الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبية

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعة مولود معمري –تيزي وزو–

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والثقافة الأمازيغية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص :الأدب الأمازيغي

إعداد الطالبة: أشيلي فضيلة

الموضوع:

الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية

Iḍ d wass, tagrest uryu, ass-nni

لجنة المناقشة:

-د/صالحي محند أكلي، أستاذ محاضر صنف (أ)، جامعة تيزي وزو .....رئيسا

-د/ بورايو عبد الحميد، أستاذ التعليم العالي، المركز الجامعي تبازة..... مشرفا ومقررا

-د/ جلاوي محمد، أستاذ التعليم العالي، جامعة البويرة .....ممتحنا

-د/.خردوسي حسينة، أستاذة محاضرة صنف (أ)، جامعة تيزي وزو .....ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2015

إهـــــــــداء

إلى روح أبي

شكـــــــــــر

إلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو شكري وإلباري

المقدمة

إن ثلاثية مزداد أعمر الروائية تعد تأسيسا للكتابة الروائية القبائلية التي احتلت حيزا كبيرا في النتاج الأدبي القبائلي خلال التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة على اعتبار أن هذه المرحلة تعد أهم نقطة لتوقيت البداية.

ارتبطت نشأة هذا النوع الأدبي بالواقع القبائلي بعد الربيع الأمازيغي 1980 حيث عكس ظهوره طموح أدباء إلى التعبير عن مجتمعهم واستجلاء العناصر الجوهرية التي تتحكم في علائقه وتطوراته وتصوراته.

إن الروايات التي ظهرت في أواخر الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة على الرغم من اختلاف مضامينها وتنوع وجهات النظر التي صدرت عنها إزاء الواقع إلا أنها وردت كلها مرتبطة بالطبقة المتوسطة في المجتمع فجاءت الروايات تعبيرا عن واقع وتصورات هذه الطبقة واعتبرت نتاجا لإيديولوجيتها، فالأدباء عبروا عن واقعها المادي وممارساتها الاجتماعية في خضم بحثها عن معنى لوجودها وقضايا تطلعاتها وأوضاعها وحياتها.

كان من المنتظر ارتكازا على التقييم المخلص للواقع الموضوعي وللقوى الاجتماعية المتواجدة فيه أن تظهر الرواية عندنا بالمفهوم والشكل اللذين عرفت بهما في الغرب مع إبداء احتراز وتحفظ حول الفروق بين الواقعين القبائلي والغربي على المستوى التاريخي والثقافي خاصة.

إن الشكل الروائي فن غربي النشأة ولا نرى عيبا في أن تكون الرواية القبائلية مدينة للرواية العالمية، بفضلها في السبق الفني إلى هذا النتاج النثري الذي "نهض في بداية القرن السابع عشر، كرد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في

أوروبا والتي كانت تنزع عن الإنسان مقوماته وقدراته لتنسبها إلى غيبيات ومسبقات حول بطل أسطوري وهمي وخرافي"[1].

كانت الرواية "الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي"[2] الأوروبي ولقد وصل إلينا عبر وسائل ثقافية مختلفة كالصحافة، وتأسيس المدارس والجامعات التي مهدت للأدباء والروائيين طريق ارتياد التخييل الروائي وإنشاء أدب ينتسب لهذا الجنس الجديد.

إن الرواية القبائلية كانت ثمرة من ثمرات احتكاكنا بالغرب ونتيجة من نتائج انفتاحنا على الأدب عن طريق اللغة والفكر والممارسة. ونشأتها جاءت للتعبير الأصدق عن الواقع الاجتماعي والحياة الواقعية انطلاقا من الفئة الاجتماعية التي استقت منها مادتها وعرضت واقع أبنائها ومعاناتهم المادية والمعنوية، فجاء هذا الشكل الذهني مرتبطا بالمحيط الاجتماعي والرؤية الجمالية المنبثقة منه.

كان للتفتح على الأدب الغربي عامل بارز من العوامل التي ساهمت في تأسيس مشروع الكتابة الروائية القبائلية إلى جانب العوامل الذاتية والموضوعية التي لعبت دورا هاما في نشأة هذا النوع الأدبي.

إن الساحة الإبداعية القبائلية انطلاقا من شروطها التاريخية الموضوعية والذاتية لم تعرف تراكما في الإبداع الروائي نظرا لافتقادها إلى تراث نقدي تتكئ عليه في مجال نقد الرواية، أي أنها تفتقر إلى العلوم الحديثة وتكاملها وإلى حوار معرفي فاعل لذلك كان عليها في زمن البدايات أن تذهب في مسار خاص بها، وكأنه كان على هذه الرواية أن تنشئ ذاتها وأن تشي، وبشيء من التلعثم والصمت، بنظرية خاصة بها، تصدر عن مسارها الذاتي وأسئلتها الخاصة بعيدا عن فلسفات جمالية لا تلتقي بها إلا نادرا. لذلك اكتسى النقد الروائي

[1]–راكز أحمد، **الرواية بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995، ص14.

[2]–لوكاش جورج، **نظرية الرواية وتطورها**، ترجمة: الشوفي نزيه، ط1، دمشق، 1987، ص15.

خصوصية في الواقع الثقافي القبائلي كونه يتعلق بشكل أدبي لم يفرض بعد وجوده في مجال الإبداع وتتبني خصوصية نقد الرواية على هذا الأساس. فالناقد حينما يريد مقاربة رواية في هذا الأدب يجد نفسه يقف على ,أرض لا يتوفر فيها على أصول أو تراث نقدي مما استلزم البحث عن جذور له في النقد الغربي والاستفادة من مكتسباته سواء على مستوى التصور العام للرواية أو على مستوى المفاهيم الفرعية.

يعتبر إسهامنا بمثابة الإرهاصات الأولية للأخذ بالمناهج الحديثة في النقد الروائي القبائلي، والنقد الأدبي الذي توخيناه في هذا الإطار ليس مجرد وصف للأساليب وتحليل للمعاني بل إنه يرتكز أساسا على سبر أغوار الأعمال الأدبية المدروسة للوقوف على آليات اشتغالها ومنطق انبنائها والبحث عن تمظهر البنية السردية كنظام من العلاقات والتركيبات بين وحدات النص وكيفية تولد المعنى. هي الإشكاليات التي سيحاول هذا البحث معالجتها لهذا إنبنى التحليل على مقاربة تفكيكية التي تسمح بها المناهج البنيوية والسيميائية وهي من المناهج القليلة التي توفر للدارس الإجراءات الضرورية التي تتيح الكشف عن الهندسة الداخلية للنصوص.

فاعتمادنا اقتصر إذن على المنهج البنيوي والسميائي في اتجاهه ، نظرا لما تمنحه هذه المناهج من آليات إجرائية تسهل التعامل مع النصوص السردية وتحليل الخطاب الروائي.

إن اختيارنا وقع على ثلاثية مزداد أعمر الروائية: Iḍ d wass، Tagrest uryu و-Ass nni، سنعد إلى تطبيق بعد الآليات والمفاهيم النقدية عليها، غايتنا اكتشاف بعض مميزات هذه الروايات التي ألمت في نظرنا بتلك التقنيات التي تستعملها الرواية المعاصرة مثل اللعب بالزمن، تعدد الرؤى...قلما نجدها في الروايات القبائلية الأخرى لذلك وقع اختيارنا عليها.

أما الخطة المتبعة ومراحل الدراسة فهي تقوم على تقسيم البحث إلى مدخل وفصول هي:

1. الرؤية السردية في الخطاب الروائي.
2. زمن خطاب الروايات.
3. البنية السردية وتجلياتها الدلالية.
4. البنيات التحتية المنظمة للخطاب.

لقد مهدنا لكل فصل بتمهيد خاص به بغرض توضيح بعض المفاهيم كما تطرقنا في المدخل إلى الكلام عن الخطاب والظروف التي أسهمت في ظهوره وتطوره في ظل التفاعلات التي عرفتها الدراسات اللغوية والأدبية.

إن الفصل الأول الموسوم بـ "الرؤية السردية في الخطاب الروائي" يتكون من ثلاثة مباحث عمدنا فيها إلى تقديم تصور مفصل للرؤية السردية في الروايات الثلاث باحثين عن تجليات الراوي لتحديد رؤيته أو رواه إلى العالم الذي يرويه متتبعين علاقته بالقصة وموقعه في إرساله لها، كاشفين عن الكيفية التي تدرك بها الأحداث ومن أية زاوية يراها الراوي ومن أي موقع. باختصار حاولنا الإجابة على السؤال التالي: من يرى ومن أي موقع؟ كما حرصنا على تسجيل الإنحرافات التي تحدث على مستوى النصوص عند حدوث تحولات على مستوى التبئير ووقفنا على طرائق اشتغالها.

أما الفصل الثاني الذي عنوناه بـ "زمن خطاب الروايات" فقسمناه إلى مبحثين، عنونا الأول منه بـ "أنماط السرد القصصي" أشرنا فيه إلى الأنماط السردية التالية: تابع، آني متقدم. ركزنا على النماذج السردية الأكثر إنتشارا من حيث الحجم النصي وحاولنا الوقوف على أهم وظائفها.

خصصنا المبحث الثاني إلى دراسة مظهرا آخر من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، فقمنا فيه بتحليل التواتر فبيننا كل علاقات التكرار بين النص والحكاية أي رصدنا مجمل علاقات التكرار الحاصل بين القصة والخطاب.

خصصنا الفصل الثالث لمعاينة البنية السردية والوقوف على تجلياتها الدلالية. قسمناه إلى مبحثين. جاء المبحث الأول بعنوان "التمظهر السطحي للدلالة" عمدنا فيه إلى إبراز البرامج السردية الخاصة بالذوات المهيمنة نصيا من خلال تتبع الحالات والتحولات الطارئة عليها في علاقتها بمواضيعها وفي علاقاتها ببعضها البعض، ثم قمنا بعدها بإبراز فاعلية البنى العاملية التي تجسدها حركة الفواعل في النص فحددنا أطراف الفعل السردي ووزعناها على ترسيمات عاملية.

خصصنا المبحث الثاني لمعاينة المركبة الخطابية وعنوناه "التمظهر الخطابي للدلالة" قمنا في الأول إلى استخلاص مجمل الشبكات الصورية للنص وركزنا على تلك المشكلة للبرامج السردية، بعدها قمنا باستخراج الأدوار الموضوعاتية التي اضطلعت بها الذوات المهيمنة نصيا من خلال رصد الملفوظات السردية التي تنطوي على موضوعات عامة التي تحيل على أدوار موضوعاتية خاصة.

يدور الفصل الرابع والأخير حول البنيات التحتية المنظمة للخطاب. عمدنا فيه في الأول إلى تفكيك البنية السردية إلى وحداتها المعنوية الصغرى مما مكننا من الكشف عن التقابلات الأساسية التي تمفصل العلاقات النحوية المتجلية فيها. في المبحث الثاني قمنا بالبحث عن المضامين الدلالية للمشاريع السردية إثر إعادة تركيب وحداتها الدلالية الموزعة على امتداد النص. تناولنا في مبحثه الثالث أهم التشاكلات السيميولوجية المستخلصة من تواتر المعانم النووية ثم أهم التشاكلات الدلالية الناجمة عن تواتر المعانم السياقية قصد القبض على مختلف الدلالات التي استثمرها الكاتب في رواياته.

أنهينا بحثنا بخاتمة جاءت لتلخص أهم النتائج المتوصل إليها.

لقد اعتمدنا لإنجاز هذا البحث على بعض المراجع الأجنبية في تحليل الخطاب نذكر منها:

1. Greimas AJ: -Sémantique structurale.
   - Du sens
2. Groupe d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes.
3. Everaert Nicole : Sémiotique du récit.
4. Lintvelt Jaap : Essai de typologie Narrative.
5. Genette Gérard : Figure III.
6. Todorov T : « Les catégories du récit littéraire ».

وغيرها من الكتب الأجنبية التي أسهمت في التعريف بالآليات الإجرائية التي تسمح بمقاربة الخطاب الأدبي ووضعت الآليات المنهجية التي تمكن الباحث من تفكيك بنية النص ودراستها.

كما تم اعتمادنا على مراجع باللغة العربية نذكر أهمها:

1. يقطين سعيد: تحمليل الخطاب الروائي.
2. شاكر جميل، المرزوقي سمير: مدخل إلى نظرية القصة.
3. بوطاجين السعيد: –السرد ووهم المرجع.
   –الإشتغال العاملي.
4. جنيت جيرار: نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير.
5. بن كراد سعيد: مدخل إلى السيميائية السردية.
6. العجيمي محمد الناصر: في الخطاب السردي.

لقد واجهتنا بعض الصعوبات ونحن نتناول بالدراسة هذه النصوص نذكر منها:

- النقص الصارخ للدراسات حول الروايات القبائلية وخاصة تلك التي تناولت النصوص وفق المناهج الحديثة.
- إثر اعتمادنا على المراجع باللغة الفرنسية اصطدمنا أثناء الترجمة بمشاكل تحديد المصطلح لتعدد الترجمة للمصطلح الواحد وقد تجاوزنا هذا العائق حينما عمدنا إلى اختيار وتوظيف المصطلح الأكثر استعمالا والذي يساير معناه الأصل.
- أثناء الترجمة واجهتنا صعوبة إخضاع المعنى القبائلي والقواعد النحوية والصرفية للغة القبائلية إلى اللغة العربية لعدم عثورنا على قاموس نرجع إليه في مثل هذه العملية. فتأثرت ممارستنا اللغة العربية بأسلوب اللغة القبائلية.

ختاما أتقدم بالشكر الجميل للأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو الذي تجشم مشاق الإشراف على هذا البحث، وللأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة الذين تكبدوا عناء قراءته وتقييمه ولأسرة معهد اللغة والثقافة الأمازيغية على احتضان مناقشته.

قسم اللغة والثقافة الأمازيغية

جامعة تيزي وزو

20 جانفي 2013

مدخل

تندرج معالجتنا للرواية القبائلية ضمن جملة من المفاهيم المتعلقة بتحليل الخطاب الأدبي باعتبارها نسقا تنظيريا إنبثق من نشاطات معرفية ووسائل منهجية تتعامل مع المادة الأدبية ليس من وجهة ضيقة النطاق إنما من وجهات نظر متعددة المصادر، وهي كلها تتدرج ضمن التطور الذي شهدته العلوم الإنسانية منذ بداية القرن الماضي، وانطلاقا من تعدد المناهج والزخم الكبير للنظرية البنيوية وتفرعاتها المنهجية نعمد إلى التساؤل عن الدلالة التي يأخذها المصطلح.

إن الكلام عن الخطاب الأدبي وإبانة خصائصه الجمالية ومكوناته البنيوية يقودنا إلى الحديث عن الظروف التي أسهمت في ظهور هذا المصطلح اللغوي في الغرب وتطوره في ظل التفاعلات التي عرفتها الدراسات اللغوية إبتداء من بداية القرن العشرين.

يستمد مفهوم الخطاب قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه مفهوما إجرائيا في تفكيك بنى النصوص ومرجعياتها وفك شفراتها وتحديد دلالتها، بل إنه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث إذ يعد مرجعا لتحليل النصوص والأعمال الأدبية الإبداعية إذ يمدها إجراءات تطبيقية التي تتطلبها عملية التحليل والدراسة.

ظهر المصطلح في الغرب إثر ظهور كتاب دوسوسير فردناند De Saussure Ferdinand "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي درس فيه اللسان البشري. عمد الدارس إلى الفصل بين نمطين من الدراسة: دراسة يكون موضوعها اللغة وهي دراسة نفسية، ودراسة موضوعها الجزء الفردي من اللسان وهي دراسة نفسية فزيائية، توصل على إثرها إلى الفصل بين اللغة والكلام وهو إنجاز خالف به اللسانيات التقليدية. عرّف اللّغة على أنها نظام من الرموز وهي من هذا المنظور تشبه نظام الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية[1] وهي مؤسسة إجتماعية حركتها التكرار والثبات، الفرد وحده لا يمكنه خلقها ولا تغيير سننها، وهي كذلك عقد اجتماعي يلزم الفرد بالخضوع له إذا أراد الإتصال، واللغة كذلك نظام مستقل من الرموز له قواعده الخاصة يستعمله الفرد للتعبير عن أغراضه ويكتسبه بالتعلم.

[1] - De Saussure Ferdinand : **Cours de linguistique générale**, Enag édition, Alger, 1990, p33.

الكلام عرفه على أنه فعل فردي من الإرادة والذكاء وإنجاز فردي مبني على الإختيار والاستعمال، يولد خارج النظام وضد المؤسسة، يستعين به الفرد لإبراز أفكاره ولإبانة عن أحاسيسه بآليات نفسية وفيزيائية[1] والكلام هو الذي يطور اللغة هو أداتها ونتاجها ولكن لا يمنع كونهما يشكلان شيئين منفصلين بعضهما عن بعض[2].

إثر هذا التمييز فصل دوسوسير فردناند de Saussure Ferdinand بين ما أسماه لسانيات اللغة la linguistique de la langue ولسانيات الكلام أو ما أسماه لسانيات الكلام la linguistique de la parole ومن هنا تولّد مصطلح الخطاب في اللسانيات البنيوية وأصبح مرادفا للمفهوم السوسوري لل"كلام" وتحدد مفهومه على أنه رسالة لغوية يتوجه بها متكلم إلى شخص آخر يتلقاها ويستقبلها ويفك شفرتها.

أول من وضع مصطلح "تحليل الخطاب" هو اللساني الأمريكي هاريس زلق س Harris Zellig.S الذي سعى إلى صياغة مجموعة من الإجراءات المنهجية التوزيعية من أجل تحليل الإنتاج الكلامي المنطوق منه والمكتوب.عرف الخطاب على أنه "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[3].

يرى هاريس Harris.Z أنه بإمكان إدراك عناصر الخطاب وبناه بواسطة المنهجية التوزيعية، وأن ما يحكم تشكل الأجزاء ويبين عن بنية النص فيه هو ظاهرة التنظيم والترابط. لقد سعى هاريس Harris.Z هذا المسعى في تعامله مع الخطاب أو ما أسماه "الملفوظ المتواصل" « énoncé suivi »، ورأى أن طرائق علوم اللّسان التي تختص في الأصل تناول الجمل يمكن أن تجرى على كل ملفوظ بما أن موضوع طرائق اللّسان الوصفية هو التوزيع النسبي للعناصر داخل ملفوظ متواصل مهما كان طوله. وسع بالتالي حدود الوصف اللّساني إلى ما هو خارج الجملة محاولا الإمساك بدلالة الخطاب من هذا المنظور متجاوزا بالتالي تحديد دوسوسير De Saussure الذي اقتصر على دراسة الجملة.

---

[1] – De Saussure Ferdinand, **cours de linguistique générale**, Op. Cit, P 30 .

[2] - Ibid, p 39

[3] – نور الدين السدّ، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، مذكرة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1994، ص205.

اشتغل هاريس ز .Harris. Z على مقاطع متكونة من جمل متتالية ووقف على عناصر لغوية توجد داخلها لضبط إطرادات هذه العناصر وفق الطريقة التوزيعية التي تقتضي تجزئة جمل النص إلى وحدات وكل وحدة تكون متكافئة دلاليا وتركيبيا مع الوحدات الأخرى في النص، والغاية من الطريقة ليس البحث عن الدلالة بقدر ما هي ضبط طرائق إنتظام العناصر اللغوية التي يتألف منها الخطاب، وإذا وردت هذه العناصر في سياقات متماثلة كانت بالتالي العناصر متكافئة.

أسس هاريس ز. س Harris. Z. S منهجه في تحليل الخطاب على متون قصيرة وهذه الطريقة في التعامل وإن أسهمت في توسيع آفاق الدراسة اللسانية إلا أن تطبيق المنهج على نصوص طويلة بات أمرا مستعصيا، كما أن اختزال التحليل بحسب البنيات الأولية للجمل قد يفضي إلى استخلاص مظاهر التكافؤ بين جمل متتالية دون أن يكون بينها روابط منطقية أو دلالية، والغاية من تحليل الخطاب من المنظور الذي نظر إليه هاريس ز. س .Harris. Z S يجرد النص من السياق الذي قيل فيه ويقدمه لنا منغلقا على نفسه.

لا ينبغي أن ننظر إلى الخطاب على أنه وحدة نحوية فقط، بل يجدر النظر إليه على أنه وحدة دلالية ايضا: "إن مفهومية رسالة قولية، لا تقتصر على التعرف على الكلمات، المنظمة لتشكل جملا. والجملة وحدة خاضعة لقوانين تركيبية، حاملة للدلالة، ومنجزة لفعل التواصل..."[1]

إن معالجة الجمل تحليليا يقودنا بالضرورة إلى معالجة وحدات الخطاب فالترابط والإنسجام هو التماسك (cohésion) الذي يعد من السمات الشكلية للخطاب: "إن تماسك نص، يضمنه إستعمال طرائق لسانية مناسبة التي تحقق ترابط عناصر متتالية للخطاب وبنبته"[2]

[1] - Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, **nouveau dictionnaire encydopédique des sciences du language,** édition du seuil, Paris, 1972, 1995, p500.
[2] - Ibid, p503.

فالتماسك في الخطاب سمة شكلية تضمنها أدوات نحوية لسانية وعدم وجودها لا يلغي بالضرورة الترابط بين وحدات الخطاب، إذ العلاقات السببية والزمنية هي المعوّل عليها لتضمن الترابط.

إن تعامل هاريس ز. س Harris.Z.S مع مكونات الجمل تعاملا محايثا بعيدا عن كل ما يحف به من ظروف تاريخية أو نفسية، مقتصرا على استقصاء الطبقات اللغوية ووحدات الخطاب قد حفّز الدارسين في مجال تناول الخطاب الأدبي على إيجاد نحو للخطاب، فأخرجوا المنهج عن الأصل اللّغوي المحض، ونادوا بلسانيات موصولة بالخطاب تختلف عن لسانيات الجملة، لأن موضوع البحث ليس نحو الجملة إنما نحو الخطاب الذي يتكون من وحدات تختلف عن وحدات الجملة، ولعل إدراكهم للفوارق الموجودة بين الجملة والخطاب هو الذي دفعهم إلى البحث عن الوحدات التي يختص بها الخطاب، وأطلقوا على هذا المنهج الموصول بالخطاب، علم الخطاب أو علم الأدب[1].

من أبرز من ذهب مذهبا غير الذي ذهب إليه اللّسانيون من قبله بنفينيست إميل Benveniste Emile الذي حاول الإنتقال بميدان اللسانيات إلى أبعد حدود الجملة كوحدة لغوية يقوم عليها البحث اللساني. في محاولته لتحديد الخطاب إعتبر الجملة أصغر وحداته: "إن الجملة إبداع غير معرف، مجموعة غير محدودة...ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، وندخل إلى مجال آخر حيث اللغة أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب"[2]. وأردف قائلا: "إن الجملة تنتمي إلى الخطاب، نعرفها من هذا المنظور: الجملة وحدة الخطاب"[3].

ميّز بنفينيست Benveniste بين نمطين من الدّراسات اللّسانية، من جهة هناك لسانيات تعنى بدراسة اللغة بإعتبارها مجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة ومن جهة أخرى هناك لسانيات تعنى بتجلي اللّغة في عملية التواصل، عقد مقاربة بين اللغة ذات الطابع السيميائي واللغة ذات الطابع الدّلالي، فإذا كانت الأولى هي التي تكون فيها

[1] - Barths Roalnd, **critique et vérité**, éd Seuil, Paris, 1966, p56, p57.
[2] - Benveniste Emile, **problème de linguistique générale**, éd Gallimard, T1, Paris, 1974, p 129-130.
[3] -Ibid, p 130.

العلامة موجودة بذاتها مستقلة عن الذات التي أنجزتها فإنّ الثانية التي يكون قوامها الجملة تكون موصولة بمقام الخطاب وبسلوك المتكلمين وبالتالي إتّخذ بنفينيستBenveniste موضوعا لدراسة الفعل الذاتي في استعمال اللّغة وأسماه تلفظا enonciation وجامع تحويل اللغة من نطاقها المجرد إلى سياق الإستعمال هو الخطاب (discours)، فالتلفظ عمل تستحيل اللغة بمقتضاه إلى خطاب.

يعرف بنفينيست Benveniste.E الخطاب بقوله: "كل تلفظ يقتضي متكلما وسامعا وعند الأول نية التأثير في الثاني بطريقة ما"[1] من هذا المنظور ينظر إلى الخطاب كملفوظ بحسب إشتغاله وفق آليات وعمليات في التواصل وبهذا فهو بالتالي يقتضي طرفين متلازمين: متكلما وسامعا.

الخطاب لا يحيل إلا على نفسه Auto-référentielle فلا تكون له وظيفة مرجعية خارجة عن الكلام، فالإحالة تكون على حدث التلفظ والقائمين به.

سمح هذا التعريف لبانفينيست (Benveniste) أن يميز بين نظامين من التلفظ هما: الحكاية (Histoire) أو ما أسماه تلفظا حكائيا énonciation historique والخطاب (Discours) أو ما أسماه تلفظا خطابيا énonciation discursive مستندا في تحليله على مقولة الضمير والزمن. التلفظ الحكائي خصص في حكاية الأحداث المسندة إلى ضمائر الغائب، واختص كذلك باستعمال الزمن الماضي[2]، والأحداث تروى مثلما حصلت، ولا أحد يتكلم ههنا، فهي تبدو وكأنّها تحكي نفسها بنفسها[3]

أما التلفظ الخطابي فلقد اختص بالمستقبل والحاضر وبعض أشكال الماضي وباستخدام ضمائر المتكلم والمخاطب وأسماء الإشارة الدالة على الحضور[4].

رغم التمييز الصارم بين هذين الضربين من التلفظ فإن بنفينيست Benvniste سجل تداخل النظامين في النصوص، فالمؤرخ حين ينقل أقوال الشخصيات المتكلمة، أو أن يتدخل

[1] - Benveniste Emile, **problème de linguistique général**e, Op. Cit, P 242.
[2] - Ibid, P 239.
[3] - Ibid, p241.
[4] - Ibid, P 242.

مباشرة معلقا أو مبديا لبعض الأحكام إزاء الأحداث المنقولة يمر من الحكاية إلى الخطاب بطريقة فورية[1].

يبين بنفينيست Benveniste أن هذا التمييز بين التلفظ الحكائي والخطاب لا يرتبط بالتمييز الذي نقوم به عادة بين اللغة المكتوبة واللغة الشفوية فالتلفظ الحكائي مقصود حاليا في اللغة المكتوبة بينما الخطاب كتابيا وشفويا، وفي الممارسة العملية تنتقل من أحدهما إلى الآخر بطريقة فورية[2].

إن بنفينيست Benveniste قد عدل عن المفهوم التقليدي للخطاب باعتباره نسقا من الجمل المتتابعة ونظاما منغلقا على بناه ومنطويا على عناصره، قيمته لا تتصور إلا فيما يتأدى به من روابط شكلية أو معنوية، وما توصل إليه من نتائج قد وسعت مفهوم الخطاب وانفتح لجميع أنواع التلفظ. فأوسعه الدارسون من بعده تحليلا وتعليلا.

كان للمدرسة الفرنسية إسهاما في التنظير لتحليل الخطاب لاسيما حينما قدمت مجموعة من المفاهيم وكيفية إدراكها محاولة الإحاطة بمشاكل تحليل الخطاب، مثل معارضتها بين مفهومين وقع حولها الجدال: مفهوم الخطاب والملفوظ. فعرفت الملفوظ على أنه متتالية من الجمل موضوعة بين فراغين معنويين، بين توقفين للعملية الإبلاغية: أما الخطاب فهو الملفوظ المنظور إليه من جهة نظر حركية خطابية مشروط بها ومتحكمة فيه، فالنص إذن حين ينظر إليه من حيث كونه بناءا لغويا تجعل منه ملفوظا، وحين يتم دراسته من حيث ظروف وشروط إنتاجه تجعل منه خطابا.

من بين الباحثين الذين خصصوا مواضيع بحوثهم في تحليل الخطاب نذكر منجونو دومنيك Maingueneau Domique الذي تناول أهم الإتجاهات في تحليل الخطاب ومشاكله، إثر النقاش الدائر حول المسألة بمجموعة من المفاهيم والقضايا في كتاب أسماه "مقدمة في مناهج تحليل الخطاب". Initiation aux méthodes de l’analyse du discours.

[1] - Benveniste Emile, **problème de linguistique général**e, p242– 243.

[2] - Ibid, p242.

أثار في مقدمة بحثه مجموعة من القضايا حول مسألة تحليل الخطاب، كالبحث عن إيجاد مكانة له ضمن دائرة العلوم الإنسانية وضمن النظرية اللّسانية، وما يعيق حسب رأيه إيجاد حاليا مكانة لتحليل الخطاب ضمن هذه الحقول المعرفية عدم استقرار موضوع الخطاب، وعدم تحديد منهجيته تحديدا صارما إثر موقعه في نقطة التقاء وتقاطع بين اللّسانيات والعلوم الإنسانية مما يؤهله إلى اجتذاب الدارسين، ونتج عن هذه الوضعية تزايد الطلب النظري من قبل الدارسين لسانيين وغير لسانيين. ويرى أن تحليل الخطاب يسعى إلى البحث عن منهج يقارب محتوى النصوص عبر قراءات موضوعية غير أن تحليل المحتوى لا يحل إشكالية بنيوية النص. ويرى كذلك أن الغاية من تحليل الخطاب ليس البحث عن كيفية اشتغال الخطاب إنما استخلاص ما يميز خصوصية مضمون مدونة عن غيرها[1].

تبنى في مقدمة بحثه مجموعة من التعاريف للخطاب، كما تبنى كما جرى اعتباره في اللّسانيات البنيوية مفهوما مرادفا للكلام كما نجده عند دوسوسير De Saussure، وأعتبر كذلك الخطاب الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة لتصبح رسالة كلية أو ملفوظا. وفي تعريف أخير لتحديد ماهية الخطاب يجري معارضة بين اللغة والخطاب، فهو ينظر إلى اللّغة على أنها نظام منته من العناصر، تمتاز بالثبات نسبيا، أما الخطاب فهو مجال تمارس فيه الإنتاجية، تتشكل فيه سياقات تعطي قيما جديدة لوحدات اللغة[2]. وهذا العمل الإبداعي مرهون بما يضيفه الفرد من ألفاظ وما يخلقه من سياقات جديدة إثر استعمالات فريدة وفق ما تستلزمه احتياجات الفرد في التعبير.

استفاد مصطلح الخطاب من انجازات اللّسانيات وتحدد موضوعه من خلال مجموعة من المفاهيم اللّسانية، فإذا كان اللّساني في تعامله مع اللغة يقف عند دراسة الجملة باعتبارها وحدة قابلة للوصف فإن بارت رولان Barths Roland في دراسته "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" introduction à l'analyse structurale des récits يرى أن الخطاب على شاكلة اللغة جملة كبيرة –وحداتها ليست بالضرورة جملا– فالخطاب له وحداته وقوانينه ونحوه

[1] - Maingueneau Dominique : **initiation aux méthodes de l'analyse du discours**, Hachette, Paris, 1976, p 9.
[2] - Ibid, p 11-12.

الخاص، ويظهر كرسالة للغة أخرى أكبر من لغة اللّسانيين.[1] ودراسة الخطاب تقام وفق مبادئ اللّسانيات المعاصرة لأن لسانيات الخطاب التي يطمح إليها ما تزال بعيدة المنال.

يرى بارت ر .Barths.R إن الخطاب يشكل موضوعا مستقلا بذاته وهو مع الجملة في علاقة تجانس، فإذا كانت اللّسانيات تصف الجملة صوتيا وصرفيا ونحويا ودلاليا، فإن الخطاب الأدبي يحلل لسانيا من عدة مستويات: الزمن، الصيغة، الرؤية، كما يمكنه أن يحلل وفق مستويات أخرى: الوظائف، الأحداث، السرد، وهذه المستويات الثلاثة مرتبطة فيما بينها: فالوظيفة لا يكون لها معنى إلا لكونها تأخذ مكانا ضمن الحدث العام، وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال كونه مسرودا ومعهودا لخطاب له إشاراته الخاصة.[2]

ينتهي بنا هذا العرض إلى القول أن الخطاب إتّخذ وجوها شتى، اتصل أحيانا بمفاهيم متباينة ومتغيرة تغيّر الزوايا التي ينظر إليه منها، فتارة ينظر إلى الخطاب على أنّه كلام منغلق على ذاته وتارة أخرى منفتح على المخاطبين، وأحيانا نص لغوي مجرد وأحيانا أخرى نص تؤلفه عناصر دلالية. ولهذه المفاهيم آثارها في تحديد مفهوم الخطاب والمسلك الذي سلكه الدارسون في تحليل الآثار إلى وحداتها المتنزلة في مستويات شتى بعيدا عن كل مرجعية خارجية إن هذا المنهج في تناول النصوص ظهر خاصة في مجال تناول الآثار الأدبية شعرية كانت أو نثرية، مثال ذلك ما نجده عند جاكبسون– رJakobson.R في أعماله من اهتمام بنحو الشعر، وأعمال تودوروف Todorov. T في اقتراحه لنحو القصص.

في دراسته للنص الشعري طبق جاكبسون Jakobson إجراء المفاهيم النحوية على الخطاب، وجعل ما أسماه إطراد الصورة النحوية نفسها ومعاودة الصورة الصوتية قوام الأثر الشعري، أما تودوروف Todorov. T فعلى غرار ما يقوم به اللّساني عند دراسته لمكونات الجملة، قسّم عمله إلى مستويات، فميّز بين ثلاثة مظاهر للنّص: المظهر القولي (L'aspect verbal)، والمظهر التركيبي L'aspect syntaxique والمظهر الدلالي (L'aspect semantique).

[1] -Roland Barths : **introduction à l'analyse structurale des récits**, in communication n° 8, Edition du seuil, Paris, 1981, p.09.
[2]- Ibid, p 12.

في المظهر الأول تناول الصيغة والزمن والرؤية والصوت السردي [1] أما في المظهر الثاني حاول فيه ضبط العلاقات بين مكونات النصّ بعد أن تناول التركيب القصصي للمقاطع التي يتكون منها النّص وما تشتمل عليه من جمل قصصية.[2] درس في المظهر الثالث دلالة الوحدات اللّغوية التي تنضوي في النص الأدبي باعتباره نظاما من الرموز من درجة ثانية على خلاف اللّغة التي تعدّ نظاما رمزيا من درجة أولى.[3]

إن إدراك الدارسين لطبيعة الخطاب جعلهم ينصرفون إلى البحث عن المكونات التي يختص بها الخطاب ومقاربة النصوص على مثال التحليل اللّساني للجملة مما جعل بحوثهم تكون أقرب من منطق الخطاب وأبعد عن الأصل اللّغوي المحض، والمجال الذي إشتغلوا فيه ليس نحو الجملة إنما نحو النّص، ولقد اقتضى عملهم الوقوف على المكونات التي يختص بها النّص التي تختلف عن مكونات الجملة.

إنّ ما تمخضت عليه اللّسانيات من مفاهيم شمل الخطاب، ولهذه المفاهيم جميعها آثارها المكينة في الخطاب الأدبي عامة والخطاب القصصي خاصة. والخطاب القصصي كان موضوع دراسة من قبل باحثين إستعاروا الكثير من المبادئ اللّسانية في دراستهم وجعلوا بحوثهم موصولة بمكتسبات علوم اللّسان، سواء مما اختاروا من مصطلحات أو ما أقاموه من مناهج قائمة على ثنائية (الدال/المدلول) (الحكاية/الخطاب). وقريب من هذا التوجه ما ذهب إليه تودوروف Todorov. T الذي اعتمد الطريقة الثنائية (حكاية/خطاب) في دراسته للقصّة.[4]

يعرض الأثر الأدبي بحسب تودوروف Todorov. T مظهرين إثنين: حكاية وخطاب "كونه حكاية يحيل على واقع ما أو أحداث وقعت، وشخصيات قد تتشابه، من هذا المنظور مع شخصيات الحياة الواقعية... ولكن الأثر الأدبي في الوقت ذاته خطاب، حيث يوجد راو يروي الحكاية ويوجد أمامه قارئ يدركها"[5].

[1] - Todorov. T: **Qu'est-ce que le structuralisme,** Poétique**,** édition du Seuil, Paris, 1968, p49-p56.
[2] - Ibid, p85, p77, p65.
[3] - Ibid. p29.
[4] - Todorov. T: « **Les catégories du récit littéraire »,** in analyse structurale du récit, communication n°8, édition du Seuil, Paris, 1981, p133.
[5] - Ibid, p132.

فالحكاية إذن لا توجد مستقلة بذاتها، إنما هي مرهونة دائما بشخص يدركها ويرويها والحكاية تنفصل إذن عن قائلها ولا على الكلام الذي تأدت به.

لقد نحا جنيت جيرار Genette Gérard في كتابة أمثلة III نحو تودوروف TODOROV. T في تقسيم الأثر الأدبي إلى ثالوث أحاط به مجموع الوقائع السردية، فميز في الأثر الأدبي بين الحكاية والخطاب والسرد فاعتبر الحكاية (Histoire) كمدلول القصة ومحتواها السردي أما القصّة (Récit) فهي دالها أو الخطاب أو النص السردي ذاته، أما السرد la narration فهو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب[1].

وهذا التمييز يبدو أكثر دلالة وشفافية من التعارض الروسي الشكلاني قصة/حبكة fable/sujet[2].

وهناك فئة من الدارسين ممن اهتم بمسألة التلفظ في القصص، فالدراسة عندهم لا تقوم على الخطاب القصصي ككلام ذي أشكال مختلفة إنما تقوم على التواصل الأدبي Communication littéraire المتميّز بالشكل الذي يكتسبه التلفظ.

فيتعامل الدارسون في دراستهم للخطاب مع أفعال المتكلم والمخاطب والعناصر النّصية التي تحيل على العمل الإنجازي، وعلى مقام المتكلم الذي قوامه الضمير المتكلم واسم الإشارة الدال على الحضور والزمن الحاضر، كما يتعاملون مع العناصر النّصية التي تحيل على سيرة هذا المتكلم الإنفعالية التي تتجسد في أساليب كالنداء والتعجب وتوجيه كلامه إلى جهات شتى[3].

إن هذا النحو في التعامل مع الخطاب وسّع من نطاق استعماله وأصبح لا يتعامل معه على أنّه كيان مغلق إنّما يتعامل معه باعتباره مجالا للنشاط التلفظي، مجالا منفتحا على المتكلم والمخاطب، وتوجهت عناية الدارسين إلى دراسة الخطاب موصولا بالقائمين به. ولعلّ هذا التوجه هو الذي دفع جملة من الدارسين إلى تصنيف أشكال الخطاب، ووجهوا

[1] - Genette Gérard, **Figures III,** Cérés édition, Tunis 1996, p101.

[2] – جنيت جرار: **عودة إلى خطاب الحكاية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ط1، ص13.

[3] – الخبو محمد **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**، صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص 39.

عنايتهم إلى أنواع الخطاب الموصولة بالقائمين به، فعلى سبيل المثال جينت. ج .Genette G يقترح مصطلح خطاب بصيغة الجمع "كلمة ديسكور (Discours) تلك التي تتأرجح بين المفرد والجمع ... فالحكاية لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات خطابين أو أكثر...إن الحكاية تقوم كلية على خطابين إثنين (أحدهما – وهو الاختياري– يكاد يكون هو نفسه، متعددا دوما) هما: نص السارد ونصوص الشخصية (أو الشخصيات)"[1].

وضع جنيت.ج Genette. G مصطلح خطاب في صيغة المثنى وذهب إلى أن الحكاية تقوم على خطابين إثنين: خطاب الراوي وخطاب الشخصية، وهذا التوجه قريب من توجه حوارية باختين ميخائيل وتعدديته اللّغوية واستقراءاته للعلاقات بين الخطابات في الأثر الأدبي[2].

إن الخطاب اعتبره بعض الدارسين له عملا سرديا بالقول un acte narratif illocutoire، وهو من هذا المنظور يكمل منهج من تعامل معه من قبل كونه مجالا للنشاط التلفظي، ومن هذه الجهة سينظر إلى الخطاب من جهة فاعليته لا من جهة تركيبه اللّغوي وبذلك اقترنت بالخطاب مصطلحات من نوع العمل (acte) والعمل بالقول (acte illocutoire)، فالخطاب من هذه الجهة لا يعتبر عملا سرديا يختص في إبلاغ المعلومات فقط إنّما هو منسوب إلى من يوقع أفعالا مندرجة في خطة معينة وفي مقام مخصوص وعلى هذا الأساس يصير الخطاب عملا خطابيا (acte de discours) منجزا في مقام ما تبعا لهذا تعرض لنا القصة وجهان، وجه نصي ووجه تداولي.

يفضي بنا هذا القول إلى أن مصطلح الخطاب نشأ وصلب عوده إثر انكباب الدارسين على موضوعه واستعاروا في ذلك الكثير من مبادئ اللّسانيات في دراستهم، وإن تعددت مدلولات المصطلح لكنها لا تتعارض في جوهر تعريفها له بأنه ممارسة لملكة اللغة وإن اختلف في زاوية النظر إلى هذه الممارسة، وهذا الاختلاف نوعزه للتضخم الهائل

[1]– جنيت جيرار: **عودة إلى خطاب الحكاية**، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص05.

للدّراسات اللّسانية الحديثة، والتفرعات المنهجية للنظرية البنيوية، وانطلاقا من هذا التعدد يأخذ مصطلح الخطاب في هذا السياق هذه الدلالة "إن الخطاب ملفوظ موسوم بخصائص نصّية، ولكنه أيضا تلفظ وعمل خطابي (acte de discours) منجز في مقام معين"[1].

[1]– الخبو محمد: **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**، ص54.

الفصل الأول

الرؤية السردية في الخطاب الروائي

تقديم نظري

المبحث الأول: الرؤية السردية في Tagrest uryu

المبحث الثاني: الرؤية السردية في Iḍ d wass

المبحث الثالث: الرؤية السردية في Ass-nni.

تقديم نظري:

1- الراوي:

يكاد يجمع جل الدارسين المهتمين بصناعة القصص –على اختلاف منطلقاتهم وتصوّراتهم– على أن النص القصصي يقوم أساسا على مبدأ الوساطة[1]. فالأثر القصصي يصلنا عن طريق هيئة أعوان تخييلية يفوضها المؤلف. إن السرد فعل لغوي يستدعي ذواتا تقوم به، سواء كانت هذه الذوات ظاهرة أم خفية، حاضرة أم غائبة. فملفوظات الأثر القصصي خاضعة لتوجيه الراوي الدي يسير دوالبها ويتحكم في تصاريفها. الراوي هو إذن المنظم للقصة الموجه للرؤية والمنتقي للأصوات.[2] فالراوي تتحدد وظيفته في سرد القصة فهو يمتلك كفاءة لغوية وقدرة على الحكي ونقل الأحداث على شكل قول حكائي، سواء كان السرد بضمير المتكلم (أنا) أو بضمير الغائب (هو) فيكتسي بالتالي كلامه صيغة تخييلية.

إذا أقررنا بوجود الراوي فإنه من الضروري التمييز بينه وبين المؤلف فـ "الذي يتكلم (في القصة) ليس الذي يكتب (في الحياة) والذي يكتب ليس الذي هو موجود".[3]

فإذا سلمنا أن الخطاب القصصي خطاب متخيل يقتضي بالضرورة ساردا متخيلا فإنه من الضروري الفصل بين هذا المخلوق الخيالي والكاتب الشخص التاريخي الذي يضطلع بدور الكتابة.

لقد لخّص Barthes. R الخلاف حول علاقة الراوي بالمؤلف فحصره في ثلاث تصوّرات، في التصوّر الأول يرى أن القصّة يبثها شخص (بالمعنى النفسي الكامل) له هوية وهو المؤلف الذي يكتب قصصا، والقصّة تكون بذلك تعبيرا عن "أنا" خارج عنها، أما التصوّر الثاني فيجعل من الراوي ضربا من وعي كامل (une conscience totale) يبث القصّة من وجهة نظر عليا هي وجهة نظر الإله، وهذا الراوي يوجد داخل الشخوص (بما أنه يعرف كل ما يجري في أعماقها) وهو في الآن ذاته خارج عنها (بما أنه يتصور نفسه مشابها لأحد منها). والتصوّر الثالث هو أحدثها يمثله (جامس هنري James Henry) و(سارترSartre) وهو يقضي أن يقتصر الراوي على سرد ما يمكن للشخصيات ملاحظته أو

[1] -Achour Christiane, Bekkat Amina, **Convergences critiques II,** édition du tell, Alger, 2002, p61.

[2] –Ibid, P62.

[3] -Barthes Roland, **« Introduction à l'analyse structurale des récits »,** op.cit, p26.

معرفته، يفضي بارت إلى القول أن هذه التصورات محرجة، لأنها تبدو جميعها ترى في الراوي والشخصيات كائنات واقعية حية في حين أنها عنده "كائنات من ورق"[1].

إن الحديث عن الراوي ومسألة العلاقة بينه وبين خالقه من أعقد المسائل الجارية وأعسرها، التي لا زال يثيرها العلماء بصناعة القصص، ولعل باختين ميخائيل Mikhail . Bakhtine من أوائل الدارسين الذين أثاروا هذه المسألة: "إن أروي (أو أحكي كتابة) حدثا جرى لي، أجدني كراوٍ (أو كاتب) خارج زمان ومكان أين جرى الحادث، إن الهوية المطلقة لـ "أنا" مع "أنا" الذي أتحدث عنه مستحيل التحديد. العالم التخييلي وإن بدا حقيقيا وواقعيا، لا يمكنه أبدا أن يكون متطابقا تماما، من منظور الزمان والمكان، مع العالم الحقيقي أين يتواجد فيه الكاتب"[2].

يشير باختين (Bakhtine.M) إلى أنّ الخطاب المتخيل يقتضي قائلا متخيلا مع تأكيده على صعوبة الفصل بين الكاتب الذي يضطلع بدور الكتابة والراوي الذي ينهض برواية أحداث عالمه التخييلي.

أما تودوروف (TODOROV.T) فإنّه من الدارسين الذين يسلمون باستحالة تحديد صورة الراوي وبالتالي بعبثية البحث عنها فيقول: "إن لدينا عن الراوي كمًّا من المعلومات من المفروض أن تتيح لنا الإمساك به وتحديد موقعه تحديدا دقيقا. ولكن هذه الصورة الهاربة لا تدع أحدا يقترب منها وهي ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة مؤلف من لحم ودم وصورة شخصية ما"[3].

يشير جنيت جيرار Genette Gérard إلى اللّبس الذي يكتنف هذه العلاقة. فالراوي الخارج حكائي (Le narrateur extra diégétique) هو راوٍ من الدرجة الأولى، قد يتطابق

[1] - Barths Roland, **« Introduction à l'analyse structurale des récits »,** op.cit, p25.
[2] - Bakhtine. M, **« Esthétique et théorie du roman,** édition Gallimard, Paris, 1978, p396, traduit par Daria Olivier.
[3] - TODOROV Tzvetan, « **les catégories du récit littéraire »,** in l'analyse structurale du récit, communication n°8, édition du seuil, Paris, 1981, p152.

مطابقة تامة مع الكاتب، عندما يتعلق الأمر بنصوص السيرة الذاتية، وقد يكون المؤلف متخيلا وقد يمتزج صوت الراوي بالكاتب في نفس الأثر.[1]

إن الفصل بين الكاتب ومخلوقه الخيالي من الأمور المستعصية، لكن من الضروري الوصل بينهما، فالنّص كثيرا ما يتضمن إشارات صريحة أو ضمنية للكاتب أو ضروبا من الكلام لا تتناسب مع وضع الراوي، وقرائن تركيبية تدل صراحة على حضور الكاتب على نحو ما نجده مثلا في نصوص السيرة الذاتية، وغيرها، الأمر الذي يجعلنا نقر أن الراوي وإن كان في نهاية الأمر عونا سرديا للكاتب فإنه ليس منفصلا عنه كل الانفصال فالوشائح التي تربط بين الراوي والمؤلف وطيدة، ويقتضي النظر في الأسباب الواصلة بينهما ولا نبحث في أن نطابق بينهما مطابقة تامة، فالراوي كائن متخيل ومن الضروري التمييز بينه وبين المؤلف الشخص التاريخي.

حاول (أدام جان ميشال Adam Jean Michel) تجاوز هذه الإشكالية وتوسيع مجال الدراسة التي اقتصرت في أغلب الأحيان على دراسة الأعوان التخييليين أي الراوي والشخصيات والمروي له، لتشمل كل أعوان النّص السردي الأدبي فعرض أربع مستويات لدراستها فاقترح ما أسماه بالعونين المجردين (المؤلف المجرّد والقارئ المجرّد)، والعونين الواقعيين (المؤلف الواقعي، والقارئ الواقعي)، والراوي والمروي له والممثلين، مستندا على تصور (لنتفلت ياب Lintvelt Jaap)[2]. يعرّف العونين الواقعيين (الكاتب والقارئ) كشخصيات تاريخية لا تنتمي للأثر إنما للواقع، فالكاتب الواقعي يعرض صورا عن ذاته ويضمن آثاره الأدبية مواقفه الإيديولوجية، العلاقة بين القارئ الحقيقي والكاتب الحقيقي ليست خطية، فالكاتب الواقعي يمكنه أن يغير أفق انتظار القارئ الحقيقي، وهذا الأخير بدوره يمكنه أن يؤثر على الأثر ويضع صورة للكاتب تخالف صورته الحقيقية[3]. أما القارئ المجرّد، فهو ذاك القارئ المثالي الذي يتحاور معه الكاتب طوال نشاطه الكتابي، فهو يمثل صورة المرسل

[1] - Genette Gerard, **Discours du récit,** éd Seuil, Paris, 1983, p92.

[2] - Adam.J.M., **le texte narratif,** éd Nathan,Paris, 1994, pp222– 225.

[3] -Ibid, p222.

إليه المفترض الذي يلج دلالات الأثر. أما الكاتب المجرد فيعرفه على أنّه "الأنا" التي تنتج الأثر، تخالف "الأنا" التي تظهر عادة في المجتمع والواقع.[1]

إن تمييز أدم ج. م .Adam. J.M بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد لا يخلو من افتعال، فا "الأنا" التي تكتب ليست بالضرورة "الأنا" التي تروي، إذ ثمة هوة بين "أنا" الكاتب المعروف و"الأنا" التي تبلغ الأثر. وفي هذا السياق يرى (بوث واين) Booth Wayne أن ما نسميه بالكاتب الضمني مختلف دوما عن الإنسان الواقعي مهما كانت الصورة التي تتكون لنا عنه، فالإنسان الواقعي يخلق في اللحظة نفسها التي يخلق فيها أثره، صورة مثالية عن ذاته، وكل رواية تجعلنا نعتقد في وجود كاتب نعتبره ضربا من الأنا الثانية.[2]

نادت الدراسات البنيوية بإلغاء كون المؤلف منشئا للنّص أو مصدرا له، فنادت بموته. فالمؤلف حسب هذا المنهج ما هو إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللّغة الموروثة، والذي ينطق في الأثر الأدبي ويتكلم إنما هي اللّغة وليس المؤلف أو صوته، والمعجم الذي يعتمد عليه هو مخزن هائل من الإقتطافات والإشارات التي تنبع من الثقافة وتؤسس بدورها هذه الثقافة.

فالنصّ الذي يكون هذا مصدره هو نص متعدد الأصوات بما أنه بني من كتابات مختلفة وليست وحدة عضوية مصدرها المؤلف أو صوته، فالنّص مجرّد معجم غير متجانس، تصطف كلماته في تتابعية من العلامات أو الإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن لمؤلف أن يتجاوزها، وتنبع من نصوص متداخلة، وهذه الصفات تقتل المؤلف وتحول التاريخ والتراث التقليدي إلى نصوصية متداخلة.[3]

وفي سعينا لتجاوز هذه الإشكالية وحرصا على بقائنا في مجال التحليل المحايث للنص السردي فإننا نقر أن الكاتب سواء كان مجرّدًا أو ضمنيا، هو نفسه المؤلف الشخص الحقيقي الذي عاش أو يعيش في مكان ما وفي زمان ما، سواء أعلن صراحة عن واقعيته

---

[1] - Adam.J.M., **le texte narratif,** op cit, P 223.

[2] - Booth Wayne. C, **« Distance et point de vue »** , in poétique du récit , édition du Seuil, Paris 1977, pp92-93.

[3] – الرويلي ميجان، البازعي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000، ص 153.

بتبيانه هويته المدنية، أو استعمل اسمًا مستعارًا، وهو يتوسل بالأدب لسبر جوانب خفية من ذاته والتعبير عن رؤيته للعالم مستندا على مخزون هائل من اللّغة الموروثة.

والراوي سواء أسميناه هيئة سردية (Instance Narrative) أو ضميرا (Personne) أو صوتا سرديا (Voix narrative) فهو في نهاية الأمر دور يتقمصه الكاتب، وهو "الخالق الوهمي للعالم"[1] الروائي فالكاتب يقوم بانتقاء موضوعات وأساليب من مواقف ايديولوجية للأعوان التخييليين الذين يمكن أن يستخدمهم أصواتا له.

يمكن التعامل مع الراوي بمقتضى إنشائية التلفظ بوصفه ذاتا تسري أثارها في الكلام بأساليب شتى، تتحكم في الأشياء التي ترويها وتقوّمها وتكشف عن انفعالها بها، وهي دائمة التغير تغيّر المقامات التي ترد فيها، حضورها في الخطاب تكشفه المشيرات المكانية والزمانية الدالة على الحال والحضور (الآن، هنا)، ضمائر المتكلم والعلامات اللّغوية الحاملة لسمات وجدانية وتقويمية للمتكلم والوحدات اللّغوية الدالة على جهة اعتقاد المتكلم كالحروف الدالة على التأكيد أو الشك، وكذلك ضروب المجاز المتشبعة بذاتية القائل في نظرته إلى الأشياء.[2]

إنطلاقا من هذا التصور سندرس الراوي من خلال الثلاثية باعتباره صوتا له وظائف وعنصرا قصصيا متميزا فسننظر إليه من خلال المحل الذي يحتله عند قيامه بفعل السرد ومن خلال علاقته بالحكاية التي يرويها.

الرؤية السردية:

نجد في مجال النقد الروائي الحديث مجموعة من المصطلحات النقدية التي تعني جلها الموقف: موقف الروائي من عالمه المحيط أو موقف السارد من عالمه الحكائي وهذه المصطلحات هي: "الرؤية السردية"، "الرؤية"، "وجهة النظر" "المنظور" "حصر المجال" "التبئير"... رغم الفروق المتفاوتة في دلالتها فهي ترتكز في معظمها على "الراوي الذي من

[1] - Kayser Wolfgang, **« Qui raconte le roman ? »** in poétique du récit, édition Seuil, Paris, 1977, p80.

[2] – الخبو محمد: **الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة**، ص249– 250.

خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا –في علاقته بالمروي له– تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو "يراها".[1]

مثلما هو الراوي تقنية من تقنيات الخطاب الروائي فإن الرؤية السردية كذلك تقنية من التقنيات الخاصة ببنية الشكل الروائي.

يعرف بوث واين س .Booth Wayne.C الرؤية السردية أو وجهة النظر كما يسميها بقوله: "كلنا متفقون على أن وجهة النظر هي، في معنى من المعاني "مهارة" تقنية (Un truc technique)، ووسيلة لبلوغ غايات طموحة. ونؤكد أن التقنية هي وسيلة بحوزة المبدع (Le créateur) من أجل كشف نواياه الخاصة، أو هي وسيلة بحوزته من أجل رغبة التأثير على الجمهور".[2]

تضاربت الآراء إثر التعامل مع هذا المكون المركزي في الخطاب السردي، أصبح من المسلم به في النقد الأدبي الحديث أن المفهوم وليد بدايات القرن العشرين مع الروائي جيمس هنري James Henry إثر ملاحظاته حول الراوي المهيمن على عالمه الروائي، مستهجنا نظرة الراوي إلى عالمه الروائي من فوق فالحكاية حسب رأيه يجب أن تعرض لا أن تسرد من قبل المؤلف رغم أسبقية أرسطو Aristot لهذا الطرح.

حذا لوبوك بيرسي (Lubbok Percy) حذو جيمس هنري وانحاز إلى طروحاته على مستوى تحديد وجهات النظر والحكم عليها وتعد دراسته من أولى الدراسات التي تناولت بالتحليل وجهة النظر في مؤلف عنونه صنعة الرواية (The Craft of fiction). أول ما اقترحه الدارس هو التفريق بين العرض أو ما أسماه (Showing) والسرد أو ما أسماه (Telling)[3] فالأحداث حسب رأيه تقدم في الحكاية وفق هذين النمطين الخطابيين، ففي النمط الأول (العرص) يجد المتلقي نفسه أمام راو متسلط على عالمه الروائي، أما في النمط الثاني (السردي) فيجد نفسه أمام كسوف الراوي وغيابه عن الأحداث وكأنه أمام مشهد درامي.

[1] – يقطين سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص284.

[2] - Booth Wayne.C. : **« Distance et point de vue »,** Op. Cit, p87.

[3] - Lintvelt Jaap : **Essai de typologie Narrative « le point de vue »,** librairie José Corti, Paris, 1981, p115.

الكاتب يتكلم حينا بصوته الخاص وأحيانا أخرى من خلال إحدى شخصيات عالمه الروائي ويستعمل حينا لغته الخاصة ومعاييره التقييمية وأحيانا أخرى يستخدم ذهن ومعايير الآخر.

كما ميز بين نوعين من الصيغ: الصيغة التصويرية (Le mode Pictural) والصيغة الدرامية (Le mode dramatique) فالمتلقي في الصيغة التصويرية يرى الأحداث من خلال منظور الراوي أو إحدى الشخصيات الروائية بينما في الصيغة الدرامية فالمتلقي تعرض أمامه الأحداث وكأنها مشهد مسرحي.

من خلال هذا التصنيف يمكن تحديد وجهات النظر كما نجدها متفرقة في صنعة الرواية وملخصة من قبل لينتفلت ياب (Lintvelt Jaap)[1]:

1-التحليق البانورامي Survol Panoramique:

إن ما يميز هذا الشكل الخطابي وجود راوٍ مستتر عليم متعال ومهيمن على عالمه الروائي، يستعين بصورته ومنظوره الخاص من أجل تقديم عرض بانورامي حول الشخصيات الروائية والأحداث المسرودة. وهو كثيرا ما يتدخل على مدى صفحات العمل السردي بتعليقاته وشروحاته المتكررة.

2-الراوي الممسرح Le narrateur dramatisé

فهو راوٍ غير عليم، مهمته هو سرد ما يراه فقط أو ما يراه أيا كان في موضعه، من خلاله يتم التقديم، يحكى القصة حسب وجهة نظره وحسب أسلوبه الخاص.

3-الذهن الممسرح L'esprit dramatisé

هذا الشكل الخطابي يزاوج بين الصيغة التصويرية والصيغة الدرامية، الأولى لوصف العالم الخارجي والثانية لتقديم الحياة الداخلية للشخصيات.

[1] -lintvelt Jaap **: essai de typologie narrative « le point de vue »**, op cit, PP 116- 123.

4-الدراما الخالصة Le drame Pure

هذا النمط الخطابي أقرب ما يكون للعرض المسرحي، نشهد فيه غياب الـــــراوي فالقصة تظهر وكأنها تحكي نفسها بنفسها، والقارئ لا يمكنه الولوج إلى خلد الشخصيات ومعرفة ما تفكر فيه ولا معرفة حياتها الداخلية.

وعيا منه بأهمية هذا الإجراء الخطابي في نظرية القصة خصّ (فريدمان نورمان Freidman Normane) وجهة النظر بدراستين نظم فيهما تصوّره لها وقدّم تصنيفات لمختلف وجهات النظر.[1]

بنى دراسته على التمييز بين العرض والسرد وبين "راوٍ جلي" و"راوٍ" "مطموس" مما أتيح له إقامة تصنيف واضح ومنظم لوجهات النظر وهذا التصنيف يضم الأشكال السردية التالية كما نجدها ملخصة عند لينتفلت Lintvelt.[2]

5-المعرفة المطلقة للراوي-المؤلف Omniscience éditoriale

إن المعرفة المطلقة تعني وجهة نظر الكاتب غير المحدودة وغير المراقبة. فالمؤلف يروي قصة من أية زاوية شاء، فهو يخبرنا عن أفكار وأحاسيس شخصيات عالمه الروائي تتعدد تدخلات هذا الراوي في القصة وأحداثها سواءا اتصلت التدخلات بالقصة أو لم تتصل.

6-المعرفة المحايدة Omniscience Neutre

وجهة النظر هذه تختلف عن سابقتها، فالكاتب الراوي يتكلم مستعملا الضمير الغائب هو، ولا يتدخل إلا نادرا. يقدم عالمه الروائي بصوته وكما يدركه هو وليس كما تدركه الشخصيات.

7-الأنا-راو كشاهد Le je-Narrant comme témoin

إن الراوي في هذه الوجهة يكلم القارئ بضمير المتكلم، معرفته بالشخصيات والأحداث محدودة، والقارئ لا يدرك من القصة إلا أفكار وأحاسيس وإدراكات الراوي الشاهد.

---

[1] -lintvelt Jaap :**essai de typologie narrative**, op cit, p124.
[2] - ibid, pp124-130.

8-الأنا-راوٍ كبطل القصة Le je-Narrant comme Protagoniste

إن السرد تتكفل به شخصية مركزية في القصة.

9-المعرفة المتعددة الإختيار Omniscience multi-sélective

تختلف هذه الرؤية عن سابقتها، فالقارئ يجد نفسه ليس أمام راوٍ واحد يروي أحداث القصة إنما أمام رُواة متعددين. فالقصة تدرك كما تحياها الشخصيات، نرى القصة من خلال أذهانها وأحاسيسها.

10-المعرفة الإختيارية Omniscience sélective

إن القصة تدرك من خلال راوٍ واحد فالكاتب يتم تركيزه على شخصية واحدة والقارئ يرى القصة من خلالها.

11-الصيغة الدرامية Le mode dramatique

إن قارئ لا يرى من القصة إلاّ أقوال وأفعال الشخصيات أما ما يجول في أذهانها وما يختلج في صدورها لا يدركه إلا من خلال أقوالها وأفعالها.

12-الكاميرا La caméra

في هذه الوجهة الأخيرة يقصى المؤلف فالغاية هي نقل شريحة من حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم، وهذا رغم اعتباره وجهة النظر هذه معاكسة تماما لجوهر الفن القصصي.

هذا التصنيف رغم كثرة أشكاله السردية يمتاز بالشمولية والوضوح، من خلاله حاول فريدمان تلخيص أراء من سبقوه وإحصاء كل الأشكال التعبيرية ومختلف الرؤيات التي يلجأ إليها الكاتب أثناء إعداده الجمالي لمؤلفه السردي.

على غرار ما عرضناه سابقا حاول بوث واين س .Booth Wayne.C طرح مفهوم وجهة النظر من زاوية مختلفة تتمثل في البحث عن تجليات الراوي في النص السردي والكشف عن مختلف طرق التواصل بين الكاتب والقارئ "فالكاتب لا يحكي مباشرة، فالقارئ

هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه من خلال الكلمات والإشارات وأفعال الشخصيات"[1] أنه يدعو إلى البحث عن تجليات الراوي لتحديد رؤيته أو رؤاه إلى العالم الذي يرويه، والبحث عن الكيفية التي تبلغ بها أحداث القصة إلى المتلقي – فاختيارات الروائي في هذا الشأن غير محدودة– رغم اعترافه بصعوبة المهمة فلا توجد مصطلحات مناسبة من أجل تعيين الأصوات (Les voix) المتعددة التي يلجأ إليها الكاتب.[2] وعلى هذا الأساس تجاوز أعمال لوبوك بيرسي وفريدمان.

ميز بوث واين س بين نوعين من الرواة: مشاركين وغير مشاركين وعين ثلاثة أنماط منها:

13–الكاتب الضمني

فهو ليس الكاتب الإنسان إنما هي ذاته الثانية، نجده في كل عمل سردي مهما كان نوعه، ونجد صورة ضمنية لكاتب قابع في الكواليس حتى في الروايات التي لا يعرض فيها راوٍ صراحة.

14–الراوي غير المعروض

حتى أكثر القراء سذاجة يعترف بوجود وساطة في كل قصة، وهذه الوساطة ما هي إلا الراوي الذي نصبه الكاتب من أجل سرد أحداث عمله القصصي وهذا الراوي ليس له ميزة خاصة وهو غالبا ما يلتبس بالكاتب.

15–الراوي المعروض

هو كل شخصية تقوم بعملية الحكي سواء تحدثت باسم الكاتب أو الضمير المتكلم أو الجمع، ينشطر هذا النوع إلى ثلاثة أنواع هي:

أ–الراوي الراصد (Reflecteur): يروي بالضمير المتكلم أو الغائب وهو يبدو كالمرآة العاكسة للأحداث.

[1] - Booth Wayne.C. : **Distance et point de vue**, Op. cit, p87.
[2] -Ibid, p90.

ب-الراوي الملاحظ أو الشاهد: يروي مستخدما الضمير المتكلم أو الضمير الغائب يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.

ج-الراوي المشارك: نجد هنا حضور الراوي كشخصية من شخصيات القصة.

إن هؤلاء الرواة سواء كانوا مشاركين في الأحداث أو مجرد ملاحظين يتحدثون بضمير الغائب أو المتكلم أو الجمع فإنهم مختلفون حول درجة المسافة (رغم صعوبة تحديدها) التي تفصلهم بالكاتب والقارئ وباقي شخصيات القصة، ونجد بين هؤلاء حوارا ضمنيا يقام بينهم وهم في علاقة تواصل وتجاوب حينا وتناقض أحيانا أخرى حول نمط القيم أو الأحكام الأخلاقية أو الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية.

لعل من أهم الدراسات التي أغنت مفهوم الرؤية السردية ومنحتها أبعادا جديدة واتخذت مصطلحا مركزيا في تحليل الخطاب الروائي هي دراسة بويون جان POUILLON Jean "الزمن والرواية" Temps et roman . سعى جان بويون إلى إقامة نمذجة سردية إنطلاقا من حديثه عن الرواية انطلاقا من علم النفس. إن العلاقة بين الأدب وعلم النفس شديدة الإرتباط، فإذا كان الروائي سعيا منه للبحث وتحليل مواقف حياة الشخصيات يقوم بتحديد الرؤى الممكنة متشابهة نفسيا مع رؤى الأشخاص الحقيقيين، فإن عالم النفس يمكنه أن ينطلق من هذه الرؤى من أجل تحديد طرق الإبداع الروائي[1]. انطلاقا منه من هذه القناعة حدّد الدارس ثلاثة أنواع من الرُؤى:

- الرؤية مع « La vision avec ».
- الرؤية من الخلف « La vision Par derrière ».
- الرؤية من الخارج « La vision du dehors » .

1) الرؤية مع: نجد هنا حضورا لشخصية محورية من خلالها نرى الشخصيات الأخرى ومعها نعيش الأحداث المروية. يمكن وصف هذه الشخصية من الداخل والولوج إلى ذاتها. والقارئ يتبنى نفس رؤيتها.

[1] - Pouillon Jean: **Temps et roman,** Ed Gallimard, Paris, 1993, p.64.

2) الرؤية من الخلف: في هذه الرؤية نجدنا أمام راوٍ عليم متعال، دائم الحضور يسير بمشيئته الأحداث والشخصيات.

3) الرؤية من الخارج: إن الراوي لا يدرك من الشخصيات إلا كلامها وسلوكاتها والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه.

تميز الدارس عن سابقيه في تحليل الرؤيات من منظور علم النفس. ما يلاحظ هو الدقة والوضوح في عرض أطراف الرؤية السردية، والإنسجام الكبير في عرض مقوماتها السيكولوجية وتصنيفاتها، وكيفية الكشف عنها ولعل هذا ما أغرى تودوروف تزفيطان TODOROV Tzvetan للسير على منواله.

أول ما نبّه إليه تودوروف هو إمكانية تحليل الخطاب السردي من ثلاث زوايا: الزمن Le temps، الصيغة Le mode، المظهر L'aspect.

عرّف مظهر القصة (Aspect du récit) بالطريقة التي بواسطتها تدرك القصة من طرف الراوي[1] ويقصد بالمظهر الرؤية أو النظر (Regard)[2] ومظهر القصة يعكس العلاقة بين الضمير هو (في القصة) والآنا (في الخطاب) أي بين الشخصية والراوي.

انطلاقا من هذا التحديد استرجع تصنيف بويون وأدخل عليه تعديلات خفيفة محتفظا بتصنيفه الثلاثي:

1)الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف): يظهر الراوي في هذا الصنف أكثر معرفة من الشخصيات الحكائية، فهو يدرك كل شيء: الخفي والظاهر، يخترق الجدران، يتسلل إلى ذهن الشخصيات وذواتها الداخلية، وفي هذه الحالة يكون السرد موضوعيا.

2)الراوي= الشخصية (الرؤية مع): تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، لا يقدم للقارئ أي معلومة أو أي تفسير إلا بعد أن تتوصل إليه الشخصية ذاتها.

يمكن للسرد أن يدرج بضمير أنا أو الضمير هو لكن دائما حسب منظور الشخصية للحدث.

[1] - TODOROV Tzvetan: **« Les catégories du récit littéraire »,** in l'analyse structurale du récit, Op Cit, p145.
[2] -Ibid, p146.

3) الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج): إن معرفة الراوي في هذه الرؤية محدودة فهو يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فهو يكتفي بنقل أقوالها وأفعالها دون الولوج إلى ذواتها الداخلية وفي هذه الحال يكون السرد ذاتيا.

سعى كذلك لنتفلت ياب Lintvelt Jaap إلى إقامة نمذجة سردية في كتابه "محاولة لنمذجية سردية": "وجهة النظر"، « le point de vue » Essai de typologie Narrative مستلهما أراء من سبقوه والنمذجة التي يقترحها تتبني حول السرد (لا سيما العلاقة بين الراوي والمروي له) في علاقته مع القصة Le récit والحكاية L'histoire.

أقام لنتفيلت نمذجته على التمييز بين الراوي Narrateur والفاعل L'acteur مما سمح له التمييز بين شكلين سرديين: السرد المتباين حكائي: Narration héterodiegetique والسرد المتضمن حكائي: Narration Homodiegetique، فإذا كان السارد لا يوجد في الحكاية كفاعل في السرد المتباين حكائي، فإنه في السرد المتضمن حكائي يكون ساردا وفاعلا في الآن ذاته.[1]

نفس التمييز مكنه أيضا من تحديد "مركز التوجيه" (Centre d'orientation) بفضله تعينت الأنماط السردية التالية:

- ***النمط السردي النظمي: Type Narratif Auctoriel:*** في هذا النمط "مركز التوجيه" يقع داخل السارد الذي يتعين كالناظم للحكاية.
- ***النمط السردي الفعلي: Type Narratif Actoriel:*** على خلاف النمط السابق فإن مركز التوجيه يقع في الفاعل.
- ***النمط السردي المحايد: Type Narratif Neutre:*** لا السارد ولا الفاعل يشتغل كمركز توجيه، فالسارد يكتفي بتأدية الوظيفة السردية فقط. الفعل القصصي يبدو موضوعيا لأن ذات السارد أو الفاعل لا يخترقانه[2].

[1] - Lintvelt Jaap : **Essai de typologie narrative**, Op Cit, p38.
[2] -Ibid, p38.

تختلف هذه الأنماط السردية باختلاف المنظور وعمقه، وهذا العمق يكون إدراكا خارجيا أو داخليا، محدودا أو غير محدود.

قدم لنا الأنماط السردية السابقة مرتبطة بالمنظور وعمقه.

ففي السرد المتباين حكائي:

1- نجد أنفسنا في **النمط السردي النظمي**، أمام منظور راوٍ ناظم عليم، وإدراكين خارجي وداخلي غير محدودين، والمنظور إما أن يكون ثابتا أو متغيرا.

2- **النمط السردي الفعلي:** نكون أمام منظور الراوي الفاعل، وإدراكين: خارجي وداخلي محدودان. ففي الإدراك الخارجي المحدود يكتفي الراوي بالتقديم الخارجي لباقي الفواعل، أما في الإدراك الداخلي المحدود، فالراوي لا يعلم إلا ما تعلمه الفواعل (الشخصيات) ويجهل ما يجري في ذواتها الداخلية.

3- **النمط السردي المحايد:** هي الكاميرا التي تعمل على نقل الأقوال فقط، الإدراك في هذا النمط خارجي محدود، فالكاميرا تكتفي بتسجيل المرئي والمسموع من العالم الروائي فقط. أما الإدراك الداخلي فمستحيل، فلا تدرك دواخل الشخصيات والفواعل إلا عبر أقوالها وأفعالها.[1]

أما في **السرد المتضمن حكائي** نجد أنفسنا أمام:

1) **النمط السردي النظمي** أمام عالم روائي منظور من خلال الراوي–الشخصية Narrateur-Personnage، وإدراك خارجي وداخلي موسوعان للراوي الشخصية.

2) **النمط السردي الفعلي،** فالقارئ يجد نفسه أمام منظور سردي لشخصية الفاعل Personnage-Acteur الذي يقاسمه منظوره.[2]

من الدراسات التي قدمت تصورا نظريا مكتملا للسرد هي أمثلة III (Figures III) لجينت جيرار (Genette Gerard) الذي انطلق من تصورات سابقيه فانتقدها فعرض مشروعا منسجما أقام فيه نمذجة للمقامات السردية.

[1] - Lintvelt Jaap : **Essai de typologie narrative**, Op. Cit , p43, p44.
[2] -Ibid, p84, p86, p90.

إن ما أعابه (جنيت) على من سبقوه هو خلطهم بين الصيغة والصوت أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ –فإذا كان شرعيا التفكير في تنميط الحالات السردية المختلفة التي يضمها الخطاب، لكن ما ليس شرعيا حسب رأه هو تقديم من سبقوه لتصنيفاتهم تحت مقولة "وجهة النظر" وحدها وتجريد قوائم تتزاحم فيها مصطلحات ذات تحديدات غاية في الخلط، لذلك يشير إلى ضرورة ألا تمحص إلا التحديدات الصيغية أي تلك التي تهم ما يسمى بـ "وجهة النظر" (Point de vue) ، الرؤية (Vision) والمظهر (Aspect) حسب بويون جان وتودوروف[1] ثم يعوضها بمصطلح التبئير focalisation الذي يعتبره أكثر تجريدا ليتجنب ما يمكن أن تحدثه تلك المصطلحات من إيحاء مفرط للجانب النظري. ويعد (جنيت) من بين الأوائل الذين أدخلوا هذا المصطلح في حقل السميائيات السردية وجعل منه عنصرا هاما من عناصر تحليل السرد القصصي.

يؤسس جنيت Genette تصوره عن التبئير ويعالجه ضمن صيغ القصة Modes de récit وبناء على عمل بويون وتودوروف يقدم بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير[2]:

1) القصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر Récit non-focalisé, où à focalisation Zero

نجد هذا النمط في الرواية الكلاسيكية: وهو ما يطلق عليه النقد الأنجلو–أمريكي القصة ذات السارد العليم الكلي المعرفة (Narrateur omniscient)، أما بويون فيطلق عليه تسمية "الرؤية من الخلف""، أما تودوروف فيرمز لها بهذه الصيغة السارد> الشخصية (فالسارد يعرف أكثر من الشخصية بل يعرف ويقول أكثر مما تعرفه اي شخصية من الشخصيات).

2) التبئير الداخلي Focalisation interne

إن السارد لا يقول إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات إنها القصة ذات "وجهة النظر" حسب "لوبوك"، أو "حصر المجال" Champ restreint حسب بلين Blin أو "الرؤية معاً" عند بويون. ويكون التبئير الداخلي:

[1] -Genette Gerard, **Figures III**,Op Cit, p313.
[2] -Ibid, p313.

- ثابتا (Fixe) حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة.
- أو متغيرا (Variable): حيث تتغير الشخصية البؤرية.
- أو متعددا (Multiple): حيث تتم رواية الحدث نفسه عدة مرات حسب وجهة نظر شخصيات عدة، كما هو الأمر في روايات التراسل.

3) التبئير الخارجي Focalisation externe

إن السارد يقول أقل مما تعرفه الشخصيات، فتتصرف أمامنا الشخصيات دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكارها الداخلية أو عواطفها لأن السارد ذاته يجهلها لذلك يكتفي بالوصف الخارجي بدل الولوج إلى كنه الشخصيات ،إنها الرؤية التي نجدها في القصة "الموضوعية" أو "السلوكية" Behaviouriste والتي يطلق عليها بويون "الرؤية من الخارج" Vision du dehors، ولا يمكن إدراج أية وجهة نظر معينة في هذا النمط من الرؤية.

حافظ جنيت (Genette) على نفس التقسيم الثلاثي كما نجده عن بويون وتودوروف لكنه عمق التبئيرات على مستوى التطبيق من خلال إجلاء التبئيرات في علاقتها ببعضها البعض والتحولات التي تشهدها داخل العمل الروائي. فيحدث أن تتغير "وجهة النظر" التي تحدث في أثناء الحكاية وهي تبدل في التبئير "لكن تبديل التبئير، ولا سيما إذا عزل في سياق متماسك، يمكن أيضا أن يحلل على أنه خرق une infraction مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق"[1] فأطلق جنيت (Genette) اسم "التغيرات alterations على هذه الخروق المعزولة -Infractions isolées– عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة ملائما".[2]

في إطار حديثة عن الخروقات المعزولة حدد نمطين من التغيرات:

- الإخبارات الناقصة –Paralipses– وتتمثل في تقديم خبر أقل مما هو ضروري مبدئيا.

[1] -Genette Gerard, **Figures III**,op ci p322.
[2] -Ibid, p322.

- الإخبارات الزائدة –Paralepses– ويتمثل في تقديم خبر أكثر من المسموح به مبدئيا في نظام التبئير الذي ينسق المجموع.

ثم يحلل التغيرات من خلال ربطه بالتبئيرات في علاقتها بالقارئ.

يستكمل جيرار جنيت مشروعه النظري في كتابه: خطاب القصة الجديد Nouveau discours du récit، إثر الإنتقادات التي أثارها بحثه السابق، فأعاد قراءة بعض تصوره الأول وحاول تجاوز المشاكل التبئيرية التي أثارتها خاصة " بال مايك " Bal. Mike [1]

ما أعابته بال على جنيت هو عدم تقديمه تعريفا للمصطلح الذي فضل توظيفه (Focalisation) رغم تقديمه إياه كبديل على باقي المصطلحات الموظفة، وعدم تمييزه بين "التبئير على" Focalisation sur و"التبئير بواسطة" (Focalisation Par)، وعدم التمييز كذلك بين ذات التبئير (المبئر) وموضوع التبئير المبأر أي بين الهيئات التي ترى وموضوعات الرؤية.

إنطلاقا من ثنائية الذات والموضوع تقدم بال هذه الترهينات البديلة.

1) ذات السرد: الراوي.
2) موضوع السرد: المسرود (المروي).
3) ذات التبئير: المبئر.
4) موضوع التبئير: المبأر.

يقول جنيت ردا على بال: "إني لأجد صعوبة كبيرة في الخوض في هذه المناقشة التي تدخل فيها ميك بل، منذ عرضها لموقفي، مفاهيم (مبئر ومبأر) لم أنو استعمالها قط، لأنها متنافرة مع تصوري للأمور. فلا وجود عندي لشخصية مبئرة أو مبأرة: إذ لا يمكن إن

[1]– يقطين سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ص298.

عن: Bal Mike **: Narration et focalisation**, in poétique 1977.

ينطبق مبأر إلا على الحكاية نفسها، ولو انطبق مبئر على أي أحد، لما أمكن إن ينطبق إلا على ذلك الذي يبئر الحكاية، أي السارد.[1]

ثم انطلق من إعادة طرح المشكل مع بال في إدخال تعديلات على التبئير الداخلي المتغير واللاتبئير أو التبئير الصفر من خلال قبوله وجود "مقاطع غير مبأرة" التي يمكن تحليلها حسب رأيه لكن ليس قبل أن تحول إلى فسيفساء من المقاطع المبأرة تبئيرا متنوعا فيصبح بالتالي التبئير الصفر = التبئير المتغير. وهو ما ينطبق على القصة الكلاسيكية التي تضع "بؤرتها" في نقطة من عدم التحديد مما يجعل القارئ يتساءل إذا كانت فعلا وجهة نظر، وعما إذا كان هذا المركز يتوافق مع أي شخصية. فيخلص إلى التأكيد على أن مصطلح عدم التبئير أو التبئير الصفر هو الأليق بها والأجدر[2] ومن ثم يقترح الصيغة المعدلة التي يراها ملائمة:

التبئير الصفر = التبئير المتغير وأحيانا الصفر

ثم يعمد إلى تحديد مفهوم التبئير كونه "حصر، وتقييد المجال" restriction du champ، أي انتقاء للخبر السردي بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه "معرفة كلية أو مطلقة" Omniscience.[3]

ويبدي جنيت إستهجانه استخدام مصطلح "المعرفة الكلية" وفضل استبداله بمصطلح "الخبر الكامل" Information complète ويعلل هذا الإختيار كون المؤلف ليس لديه ما يعرفه، لأنه في حقيقة الأمر هو الذي يخلق كل شيء. فإذا كان هناك عليما في المتخيل السردي فهو القارئ الذي يصبح كلي المعرفة. وأداة هذا الإنتقاء يتم عبر "بؤرة مموقعة" (Foyer situé) التي هي نوع من التضييق للخبر un goulot d'information الذي لا يسمح بأن يمر إلا الخبر الذي يسمح به موقع السارد ففي التبئير الخارجي تتطابق هذه البؤرة مع شخصية تصبح ذاتا خيالية un sujet fictif لكل الإدراكات، فيمكن إذن للحكاية أن تخبرنا

[1] جنيت جيرار: **عودة إلى خطاب الحكاية (Nouveau discours du récit)** ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، 2000، ص ص95–96.

[2] – عودة إلى خطاب الحكاية، ص96.

[3] – نفس المرجع، ص97.

عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه، وإذا لم تلتزم بذلك تنتهك الموقف الصيغي للحظة[1].

أما في التبئير الخارجي فإن البؤرة تقع في نقطة ما من العالم الحكائي يختارها السارد وهي تقع خارج كل شخصية فلا يمكن لأي كان النفاذ إلى أفكار الشخصيات.

[2]وآخر ملاحظة يبديها في هذا الفصل الذي خصه للتبئير تلك الترابطات التي أجراها بين الصيغة والصوت والتي أوخد على إهمالها، وتخص مقولة "التبئير على السارد" والتي يقصد من خلالها حصر الخبر السردي في معرفة السارد وحده.[3] فإذا كان السارد بطلا عنده إخبار في تلك اللحظة من القصة فهذه الوضعية هي التي تستحق مصطلح التبئير، أما حينما يكون البطل ساردا، فالإخبار يكون خارج القصة فلا يمكن أن تعد هذه الوضعية بالتبئير.

إنطلاقا من هذا العرض الذي إختصرنا فيه أهم الدراسات والأبحاث التي درست هذه المقولات الحكائية سنحاول تقديم تصورا مفصلا للرؤية السردية في مؤلفات مزداد أعمر مستفدين بالدرجة الأولى من أبحاث جنيت جيرار، باحثين عن تجليات الراوي لتحديد رؤيته أو رؤاه إلى العالم الذي يرويه، راصدين العلاقة العامة بين الراوي والقصة وكاشفين عن الكيفية التي تدرك بها أحداث ومن أية زاوية يرى السارد بغية الوقوف عند مختلف الرؤيات السردية لرصد تحولاتها وطرق إشتغالها. سنحاول تحديد الرؤيات السردية التالية:

- التبئير الصفر.
- التبئير الداخلي.
- التبئير الخارجي.

[1]- جنيت جرار، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ص97.

[2]-المرجع نفسه، ص97.

[3]- المرجع نفسه، ص97.

المبحث الأول: الرؤية السردية في Tagrest uryu

إن أول صعوبة تعترضنا عند دراسة من يروي Tagrest uryu، هو معرفتنا من يرى ومن أي منظور، ويعود هذا اللبس إلى اختلاف ضمير السرد من جزء لآخر وتنوع المنظور السردي في نفس الجزء ذاته أحيانا ناهيك عن اختلافه من جزء لآخر. فبعض أجزاء النص سردت بضمير الغائب أما البعض الأخر منها فجاء سردها بضمائر أخرى والقارئ على امتداد صفحات الرواية يظل مترددا بين نسبة الكلام إلى سارد مجهول غريب عن الحكاية أو إلى ساردين يتقمصون أدوارا في الحكاية المروية.

إن النص السردي يشتمل على مقطوعات تبدو في الظاهر كل مقطوعة مستقلة عن المقطوعة الأخرى لكنها تشمل مجتمعة الموضوع المركزي للرواية.

لقد تضمن النص السردي خطابا على الخطاب. وينتمي إلى الخطاب على الخطاب عنوان الأثر Tagrest uryu والعناوين الفرعية التي صدر بها الكاتب فصوله الستة عشر التالية:

1) Salem (سالم).
2) Rabeh (رابح).
3) Adlis n Waɛli (كتاب واعلي).
4) Muhend-Uaɛli (محند واعلي).
5) Salem (سالم).
6) Adlis n Waɛli (كتاب واعلي).
7) Rabeh (رابح).
8) Salem (سالم).
9) Lwennas (لوناس).
10) Adlis n Waɛli (كتاب واعلي).
11) Rabeh (رابح).
12) Muhend-Uaɛli (محند واعلي).

13) Rabeh (رابح).

14) Adlis n Waɛli (كتاب واعلي).

15) Muhend-Uaɛli (محند واعلي).

16) Rabeh (رابح).

إن الرواية في شكلها العام مبنية على السرد إذهيمن السرد على مجريات أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها. فالأحداث تأرجحت بين ماضي الشخصيات وحاضرها. والخطاب المسرود هو الأنسب لاسترجاع الماضي بأحداثه وأقوال شخصياته وبناء الحاضر. والخطاب المسرود هيمن عليه سارد مجهول عن أحداث القصة التي يسردها وغير مشارك فيها شأنه شأن كل الروايات التي "تكتب عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن إختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان، وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم، خاصة أن وضعنا كقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا".[1]

إن انبناء الخطاب على صيغة الضمير الغائب يعطي لنا إنطباعا أننا أمام سارد مطلق الحضور Omnipresent، ومطلق المعرفة Omniscient عالم بكل شيء، نرى الأشياء بعينيه وبمنظوره الخاص، نتعرف من خلاله على الشخصيات والأحداث.

منذ الفصل الأول ومع بداية الرواية نتيقن أن السارد الذي يحكي ليس شخصية في الحكاية، فالسارد من خلال علاقته بأحداث الرواية يبدو أنه يروي حكاية لم يشارك فيها إذن فهو سارد من الدرجة الأولى، إذا ارتكزنا على اصطلاح جنيت جيرار Genette Gérard، الذي تعين في بداية الفصل الأول بالحديث عن سالم Salem ويتكفل الضمير الغائب بالقيام بالحكي.

بدا السارد مجهول الإسم والملامح، واحتلاله المستوى الأول من السرد يجعل منه ساردا خارج الحكاية وعدم مشاركته في الحكاية يجعل منه ساردا غير مشارك وعلى هذا

[1] – بوتور ميشال ، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: أنطونيوس فريد ، منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت، 1971، ص63.

الأساس يمكن اعتباره كاتبا يسرد، رغم تخفيه يبقى حضوره قويا من خلال بصماته المتعددة والمبثوثة هنا وهناك في النص.

ينفتح هذا الأثر الروائي بوصف تساقط الثلوج المكثف على ثلة من المجاهدين، وتسجيل أثر العياء الذي نال منهم، لكن الناظم الخارجي الذي تولى عملية السرد لم يتمكن من ولوج ذوات المجاهدين الداخلية ليخبرنا عن السبب الحقيقي في ترددهم في السير: أهو خوف إنتابهم أم أنه شيء آخر كما يوضحه المؤشر السردي التالي الذي جاء على لسان الناظم الخارجي:

« d aḍar ittakren γer deffir, wiss ma tuggdi neγ d ulawen id-yennan kra ».[1]

فالسارد الناظم يبدو لنا في بداية الرواية وفي سطورها الأولى عاجزا عن البوح عما يختلج في صدور الشخصيات من أحاسيس، فاقتصرت مهمته على الوصف الخارجي للشخصيات وهي تتسلق الجبال حاملة على ظهورها الأسلحة والذخيرة.

يتحول السرد بتحوّل الراوي من ناظم خارجي الذي استهل الخطاب بتقديم الفضاء العام الذي إحتضن الأحداث إلى ناظم داخلي حينما ركز على شخصية (سالم) الذي تعين في النص كإحدى الشخصيات الأساسية بوصفها من الداخل، فيكشف لنا جزءا من شخصيته، فهو شجاع لا يهاب الخطر، ويطلعنا على أسباب صعوده إلى الجبل وحمله السلاح. هذه الوحدة الأولى التي عنوانها الكاتب سالم، إستهلت بناظم خارجي الذي يحكي بضمير الغائب وهو غير محدد السمات وغير واضح الملامح وعلمه لا يتجاوز علم القارئ لذلك نجد أنفسنا أمام منظور داخلي تم من خلاله تأطير فضاء الأحداث.

ما إن تغيّر موضوع التبئير حتى انتقلنا من صوت لآخر ومن منظور لآخر، فتحول الناظم الذي كان خارجيا في بداية الرواية إلى ناظم داخلي، ومن موضوع التبئير الذي كان يتسم بالعموم والشمولية إلى مبأر محدد السمات والصفات ألا وهو سالم، على إثر هذا

[1]–الرواية tagrest uryu ص: 09.

الترجمة: إنهم يسترقون القدم إلى الخلف، أهو الخوف، أم أن قلبهم حدثهم بشيء ما.

التحوّل تغيّر المنظور بدوره فأصبح التبئير الصفر هو المهيمن في هذا المستوى الذي وصل إليه السرد.

يحتفظ الكاتب بهذا المنظور لكن يغيّر موضوع تبئيره، فيجعل من رفاق سالم مادة لحكيه فيقدمهم لنا من الخارج، ولما كان سالم شخصية مركزية فإنه يعود إليها مرّة أخرى مبئرا إياها، يقدمها لنا من الداخل ومن الخارج، فنتعرف من خلال التبئير الصفر، المنظور الذي احتفظ به الكاتب، عن هذه الشخصية من كافة جوانبها فندرك معه هذه الشخصية المتفردة. وما يجعلنا ندرك هذه الشخصية ونحيط بها علما وإدراكا هو لجوء الناظم إلى التبدل الزمني، إذ يبئر لنا سالم في الماضي وفي الحاضر، وما في ماضي هذه الشخصية كان داعيا لاستتكارات شتى يبئر الناظم الخارجي منها حادثة وفاة حما سالم في فرنسا في واقعة داهمت فيها جماعة من المسلحين من أتباع مصالي الحاج مقهى اعتاد العمال الجزائريون المغتربون ارتياده فأطلقت النار على رواده فأردتهم قتلى وكان من بينهم حما سالم. إن هذه الحادثة لم يتم تسجيلها إلا بعد أن تكونت لدى القارئ فكرة عن الأسباب التي شجعت سالم على الإنخراط في صفوف جيش التحرير الوطني.

يستمر السرد وتبقى صيغة الخطاب المسرود هي المهيمنة والسرد يتولاه دائما السارد بالضمير الغائب الخارج والمتباين حكائي ويبقى موضوع التبئير دائما هو (سالم) الذي يركز السارد عليه فينقلنا الناظم إلى ماضيه قصد إضاءة جوانب مختلفة من حياته فتتجلى لنا صورة سالم كمبأر رئيسي ومنه تتناسل موضوعات ثانوية موازية للتبئير الرئيسي.

يسترسل الناظم في السرد فيعود بالقارئ إلى ماضي سالم حينما كان طفلا صغيرا وهو يتردد على مدرسة القرية وكان تلميذا نجيبا، كذلك يستحضر عبر تقنية الارتداد قصة المدرس الفرنسي الذي سخر جهده وعلمه في خدمة سكان القرية وكان جزاؤه الطرد من قبل السلطات الإستعمارية، وجعل السارد هذه القصة موضوعا جديدا لتبئيره، وتلت هذه الإسترجاعات أخرى تجلت من خلالها بوضوح صورة سالم ماضيا وانعكاسها على حاضره كاسترجاع قصة إفلاس عائلته وهجرته إلى فرنسا وهو شاب صغير السن ليعمل في مناجم فحمها وزواجه المبكر.

ما إن يوشك الفصل على النهاية حتى يتغير الصوت السردي فيتحول الناظم من الخارجي إلى الداخلي وأضحت الأحداث تقدم للقارئ من منظور شخصية سالم مستعملا دائما الضمير الغائب فتبأر شخصية جديدة ظهرت على مسرح أحداث القصة وهي شخصية (واعلي) Waɛli حيث تم تسجيل طباعه والحديث عن نضاله من أجل الهوية الأمازيغية في وقت كان الحديث عنها محظورا. ولقد تناوب الخطاب بين المسرود والمعروض حيث نسجل في المعروض شبه انمحاء السارد مما يولد فينا إنطباعا بأن السارد اختفى وأن الشخصية هي التي انفردت بالقيام بالفعل "فالخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي"[1]. كما يتبين لنا ذلك من خلال هذا المشهد الحواري الذي جاء على لسان شخصية (سالم) وشخصية (واعلي) اللتان تساهمان في بناء الحدث واللتان إنتهى بهما الفصل:

" Yenna-yas i Waɛli :

- ɣar-ek anida tettruhuḍ alamma nedda yid-ek, nekkni s terbaɛt, neɣ xarsum di tlata yid-neɣ : nekk d Rabeh, d muhend-Uaɛli !
  Waɛli yerra-yas-ed :
- Ur ttaged a Salem, ur yelli wacu iyi ttalasen ! ma teddam a rrbeh a tafat, ma ulac ekes aɣbel ɣef yiman-ik, ur iyi-zmiren ara. Amur ameqqran deg-sen, d nekk, ten-id-yegren ɣer sseḥğa ! anida id-zedmeɣ id-squceḍen !
- D widak id-tewwid ar-a d-yezwiren ɣur-ek. Atas degsen s tuggdi
- id-ddan yid-neɣ, limer ad aɣ-afen abrid wellah ma zegglen-aɣ".[2]

---

[1]– بنفيلد آن: "الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر"

ترجمة: بشير المقري مجلة آفاق 1988، ص110.

[2]– الرواية، ص29.

الترجمة:

قال لوعلي:

"–احذر أن تذهب دوننا، على الأقل معنا الثلاثة: أنا ورابح ومحند واعلي أجابه واعلي قائلا:

–لا تخشى يا سالم من شيء، ليس هناك ما يديننني، إذا صاحبتني فهذا شيء جميل وإن لم تفعل فلا تقلق، لا أحد يقدر على، أغلبيتهم أنا من أدخله الجبهة.

–إن هؤلاء من يجب أن تخشاهم، أغلبهم عن خوف التحقوا بنا، لو وجدوا الطريق المؤدي إلينا لتمكنوا منا."

يحتفظ الكاتب بنفس الحيز الزماني والمكاني للسرد مع بداية الفصل الثاني وهذا بالتركيز على شخصية جديدة هي شخصية رابح، بهذا الفاعل الداخلي كصوت سردي يستهل الكاتب الفصل الثاني، فيتحول الناظم الخارجي الذي أطّر الفصل السابق إلى ناظم داخلي ينظر من الداخل إلى حدث استدعاء (واعلي) من لدن قيادة الجيش لاستجوابه ، فينفعل معه ويعبر عن أحاسيسه الداخلية ورؤيته الذاتية للحدث:

« Tura Salem yebɣa ad yeffer fell-i, ata-n mi t-neğɛeɣ s wawal netta ad I yezzi swaɛrur, iɣil meskin iḍelli id-llulеɣ"[1]

من خلال التبئير الداخلي وصيغة الخطاب المعروض المباشر نقف على تفطن رابح للأسباب الحقيقية التي من أجلها استدعي (واعلي) من قبل قيادة جيش التحرير وتكتم قائد الفرقة سالم عن الخبر. ما كان لرابح أن يدرك حقيقة الخبر لو لم يكن يعرف جيدا طباع سالم وطريقة تفكيره، من خلال نفس المنظور يقوم الفاعل الداخلي بتبئير قصة مضمنة جاءت بصيغة الخطاب المعروض المباشر ندرك من خلالها جانبا من شخصية سالم حينما كان صغيرا، تتم القصة المسترجعة عن الذكاء الحاد الذي كان ومازال يتسم به سالم.

يتحول السرد من صيغة الخطاب المعروض إلى صيغة الخطاب المسرود، تتولى شخصية رابح دائما عملية السرد حينما منحه الكاتب دورا فاعلا في توجيه الخطاب فيصبح ساردا من درجة ثانية يتولى مستعملا ضمير المتكلم عملية السرد من منظوره كناظم مبئر يروي جوانب من حياته فيصبح بالتالي مبئر ومبأرا، فيتلاحم الناظم والمبئر، فيمارس الناظم السرد والتبئير معا، فينقلنا الناظم الذاتي من خلال السرد إلى زمن مضى فيروي جانبا من سيرته الذاتية، فيبدأ بطفولته حين كان يدرس القرآن على يد إمام القرية ويسترسل في الحديث فيروي حدثا ترك أثرا بليغا وحزينا في نفسه وبصيغة الخطاب المسرود الذاتي ينقل لنا قصة وفاة أمه. هذه القصة المضمنة وإن هيمن عليها السرد إلا أن صيغة الخطاب المعروض المباشر كان يتخللها في أغلب فتراتها، فتداخلت الصيغتان وامتزجتا في أغلب فترات العرض

[1]– الرواية، ص31.

الترجمة: إن سالم يريد أن يخفي علي الخبر، كلما هممت بالحديث معه يتهرب، ايظن المسكين أنني صغير لا أفهم.

القصصي. لكن رغم ذلك تبقى صيغة السرد تلازم صيغة العرض إذ ظل صوت السارد ملازما أقوال الشخصيات ومنظما لها وموجها للسرد إلى الأمام.

في إطار هذا التبدل السردي عاينا أن مؤشراته هي مؤشرات صيغية لكن رغم هذا التحول الذي شهده الخطاب في هذه القصة المضمنة لم نشهد تغيرا لا للصوت السردي ولا للتبئير، فهكذا لازالت الرؤية الداخلية هي المؤطرة، من خلالها قدمت لنا قصة الأم كما انطبعت في ذاتية الصوت السردي، وصوت الفاعل الذاتي هو المهيمن به ابتدأت القصة وبه انتهت.

يتحول الصوت السردي في الصفحة 40 إلى "هو" في معرض حديث السارد عن إفلاس عائلة (سالم) واضطرار الأب المسن إلى الهجرة إلى فرنسا باحثا عن العمل ليسدد ديونه، تتغير الرؤية وتتحول من الداخلي إلى الصفر.

فبينما كان السرد في بداية الفصل ذاتيا غدا في هذا المستوى الذي وصل إليه النشاط السردي موضوعيا، لكن سرعان ما تتبدل الرؤية فتعود ثانية داخلية ليعود السرد ذاتيا من جديد وهذا على إثر تحول الصوت السردي إلى "نحن" في معرض الحديث عن وصف تأهب (رابح) مع (سالم) للسفر سويا إلى فرنسا بحثا عن عمل هناك. يعقب هذا التحول تحول صيغي آخر حين شرع السارد في الحديث عن أحوال المهاجرين المقيمين بفرنسا، فتتغير صيغة السرد من المسرود إلى المسرود المنقول، يقوم الناظم بدور الناقل لما يردده الناس حول عذاب الأرواح إن لم تدفن في مواطن ميلادها وكيف أنها تظل تائهة أياما معدودات وشهورا لا تعرف الراحة حتى تعود إلى مواطنها الأصلية. فالناظم يقوم بتبئير هذا المعتقد الشعبي ويبئر هذه القصة في خطابه الذي ينتجه ومن خلال ذلك فهو هنا يقوم بدور الناظم الناقل لذلك فهو خارجي عنها كمبئر ونعتبره بالتالي ناظما وساردا من درجة ثانية لأنه يكتفي بنقل ما سمعه وما تتناقله أفواه الناس.

من الناظم الناقل نعود في نهاية الفصل إلى الناظم الذاتي الذي يسرد بضمير المتكلم، فتأخذ الرؤية السردية هنا بعدا ذاتيا لأن المبئر (رابح) لا يقدم لنا الأشياء من منظوره من الداخل فقط ولكن من خلال تمركزه على ذاته أيضا، فيصبح المبئر مبأرا في

الآن ذاته، فحتى حينما يسرد السارد الناظم الذاتي أحداثا تتعلق بشخصية سالم كتسديد ديونه، رغبته في العودة إلى أرض الوطن، تعلمه الصلاة... يسردها لنا مستعملا الضمير الغائب فتأتي الرؤية مؤطرة من قبل منظور السارد الناظم الذاتي . إن منظور رابح سيظل داخليا حول كل ما يقدم من موضوعات التبئير ويظل منظوره هو المهيمن وعبر شخصه كمبئر بدت لنا شخصيات ثانوية وفضاءات جديدة، ومن خلال هذا الناظم الذاتي نجد أن الرؤية السردية علاوة على اتسامها بالجانب الداخلي فإنها أخذت بعدا ذاتيا وهي السمة التي هيمنت على هذا الفصل الثاني من بدايته إلى نهايته.

بصيغة الخطاب المسرود يشرع مع بداية الفصل الرابع، سارد من درجة ثانية داخل حكائي بصوت محند واعلي إحدى الشخصيات الجديدة التي ظهرت على مسرح أحداث القصة في استكمال عملية السرد، فيقدم لنا رؤية داخلية لحدث استدعاء واعلي من قبل قيادة جيش التحرير المبأر من لدنه. إن الداخلي هنا يأخذ معنى الباطني ومحند واعلي يستنبطن أعماقه الداخلية معربا عن استنكاره لإخفاء سالم عنه خبر الإستدعاء وإدراكه للأسباب الحقيقية التي من أجلها أخفى عنه سالم الخبر فيقول:

« Salem ziɣ ar tura d nniya, ɣas yettara iman-is yehrec, yebɣa ad yeg tabaḍnit fell-i. Yebɣa ad yeffer tiguranin".[1]

فمن خلال هذا الإستبطان الذي تسبب فيه موضوع التبئير نجد أنفسنا أمام رؤية داخلية.

من منظور شخصية محند واعلي دائما تقدم لنا بعدها الأحداث باستعمال ضمير الغائب فترتسم عند القارئ صورة شخصيتين: سالم وواعلي فيطلعنا السارد عن الصداقة القوية التي تربط بين الرجلين وعن طباع كل واحد منهما فيقول:

« Mačči am Salem am Waɛli, yiwen d asusem, wayeḍ iɛellef awal ameslay-is yettawi anina anida ansi ik-yehwa ad as-d-tesleḍ, yiwen tagara ya amzun d

[1]–الرواية ص55.

الترجمة: "يبدو أن سالم ما زال في سذاجته وإن ظن نفسه ذكيا، يريد أن يخفي علي المخاطر"

axewni, wayeḍ anida yeqqen I yebra, yiwen d imhebber ad as tiniḍ fell-as I ters dunnit, wayeḍ yugi ad yimɣur ulac anzad amellal deg uqerru-s".[1]

لكن سرعان ما يتغير موضوع السرد وحيره الزماني فيعيدنا الناظم الداخلي إلى الماضي البعيد الخارج عن نطاق القصة والمتعلق بحياة واعلي ومن منظوره نتعرف على مراحل مختلفة من حياته: ميلاده، دراسته، إنخراطه في الحركة الوطنية، تبنيه القضية الأمازيغية، سجنه، هروبه إلى فرنسا ثم انضمامه إلى صفوف جيش التحرير.

ينتهي هذا الفصل بالحدث نفسه الذي ابتدأ به وبالمنظور نفسه، فمثلما انفتح الفصل بصيغة الخطاب المسرود وبفاعل داخلي يروي من منظوره خبر الإستدعاء ينتهي الفصل بنفس الصيغة ونفس المنظور الداخلي الذي استهل به الكاتب سرده. وهكذا نلاحظ أن التبئير الداخلي هو الذي أطّر التبئير الصفر، به ابتدأ الفصل وبه انتهى، وهاتان الرؤيتين سمحتا مجتمعتين في إضاءة جوانب من حياة واعلي خارجيا وداخليا، ومن خلالهما أيضا قدمت لنا صورة عميقة عن مدى انشغال رفاق (واعلي) على مصير رفيقهم المستدعى ومدى حيرتهم وتوجسهم إثر علمهم بالخبر. وهذه الرؤى قدمت لنا من لدن الناظم الداخلي الذي قدم لنا الأشياء كما يراها ويدركها.

ومن خلال هذا التعدد السردي ندرك نحن القراء وطأة الخبر من منظورين إثنين وبدأت تتبلور أمامنا صورة الشخصيات خارجيا ومواقفها من خبر الإستدعاء كما بدأ تطور الأحداث يأخذ مداه عن طريق فرز مواقف الشخصيات.

في الفصل الخامس يتحول، المستوى السردي، ويصبح الحكي بصوت سالم الداخل حكائي، فيستعرض أحداثا تتصل بماضيه فيصبح مركز السرد وموضوعه في آن واحد، وبرؤية ذاتية داخلية يدرك القارئ موقفه من القائد محند أبركان الذي وشى بمعلمه الفرنسي إلى السلطات الأمنية الإستعمارية فكان سببا في طرده من القرية.

---

[1]–الرواية، ص 55.

الترجمة: "ليس سالم مثل واعلي، فهذا كتوم وذاك مهذار، لكلامه صدا تسمعه من أين شئت. فهذا في هذه الآونة الأخيرة يبدو وكأنه من الأخوان أما ذاك فلا يبالي بالأمور. فهذا فنشغل البال بأمور الدنيا أما ذاك فلا يكترث بالأمور وكأنه طفل لا يريدان يكبر فحتى شعره لم يشب".

يقوم بعدها الناظم الذاتي الذي يستعمل الضمير المتكلم المفرد للسرد بكشف عما يساور نفسه من شكوك حول حقيقة الطائرات المحلقة فوق رؤوسهم والتي تترصد بهم، لا شك أن أحدا من رفاقه كان وراء إخبار العدو عن مواقعهم وتحركاتهم. إننا مع الناظم الذاتي أصبحنا نرى الأشياء من منظور سالم ونتعرف لأول مرة عن موقفه من أمر الإستدعاء والوشاية التي تعرض لها فريقه، فمنصبه كقائد فرقة وتجربته أتاحا له إمكانية التعرف على دقائق الأمور وخباياها وهو يدرك أتم الإدراك أن وجود الخونة واسع وممتد ومنغرس في جسم الثورة، وهم يحملون للعدو تفاصيل الأخبار كما يتبين ذلك في هذا المؤشر السردي:

"Akka iɣ-t-ufan si zzman n zik, ur iɣelli ara waqbayli alamma izenz-it wayeḍ. Akken yeqqar waɛli, ma ur ak-ed yekka agma-k deffir, ur yelli wacu ar-a taggaḍeḍ. aɛni uggaɣ, ɣas d tamurt n leɛnaya iɣef nttedu, amezruy-nneɣ d azrar yezḍan s lexdaɛ."[1]

لكن رغم هذا فالسارد عاجز عن تقديم أية معلومة حول هوية الخائن فمعرفته تكون بذلك على قدر معرفة الشخصيات الحكائية التي جاء ذكرها سابقا وهذا على حساب التبئير الداخلي.

في الصفحة 68 يعود السارد بضمير الغائب للظهور، فبينما كان السرد في بداية الفصل ذاتيا ها هو الآن يغدو موضوعيا، فيتولى الناظم الخارجي سرد حكاية تتعلق بشخصية جديدة ظهرت على مسرح الأحداث، وبصيغة الخطاب المسرود حينا والمنقول أحيانا يعرفنا الناظم الخارجي بشخصية الوناس فيحدثنا عن تفوقه الدراسي ويروي لنا الظروف التي قتل فيها أبوه من قبل السلطات الإستعمارية وكيف تم التحاقه بصفوف جيش التحرير.

يضمن السارد الناظم هذا الفصل قصة أخرى وبصوته ومنظوره يروي جانبا من حياة محند واعلي مع أخيه الأصغر، وتعد هاتان الشخصياتان موضوع تبئيره ومن خلال منظور الناظم الخارجي يخبرنا موضوعيا عن ترفع الأخ الأصغر عن أشغال الزراعة واحتقاره لأخيه

[1]–الرواية، ص:68.

الترجمة: "هكذا هي عادة تركها لنا الأوائل، لا يسقط القبائلي إلا جراء خيانة كما يقول واعلي ليس لك ما تخشاه إن وجد أخوك خلفك. وإن كنا نسير على أرض الحماية إلا أن تاريخنا عقد مصنوع من الخديعة."

والإستهانة به. إن اللافت للنظر ونحن نتتبع فصول هذه القصة هو امتزاج السرد مع العرض وتداخلهما وإن هيمن السرد على العرض أحيانا–وتلاحمهما في تناسق تام أفضى على الخطاب سلاسة. ومن خلال الخطابين نجد أنفسنا أمام تبئير الصفر الذي يظهر فيه الراوي أكثر علما من شخصياته.

ينتقل الكاتب إلى تبئير آخر ويجعل من رابح موضوعا له ويكشف لنا جانبا من طبعه قبل أن يعود ثانية لتبئير سالم لكن مع احتفاظه بنفس المنظور، فيتسلل الراوي إلى ذات هذه الشخصية وينقل لنا ما شغل بالها من حسرة على أبناء سيتيتمون أن استشهد أبوهم في الحرب وترملت زوجته وهي صغيرة في السن ويسترجع السنين التي قضاها عاملا في مناجم الفحم بفرنسا.

ينتهي الفصل بإحالة السرد إلى واعلي كسارد من الدرجة الثانية ليروي لنا على لسانه قصة رجل غني تراه دائم الإنشغال بأمور الدنيا والناس، فالسارد فاعل داخلي يقع على مسافة من العالم الحكائي الذي يرويه ويقوم بإعادة بناء وقائع أحداث ماضية هو غريب عنها ولا علاقة له بها فهو متباين حكائي. فالقصة سردت بمنظور الناظم الداخلي. في آخر الفصل يعود صوت السارد من الدرجة الأولى، الناظم الخارجي، ونعرف على لسانه وبصيغة الخطاب المنقول تعليق سالم على قصة ذاك الرجل الغني ويبئر الناظم قوله كما يتبين ذلك في المؤشر السردي التالي:

« Acu i-wumi ar a thebrem kunwi, ul-nnwen deg waɛrur nwen, s tqerrut-nnwen kan I tellam, seg wasmi id-tekkrem anagar d tazzla…"[1]

إن الناظم الخارجي هو الذي تكفل بعمليتي السرد والتبئير في هذا الفصل وباستثناء بعض الإشارات الدالة على تنازله للسرد للفاعل الداخلي الذاتي كراو من خلال بعض التدخلات في بداية الفصل وفي نهايته فإننا لا نجد أنفسنا إلا أمام خطابات مسرودة من لدن الناظم الخارجي، نادرا ما يتخللها العرض وتبقى تلك التدخلات ذات طبيعة خارجية.

[1]– الرواية، ص:80.

الترجمة: "عما يكون انشغالكم أنتم، إن قلوبكم غلق، فأنتم لستم مسؤولين على أحد، فمنذ أن ولدتم فشغلكم الوحيد هو السعي".

وفي إطار العلاقة بين هذه الرؤيات من حيث اشتغالها نجد أن الحدث المركزي "استدعاء واعلي" يقدم لنا بشكل أساسي من خلال الفواعل الداخلية (رابح، محند واعلي سالم). فالحدث الواحد نجده منظورا إليه من لدن أشخاص متعددين من جهة لكن مع احتفاظ الكاتب بنفس المنظور السردي، فالرؤية إلى الحدث داخلية وجاءت في الحالات الثلاث ضمن الخطاب المعروض. فالحدث نفسه روي عدة مرات حسب وجهة نظر الشخصيات لنصبح هنا أمام رؤية متعددة أو حسب اصطلاح تودوروف أمام رؤية مجسمة Vision stéréoscopique حيث القارئ يتابع الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات متعددة مما يمكنه من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه. فالمبأر المركزي يصبح بمثابة الموضوع من خلال ذواته الكثيرة وتبئيره من الداخل يمكن القارئ من الوقوف على آثاره عليهم داخليا.

عن طريق الفاعل الداخلي (رابح) ترتسم منذ بداية الفصل السابع صورة شخصية (سالم) وصديقه (واعلي) ومدى صلابة صداقتهما. يتولى السارد عملية السرد بصورة خافتة وبطريقة لم تظهر فيها طبيعة السارد أهو خارجي أم داخلي، متباين أو متضمن حكائي. فلا يكاد يتفطن القارئ إلى هوية السارد الحقيقية إلا بعد تمعن في القراءة، إلا بعد أن أفصح على نفسه باستخدام ضمير المتكلم للجمع، فمن منظوره إذن كشاهد نتعرف أكثر على شخصيتي سالم وواعلي ومن منظوره أيضا يقدم حدث الاستدعاء مفصلا، فعلمنا أخيرا أن أمر الاستدعاء تلقته الفرقة أسبوعا خلا وأن الوناس، كاتب الفرقة، هو الوحيد الذي أوكل له سالم مهمة مرافقة واعلي إلى مقر القيادة وألح قائد الفرقة عليه على ضرورة مساندة وعلي مهما كانت خطورة التهمة المنسوبة إليه. ولقد تم تبئير مضمون الحديث الذي جرى بين الرجلين مما عطل السرد مؤقتا، فالخطاب المنقول يأتي غالبا "لإيقاف سرعة السرد وتغيير مجراه"[1]. فعندما تثبت أقوال الشخصيات فهذا يعني التعمق في الحدث وتفصيله وتمديده. إن الحدث المركزي كما شاهدنا يبأر من لدن الفاعل الداخلي ويكون دور الناظم هو رصد ردود الأفعال حول موضوع التبئير.

دائما من خلال منظور رابح يبئر السارد شخصية سبق التعرف عليها في مجرى الخطاب وهي شخصية الوناس، يصفها من الداخل والخارج ،ولما كان هذا الناظم يزاوج بين

[1]–يقطين سعيد: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985، ص185.

المشاهدة والوصف فهو ناظم خارجي ولكنه عندما يقدم لنا المبأر من داخله فإنه يغدو ناظما داخليا كما يبينه المؤشر السردي التالي:

« Ul-is ur-ɛad yumes, yettamen akken tettamen temzi…

Lwenas zeddig am wedfel-a id iɣellin ar-iḍa d nniya,…"[1]

يستأنف الفاعل الداخلي سرده، من منظوره نتابع تحركات الجنود وهم يتحدون قساوة البرد والجوع وأثر الخبر في نفوسهم. فينتقل الناظم من الخارج إلى الداخل فتتغير الرؤية والتبئير من الصفر إلى الداخلي.

إن المنظور الذي ندرك به جزيئات العالم الحكائي يتغير بتغير موضوع السرد. ونصل إلى نتيجة هي أن أحادية الصوت السردي لا يعني أحادية الرؤية فالسارد في هذا الفصل واحد لكن تعددت الزوايا التي ينظر من خلالها إلى الأحداث.

يبدأ الفصل الثامن بتسجيل حضور الناظم الخارجي الذي يقوم بوصف الحيز المكاني الذي يحتضن الأحداث، ويشرع في وصف تساقط الثلوج وقسوة الطقس على أعضاء الفرقة التي يقودها سالم ومن خلال المشهد تتبدى لنا صعوبة المهمة التي أوكلت لهذه الفرقة.

ينتقل الناظم من الوصف إلى السرد فيقوم عن طريق الرصد الموضوعي بتسجيل كل ما يراه ويفكر فيه سالم قبل أن ينتقل ومن نفس المنظور إلى الحديث عن الصداقة القديمة التي تربط بينه وبين رابح. فيحول موضوع التبئير إلى هاتين الشخصيتين وتغدوان مبأرين من قبل الناظم الخارجي إثر المقارنة بين حال الرجلين في الماضي والحاضر. فعمل الرجلين في مناجم الفحم لا تقل خطورة عن المهمة الخطيرة التي أوكلت إليهمـــا الآن فالخطر يلازمهما والموت يتربص بهما في كل آن.

ينتقل الناظم الخارجي من تبئير الحاضر إلى الماضي عن طريق الذاكرة وبصغة الخطاب المسرود ينقلنا الناظم إلى زمن مضى ومن خلال السرد يسترجع ما قساه سكان بلاد

---

[1]– الرواية، ص:90.

الترجمة: "إن قلبه لم يلطخ بعد، إنه شديد التصديق، تصديق الطفولة البريئة، لوناس نقي كالثلج المتساقط إلى حد السذاجة".

القبائل في الحرب العالمية الثانية من جراء وباء التيفوس Typhys الذي أودى بحياة الآلاف من الناس من جراء قساوة الشتاء والجوع.

إن تضمين هذه القصة جاء عن طريق سرد يكاد أن يكون محضا لشديد خلوه من الحوار "فالسرد التام يمكن اعتباره على مسافة أبعد من المحاكاة، لأنه يقول الأقل على مستوى الأخبار، ولكن بطريقة وسيطة"[1] إن هذا الإسترجاع كان داعيا لاستحضار الناظم وبصوته قصة انتشار الطاعونtterka بمنطقة القبائل منذ ثلاثة قرون خلت والأضرار التي ألحقها بالبلاد والعباد.

إن الناظم هنا يقوم بدوره كناقل لهذه القصة، إنه بمعنى آخر يبئرها ومن خلال ذلك فهو هنا يقوم بدور الناظم الناقل لذلك فهو خارجي كمبئر الذي يتقلص إلى تسجيل بعض المؤشرات السردية والصيغية التي تدل على وجوده، فالسارد يسرد الوقائع كما جرت. ويكتفي بتأطيرها وتنظيمها والتعليق عليها من الخارج، ومن خلال السياق الذي أورد فيه هذه القصة يضمن الناظم الخارجي خطابه قصة للمرض الذي أصاب زوجة سالم من جراء داء التيفوس.

في الصفحة 107 يتغير موضوع السرد وتتحول وجهة نظره من الخارج إلى الداخل فتحول الناظم إلى النظر إلى سالم من الداخل وفي أسلوب السرد الذاتي الذي يسمح بمناجاة الذات يستبطن السارد الذات الداخلية لسالم ويرسم لنا أبعادها النفسية العميقة فندرك أن سالم إنسان مسالم يحترم المخلوقات أيا كان نوعها لكن الحرب لم تترك له الخيار فإما أن يَقتُل أو يُقتَل.

إن الناظم قدم لنا الأحداث من منظوره كما اعتدنا ذلك في الرواية التقليدية فينتقل من رصد الأحداث والشخصيات من الخارج إلى الداخل لكن دائما من منظوره هو على سبيل التبئير الصفر فبدا لنا السارد كلي العلم والمعرفة، يعرف حاضر الشخصيات الحكائية وماضيها وهو قادر أن يتسلل إلى ذهن الشخصيات وذواتها الداخلية. نفس الرؤية السردية يدرجها الكاتب حينما يكلمنا عن سالم عندما يخلو إلى نفسه ويفكر في بلاد الأحلام.

[1] -Genette Gerard**, Figure III**, Op.cit, p184.

ينتهي الفصل بمثل ما ابتدأ به فالناظم الخارجي يؤطر الفصل يتوسطه وينتهي به ومن خلال تقديم التبئير الصفر تسجل من خلاله أفعال الشخصيات الحكائية، وهذه الرؤية هي المهيمنة بها ابتدأ الفصل وبها انتهى، وعندما تقدم لنا كل هذه المعلومات والجزئيات من خلال منظور السارد الناظم الخارجي يبقى الشكل السردي ثابتا نوعا ما ورغم أحادية الصوت فالمتلقي يدرك جوانب مختلفة من القصة، ومن خلال نفس المنظور ونفس الرؤيا تكشف لنا جوانب جديدة حول الشخصيات التي ستلعب دورا هاما في القصة وأخبارات تثير المزيد من التوقع والإنتظار لما سيحدث لاحقا.

مع بداية الفصل التاسع يحدث انزياح على مستوى بناء العملية السردية فينمحي الناظم الخارجي الذي هيمن على الخطاب في الفصول السابقة ويتنازل عن السرد للناظم الداخلي ليقدم لنا الأحداث من منظور شخصية محورية (لوناس)، يركز عليها مستعملا ضمير الغائب، ليستكمل عملية سرد وقائع القصة. فينتقل السارد إلى وصف الأثر الذي خلفه رجوع (لوناس) دون رفيقهم (Waɛli) من قبل قيادة جيش التحرير. ثم نتابع بصوت السارد "هو" وصول (لوناس) إلى القرية التي يلتقي فيها مع رفاقه بقيادة (سالم) ليعلمهم بالقرار الذي إتخذته الجبهة في حق رفيقهم ويضعنا السارد بصيغة الغائب أمام الحيز المكاني للحدث.

إن صورة موضوع الإستدعاء المبأر ستتعمق لدينا أكثر بالإنتقال إلى الرؤية السردية الثالثة والتي تأخذ هنا طابعا خارجيا، ومن خلال تزاوج الناظم والمبئر يتمم السارد الناظم الصورة الشاملة للإستدعاء ، فمن نفس المنظور السردي السابق يسترجع السارد اللقاء الذي تم بين (Waɛli) وقيادة جيش التحرير بقرية تيفريت فالسارد الناظم الداخلي وهو في سرده لوقائع اللقاء يسعى لتبئير Waɛli فنجد أنفسنا في تبئير داخلي آخر أو تبئير مزدوج لمبئر واحد وهو الناظم الداخلي.

في آخر الفصل يعود الناظم الخارجي ليقدم لنا صورة وقع الخبر على رفاق (Waɛli) حين تلقيهم خبر استبعاد واعلي من قبل قيادة جيش التحرير ويتم تقديمهم من الخارج. إن خبر الإستبعاد أساسي في مجرى الخطاب ولقد تم تقديمه من قبل صوتين سرديين:

أولا: من قبل ناظم خارجي الذي قام بوظيفته من الخارج والذي اكتفى بنقل للقارئ إنطباع الحدث على الشخصيات، كما ظهر هذا الصوت أيضا حينما تكفل بوصف الحيز المكاني الذي احتضن الحدث وبعض الشخصيات التي ظهرت لأول مرة في القصة.

ثانيا: الناظم الداخلي وهذا الصوت هو الأساسي في هذا الفصل وهو المهيمن على الخطاب وفيه تلاحم الناظم والمبئر ومارس السرد والتبئير معا.

في الفصل الحادي عشرة يأخذ السارد الكلمة منذ بدايته ونجده ينقل مجرى السرد ليركز على لحظة زمنية تأتي كنقطة لاحقة لما انتهى إليه الخطاب في الفصل السابق. ومن منظور سارد من الدرجة الأولى متباين حكائي يتم وصف وقع خبر إستبعاد واعلي على الوناس. فلقد أخبره رفاقه أن واعلي لن يعود وأنه رحل عنهم دون رجعة، وهذا الأمر حزّ في نفسه وندرك بوعي السارد إحساس الوناس وشعوره بالاسى إزاء ما حدث. إن الناظم الخارجي يبئر الوناس ويقوم عن طريق الرصد الموضوعي بتسجيل ما يراه، فلقد زاوج بين المشاهدة والوصف كما يتبين لنا من خلال هذا المؤشر السردي:

« Kra yekka yiḍ, Lwennas maččі yeqqen tit-is, kra din yemmar-d fell-as ɣef tikelt: aɣedlilif-nni id-ibubb, tikli id yedda terza-yas ifadden, temzi ur -ɛad teğği tasa-s, aken kan yebleɣ meskin acenfir-is ur t-yezdiɣ wenzad, tilufa id-yeggten fell-as terna ur yebni”.[1]

لكن السارد حينما قدم لنا المبآر من داخله فإنه يغدو ناظما داخليا ومن خلال الناظم الداخلي الذي يبئر الوناس من الداخل يبين لنا حزنه وسذاجته وبذلك نجدنا ننتقل من تبئير الصفر إلى التبئير الداخلي.

يحدث تحول في السرد حين اتخذ الراوي ذاته وذوات رفاقه موضوعا للتبئير فيتكلم مستعملا ضمير الجمع "نحن" فتأخذ الرؤية السردية بعدا ذاتيا ويصبح السارد فاعلا ذاتيا يحكي أحداثا ممثلا فيها، تتعلق بذاته وذوات رفاقه ومن خلالهم نرى الفرقة وهي تستعد

[1]– الرواية، ص: 129.

الترجمة:

"استعصى النوم على لوناس في تلك الليلة، إنهالت عليه الهموم مرة واحدة. إن القلق الذي انتابه وطول السير قد أنهكاه. إنه المسكين مازال صغيرا لم يبلغ بعد والمحن التي نزلت عليه لم يكن يتوقعها".

لمغادرة القرية ومواصلة سيرها لإنجاز مهمة نقل الأسلحة. وتتضح محدودية معرفتهم، فهم يجهلون وجهتهم ولا يعرفون الطريق المؤدي إليها إلا بعد أن أفصح عنها قائدهم سالم.

يتحول موضوع السرد ومنظوره فننتقل إلى المقطع السردي الذي يلي إلى التعرف على شخصية أكلي أولعمارة، الرجل الذي استضاف الجنود في بيته. وفي مشهد وصفي وبصيغة الخطاب المسرود نتعرف على هذه الشخصية داخليا وخارجيا على سبيل السرد الموضوعي الذي يقتضي التبئير الصفر.

في مقطع سردي آخر يرجعنا الناظم إلى السرد الذاتي حينما بأر أقوال شخصية واعلي حول الهوية الأمازيغية وضرورة إيجاد وسيلة لكتابة لغتها، وتم في الآن ذاته تبئير أقوال معارضيه حسب ما يستلزمه التبئير الخارجي.

في المقطع السردي الذي يليه وبوجهة نظر مغايرة نتبع بصوت السارد قصة شخصية غريبة عن القصة "داباري" وضمن السارد قصته ضمن الخطاب الذي ينتجه، فسارد القصة خارج ومتباين حكائي يروي باستخدام الضمير الغائب قصة زمن سردها لا يتزامن مع لحظة وقوع الأحداث.

يعود السارد بضمير نحن للظهور، وبصيغة الخطاب المسرود يصف لنا تقدم الجنود وهم محملين بالاسلحة يتقدمون بصعوبة في مسالك وعرة وصعبة للسير وطائرات العدو تتربص بهم، فتصبح الفرقة موضوع التبئير والرؤية السردية عادت ثانية لتأخذ بعدا ذاتيا لان المبئر يسرد الوقائع من خلال تمركزه على ذاته واتخذ من ذاته وذوات رفاقه موضوعا لسرده.

هكذا نجدنا في هذا الفصل ننتقل عن طريق التناوب بين ناظم خارجي وداخلي وفاعل ذاتي وهذا التناوب في الأصوات شكل حركة سردية داخلية غير مغلقة مما أنتج تعداد صوتيا وصيغيا مكن القارئ من إدراك الأحداث والشخصيات من وجهات نظر متغيرة باستمرار. فنجدنا ننتقل من اللاتبئير إلى التبئير الخارجي ومن السرد الموضوعي إلى السرد الذاتي وإن يستهجن البعض المبالغة في تغيير وجهات النظر وتكسير خطية السرد دون سبب في العمل الحكائي: "فلكي يكون العمل ناجحا وجميلا، يجب على السارد ألا يغير

وجهة النظر طوال الحكاية، وإذا وجد تغييرا ما فيجب أن تبرره مقتضيات الحبكة وبنية العمل برمته".[1]

يحتفظ الكاتب على صيغة السرد كما هي في هذا الفصل الموالي، فتتولى الشخصيات عملية الحكي ويمنحها الكاتب دورا فاعلا في توجيه ما تبقى من أحداث القصة. نتابع السرد بصوت سارد من درجة ثانية، متضمن حكائي ويحتفظ بضمير المتكلم للجمع (نحن) والرؤية السردية احتفظت ببعدها الذاتي. فيصف السارد الجنود وهم يسيرون قاصدين وجهتهم وهم محملين بالسلاح. ينتقل الفاعل الذاتي من تبئير الحاضر إلى الماضي حيث يحدثنا عن الظروف الصعبة التي انطلقت فيها الثورة، فالسلاح كان قليلا بل يكاد أن يكون منعدما أما الآن فالسلاح متوفر بفضل جرأة المجاهدين الذين يفتكونه عنوة من أيدي الجيش الإستعماري، ومن خلال تكفل السارد بوظيفتي السرد والتبئير يطابق بين المبأر نفسه لكن في لحظتين زمنيتين وبنفس المنظور وعبر هذا الإنتقال الزمني تبرز لنا صورة الفاعل الذاتي في علاقته بموضوع تبئيره وتكشف لنا الطابع الداخلي للرؤية السردية.

يسترسل الفاعل الذاتي فيروي لنا واقعة حدثت قبل زمن السرد وزمن القصة وهي واقعة هاجم فيها المجاهدون موكبا عسكريا فرنسيا فاستولوا على الكثير من الأسلحة وفي ذلك اليوم توفى عدد كبير من المجاهدين ومن نفس المنظور الداخلي يخبرنا الراوي عن مصير المجاهدين اللذين يتوفون في سبيل الله.

تتحول صيغة السرد حينما استرجع السارد قصة ضمنها خطابه يحكي فيها المحاولة التي قام بها وعلي Waɛli لقتل قائد قوات الإحتلال مشهور بتعذيبه ووحشيته مع الأهالي فيعود في أغلب فترات القصة السارد من الدرجة الأولى للسرد وفي فترات أخرى تتولى شخصية (منحد وعلي) عملية الحكي وبالمنظور الخارجي لهذين الساردين نرى وعلي (Waɛli) والقائد تاردي Tardi وهما يتقاتلان.

[1]–تودوروف (تريفيتان): **الشعرية**: "ترجمة شكري المبخوتي وسلامة رجا، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1990، ص52.

دون أي تقديم مسبق يخبرنا وبصيغة الخطاب المسرود الناظم الخارجي المصيبة التي أحلت بلوناس (Lwenas) وبلسان الضمير الغائب وبتلخيص كبير ندرك هذه الشخصية وهي تصارع قدرها رغم صغر سنها.

تتغير طبيعة السارد في نهاية هذا الفصل اتجاه العالم المحكي ليصبح ساردا متضمنا حكائيا وبصيغة المسرود الذاتي يتمم سرده فيصف تقدم المجاهدين في سيرهم رغم صعوبة المسلك وقسوة الطبيعة.

من خلال نفس الصيغة التي ورد بها الفصل السابق يعرض لنا الفصل الثالث عشرة، في هذا الفصل نلاحظ "أن الخطاب يعود باستمرار على ذاته ولا يعالج أمرا آخر غير ذاته"[1] من خلال سرد الدرجة الثانية ورؤية داخلية ذاتية يضعنا السارد أمام مشهد المعركة التي تجري بين طائرات العدو التي ترمي بحممها على المجاهدين والفرقة التي يقودها سالم وتصديهم لها واصبحنا نرى وقائع المعركة بعيون الجنود ذاتهم.

يختتم الخطاب في هذه الرواية بصيغة الخطاب المسرود الذاتي الذي احتفظ به السارد ليحكي من خلاله وقائع المعركة الدامية التي جرت بين المجاهدين وجنود الاستعمار ويصف الكيفية التي استشهد بها (لوناس) و(سالم) وجرح (محند واعلي). إن السرد الذاتي يتولاه صوتان يتناوبان لسرد وقائع المعركة فحينا يتولى السرد ضمير المتكلم الجمعي وأحيانا أخرى يتولاه (محند واعلي) بصوته والمنظور في كلا الحالتين لم يتغير. فالرؤية للأحداث داخلية جاءت كما انطبعت في ذوات الشخصيات سواءا كان السرد بالضمير المتكلم المفرد أو الضمير المتكلم الجمعي. لم تتغير طبيعة السارد اتجاه العالم المحكي إلا بعدما ضمن خطابه قصة شعبية فيصبح على إثرها السارد متباينا حكائيا بعدما كان متضمنا حكائيا.

إن الرواية تشكلت وفق تركيب صوتي معقد وهذا على الرغم من أن العالم المحكي وصلنا في أغلب فترات السرد بصوت ناظم خارجي وداخلي وهما ساردان من الدرجة الأولى. إن سبب التعقيد نرجعه إلى احتواء الرواية على أربع شخصيات وهذا يعني أربعة أصوات سردية إضافية ويحيل السارد بطريقة غير معلنة أحيانا الكلمة لكل هذه الشخصيات

[1] – تزيفيطان تدوروف: **الشعرية**، ص55.

وننظر إلى الأحداث من منظورها "إن السارد هو الفاعل في كل عملية بناء... وتبعا لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل. فالسارد هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية"[1].

فكثيرا ما يتنازل السارد عن السرد لسارد من درجة ثانية سواءا لتحكي أحداثا تخصها وتتصل بها أو لتحكي وقائع أحداث لشخصيات أخرى. وتعدد الأصوات الساردة مقصود، فكلما تعددت الأصوات اكتملت رؤيتنا للأحداث وزادت المواضيع المطروحة عمقا.

إن تغيير السارد إنعكس كذلك على الرؤية السردية، فتعدد الأصوات يعني تعدادا في وجهات النظر والرؤى أيضا فكلما تغير السارد تغير موقع رؤيتنا وإدراكنا للأحداث. من الملاحظ أيضا أن أحادية الصوت لا تعني أحادية الرؤية فالمنظور يمكنه أن يتعدد رغم أحادية الذات الساردة كما أنه حدث واحد يمكن أن يدرك ويرى من قبل أكثر من سارد. ولقد تعددت أشكال التبئير في هذه الرواية وتنوعت فتراوحت بين اللاتبئير والتبئير الخارجي والداخلي وإن كان التبئير الصفر هو المهيمن والمؤطر لمختلف المواضيع المطروحة في الرواية.

[1]– تزيفيتان تدوروف، **الشعرية**، ص56.

المبحث الثاني: الرؤية السردية في Iḍ d Wass

إنبنى فعل السرد الروائي في هذا الأثر الأدبي على الإستذكار Retrospection الذي مكن السارد الناظم الخارجي الدائم الحضور Omniprésent والكلي العلم Omniscient من تخطي زمن الحكاية مخترقا كل الحدود الزمنية من أجل سرد وقائع حكاية (محند أمزيان) الذي تعين في النص كفاعل رئيسي، وحكاية أمه مالحة.

تقدم إلينا الرواية من خلال صوتين سرديين أساسيين: صوت سارد ناظم خارجي الذي يظهر كمؤطر لأحداث القصة وكمقدم للفضاء العام الذي يحتضن الأحداث مستعملا ضمير الغائب، وصوت ثان يكون فيه السارد ناظما داخليا من خلال تركيزه على شخصية محورية أو على فضاء محدود يرصدهما خارجيا وداخليا. فيكون الترهين التبئيري من خلال هذه الأصوات الغريبة عن القصة وشخصياتها وأحداثها، فهي لا تشارك في أحداث القصة كشخصيات حكائية فهي متباينة حكائيا Héterodiegétique وخارجية حكائيا Extradiegétique لوقوعها خارج القصة.

تتناوب هذه الأصوات في سرد وقائع الرواية وتتداخل فيما بينها فيكون السارد ناظما خارجيا عندما يقتصر على الوصف الخارجي ويتحول إلى ناظم داخلي عندما يستكنه بواطن شخصياته.

يقف السارد في هذه الرواية خلف شخصياته، يخترق جدران المنازل ويستكنه بواطن شخصيات العالم الروائي، يفسر تصرفاتها ويبدي أحكاما أخلاقية وتقييمية على أفعالها، وله القدرة على معرفة رغباتها السرية وقول ما تفكر فيه عدة شخصيات في الوقت نفسه، يطلق جنيت Genette على هذا النمط السردي تسمية التبئير الصفر أو اللاتبئير Focalisation zéro أو Récit non focalisé يعمد فيه السارد إلى تقديم أخبار كاملة للقارئ، وهذا النمط هو الذي هيمن على باكورة أعمر مزداد الروائية من حيث انتشاره النصي.

يفتح الحكي في الرواية على شكل الخطاب المسرود. إننا هنا أمام السارد الناظم الداخلي كصوت سردي مستعملا ضمير الغائب الذي يقوم بدور المبئر. يأخذ السارد هنا بعدا داخليا إثر تركيزه على شخصية مركزية في القصة التي تعينت كموضوع للتبئير. إن السارد يقدم لنا الأشياء كما تراها وتدركها هذه الشخصية المركزية وتقدم لنا كذلك القصة من منظورها هي. فالرواية تبدأ بإخبار السارد القراء على شدة تعلق الأم (مالحة) بأكبر بنيها قبل أن يفضي إلى تقديم تفسير يبرر موقف الأم من الإبن في مقطع استذكاري يسترجع طفولة الإبن من منظور الأم مالحة تحديدا حينما كان رضيعا ومن خلال تبئيره إياها يقدم لنا السارد (مالحة) من الداخل.

يتحول السارد من الداخل إلى الخارج ويعود بنا إلى حاضر القصة واصفا الليلة وشدة قساوة الشتاء على سكان القرية مسترجعا تلك السنين التي عاشها سكان القرية مع قساوة الطبيعة والجوع والموت قبل أن يبئر حكاية خرافية تحكي قصة كلب خيّر أن يكون كلبا أو إمرأة ليعقبه بتعليق عن وضعية النسوة في بلاد القبائل.

يعود الناظم الداخلي ليبئر مالحة من جديد مسترجعا من منظورها في مقطع سردي تلخيصي مختلف أطوار حياة زوجها الشهيد: طفولته، تفوقه الدراسي، دخوله مدرسة المعلمين، إفلاس العائلة، تخليه عن الدراسة، هجرته ثم موت أبيه وفي استذكار مكرر متشابه Itératif يسترجع السارد من منظور مالحة ما تحضره من طيبات المآكل لموتاها قبل أن تعلمنا بالطريقة التي توفي بها أبناءها الخمسة. تنتهي هذه الوحدة السردية بالرجوع إلى الناظم الخارجي الذي يخبرنا أن مالحة ما كانت لتتذكر موتاها لو لم يكن هذا اليوم يشبه المواسم والأعياد.

من خلال الناظم سواءا كان داخليا أم خارجيا تم تبئير شخصية مالحة وكل الأحداث المروية، فالساردان قاما بتقديم الأبعاد النفسية والإجتماعية للشخصية المبأرة كما استنبطناها في ذهن هذه الشخصية المحورية لذلك عد سردهما موضوعيا. ما يلاحظ كذلك هو تعدد مواضيع التبئير في هذه الوحدة والذي نرجعه لتعدد اهتمامات هذه الشخصية، فنجد أنفسنا نتحول من موضوع لآخر ومن تبئير لآخر، فالناظم الداخلي يبئر مالحة ومن خلالها يبأر

الأبناء، الزوج، سكان القرية...إلخ وغيرها من المواضيع التي رصدها السارد في ذهن مالحة، فيتحول موضوع التبئير من مالحة إلى غيرها.

يتوقف السارد عن رصد أفكار المرأة ونقل ما يجول في خلدها لينتقل إلى الابن (محند أمزيان) واصفا ما انتابه من أرق وتعب شديدين. يتبدل الصوت السردي والتبئير في بداية هذه الوحدة، إذ يتحول الناظم من الخارج إلى الداخل، وموضوع التبئير من الأم إلى ابنها. إن (محمد أمزيان) تعين هنا كموضوع للتبئير، يقدم لنا من لدن الناظم الداخلي المبئر، من خلال تبئير السارد لهذه الشخصية نجدنا ننتقل من موضوع مبأر لآخر. في اتخاذ (محند أمزيان) موضوعا للتبئير ينقلنا الناظم إلى ماضيه مسترجعا من منظور هذا الفاعل الداخلي في مشهد أيامه الأولى في المصنع وقصة تحديه لرئيسه في المصنع، في مشهدين متعاقبين يستحضر أباه حيا، واليوم الذي وصل فيه جثمان أبيه الشهيد، ثم تعاقبت المواضيع المسترجعة كقصة الأخ الأكبر منذ أن كان صبيا شقيا في القرية حتى هجرته، أو كقصة الأخت المتزوجة، وحكاية الأم مالحة مع الإنجاب.

تنتهي الوحدة بعودة السارد إلى حاضر القصة وحاضر محند أمزيان في عبارة:

« Iḍ agi d amerḍil la yetru furar »[1]

إن السارد الناظم وهو في نقله لقصة (محند أمزيان) يسعى لتبئيره إياه ومثلما أطر الناظم الخارجي التبئير في الوحدة السابقة أطر كذلك التبئير في هذه الوحدة، ومثلما استبطن الناظم الداخلي ذاكرة مالحة وأعماقها الداخلية تمكن كذلك من النفاذ إلى أعماق الإبن وسبر انشغالاته واهتماماته في هذه الوحدة.

من خلال نفس صيغة الخطاب المسرود يعود بنا السارد الناظم في هذه الوحدة الجديدة إلى شخصية (مالحة). يصف لنا الناظم الخارجي أعمالها من الخارج ثم يقع الإنتقال إلى الناظم الداخلي كصوت سردي ليقدم لنا الأشياء كما تراها وتدركها هذه الشخصية المبأرة. فمن خلال منظورها ينقل لنا ما يتصارع في خلدها من أفكار وما ينتابها من

[1]– الرواية، ص14.

ترجمة: هذا هو اليوم المعار اما فبراير فهو باك.

توجسات. فالسارد ينطلق من الحاضر ليفصح لنا كل ما يختلج في نفسها من رغبة في تزويج الإبن (محند أمزيان) عسى يلهيه الزواج عن السياسة ومتابعها، ويسجل تخوفها الدائم من أن يحذو الابن الأصغر حذو أخيه الأكبر فيهاجر.

يرجع السارد إلى ماضي الشخصية المحورية ليخبرنا أن مالحة كانت تحب في الماضي ترديد الأذكار صباحا لكن أولياء الزوج كانا يستهجنان منها ذلك. ودائما من خلال منظور (مالحة) وعبر تقنية الإرتداد يعود بنا الناظم إلى الماضي فيروي قصة ذويها مع الغربة فيتم استرجاع قصة الجد الأكبر الذي ترك القرية ليعمل في ضياع الكولون، وقصة اغتيال جد (محند أمزيان) في عنابة، قبل أن يعود بنا الناظم الداخلي إلى حاضر الشخصية ليخبرنا عن تخوف الأم الدائم على أصغر بنيها نظرا لحدة طبعه ويكون هذا التفسير داعيا لاسترجاع ثلاثة حوادث جرت للإبن حين كان صغيرا موضحا تأصل الصفة فيه:

- قصة محند أمزيان مع نعجة أمه.
- قصة ضربه لمعلمه المصري.
- قصة سرقته التين في إحدى الضياع.

في هذه الوحدة نجد أنفسنا أمام رؤية سردية داخلية، فالأحداث والوقائع تقدم لنا من خلال منظور فاعل داخلي (مالحة) كما انطبعت في ذاته، فتم استرجاع قصص تعلقت بشخصيات تم تبئيرها من لدن هذا الفاعل الداخلي، فبدا التبئير متعددا فحينا يقوم به السارد الناظم الداخلي، وأحيانا أخرى يتولاه الفاعل الداخلي.

من الناظم الداخلي كسارد ومالحة كمبئر ننتقل إلى الناظم الخارجي، ويظل موضوع التبئير المركزي دائما هي مالحة التي تنتهي بها وقائع هذه الوحدة بإيقاظ الأم لإبنها محند أمزيان الذي يروي لها حلما شغل باله.

سجلنا على مجرى الخطاب السردي رغبة السارد (داخليا كان أم خارجيا) الكبيرة ومن ورائه الكاتب القابع خلف النص الروائي في إعطاء معلومات وافية لقرائه عن ماضي الشخصيات الأساسية –معتمدا على تقنية الإرتداد– لرسم ملامحها السيكولوجية مما يمكن للقارئ من إدراك حاضرها والظروف المحيطة بها لتحضيره لفهم منطق تطور أحداثها وهي

الوظائف التي اضطلعت بها كل المنظورات في بداية هذه الرواية ووضعها الاصلي. إن تعدد التبئيرات سمحت من إضاءة جوانب من حياة محند أمزيان وأمه داخليا وخارجيا ومن خلالها أيضا قدمت لنا صورة واضحة وعميقة في الآن ذاته عن فضاء عالم القصة.

يستأنف السرد على الوتيرة نفسها ويظل الناظم الخارجي هو المؤطر لكل المنظورات في بداية هذا النص الروائي وفي هذا المستوى الذي وصل إليه الخطاب. ويبدأ الناظم المبئر في هذه الوحدة الجديدة في وصف خروج محند أمزيان إلى العمل فجرا وتسجيل حال القرية التي تم تبئيرها من لدنه معددا مظاهرها التي آلت إليه ومسجلا ما تشهده من تغير، فيقوم عن طريق الرصد الموضوعي في تسجيل كل ما يراه محند أمزيان بأمانة وموضوعية والتعليق عليه من الخارج. وهكذا يظل التبئير الصفر هو المؤطر والمهيمن على هذه الوحدة كذلك، فنجدها مثلما أطرت شخصية محند أمزيان تؤطر كذلك شخصيات وفضاءات ظهرت لأول مرة في مجرى الخطاب كشخصية "الطاهر أورابح" و"الخوني" و"ازاغار" الذي تكفل الناظم الخارجي بسرد تاريخه ماضيا وحاضرا. ومن خلال هذه الرؤية نجد أن مواضيع التبئير قدمت لنا كلها من لدن ناظم خارجي بشكل موضوعي.

على الرغم من هيمنة التبئير الصفر، نجد تحولا ظهر على مستوى المنظور، فمن خلال صيغة الخطاب المعروض نشهد تحولا للرؤية السردية من التبئير الصفر إلى التبئير الداخلي فيه يبدو لنا السارد محدود العلم ، إذ تتساوى معرفته مع معرفة الشخصيات الأخرى، فعلى إثر تقديم شخصية الخوني، يفاجئنا السارد بجهله للاسباب الحقيقية التي كانت وراء نقل الخوني من مكتب الإدارة كمحاسب إلى عامل بسيط في مطعم المصنع، شأنه في ذلك شأن بقية الشخصيات الروائية الأخرى التي تعمل في المصنع كما يستدل عليه هذا المؤشر السردي:

« Dinna it-iwala Muhend-Amezyan tikelt tamezwarut. Inna-yas d acu-t tura bu lehnak agi, atan awal ithawal, aɛni d aceggeɛ id-itwaceggeɛ ad aɣ-yefk tawaɣit”[1].

[1]– الرواية، ص 38–39.

ترجمة: "هناك رآه محد أمزيان لأول مرة. فقال: ما باله ذو الخدين هذا، إنه كثير الكلام، ربما أرسلوه ليبلونا".

فالسارد الذي تتساوي معرفته مع معرفة بقية الشخصيات لا يستطيع أن يفسر لنا أسباب النقل أو أن يبررلنا ذلك بسبب محدودية علمه، فالسارد لا يقدم لنا أية معلومة إلا بعد أن تكون الشخصيات الروائية الأخرى قد توصلت إليها، باعتباره يعرف كل ما تعرفه الشخصيات ويجهل كل ما تجهله أيضا.

من جديد، يستعيد الناظم دوره كراوٍ وينقلنا إلى سهل أزاغار، ومن خلال صيغة الخطاب المسرود يطلعنا عن ماضي وحاضر الفضاء لنكون فكرة عن الموضوع المبأر، لكن ينفصل بعد ذلك الناظم الخارجي عن التبئير وموضوعه، إثر انفتاح السرد على ضمير المتكلم الجمعي (نحن) فيتحول التبئير إلى الداخلي عبر المونولوج الداخلي الذي يناجي فيه الناظم الذاتي بصوت غير مسموع ذاته، ويفصح عما يدور في أعماقه على نحو ما يسمح به أسلوب السرد الذاتي. إن الناظم الذاتي يكون في الآن ذاته مبئرا ومبأرا يرى من منظوره هو وهو ذاته موضوع تبئيره كما نجده في المؤشر التالي:

« Si tizi armi t-tizi. Atas i-yeḍran, lemmer nettqen idurar, asif d igenni, attas ara ɣ-d-inin, maca idurar, asif d igenni, ur nettqen ara. Seg wasmi tebda ddunit nutni ggugmen, ma d nekwni glan yissneɣ. Neṭwet ɣer walleɣ : t-tatut

Id-iɣlin felleɣ. Netwet ɣer wallen, ayen wallant ad ifsex, neṭwet ɣer ufus ur nehbis tira. Tamurt d warraw-is I t-ibennun tamusni…ma d nekwni iɣunzen tira, neṭṭu ula d asekkil…"[1]

بفضل تظافر هذه التبئيرات تبدأ تتبلور أمامنا صورة الشخصيات والفضاءات خارجيا وداخليا من خلال تعدد الرؤى من التبئير الصفر إلى التبئير الداخلي ،وتحول السارد من الخارجي إلى الذاتي، وتظل وظائف هذه التبئيرات لا تختلف عن وظائف الوضع الأصلي للرواية، فهي سيقت لتضيء لنا بعض جوانب من حياة هذه الشخصيات الثانوية التي سنتعرف عليها أكثر في مجرى الخطاب أو بالتعريف بالأطر التي احتضنت الأحداث.

[1]–الرواية: ص 39–40.

الترجمة: "من ربوة لأخرى، ياما جرى، لو تتكلم الجبال والوديان والسماء لها ما تقوله، لكن الجبال والوديان والسماء لا تتكلم، فهي خرساء منذ بداية الخليقة. أما نحن فلقد أصبنا في عقولنا: إنه النسيان الذي حل بنا. أصيبت بصائرنا فكل ما نراه يزول، أصيبت أيدينا التي لم تقيد الكتابة. البلاد من يشيدها هم أبناؤها بعلمهم أما نحن فحين خاصمنا الكتابة نسينا حتى الحروف".

يعود بنا السارد إلى قصة مالحة، فمن خلال الناظم الخارجي يتم تأطير الفضاء الخارجي الذي يحتضن واقع يوميات مالحة، وموضوع التبئير هي مالحة التي تبأر من خلال الناظم الداخلي، ومن خلال هذه الوحدة التي تمتد من ص32 إلى آخر الرواية تقدم لنا جل الأحداث من خلال منظورها هي أما الناظم الخارجي فيكتفي بتسجيل، عن طريق الرصد الموضوعي، كل ما تقوله أو تراه مالحة بأمانة وموضوعية. سار السرد على محور قصة مالحة منذ بداية الرواية إلى آخرها وفق نفس المنطق السردي: فالناظم الداخلي يقدم لنا الأشياء والأشخاص كما تراها وتدركها هذه الشخصية المركزية والناظم الخارجي يسجل أقوالها وأفعالها على نحو ما يسمح به أسلوب السرد الموضوعي، ونظرا لسير السرد على منطق واحد إثر تشابه المنظورات في هذا المحور السردي، وتفاديا لتكرار أقوالنا وتشابه تحليلنا إرتأينا اعتبار ما تبقى من قصة (مالحة) وحدة سردية كبرى هيمن عليها التبئير الصفر وهي الرؤية السردية الغالبة على مجرى قصة مالحة.

بواسطة مؤشرات سردية جديدة ، ننتقل إلى رؤيات سردية شتى يتناوب فيها السرد بين الذاتي والموضوعي، فكلما انتقلنا من صيغة سردية إلى أخرى، يتغير المنظور وتتغير الرؤية. إن المبئر في هذه الوحدة الجديدة ليس الناظم الداخلي الذي من خلال منظوره نرى الأشياء والشخصيات، وإنما الناظم الخارجي هذه المرة هو الذي يتكلف بالسرد والتبئير معا. تناوب السرد الموضوعي الذي تكفل به الناظم الخارجي حين وصف دخول العمال إلى المصنع وشروعهم في العمل مع السرد الذاتي حين استخدم ضمير المخاطب (أنت) يناجي به السارد العمال. فإذا كان السرد الموضوعي يتكفل به الناظم الخارجي الذي يقوم عن طريق الرصد الموضوعي بتسجيل كل ما يراه بموضوعية وأمانة فالسرد الذاتي هو خطاب الراوي العليم الخارجي الذي استبطن وعي الشخصيات المشاركة في القصة ليكشف للقارئ استيلاب العمال لإنسانيتهم حين أصبحوا عبيدا للآلة.

حدث مزج بين أسلوبي السرد الذاتي والموضوعي في بداية هذه الوحدة السردية كما تبينه المؤشرات السردية التالية:

« Mi kecmen ɣer lluzin, ɛeddan yakw zdat la pointeuse, am wakraren, yal wa d a akertun, yal wa d iɣallen, yal wa d ameslux, yal wa t-tajernit. Bru I uqerruy-ik.

Xemmel I ifassen-ik. Kkes abeltu, neɣ abernus, ssensel aserwal telseḍ azegza…argaz yaɛna tamacint. Argaz yuɣal t-tamacint kra din d uzzal (…)"[1]

لكن سرعان ما يعود بنا السارد الناظم إلى السرد الموضوعي، فيسترجع السارد الضمير هو فيروي لنا به في استباق مزدوج مقامرة الطاهر في نهاية الأسبوع وما ينتظر الخوني من أشغال في المطبخ، واسترجاع وقائع قصة تحديه لرئيسه في المصنع، الذي كان يتعمد إهانته أمام العمال. إن أزير الآلة كان كذلك داعيا لاسترجاع ذكريات محند أمزيان في طاحونة (دا مقران). إن الناظم الخارجي كصوت سردي كلي العلم والمعرفة ، يحدثنا كذلك عن أهمية العمل في حياة الإنسان والمجتمعات، قبل أن يعود بنا الناظم من جديد إلى السرد الذاتي، حين استرجع قصة الشاب النحاة فيستبدل الناظم الضمير (هو) بالضمير (نحن) ليقدم لنا الاشياء وفق منظور الضمير المتكلم الجمعي، فالناظم وهو يجعل (نحن) مبئرا يجعلنا نحن القراء المتلقين لخطابه طرفا في العملية السردية فيدخلنا معه عالمه الصوتي. مثلما يتضح ذلك في هذا المقطع السردي:

« Iffeɣ abrid kra n-win ur neddi deg-webrid iɣ-d-ğğan wid iɣ-iğğan…ger iberden ! imezwura nneɣ lejdud nneɣ! Wigi iɣ-d-iğğan neggujel di tmusni neggujel di tɣerma, la ntezzi nrennu am tessirt yezzaden ilem…."[2]

إن السرد كما هو ملاحظ يتناوب بين الموضوعي والذاتي أما ما يتغير فهو المبئر فيكون حينا خارجيا وأحيانا أخرى ذاتيا يسرد تارة بضمير الغائب وتارة بضمير المتكلم الجمعي.

إن إيقاع السرد أخذ حركة خاصة في هذه الوحدة، بل نشهد فيها توقفا لمتابعة الأحداث نظرا لإغراق السارد في الإستطرادات الجانبية والتعليقات الإيديولوجية، وهذا الكم

---

[1]–الرواية، ص 47.

الترجمة: "حينما دخلوا المصنع مروا جميعهم امام الآلة (La pointeuse) كالخرفان، كل واحد منهم بطاقة، سواعد، أجساما وراتبا. طأطِأ راسك، شمر على ساعديك، انزع ثيابك وألبس لباس العمل...شغّل الرجل الآلة وأصبح هو آلة لكن كلاهما من حديد".

[2]– الرواية: ص 60–61.

الترجمة: "حاد عن الطريق كل من لم يتبع سبيل الذين تركونا في قارعة الطريق أسلافنا، أجدادنا، أولئك الذين لم يتركوا لنا علما ولا حضارة فأصبحنا ندور كما تدور الرحا في الفراغ".

الكبير من الأخبار، إنجر عنه تعددا للرؤى والمنظورات وتنوعا في الأصوات السردية التي تولت عملية السرد، وهذه التبئيرات لا تحتل كلها نفس الأهمية في إضاءة الأحداث، إنما نجدنا أمام تراكمات إخبارية لا تخدم مباشرة الأحداث أو لم تظهر بعد قيمة البعض منها في هذا المستوى الذي وصل إليه النشاط السردي.

من خلال المبئر الناظم الخارجي، نبقى في المصنع ، إذ يبأر محند أمزيان من جديد وهو واقف أمام الآلة يعمل، ويتولى الناظم الخارجي وصفه من الخارج مسجلا أثر التعب عليه. ومن التبئير الصفر نتحول إلى التبئير الخارجي، حيث يقوم السارد الناظم استرجاع مضمون الخطبة التي ألقاها محند أمزيان على رفاقه العمال أسبوعا خلا، فيتم تبئير الخطاب من لدن الناظم الخارجي من خلال الخطاب المعروض المباشر. ينقلنا الكاتب من صيغة الخطاب المعروض إلى صيغة الخطاب المسرود لكي يحتفظ بالمنظور ذاته حيث بدا لنا السارد قليل المعرفة بل معرفته تقلصت إلى دون معرفة الشخصيات الأخرى كما يستدله هذا المؤشر السردي التالي:

« ɣaf tmanya n ṛṛbeɛ, atan iqerreb-ed ɣures Taher wiss acimi yeğğa amdiq-is, wiss d acu it-id-iwwin ɣer din, aqadum n tmengert, wiss d acu ara s-d-yini, yak d neṭṭa id ağirnan n lluzin… »[1]

فها هو السارد يكشف لنا عن حيرة محند أمزيان، والشك الذي ساوره حين ترك رفيقه الطاهر مكانه متجها صوبه وجهله للأخبار التي يحملها، فالسارد الناظم عاجز عن إخبارنا بحقيقة مسعى الطاهر وعاجز كذلك على الولوج إلى ذوات الفواعل الداخلية ليخبرنا عن السبب بل اكتفى بنقل أفعالها فقط قبل أن يأتي الإفصاح عن الأخبار التي يحملها الطاهر، وهذا على لسان الشخصيات ذاتها، حين أخبر الطاهر محند أمزيان في صيغة الخطاب المنقول المباشر عن الوشاية التي تعرض لها.

[1]–الرواية: ص73.

الترجمة: "على الساعة الثامنة والربع، ها هو الطاهر يدنو منه، لماذا يا ترى ترك مكانه؟ ما الذي جاء به إلى هناك؟ ما الذي سيقوله له؟ أليس هو الملقب بجريدة المصنع".

« A Muhend Amezyan a tawaɣit, tecfiḍ neɣ ala d acu yakw id-tenniḍ ass-nni n larbaɛ di lkantina? Kra din iwweḍ ɣer tmezzuɣt-nssen…"[1]

فالسارد تمكن من القول إفتراضا ما لا يستطيع تأكيده دون الخروج من التبئير الخارجي، فهو يعرب عن شكوكه التي يشارك فيها البطل أيضا.

في نهاية هذه الوحدة، ينقل لنا الناظم الخارجي انطباع حدث الوشاية على شخصية محند أمزيان، وكيف أن هذا الفاعل الداخلي تلقي الخبر بثبات وصلابة جأش، قبل أن يعلل لنا السارد هذا الموقف بتأصل هذه الصفات فيه منذ أن كان صغيرا، فيستشهد على هذا بمقطع قصصي يروي لنا واقعة تدبير حيلة حين أوشكت خرافه وخراف رفاقه الرعاة على الهلاك لكي يتجنب غضب الأهل وعقابهم. فالسارد الناظم الخارجي من خلال صيغة الخطاب المسرود يقوم بتبئير مزدوج، يبئر أولا محند أمزيان الذي اعتبرناه منذ بداية الرواية الموضوع المركزي للتبئير، ويبئر القصة التي قام هو بسردها على لسانه ويرويها لنا من خلال منظوره هو، ويظل الناظم الخارجي في هذه الوحدة هو المؤطر لجل المنظورات تبتدئ به وبه تنتهي.

تكمن أهمية هذه الوحدة ليس في عدد المنظورات التي تضمنتها إنما تكمن في كونها تشكل الإنطلاقة الفعلية للرواية. فالتبئير الخارجي الذي ضم شكوك البطل كان وراءه بدء للتحولات التي ستشهدها الأحداث اللاحقة وانتعاش لوتيرة السرد بعد أن شهد نوعا من الضمور حينا والبطء أحيانا أخرى، فالشك الذي ساور محند أمزيان سرعان ما تحول إلى يقين. والتبئيرات التي اعتبرناها سيرا موضوعية تعلقت بحياة وماضي الشخصيات الأساسية ، كانت جميعها تمهد لما سيقع من الأحداث في هذه الوحدة وما سيليها. فالتبئيرات التي ضمنت بعض جوانب من حياة محند أمزيان، بدأت تضيء الأحداث الحاضرة ، لذلك اعتبرنا الوحدة الإنطلاقية الفعلية للرواية والتي ستكون وراء تصعيد المواقف وتطور الأحداث ونموها.

---

[1]–الرواية: ص81.

الترجمة: "يا محند أمزيان إنها المصيبة، أتتذكر ما قلته في المطعم الأربعاء الفارط؟ كل ما قلته وصل مسامعهم...".

كسائر الوحدات السابقة نجد أن الناظم الخارجي هو الذي يؤطر التبئيرات في هذه الوحدة الجديدة. تبدأ الوحدة بمجيء رئيس العمال لإشعار محند أمزيان بأمر الإستدعاء وتنتهي بخروجه من مكتب المدير ونهاية إضراب العمال.

في البدء، يبئر الناظم الخارجي محند أمزيان ، ويسجل استعداده للذهاب لمقابلة مدير المصنع ، ومن خلال السرد ومؤشراته تتبدى لنا حالة الطمأنينة التي غمرته بعد تلقيه الخبر والتي يقوم الناظم بتقديمها موضوعيا وخارجيا.

بعد هذا التبئير تلت تبئيرات أخرى، وتعددت بتعدد الشخصيات التي تدخل عالم الرواية لأول مرة، ولقد سيقت هذه المواضيع الجديدة لإعطاء صورة على الأحوال الإجتماعية والمهنية المتردية التي أضحى فيها أصحاب الحقوق ومعطوبي حرب التحرير، ولإظهار تنكر الدولة لمبادئ نوفمبر حين أصبحت أجهزتها تستعمل للقمع والتعسف،ادرج الناطم الخارجي قصتين شكلتا موضوع التبئير : قصة حياة ونضال (سي محند واعلي)، وقصة حارس مكتب المدير (دارابح). إن الناظم الخارجي المبئر قدم لنا الشخصيتين أولا تقديما خارجيا، إذا اكتفى في البدء، وهذا اعتمادا على صيغة الخطاب المسرود، بتسجيل واقع حياتهما الإجتماعية والنضالية، غلب على السرد التتابع الزمني المنطقي، وهو الأسلوب التقليدي الذي نهجه لخص به السيرة الموضوعية التي تروي حياة الشخصيتين، وحين مر السرد إلى النوع المعروض المباشر إكتفى الناظم الخارجي بتوجيه السرد ونقل أقوال الشخصيات وهي تتجاذب أطراف الحديث مع محند أمزيان. بينما يكون المبئر هي الشخصيات وهي تتحدث عن المبأر، اصبح (دا رابح) و(سي محند واعلي) موضوعين للتبئير ومبئرين معا وفي هذه الحال يصبح للناظم الخارجي فقط دور تنظيم السرد عبر تدخلاته النادرة ،التي تشي من خلالها إلى حضوره كسارد فقط.

بانتقالنا من صيغة الخطاب المسرود إلى صيغة الخطاب المعروض، ننتقل من رؤية إلى أخرى، من التبئير الصفر إلى التبئير الخارجي. ولهذه التبئيرات أهمية على مستوى الخطاب، فهي تؤدي وظيفة إيديولوجية تواكب الإتجاه الإيديولوجي للكتاب الهادف إلى توجيه النقد للمجتمع والسلطة.

يستمر الناظم في تقديم شخصيات القصة، التي تظهر لأول مرة على مسرح الأحداث، فنجدنا إثر ذالك ننتقل في هذه الوحدة من الناظم الخارجي إلى الناظم الداخلي، الذي يتخذ له موضوعا للتبئير شخصية مدير المصنع، فالناظم لا يكتفي بوصفه من الخارج وإن كان يلجأ إلى ذلك أحيانا (وصف ملامح وجهه) بل إننا نجده يزاوج بين السرد والتبئير، ولما كان المبأر شخصية مركزية يعمد الناظم إلى تقديمها لنا من الداخل أيضا ونعرف من خلال منظور الناظم العليم كل شيء عنها (سنها، مسكنها، اين درست، كيف تتصرف مع العمال، كيف تفكر...), فالشخصية تقدم لنا من الداخل ومن الخارج ، مما يجعلنا نحن القراء ندرك هذه الشخصية المتميزة في سلوكها وأفعالها وتفكيرها. لذلك نجدنا أمام تبئير كشف الظاهر والباطن، وهو التبئير الصفر الذي كان فيه السارد عالما بكل شيء، ما خفي منه وما ظهر.

يتغير الصوت السردي في نهاية هذه الوحدة، فمن المبئر الناظم الداخلي ننتقل إلى الناظم الخارجي ، الذي يستعيد من جديد دوره من خلاله تقدم لنا أثر إفراج محند أمزيان على العمال وهم يلاقون إطلاق سراح زميلهم بفرح ولاسيما أن المسؤولين وجهاز الإدارة لم يتمكنوا من تحقيق ما كانوا يصبون إليه من إبعاد محند أمزياان عن المصنع، قبل أن نشهد في هذه الوحدة دخول صوت سردي جديد، قلما تدخل على مستوى الخطاب، فيصبح السرد يتولاه صوت فاعل داخلي ممثل في صوت الخوني، إحدى الشخصيات المشاركة في هذه القصة، ومن خلال صيغة الخطاب المعروض يبئر قصة شعبية تروي حكاية الثيران الثلاثة والأسد ليستدل لرفاقه العمال على مدى أهمية التعاون. فالقصة رواها فاعل داخلي بأر قصة من خلال خطابه الذي أنتجه ومن خلال ذلك فهو هنا يقوم بدور الناقل لذلك فهو خارجي عنها كمبئر باعتباره سارد من الدرجة الثانية.

إن هذه الوحدة التي تمثل بؤرة الحبكة القصصية لم تختلف عن سابقاتها، إذ لاحظنا أنه كلما تم الإنتقال من صيغة خطابية إلى أخرى يتبدل الصوت السردي والتبئير، كما لمسنا أن التبئير الصفر ومن ورائه الناظم الخارجي هو المؤطر والمهيمن على مستوى الخطاب، إن جل التبئيرات التي سبقت والمتعلقة أساسا بحياة الفاعل الرئيسي جاءت لتضيء أثر حدث "الإستدعاء" على الشخصية المركزية محند أمزيان في تحولها النفسي والواقعي، فالرفاق

حذروا محند أمزيان من التهور حين يلاقي المدير وهو لم يتردد على سبه حين استفزه وتجرأ كذلك على سرقة ملفه الإداري الذي كان يحمل دلائل إدانته.

رأينا في الوحدات السابقة كيف أن الناظم قدم لنا الشخصيات الحكائية خارجيا وداخليا مركزا في حكيه على محند أمزيان كشخصية مركزية في ترابط هذه العناصر وتداخلها من خلال رؤية الناظم داخليا وخارجيا، ولما كانت هذه الوحدة آخر الوحدات على مستوى الخطاب فإنها ستعطي لنا صورة عامة لما ستؤول إليه أحداث القصة في تطورها.

من منظور الناظم الخارجي يقدم لنا من خلال صيغة الخطاب المسرود مشهد العمال وهم يتأهبون للخروج من المصنع ثم يقع الإنتقال دون سابق إنذار إلى الحديث حول النسوة العاملات مع محند أمزيان، ولولا وجود مؤشر سردي ينسب المنظور إلى ناظم داخلي لجزمنا أن الموضوع منظور إليه من خلال الناظم الخارجي دائما:

« Akka yakw i iɣil Muhend-Ameziane, asmi itent izra tikelt tamezwarut"[1]

إننا هنا نجدنا أمام تبئير مزدوج: تبئير مر عبر صوتين سرديين لكن موضوع التبئير يظل واحدا وهو النسوة. في الأول المبئر كان الناظم الخارجي الذي اكتفى بوصف النسوة من الخارج ثم تلاه في الثاني الناظم الداخلي فكان الترهين التبئيري من خلال شخصية محند أمزيان الذي قدم موضوع التبئير من خلال منظوره هو، لذلك نجدنا في هذا التبئير الذي تناوب عليه صوتين سرديين أمام تبئير واحد هو تبئير الصفر وهي رؤية سردية تسهم في تقديم صورة موضوعية لما تعيشه النسوة في المجتمع.

من رؤية سردية ننتقل إلى أخرى، فمن التبئير الصفر ننتقل إلى التبئير الخارجي، عندما يبأر محند أمزيان والطاووس خارجيا وهما يتحاوران من لدن الناظم الخارجي، فيبأر الفاعلان الداخليان معا من خلال حديثهما معا[2] قبل أن يتم تحويل موضوع التبئير إلى الطاووس التي تنفرد بالسرد عبر صيغة الخطاب المعروض المباشر، فتتحول من فاعلة

[1]– الرواية: ص 146

الترجمة: "هكذا إعتقد محند أمزيان، لما شاهدهن لأول مرة".

[2]–الرواية: ص148–149.

داخلية إلى ناظمة ذاتية من الدرجة الثانية تروي لمحند أمزيان عما ينتظرها من أشغال بعد أن تنتهي من عملها في المصنع.[1] فيصبح في هذا المقطع السردي المبئر مبأرا في الآن ذاته لكن مع الإحتفاظ بنفس التبئير الخارجي.

إن هذه الوحدة تشكل منعطفا كبيرا في مجال صيرورة السرد، ونقصد بذلك بداية احتدام وتطور الحدث المركزي بالشكل الذي يعطي للقصة بعدا تصاعديا على مستوى الأحداث والشخصيات. إن الحدث المركزي الذي يشكل بؤرة الحكي تتمثل في إقالة محند أمزيان من عمله وهو الخبر الذي تكتم عليه الكاتب حتى هذا المستوى الذي وصل إليه النشاط السردي.

إلى حين وصول خبر الوشاية ونية الإدارة في إقالة محند أمزيان وإلى اللحظة التي سيتم فيها الإقالة يبدو لنا أن الفعل المركزي لم يأت تسجيله في مجرى الخطاب إلا بعد أن تكونت لدى القارئ الصورة الكاملة حول موضوع "الإقالة". ما يلاحظ حول هذا الحدث المركزي أنه لم يتم تبئيره من خلال الناظم الخارجي، إنما جاء من منظور الفواعل الداخلية (أي الشخصيات الروائية)، واقتصر دور الناظم الخارجي على رصد ردود أفعال الشخصيات حوله.

لم يتمكن السارد الناظم الخارجي من تأطير الحدث كما أطر معظم الأحداث السابقة، ولم يقدمه من منظوره ولا حتى من قبل الناظم الداخلي الذي عادة ما يقدم الأحداث والمواضيع من منظور إحدى الشخصيات الحكائية التي يتماهى معها، إنما الحدث قدم لنا من خلال الشخصيات عبر صيغة الخطاب المعروض:

- Taher : d lxir kan.
- Muhend-Ameziane : D win axir.
- Lxewni: a k-qqaren azekka fihel ma tusiḍ-d ɣer lluzin hacama d asmi ara k-d-laɛin.[2]

---

[1]–الرواية: ص150.

[2]– الرواية: ص161.

الترجمة: الطاهر: هل هو خير؟

محند امزيان: ذاك ما نتمانه.

الخوني: إنهم يخبرونك أنه لا داعي لكي تحضر للمصنع غدا، حتى يأذنون لك بذلك.

فيبدو لنا جليا محدودية معرفة السارد الذي لم يكشف لنا بصوته عما تحويه الرسالة التي قدمتها الطاووس لمحند أمزيان، إنما فضل التنازل عن هذه المهمة للشخصيات الحكائية، فبدت معرفته أقل من معرفة الشخصيات الحكائية على حساب التبئير الخارجي. وبهذه المنظورات التي اشتملت عليها هذه الوحدة أخذ الخطاب منحنى جديدا كان وراء تأزم الحدث مما ولد حركية في النص بها انتهت القصة وختم الخطاب.

إلى هنا نخلص إلى نتيجة وهي أن الصوت السردي الذي تولى عملية السرد في الرواية هو خارج ومتباين حكائي تمثل في الناظم الخارجي والناظم الداخلي اللذان هيمنا على السرد من بداية الرواية إلى آخرها... أما المنظور الذي نتابع فيه وندرك العالم المتخيل من خلاله فهو التبئير الصفر أو اللاتبئير، وهو المنظور الذي أطر جل الأحداث والمواضيع المطروحة. إن انبناء السرد بصيغة الغائب لم يمنع الضمائر الأخرى في الظهور رغم قلتها في الخطاب وهيمنة اللاتبئير لم يحل دون بروز تبئيرات أخرى كالداخلية والخارجية والذاتية.

المبحث الثالث: الرؤية السردية في Ass-nni

مع بداية الرواية ومن الفصل الأول يتبين لنا أن السارد الذي يحكي ليس طرفا في الحكاية التي يرويها وإنما فعل السرد يصلنا بفعل الضمير الغائب، فنبقى نتابع وقائع القصة بصوت هذا السارد المجهول الذي لا نعلم عنه الشيء الكثير.

فالسارد سارد من درجة أولى، وهو يقع خارج الحكاية التي يروي وقائعها، وهو لا صلة له بها ،وغريب تماما عنها واكتفت مهمته في رصد أفعال وقعت في زمن سابق عن زمن القصة ، ومن منظور هذا السارد أصبحنا نرى معاناة (محند أمزيان) وزوجته (طاووس) مع الإنجاب في السنوات الأولى من زواجهما، ورد فعل الأم مالحة من عقم زوجة الإبن، وإن ورد الحديث عن العقم بصيغة الخطاب المسرود، فرد فعل مالحة جاء بلسانها، فكلما أورد السارد كلام هذه الشخصية ينفصل السرد عن التبئير فيصبح خطاب هذه الشخصية الذي ورد ضمن صيغة الخطاب المنقول مبئرا ومبأرا في آن واحد، وفي هذه الحال يصبح للسارد فقط دور تنظيم الحكي وتأطير العملية السردية.

يعود السارد إلى حاضر القصة، وإلى لحظة بداية أحداثها ليستعرض تأهب (طاووس) للذهاب لوضع حملها، ومن منظور الناظم الخارجي نتابع مشهد استيقاظ (محند أمزيان) وأخذه زوجته إلى عيادة التوليد بالمدينة.

فالرواية كما لاحظنا إبتدأت بنقطة زمنية سابقة لا تتزامن مع لحظة وقوع الأفعال والأقوال، وتولى عملية سرد الوقائع سارد مطلق الحضور ومطلق العلم لا نرى إلا ما يراه ومن منظوره نتعرف على الشخصيات وندرك الأحداث، وبصيغة الخطاب المباشر يرصد لنا أغلب التأملات التي شكلت محور اهتمام مالحة كتلك اللاحقة Analepse التفسيرية التي تكشف عن سبب وراء كره مالحة لزوجة إبنها، إن هذا الكره هو نتيجة للمرض الذي تعاني منه مالحة، كما نكتشف كذلك قلق الأم مالحة على أكبر بنيها الذي هاجر ولم يعد، كذلك نطلع على تخوف مالحة من أن تصيبها اللعنة إن استمرت في احتقار زوجة ابنها، وتنتهي

هذه الصيغ المعروضة بدعاء. إن إدراج الخطاب المنقول ضمن الخطاب المسرود كسر عمودية السرد والتبئير معا فأصبحنا ننتقل من اللاتبئير إلى التبئير الداخلي.

إن انكسار السرد لم يمنع السارد من الظهور بين أقوال هذه الشخصية الأساسية بتعليقاته وتدخلاته التفسيرية فلنا إذن أن نتساءل: "هل تؤدي الشخصية دورها المباشر في استقلال عن أي سارد، أم أن وجودها الشخصي هو في المحصلة النهائية من وجود سارد يحايثها؟ بمعنى هل يكفي أن تتكلم الشخصية في العمل الأدبي بضمير (الأنا) حتى ينتفي دور السارد الثاوي خلفها؟".[1]

إن أقوال الشخصيات ليست مستقلة كلية عن خطاب السارد، فالسارد يعيد تشكيل الأحداث ونقلها بأسلوبه الخاص، وتوظيفه تقنية الخطاب المنقول يمكن القارئ من خلالها تتبع الأحداث حال وقوعها مما يولد لديه شعور بأنه إزاء أفعال مشاهدة.

يتغير موضوع السرد في الصفحة 16، يتنازل الناظم الخارجي عن السرد للناظم الداخلي الذي يقدم مجموعة من الأحداث متعلقة بحياة (رابح) ولكن من خلال منظور (محند أمزيان) التي يركز عليه الكاتب، وبصوت هذا السارد الخارج والمتباين حكائي يضمن قصة رابح وهي قصة خارجة عن نطاق القصة الرئيسية ومن خلال منظوره نتعرف على هذه الشخصية بالرجوع إلى ماضيها البعيد والقريب، فيحدثنا السارد عن بر رابح (Rabeh) بوالده إلى درجة العبودية طمعا في البركة التي ستنزل عليه إن أطاع والده، كما أطلعنا عن زواجه من إبنة خاله وإنجابه منها أولادا معوقين ذهنيا وحركيا، وعمله الدؤوب خارج ساعات العمل سعيا وراء الغنى، ولعبه القمار أملا في الربح. وأخيرا ندرك موقفه من سجن عمر أحد زملائه في العمل، و هذا دائما من خلال منظور الناظم الداخلي الذي يروي بصيغة الغائب.

في معرض الحديث عن الظروف التي توفي فيها رابح Rabeh، تتغير طبيعة الناظم فيتحول من الداخل إلى الخارج ، فندرك بالتالي أفعال وسلوكات رابح بعين السارد العارف بكل شيء، فهو الوحيد القادر على معرفة الاسباب الحقيقية التي أدت إلى وفاة رابح فبدا لنا

[1] – الشاوي عبد القادر، **إشكالية الرؤية السردية**، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع2، الدار البيضاء، 1988، ص76.

السارد أكثر معرفة من الشخصيات الحكائية الأخرى التي شهدت الحدث كما يبنيه الملفوظ السردي التالي:

« Yeglalez yakk ugerbuz-is, yečču̇r wudem-is d akal. Afeddex ur ifeddex ara, anagar timeqqit n yidim teffi-d seg umezzuɣ: d taɣlalt umeggreḍ I s-iqqermen mi yegrareb. Knan ɣur-s. yezzuzen-it lxewni, yeggar-as awal, winna ur as-d-yesla i-mi iḍal akin anida ur d-yettuɣal. yekcem amḍal n tsusmi, ur n sell, ur nessawal.

yuza-d yiwen wemɣar, yenna-as I lxewni:

- Tixer akin ad as-suḍeɣ deg umezzuɣ!
  dɣa isuḍ-as deg umezzuɣ! ɣer yemɣaren, mi ara yenter yan, tsuḍun-as deg umezzuɣ akken ad t-id-yuɣal nnefs.
  Imɣaren-nneɣ msakit, dunnit-a d timucuha”.[1]

هنا لا نسمع إلا للناظم الخارجي فأصبحنا لا نرى ولا ندرك من وفاة رابح إلا ما يريده الناظم الخارجي الكلي العلم والمعرفة كما يقتضيه التبئير الصفر.

يتحول مجرى السرد في الصفحة 23 فيعود بنا ثانية إلى قصة مالحة Malha وبصيغة الخطاب المسرود تتولى عملية السرد شخصية مالحة التي تعينت كفاعل ذاتي Narrateur Autodiegétique لتسرد بصوتها بصيغة المتكلم المفرد. فتحدثنا عن ضعف بصرها، وفي عبارات توضيحية تفسيرية تعلمنا عن سبب مرضها الذي أرجعته إلى كثرة البكاء على الاب المتوفي، والزوج المستشهد، والإبن الأكبر الذي هاجر ولم يعد. فتكون مالحة موضوعا لتبئيرها، فهي مبأرة ومبئرة في الآن ذاته فهي في النفس الوقت موضوع التبئير وذات التبئير التي من خلالها ندرك ونرى جوانبا من حياتها.

---

[1] – الرواية ass nni : ص21–22.

الترجمة: "تلطخ جسمه كله، امتلأ وجهه بالتراب. لم يصب بجرح لكن خرجت قطرة دم من أذنه: تحطمت فقرة لما هوى. انحنوا عليه، ضمه الخوني إليه وراح يكلمه لكنه لا يسمعه لأنه ذهب إلى حيث لا رجعة، دخل عالم الصمت حيث لا سمع ولا كلام.

دنى منه شيخ مسن فقال للخوني:

- ابتعد سأنفخ في أذنه.

فنفخ في أذنه، عند العجائز لما يمرض أحد ينفخون في أذنه فتعود أنفاسه. يالهم من مساكين. إن هذه الدنيا ملأ بالحكايا.

تنسحب شخصية (مالحة) عن عملية السرد، فتأخذ ساردة دائما من درجة ثانية زمام السرد، وهي (نافاطي) NNA Fati شخصية جديدة ظهرت لأول مرة على مسرح أحداث القصة، وبما أنها تسرد بصوتها مستخدمة ضمير المتكلم، أصبحت بالتالي فاعلة ذاتية تولت سرد حكاية جدتها (عيني) مع التمريض، والمسرود له هي مالحة، وبما أنها شخصية مشاركة في الحكاية فهي متضمنة حكائيا وعن طريق محاورتها (مالحة) أصبحنا نتعرف على قصة (عيني) والتمريض الذي أورثته حفدتها ومن بينهم (النافاطي).

في الصفحة 25 يعود السارد من الدرجة الأولى المتباين حكائي للظهور لمواصلة عميلة السرد، ومن منظور خارجي يصف لنا كيف قامت NNA Fati بمعالجة عين مالحة المريضة كما تلقته عن جدتها (عيني).

وبما أن السارد في كلتا الحالتين متضمن حكائي فاعل ذاتي يروي الأحداث مستخدما ضمير المتكلم المفرد، يتقلص دور الناظم الخارجي إلى تسجيل بعض المؤشرات السردية والصيغية التي تدل على وجوده بينما تتحدث الشخصيات ، فلقد اقتصر دوره على تنظيم السرد ونقل أقوال الشخصيات وأفعالها دون الولوج إلى ذواتها الداخلية لذا هيمن التبئير الخارجي على هذا الجزء من الرواية.

في الفصل الخامس وبصوت سارد الدرجة الأولى الخارج والمتباين حكائي نرجع إلى حاضر القصة في مشهد يقع في المعمل الذي يعمل فيه (محند أمزيان) يصف فيه السارد دخول (الخوني) إلى معمل وشروعه في العمل. جاء المشهد بصيغة الخطاب المسرود، يقوم الناظم الخارجي بتأطير الحديث الذي جرى بين (محند أمزيان) و(الخوني) بحيث يوظف ضمن خطابه أقوال هاتين الشخصيتين، فجاءت أقوال الشخصيات في تناسق مع خطاب السارد بحيث لا تأتي معزولة تماما عن الخطاب العام كما يتبين ذلك من خلال هذا الملفوظ السردي:

« Armi yekcem Muhend-Ameziane id-yerfed agerru, mi t-id-iwala yezwar-it-d s ameslay :

- Acu ik-id-yewwin akka ssbeh zik, d lxir ncallah!
  Ur yurğa ara ad as-d yerr awal, ikemmel:

- Ma teddat akka, ikad leflas, isurdiyen teffɣɣen anekcum ulac, Anagar win ur nezmir ikra, ayla n baylek! Lluzin amcum mekknen-as times…"[1]

على إثر هذا المشهد يختفي السارد من الدرجة الأولى الغريب عن عالم القصة، فيفسح المجال لسارد الدرجة الثانية داخلا ومتضمنا حكائيا وهي شخصية (الخوني) فيقوم معلقا على إفلاس المصانع بسبب سوء تسييرها وإهمال العمال لها بسرد وقائع قصة حدثت في إحدى القرى التي أرادتها الدولة بعد الاستقلال قرية نموذجية تكون مرآة تعكس نجاح الثورة الزراعية في الجزائر . منحت الدولة للفلاحين أبقارا لتربيتها وللإنتفاع بها، ولأن الأبقار لم تتأقلم، لم يجد الفلاحون وسيلة إلا ذبحها وأكل لحومها، فأحلوا ذبحها لسبب واحد لأنها ملك البايلك على حد زعمهم.

إرتسمت القصة ووقائعها بجزئياتها الأكثر دقة ليضفي السارد المصداقة على حكيه وأصبحنا نرى الأحداث من خلال منظور (الخوني). فالسارد يظهر لنا عالما بكل دقائق الأمور التي حدثت، فحتى الحوار الذي كان يدور بين شخصياتها نقله لنا بأمانة كما لو كان شاهدا على تلفظه من قبل الشخصيات، وأصبحنا نتساءل عن مصدر كل هذه الأخبار وكل هذه المعلومات، وهذه سمة تميزت بها الروايات المسرودة "بضمير الغائب فيقال لنا ما حدث، وما جرى ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته"[2].هي سمة السارد العليم والعارف بكل شيء الذي يدرك الخفي والظاهر والذي قلما يخبرنا عن مصدر معلوماته والأخبار التي تنقل على لسانه. يتوقف السرد مع نهاية القصة ويتغير مجراه فيبئر الناظم الخارجي الحوار

[1] – الرواية: ص 28.

الترجمة: "لم يرفع رأسه إلا بعد أن دخل محند أمزيان. لما رآه بادره بالكلام:

- ما الذي أتى بك هكذا في الصباح الباكر، خير إن شاء الله، لم يتركه يجيب فأكمل:

- إن استمر الوضع على ما هو عليه سنفلس، الدراهم تخرج ولا تدخل، ولا أحد يقدر على فعل شيء. هذا هو حال ملك البايلك. لقد أضرموا النار للمصنع".

[2] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص ص67–68.

الطويل الذي دار بين (الخوني) و(محند أمزيان)[1] والذي جاء بصيغة الخطاب المنقول، وإن كان لأقوال الشخصيات دور في تعميق الأحداث والتفصيل فيها فإنها مع ذلك تقوم بتوقيف وتيرة السرد مؤقتا فالخطاب المنقول يأتي في الغالب "لا يقاف سرعة السرد وتغيير مجراه"[2].

وبصيغة الخطاب المباشر المنقول يصور السارد مشهد إلتقاء (محند أمزيان) بـ (سي محند واعلي) بعد خروجه من مكتب (الخوني) وبصيغة الخطاب المنقول دائما نتعرف على أفكار والعالم الداخلي لشخصية (سي محند واعلي) فنتعرف من منظور هذه الشخصية الثانوية:

- رأيه وموقفه من الإرهاب والإرهابيين.
- فقدان الثقة بين الناس.
- قلة الإيمان في القلوب.

ويتبين هنا أن صيغة السرد التي التزمت صيغة الخطاب المنقول الذي وظفت فيه أقوال الشخصيتين المتحاوتين عطل وتيرة السرد مؤقتا فلم نجد حدثا واحدا ساهم في تغيير مسار القصة الأساسية. أما صوت السارد فيظهر مؤطرا ضمن خطابه كلام الشخصيتين ولا يظهر إلا من خلال تعليقاته وتوضيحاته بين أقوال الشخصيات، وبمنظوره نكتشف مدى تفرد هذه الشخصية في أفكارها وتميزها في سلوكاتها.

إن هذا التناوب الصيغي ولد تناوبا صوتيا أمكننا من التعرف بدرجة أكثر على هذه الشخصية المتميزة، وفي إطار هذا التبدل السردي أدركنا أن مؤشرات هذا التبدل هي مؤشرات صيغية فكلما انتقلنا من صيغة إلى أخرى يتبدل الصوت السردي ويتبدل التبئير معه، ولكن يبقى التبئير الصفر هو المؤطر والمهيمن من خلاله قدمت لنا شخصية (سي محند واعلي) من الداخل ومن الخارج: من الداخل حينما تسللنا إلى ذهنها فأدركنا أفكارها، ومن الخارج حينما اقتصر السارد الناظم على وصفها من الخارج وابداء رأيها حولها من خلال تعليقاته وتوضيحاته.

---

[1]–أنظر الرواية: ص ص 36–37.

[2]–سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985، ص 185.

بعدها يعود السارد لاستكمال السرد عن الحديث الدائر بين الرجلين في الصفحة 48 وفي استذكار مكرر متشابه Iteratif يسترجع (سي محند واعلي) على لسانه بعض مراحل من حياة الطاهر:

- طفولته الصعبة.
- هجرته إلى فرنسا للعمل.
- إلتحاقه بجيش التحرير.
- توبته.
- مرضه.

إختفى صوت السارد الناظم الخارجي وأحال الكلمة إلى شخصية (سي محند واعلي) كسارد من الدرجة الثانية ومؤطرا ضمن خطابه قصة (رابح) التي يقصها (محند أمزيان) الذي تعين كمسرود له.

إن الصيغة التي انبنى عليها الخطاب في هذا المستوى الذي وصلت إليه القصة هو صيغة الخطاب المعروض، فلقد شغل الحوار حيزا نصيا كبيرا[1]، واقتصر دور السارد على نقل أقوال الشخصيات في حوارها، وأصبحنا نرى الأحداث من خلال منظورين إثنين: من منظور داخلي حينما نرى الأحداث من منظور إحدى الشخصيات الحكائية، ومن اللاتبئير حينما يتولى الناظم الخارجي المتباين حكائي عملية السرد.

تم تسجيل عودة شخصيتي (مالحة) و(النافاطي) إلى الواجهة كساردات من الدرجة الثانية ترويان وقائع وأحداث تارة بالضمير المتكلم الفردي وتارة بضمير المتكلم الجمعي. تولت السرد في أول الأمر مالحة فتعينت كفالعة ذاتية تسرد بصوتها، فنكتشف من خلال منظورها ما تحضره من طيبات المآكل لترضى بها نفسها، ثم بعدها تتولى السرد الشخصية الثانية (النافاطي) فتوجه خطابها إلى مسرود له هي شخصية (مالحة) فنطلع على الأفكار التي تجول في ذهنها وما تقوله في نفسها وهو ما أفصحت عنه (لمالحة) ، وبأسلوب سردي يكاد أن يكون خالصا وبصيغة الخطاب المسرود الذاتي ندرك بوعي هذه الساردة مجموعة

[1]– انظر الرواية، ص : 48، 49، 50، 51.

من المواضيع التي تمثل محور اهتمامها والتي تم تبئيرها من لدنها، فمن منظورها يتم اسرتجاع قصة آدم وحواء اللذان طردا من الجنة لسوء فعلهما، ثم أعقب الحديث عن سوء أحوال المرأة في المجتمع القبائلي خاصة والمجتمعات العربية عامة التي كانت تئد البنات عند ولادتها، إلى أن تخلص إلى أن وضعية المرأة تغير في الوقت الحاضر فلم تعد المرأة مظلومة كما كانت عليه في الماضي.

يتم تغيير طبيعة السارد ، فيصبح في نهاية الفصل العاشر ساردا يسرد حكاية لا يشارك فيها ، وعلى المستوى السردي يحوي السرد قصة مضمنة تسترجعها مالحة وترويها بصوتها، قصة نقلتها عن جدتها وتحكي قصة رجل نزل ضيفا على صديق له، فلم تكرمه زوجة هذا الأخير فحين رجع إلى بيته انتقم لنفسه من زوجته فضربها ضربا مبرحا.

إن لحظة السرد لا تتزامن مع لحظة وقوع الأحداث لذلك نجد الكاتب ينقل فعل السرد إلى شخصيتي (مالحة) و(النافاطي) وكانتا في أغلب فترات السرد على مسافة مما تحكيه، وصيغتي الخطاب المسرود الذاتي والمسرود التام جاء لا يتناسب وطبيعة علاقتهما بهذا العالم المحكي.

في المقطع السردي الذي يلي في الصفحة 57 ، وبوجهة نظر مغايرة، نتتبع بصوت (سي محند واعلي) قصة متفردة استقلت بمنطقها السردي الخاص عن الحكاية الأساسية وشكلت بالتالي حكايا في حكي نتيجة للطابع التضمني الذي هيمن على العلاقة التركيبية بين القصة الأساسية والمجاورة لها. تروي هذه القصة ، التي استغرقت حيزا نصيا متسعا[1] بالقياس مع باقي القصص المضمنة، أحداث قصة شعبية وبصيغة الضمير "هو" يروي السارد المتضمن حكائي قصة سلطان هرم، تزوج من أجمل نساء المملكة ، لكنها تصغره سنا، فعابت عنه مرضه وقبح وجهه ،فراح السلطان يبحث عن طبيب يرجع له صحته ووسامته. تبقى صيغة الخطاب المسرود هي المهيمنة على جل فترات القصة ويصبح السرد من الدرجة الثانية ومع صوت شخصية (سي محند واعلي) ومن خلال منظوره، نكتشف

[1]– انظر الرواية: ص 57، 58، 59، 60.

أطوار هذه القصة التي أدرجها الكاتب مفسرا السياسة التي تنتهجها الدولة في تسيير أمور البلاد.

يتغير موضوع السرد في الصفحة 61، إذ يعيدنا الناظم الخارجي إلى الماضي البعيد الخارج عن القصة الأساسية والمتعلق ببداية مالحة مع المرض، ثم يتنازل بعدها السارد للفاعل الداخلي (محند أمزيان) ليستكمل عملية سرد وقائع تخص جانبا من حياة شخصية مالحة. فالفاعل الداخلي صوت متضمن حكائي لصلته بموضوع سرده ونواصل متابعة أطوار مرض مالحة بلسانه وكأن بالسارد الناظم الخارجي أحال الكلمة إلى سارد من درجة ثانية، رغبة منه إلى إعادتنا إلى مصدر معلوماته وكيفية توصله لها، فرحلة مالحة مع المرض طويلة ، ولا أحد يستطيع أن يحدثنا عنها أكثر من ابنها، فهو سارد يرى دقائق الأمور وكل التفاصيل المتعلقة بمرض الأم.

ومن منظور شخصية (محند أمزيان) كشاهد ترتسم لنا ملامح شخصية مالحة المتبدلة والمتغيرة جراء المرض الذي تعاني منه، فنتابع من خلال منظور الفاعل الداخلي أفعال وأقوال مالحة ، وبتبئير خارجي يطلعنا السارد على السلوكات الخارجية لمالحة لكن دون الولوج إلى ذاتها الداخلية، والمرة الوحيدة التي أطلعنا فيها الفاعل الداخلي على أعماق الشخصيات في هذا الفصل هو حينما استرجع السارد ما كانت تفكر فيه (طاووس) إثر سماعها لما كانت تقوله (مالحة) بشأن عقمها لمحند أمزيان، فتنتقل النظرة من الخارج إلى الداخل ويتحول التبئير من الخارج إلى اللاتبئير.

إن الناظم الخارجي بدا لنا متقلصا جدا بالقياس إلى الصوت الآخر، ونعانيه بشكل أكثر وضوحا حينما إبتدأ الفصل بصوته وحينما اختتم الفصل بصوته أيضا، أما الفاعل الداخلي فلقد تكفل بتوجيه السرد ونقل أقوال الشخصيات ونجده يزاوج بين السرد والتبئير. إن الفاعل الداخلي وهو يجعل مالحة موضوعا للتبئير يدخلنا إلى عالمه الصوتي من خلالها، فعبر (محند أمزيان) كشخصية مركزية لها موقعها في القصة، نطل على جزء هام من عالم مالحة كما تبأر من منظور (محند أمزيان).

رأينا في الفصل السابق كيف أن السارد يقدم لنا أحوال مالحة الصحية مركزا في حكيه على ملامح شخصيتها المتبدلة والمنظور إليها من الخارج، ولما كان هذا الفصل في جل أطواره إسترجاعا جعل الأحداث تنطلق ببطء وبدا لنا زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية. ان الإغراق في الرجوع إلى الماضي له ما يبرره، فالسارد ومن ورائه الكاتب مازال منشغلا بتقديم الشخصيات الأساسية وتحديد صفاتها ورسم معالمها، فوظيفة هذه اللواحق Analepses لا يعدو أن تكون تفسيرية تلعب دور الخلفية التي لا يمكن ان نفهم وقائع الرواية ومنطق نموها دونها ولا ان ندرك حوافز الشخصيات دونما الرجوع إليها.

إن ما يميز هذا الفصل الثالث عشرة إحتواءه على استباق داخلي ذاتي الذي يستشرف لما سيجري في المستقبل. فالسارد في هذا الفصل يركز على شخصية مالحة دائما، أحال لها الكلمة فتروي بلسانها حلما حلمت به فيبأر الحلم، ويعد هذا الحلم إستباقا لأنه يعطي صورة عامة عما ستؤول إليه أحداث القصة في تطورها. فالإستشراف في الحقيقة مفارقة مختلطة Anachronie mixte ذات طبيعة إرجاعية لكنها تؤشر للمستقبل أكثر مما تؤشر للماضي، فيها تسترجع مالحة حلما تنبئيا يتوقع حدوث مضمونه والذي يشكل إعلانا صريحا واضحا قبل البداية الفعلية للأحداث في الرواية.

ومرة أخرى نجد السارد المتباين حكائي ينقل مجرى السرد ليركز على لحظة زمنية تأتي كنقطة سابقة لما ابتدأت به الحكاية[1]، وتتمثل في ذهاب (محند أمزيان) إلى الجزائر العاصمة لزيارة خاله (شعبان) نزولا عند طلب أمه (مالحة). وبواسطة الخطاب المسرود يقدم لنا الحدث من منظور الناظم الداخلي الذي يتخذ له موضوعا للتبئير شخصية (محند أمزيان). ودائما مع السارد الدرجة الأولى نتتبع وصول (محند أمزيان) إلى النزل الذي سيبيت فيه ليلة قبل أن يرافقه صاحب النزل إلى المنزل الذي يسكن فيه خاله (شعبان).

إن الناظم الداخلي لم يكتف بوصف وصول (محند أمزيان) إلى الجزائر العاصمة من الخارج وإقامته في الفندق وإنما قدمه لنا كذلك من الداخل، فنقل لنا العمق الداخلي لشخصية (محند أمزيان) وأصبحنا ندرك أفكاره وأحلامه: قبل أن يخلد (محند أمزيان) للنوم تذكر قريته،

[1]–أنظر الرواية: ص70.

والمصنع الذي يعمل فيه، وصباه، و تذكر خاصة شخصية تركت فيه أثرا كبيرا هي شخصية (كي كي وسترن) التي حلم بها في تلك الليلة. ما يجعلنا ندرك هذه الشخصية من الداخل والخارج معا هو لجوء الناظم إلى التبدل الزمني إذ يبئر لنا محند أمزيان في الماضي وفي الحاضر.

إن انبناء فعل السرد على الإستذكار Analepse سمح للسارد، الدائم الحضور والكلي العلم، من تخطى زمن الحكاية والتنقل بين أزمنة مختلفة مخترقا كل الحدود الزمنية فينتقل بحرية، وبشكل تعسفي أحيانا، من حاضر القصة إلى الماضي القريب والبعيد. وحاضر القصة هو الذي أطّر مختلف الإسترجاعات والعلاقة التركيبية التي تنظم هذه المفارقات قائمة على التضمين. فالسارد من الدرجة الأولى عرف كيف يتسلل إلى أعماق (محند أمزيان) ويجعلنا نكشف عن دواخله.

في صفحتي 75 و76 يعود السارد الناظم الداخلي لمواصلة عملية السرد، فيصور لنا إستيقاظ (محند أمزيان) والنزلاء الذين قضوا الليلة معه في نفس الغرفة، وأصبحنا لا نعرف إلا ما يطلعنا عليه السارد،و بمنظوره الخارجي نتتبع شخصيتي (محند أمزيان) وصاحب الفندق في شوارع وأزقة العاصمة بحثا عن مسكن خال (محند أمزيان) ، والسارد عرف كيف يختفي وراء شخصية (محند أمزيان) ويجعلنا نسمع بصوته رأيه في الحي الذي يسكن فيه خاله:

« Ad ad-tiniḍ izulixen , lzayer ɣer da yakk id-mlamen. Atta twaɣit, atta tmat anida zedɣen medden ! yerna mi ara n-yas yiwen seg-sen ɣer tmurt, ad as-qarren Azayri. Amdiq-a amzun d laxert. Wellah ar t yif win izedɣen addaynin, yerna ɣezzif umecwar"[1]

وبصيغة الخطاب المباشر نتابع لقاء (محند أمزيان) مع خاله ونتعرف على هذه الشخصية الجديدة من خلال الحوار الذي دار بين الرجلين ولكن هذا لم يمنع السارد الناظم

[1]– الرواية: ص79.

الترجمة: "وكأن قنوات تصريف مياه الجزائر العاصمة كلها التقت هنا، المصيبة أن الناس يسكنون هذا المكان. والأدهى أن الذي يسكن هذا المكان حينما يذهب إلى القرية يلقبونه بالعاصمي، إن هذا المكان أشبه ما يكون بالعالم الآخر. إن الذي يعيش في إصطبل أفضل بكثير منهم، والمكان بعيد جدا".

من التدخل في عبارات توضيحية تفسيرية. فلقد تداخلت صيغتي العرض والسرد إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما لكن يبقى أن الخطاب المسرود هو المؤطر للخطاب المعروض. والخطاب المعروض جاء "بأسلوب يحتفظ فيه بجميع الأشكال المرتبطة بالشخص المتكلم في الأصل"[1] كما يتبين ذلك من خلال الملفوظ السردي التالي:

- « Qal-kum Baba, sebbru cwiyya, durk neğği.
- Aql-aɣ, a yelli nesber, leɛqel ur aɣ-yeffiɣ !
  I kemmini, a yelli, isem-im akken ?
- Ana Nabila!
- Ihi, kem d yelli-s n Ceɛban ?
- Ih, ana bent-u.
- Ihi ur tessineḍ ara maḍi taqbaylit?
- Nefhem-ha bberk !
- Acimi akka, a yelli ?
- Xtac iqul-na ccix f-lemsid, hadi mačči lluɣa !
- Ayelli, awer yaweḍ ccix-agi-inwen, ihi amar d netta ihekmen deg wexxam-nwen? Ahh a dunnit inegren »[2]

إن السارد المؤطر للحوارات يعيد إنتاج أقوال المتكلمين، فأحداث القصة المحكية قد انتهت والسارد يعمل على إعادة تشكيلها من جديد.

[1] -Dubois et Collaborateurs, dictionnaire de linguistique, éd Larousse, 1973, p158.

[2] –الرواية: ص81.

الترجمة:

- "يقول لكم أبي اصبروا قليلا، سيحضر حالا.
- إننا صابرون يابنتي، لم نقلق.
- وأنت يا إبنتي، ما هو اسمك؟
- إسمي نبيلة.
- هل أنت ابنة شعبان؟
- نعم أنا ابنته.
- أنت لا تتكلمين قط القبائلية؟
- أفهمها فقط.
- لماذا يا ابنتي؟
- لأن معلمي يقول لنا أنها ليست لغة.
- يا ابنتي (...) هل هو المدبر في بيتكم؟ إنها إذن القيامة.

في آخر الفصل يعود السارد من الدرجة الأولى ليقدم لنا (محند أمزيان) من الداخل وعلى لسانه نتعرف على رأيه حول صلة الرحم، كما جاء على لسان مالحة قصة هجرة خال محند أمزيان إلى الجزائر العاصمة أثناء الثورة.

إن الناظم الداخلي الذي ظل يسرد بضمير الغائب ظل منظوره يتأرجح بين الداخل والخارج وهذا حول كل ما قدمه لنا من موضوعات للتبئير. فالمبئر لم يكتف بالنظر إلى مواضيعه من الخارج فلقد قدمها لنا كذلك من الداخل إثر ولوجه ذهن الشخصيات وذواتها الداخلية كما يتطلبه التبئير الصفر.

دائما مع السارد من الدرجة الأولى والمتباين حكائي ننتقل في الفصل الذي يلي وبمنظوره الخارجي إلى لحظة سابقة لزمن الحكاية لنتابع حدث رجوع الإبن الأكبر لمالحة إلى قريته بعد هجرة دامت عشرين سنة. يبدأ الناظم الخارجي الذي يتداخل والمبئر في تقديم صورة القرية ليلا، فيؤطر الفضاء الذي سيجري فيه الحدث من خلال وصف أزقة القرية كما وقعت عليها أعين إبن مالحة، فمن خلال رؤية خارجية يتم تأطير مشهد القرية مركزا على ما آلى إليه من تغيير، إذ كل شيء يقدم من الخارج وينظر إليه من الخارج. بعد هذا مباشرة ينقطع السرد بصوت السارد الناظم الخارجي فنجدنا ننتقل من الناظم الخارجي كصوت سردي إلى الفاعل الداخلي، فتتولى شخصية محند أمزيان فعل الحكي وهو كسارد من الدرجة الثانية ليسرد ما كان ينقله من أخبار القرية وأحوال ناسها في الرسائل التي كان يرسلها لأخيه المهاجر، فيقدم لنا محند أمزيان الأحداث من خلال منظوره الخاص . يتحول موضوع السرد مرة أخرى، ويرجعنا الناظم الخارجي إلى فترة سابقة للحدث الذي إبتدأ به هذا الفصل، ويسترجع في مقطع سردي الظروف التي دفعت الإبن الأكبر لمالحة للرجوع دون سابق إنذار وتلك التي حرضته على الرحيل حينما كان شابا صغيرا، قبل أن يعود إلى حدث رجوع الإبن، ومن خلال منظور داخلي نراه وهو في طريق عودته إلى البيت الذي ولد فيه وبلسان السارد الخارج والمتباين حكائي يوصف لنا الحدث كما انطبع في ذات الراجع.

إن الناظم الخارجي يبئر هذه الشخصية التي لا تظهر على مسرح أحداث القصة إلا نادرا، ولكن لها موقعها الهام ، لأنها تظل تتردد على أفواه الشخصيات الأخرى، فأصبحنا نطل على جزء هام من عالمها كما تبأر من لدن الناظم الخارجي.

إن السرد ظل نوعا ما ثابتا في هذا الفصل، لكن تعدد الأصوات وتحولها حول المبأر الواحد جعلنا ندرك جوانبا مهمة من حياة هذه الشخصية من خلال تحول المنظور وانتقاله من الخارجي إلى الداخلي.

دون تمهيد مسبق من قبل الكاتب، يتحول موضوع السرد في الصفحة 94 ، فيتبدل الصوت السردي والرؤية السردية التي تأخذ هنا بعدا ذاتيا. فالمبئر هو (قابض الأرواح) شخصية جديدة ظهرت لأول مرة على مسرح أحداث القصة. فهذا الفاعل الذاتي يقدم لنا بلسانه ومن منظوره الداخلي كيف انخرط ضمن الجماعات الإرهابية، ويصف لنا في أدق جزئياته أول اغتيال قام به ذبحا باسم الشريعة والدين، فمن خلال تمركزه على ذاته أصبحت هذه الشخصية مبئرة ومبأرة، ولما كان قد اتخذ ذاته موضوعا لتبئيره أصبحنا نرى إليه من الداخل، وعبر أحادية الصوت قدمت لنا إخبارات تثير المزيد من التوقع والإنتظار لما سيحدث لاحقا. فلقد أوكلت لهذه الشخصية مهمة اغتيال شخصية لم يفصح لنا على هويتها:

« Amnafaq uɣur iɣ-d-ceggɛen abrid-a d aɛdaw n Rebbi ameqqran, ssbeh-a iyi-d yefka lamir isem-is…"[1]

إن المقطع السردي يشكل إستباقا Prolepse يؤشر للمستقبل ويستشرف لما سيجري ويتوقع حدوثه، وهو يشكل إعلانا صريحا في هذا المستوى الذي وصل إليه السرد.

يعيدنا الكاتب ثانية إلى حدث رجوع الإبن الأكبر لمالحة[2]، لكن هذه المرة يرصد لنا الحدث من منظور شخصية الأم مستعملا الضمير الغائب. إن الناظم الداخلي يقوم بوظيفته حينا من الداخل وأحيانا من الخارج ، فينقل لنا انطباع الحدث على هذه الشخصية المركزية فينتقل من الداخل إلى الخارج حينما يركز على وصف لقاء الأم مع أكبر بنيها لكنه يعود

[1]– الرواية: ص 97.

الترجمة: "إن الشخص الذي بعثت إليه هذه المرة عدو الله، أعطاني هذا الصباح الأمير اسمه".

[2]– الرواية : ص98.

إلى الداخل أحيانا أخرى ويظهر لنا ذلك من خلال ذاتية المبئر الذي يحاول النفاذ إلى دواخل شخصية مالحة ليستبطن آلامها وآمالها والشكوك التي طالما ساورتها حينما كان إبنها بعيدا عنها. من خلال اتخاذ مالحة موضوعا للتبئير ينقلنا الناظم الداخلي إلى الماضي، وهو من خلال ذلك يسترجع آخر مرة رأت فيه مالحة ابنها قبل أن يهاجر، كما تم استرجاع معاناتها الطويلة مع المرض، والناظم بالتالي يعطي لنا صورة مالحة كمبأر عبر المطابقة بين وضعيتين عاشتهما في حال حضور الابن (الحاضر) وفي حال غيابه (الماضي).

يتغير موضوع السرد لكن الكاتب يحتفظ بنفس المنظور السردي السابق، فبصوت السارد المتباين حكائي يضمن قصة والد (الخوني)، وهي قصة خارجة عن نطاق القصة الرئيسية، وبمنظوره نتعرف على هذه الشخصية بالعودة إلى ماضيها البعيد والقريب. فلا نرى ولا ندرك إلا ما يريده هذا السارد العارف والعالم لكل شيء والمهيمن على عملية السرد.

بعدها وبصيغة الخطاب المنقول المباشر يغير السارد موضوع سرده، فيختفي وراء شخصيتي (مالحة) و(النافاطي) مؤقتا، ويجعلنا نسمع صوتيهما و ما دار بينهما من حديث حول مصيبة حلت بأحد أبناء القرية الذي سجن إثر اشتغاله في التجارة الموازية، فعن طريق الحوار المبأر نتعرف على حكاية هذا الشاب وعلاقته بالقصة. يضمن الكاتب الحوار قصة مضمنة جاءت على لسان ساردة من درجة ثانية هي شخصية (النافاطي)، فتولت حكاية أحداث قصة تنتمي إلى الموروث الشعبي والتي تروي قصة رجل طلبت منه زوجته قتل أمه، والمسرود له هنا ما هو إلا شخصية مالحة.

في الصفحة 117 يعود صوت السارد المتباين حكائي لمواصلة عملية سرد الحكاية، ومن منظوره الخارجي يصف لنا خروج الخوني من اجتماع حزبي ضمه مع رئيس وأعضاء الحزب لكن سرعان ما ينسحب الناظم الخارجي فيأخذ الكلمة سارد من درجة ثانية هو (محند أمزيان) الذي يبئر قصة موت كلب (الخوني)، وعلى لسانه نتعرف على السبب الذي من أجله اتخذ (الخوني) لنفسه كلبا. والصيغة التي جاءت بها القصة غير خالصة، فلقد شهدنا تداخلا صيغيا، وإن كانت أطوار القصة نتعرف عليها من خلال صيغة الخطاب المعروض

لكن السارد يتدخل بين الفينة والأخرى موضحا ومفسرا لكي يبقى في الأخير الخطاب المسرود هو الذي يؤطّر ويحتوي الخطاب المعروض.

بعدها وبصيغة المونولوج الداخلي ومن خلال الخطاب المعروض المباشر ينقل السارد وعلى لسان شخصية (محند أمزيان) العمق الداخلي لهذه الشخصية وندرك أفكارها وشعورها بالغضب من أولائك الذين ما فتئوا يرددون له "خذ حذرك"، "احذر نفسك مما تقول أو تفعل" خوفا منهم مما سيحدث له وخاصة أن البلاد تمر بظروف صعبة. فأصبحنا ندرك مشاعر هذه الشخصية من خلال منظورها الداخلي ورأيها فيما يقال لها.

يتحول مجرى السرد مرة أخرى ويعود بنا ثانية إلى قصة (قابض الأرواح)، وبصيغة الخطاب المعروض المباشر يروي لنا كيف قطع كل صلة مع أهله بعد أن عومل من قبل أبيه بقساوة ووحشية،و بعد أن انقطع عن الدراسة وهو السبب الذي من أجله قرر الرحيل. فأصبح (قابض الأرواح) في هذا المستوى الذي وصل إليه السرد الموضوع المركزي للتبئير، وكونه فاعلا ذاتيا بأر نفسه وقصته من الداخل فتولى بلسانه حكاية فصل من قصته ولما كان مشاركا فيها عد متضمنا حكائيا وساردا من الدرجة الثانية.

وبواسطة مؤشرات سردية جديدة ننتقل في الصفحة 128 إلى رؤية سردية جديدة. نجد السارد في هذا الفصل يتحول من جديد إلى ناظم خارجي، والمبأر هو شخصية (محند أمزيان)، فتتجلى لنا صورة (محند أمزيان) وهو في المصنع الذي يعمل فيه، كما يرتسم في أذهاننا مشهد العمال وهم منشغلين عن العمل من منظور خارجي.فينقل السارد تأملاته وبصفة الخطاب المسرود نعرف رأيه حول أسباب عزوف العمال عن العمل:

« Mačči akken ara herzen tafarka-nsen, ara herzen ayla n lluzin. Qnent wallen-nsen, amzun mačči d lluzin i sen-d-yettaken aɣrum…".[1]

يعود صوت السارد الناظم الخارجي ثانية للظهور، فيقدم لنا (محند أمزيان) وهو يجري مكالمة هاتفية يسأل فيها إن وضعت زوجته حملها أم ليس بعد، وبصيغة المونولوج

[1]–الرواية: ص128

الترجمة: "ليس مثلما يعتنون بحقولهم يرعون شؤون المصنع. إنهم أصبحوا عميا وكأن ليس المصنع هو الذي يمدهم خبزهم اليومي".

الداخلي الذي تخلل سرد الناظم ينقل لنا ما جال في خاطر (محند أمزيان) حول تلك المرأة التي مررت له المكالمة الهاتفية:

« Ulac win ara yeddben iles-is. Tura tamexluqt-a acu ara t-id yeggren, i nek acu i i-yewwin ad as-sutreɣ utun, aha tura am tegnit tamcumt! Yif-it limer iffɣeɣ ad siwleɣ si berra.[1]

بعدها يعود السارد لاستكمال السرد عن (محند أمزيان) قبل أن يسترجع لنا بصيغة السرد الخالص مناما حلم به فتجدنا ننتقل من الخارجي إلى الداخلي.

إن هذه المنظورات المقدمة جاءت متداخلة ومتناوبة ، والتبئير الصفر هو المهيمن، فتكون هذه الرؤية السردية من خلال ما تضمنته من أصوات سردية راصدة للحدث رائية إليه من وجهات نظرها السردية.

في الصفحة 133 ينمحي صوت السارد بضمير الغائب تماما ويتولى السارد الشخصية عملية السرد بصيغة الخطاب المسرود، فيتولى (محند أمزيان) مهمة استكمال عملية السرد الذي جاء على شكل استطراد الذي شكل حيزا نصيا كبيرا، يحمل طابع التأمل الفلسفي الذي شمل أغلب التأملات التي شكلت محور اهتمام البطل السارد، فنجده حينا يسرد بضمير المتكلم المفرد والجمعي وأحيانا أخرى بضمير الغائب فتراوح السرد بين الموضوعي والذاتي.

في مقطع سردي آخر، ومن خلال صيغة العرض المباشر، تُبأر شخصيتي (مالحة) و(النافاطي) خارجيا وهما تتحاوران فتبئران مجموعة من الأخبار التي شكلت محور إنشغالهما: كأحوال القرية أثناء الثورة، والخونة الذين عاثوا فيها فسادا قبل وبعد الثورة، وبصوتهما ومنظورهما نعرف رأيهما حول المرأة المثقفة والمتحررة من قيود التقاليد قبل أن يفضي بهما الحديث حول تأسيس القرية التي تقطنان فيها.إلى هنا يوحى لنا أن السارد يكاد

[1]– الرواية: 129.

الترجمة: "ليس هناك من يمسك لسانه. ما دخل هذه المخلوقة فيما لا يعنيها. وأنا ما الذي جعلني أعطيها الرقم، يا لها من لحظة مشؤومة، كان من الأحرى أن أهتف خارجيا".

أن يكون غير موجود فلا نسمع إلا لصوتي (مالحة) و(النافاطي)، وتعليقاته وتفسيراته تكاد تكون منعدمة فلا يتدخل إلا نادرا من أجل أن يؤطر الحوار الدائر بين الشخصيتين المتحاورتين. تبدو معرفتا السارد في هذا المقطع السردي محدودة جدا فلقد اقتصرت مهمته على نقل أقوال الشخصيتين دون أن يلج إلى ذواتها وهذا ما يفسر قلة تدخلاته وتعليقاته ويطرح السرد بكامله من خلال التبئير الخارجي.

يعود الضمير (هو) ليتولى الحكي من جديد في الصفحة 153، ونرى بمنظور الناظم الخارجي كل من (محند أمزيان) و(الخوني) وهما يتجهان نحو القاعة التي نظم فيها إجتماع حزبي، وبتوظيف الخطاب المباشر المنقول يتم تبئير الخطابين اللذين ألقاهما كل من رئيس الحزب و(الخوني)، وفي الوقت ذاته نتعرف ومن خلال منظور (محند أمزيان) الداخلي على تفكيره العميق اتجاه رئيس الحزب.ينبغي أن نشير إلى أن خطاب السارد جاء ليؤطر خطاب الشخصيات التي تعينت كفواعل داخلية، فغالبا ما يتدخل معلقا أو مستفسرا، فحتى خطابات الشخصيات لا نسمعها إلا بإرادته فهو الذي قام بإعادة إنتاجها في خطابه لأن الحدث انتهى ومن خلال استرجاعه من لدن السارد فإنه يعيد تشكيله من جديد كما أعاد تشكيل أقوال الشخصيات المتكلمة.

في المقطع السردي الذي يلي في الصفحة 159 يحدث تحول في السرد، فيرجعنا السارد إلى الوراء ، ويستحضر شخصيتي (مالحة) و(النافاطي) من جديد، فيبئر الحوار الدائر بينهما حول ظاهرة العنف الإرهابي الذي تشهده البلاد، لكن تتغير فجأة طبيعة السارد اتجاه العالم المحكي فيتحول إلى سارد متضمن حكائي يحكي من خلال منظوره الداخلي أحداثا ممثلا فيها، فتسترجع مالحة الشخصية الساردة أحداثا تتعلق بذاتها ، فبصيغة الخطاب المسرود الذاتي تسترجع في مونولوج داخلي حكايتها مع المرض كيف أنه أثر على سلوكها وغير طباعها. فأصبحنا ندرك هذه الشخصية وهي ترى وترى ذاتها، فمع الفاعل الداخلي ومن خلال منظوره الخاص تقدم لنا آثار المرض على ذاتية مالحة بعد أن عاشت سنين طويلة تعاني منه.

من الفاعل الداخلي إلى الناظم الذاتي، ودون تمهيد من الكاتب ينقل فعل السرد إلى شخصية (قابض الأرواح)، وهو كسارد من درجة ثانية ومتضمن حكائي يسرد ذكرياته

الماضية ومن خلال منظوره الداخلي نراه وهو يخرج من المدرسة، ويلتحق بالمتظاهرين، توقفه الشرطة، ويتعرض لتعذيب رهيب، ثم يتم الإفراج عنه ويلتحق بالإرهابيين، وتقدم لنا هذه الأحداث كما انطبعت في ذاته ومن خلال منظوره الخاص، وهذا قبل أن يتنازل الكاتب على عملية السرد لشخصية لم يفصح لنا على هويتها وبواسطة صيغة الخطاب المنقول يسرد ذكرياته الماضية مع الإرهاب فتعينت كفاعل داخلي.إن الناظم الذاتي في هذا المقطع السردي يزاوج بين المبئر والمبأر. فهو الذي يرى وفي الآن ذاته يرى ذاته ومن خلال هذه الرؤية السردية الذاتية تتكون لنا صورة كاملة عن (قابض الأرواح) الذاتية.

بعد تقديم الموضوع الأول من خلال الناظم الذاتي ننتقل مع الفاعل الداخلي لتقديم الموضوع الثاني، فيقدم هذان المبئران من خلال المنظور السردي الداخلي فنستنتج موقفين إثنين من الإرهاب كموضوع للسرد والتبئير معا: الموقف الأول هو موقف (قابض الأرواح) الذي ألقت به قسوة الأهل وجهاز الأمن في أحضان الإرهاب والموقف الثاني هو موقف ذاك الشاب الذي تاب وتطرف في توبته. إن الموضوع واحد كما نلاحظ، قدم لنا من خلال صوتين سرديين وهما اختزال لموقفين متشابهين اللذين بدآ يتبلوران على صعيد شخصيات القصة.

يستمر الناظم الخارجي في تأطير الأحداث وأقوال الشخصيات في هذا الفصل[1] كما في العديد من الفصول السابقة، ومع الفاعل الداخلي مرة أخرى ومن منظور (محند أمزيان) يتم سرد حيرته مما يجري وما آلت إليه الأمور في البلاد قبل أن يسترجع حدثا يتعلق بإقالته من منصبه ،وهو الحدث الذي تابعنا تفاصيله على لسانه، ليكون الرجوع في آخر الفصل إلى الناظم الخارجي لمتابعة تبئيره (محند أمزيان) وزملائه واصفا إياهم من الخارج وهم متجهون صوب الحافلة التي ستقلهم إلى المدينة.

وهذا الفصل مثلما إبتدأ عمليا من خلال الناظم الخارجي ينتهي عمليا به.

من الناظم الخارجي الذي يبئر كل من الخوني ومحند أمزيان في المحطة، ننتقل في نهاية الفصل إلى سارد متضمن حكائي. فعن طريق الإعتراف الذي تقوم به شخصية من القصة نجدنا أمام الفاعل الداخلي في آخر فصول الرواية الذي يخبرنا موضوعيا من خلال

[1]– الرواية: ص174.

صيغة الخطاب المعروض المباشر عن اغتيال (الخوني) ورفيقه (محند أمزيان). إن الحدث يقدم لنا من خلال صوت سردي من داخل القصة، ويبأر خارجيا، ومعرفة الراوي بدت لنا أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية الأخرى، فالقارئ لم يتعرف على هوية القتيلين وظروف اغتيالهما إلا بعد أن جاءت على لسان شخصية (قابض الأرواح) القاتل كما أفصح عنه للضابط الذي قام بالتحقيق معه. من خلال الفاعل الداخلي يبأر مقتل (الخوني) و(محند أمزيان)، ومن خلال التبئير الخارجي المقدم هنا نعاين بجلاء أن المبأر قدم لنا بشكل ذاتي كما يقتضيه هذا النوع من التبئير في هذا الفصل الأخير، الذي يتميز بتلاحق أحداثه وتطورها السريع. ومن خلال موضوع التبئير (حدث الاغتيال) يختم الخطاب في هذه الرواية.

من خلال هذا التحليل ، أردنا الكشف عن الأشكال السردية والأصوات التي تضمنها الخطاب والتمظهرات التي يعرفها على صعيد الرؤية السردية وخلصنا إلى نتيجة أولية هي: أن الصوت الذي انبنت عليه العملية السردية في الرواية هو ناظم خارج حكائي ، الذي هيمن على العميلة السردية. فالرواية في إطارها العام قدمت لنا بصوت سارد من الدرجة الأولى، لكنه من حين لآخر يمنح الشخصيات دورا في توجيه السرد حينما تحكي أحداثا تخصها وتتصل بها، وهذا ما يفسر الإنزياحات السردية العديدة التي عرفتها الرواية، حيث ينتقل الكاتب من وعي بطله إلى وعي ساروديه وإلى وعي شخصياته المختلفة.

إن تعدد الأصوات ولّد تعددا في وجهات النظر، فكلما تغير الصوت السارد تغيرت معه الرؤية وموقع رؤيتنا وإدراكنا لأحداث القصة، فننتقل من التبئير الصفر إلى الداخلي والخارجي، وإن كان التبئير الصفر هو الرؤية السردية المهيمنة على خطاب هذه الرواية.

إن أحادية الصوت لا تعني بالضرورة أحادية الرؤية السردية، فسرد القصة بضمير الغائب لا يمنع من أن يرد المنظور داخليا أو خارجيا ذاتيا أو موضوعيا.

إن التناوب في الأصوات الساردة، والتنوع الصيغي كسر عمودية السرد، ولكن مكن القارئ في الآن ذاته من إدراك الأحداث والشخصيات بدرجة أعمق ومن خلال منظورات أكثر.

الفصل الثاني

زمن خطاب الروايات

تقديم نظري:

المبحث الأول: أنماط السرد القصصي:

أولا: السرد التابع أو هيمنة الماضي.

ثانيا: السرد الآني.

ثالثا: السرد المتقدم.

المبحث الثاني: التواتر

أولا: السرد المفرد

ثانيا: السرد المكرر

ثالثا: السرد المؤلف (المتشابه)

تقديم نظري

عرفت الساحة الأدبية منذ القدم انتشار مجموعة من المفاهيم والتصورات الخاصة بالزمن، وهذا الإنتشار وبغض النظر عن الهفوات والارتباكات المصاحبة له في تحديد ماهيته والكشف عن مختلف تجلياته تعد نقطة إيجابية من شأنها أن تغني تصوراتنا حول مفهوم الزمن، كما تعمق من فهمنا لهذا المصطلح، كما من شأنها أن تسير بنا في اتجاه خلق تراكم معرفي في المجال الثقافي والممارسة النقدية.

نادرا ما نعثر على عرض شامل وكامل ينظر للزمن بحدوده المعرفية نظرا لامتداده داخل الحقول المعرفية الأخرى، فالزمن لم يشغل بال مهتمي الأدب فحسب إنما شغل أيضا إهتمام مختلف المجالات المعرفية.

إن المتصفح للنصوص الصادرة قديما أو حديثا يدرك بشكل جلي قصور الدارسين في تحديد ماهية الزمن والتنظير له، لذلك يجد القارئ نفسه عاجزا في أغلب الأحيان عن إدراك أبعاد هذا المصطلح، وكيف أن المصطلح الواحد يحمل مضامين ودلالات متنوعة، لذلك ظل مفهوم الزمن محل اختلاف لدى الباحثين والدارسين قديما وحديثا، ومنهم من شك حتى في وجوده مثلما نجد ذلك في رسائل إخوان الصفاء في قولهم: "الزمن عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والأيام والساعات، وقد قيل إنه مدة يعدها حركات الفلك، وقد يظن كثير من الناس أن الزمن ليس بموجود أصلا إذا اعتبر بهذا الوجه، وذلك أن أطول أجزاء الزمن السنون، والسنون منها ما قد مضى ومنها ما لم يجيء بعد، وليس الموجود منها إلا سنة واحدة، وهذه السنة أيضا شهور منها ما قد مضى ومنها ما لم يجيء بعد، وليس الموجود منها إلا شهر واحد وهذا الشهر منه أيام قد مضت وأيام لم تجيء بعد، وليس الموجود منها إلا يوم واحد وهذا اليوم ساعات منها ما قد مضت ومنها ما لم تجئ بعد وليس الموجود منها إلا ساعة واحدة، وهذه الساعة أجزاء منها ما قد مضى وآخر ما جاء بعد، بهذا الاعتبار ليس للزمن وجود أصلا".[1]

[1]-إخوان الصفاء، **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، المجلد 2، الجسمانيات الطبيعيات، دار بيروت للطباعة والنشر 1983، ص17

إن هذا الشك في وجود الزمن نجده حتى حديثا عند الدارسين أمثال (ريكور بول) Ricour Paul حين قال: "الزمن غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لا بد ماضي، ولكن مع ذلك نتحدث عن كينونته فنقول عن الأشياء الآتية ستكون وعن الأشياء الماضية كانت وعن الأشياء الحاضرة كائنة وستمضي وحتى الماضي ليس لا شيء..."[1]

ولعل هذا التصور الذي يملكه بعض الدارسين للزمن هو ما جعل باسكال يصرح أنه: "من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن..."[2]

إن البحث في مفهوم الزمن طرح من جديد وبجدية في العصر الحديث من قبل اللسانيات الحديثة التي أعادت النظر في تصوره والتي أعادت طرحها ومساءلتها من منظور جديد على خلال ما قام به الباحث اللساني لاينس جون Lyons. J. إن الدارس اعتبر التقسيم الثلاثي للزمن من ماضي وحاضر ومستقبل تقسيما غير دقيق على اعتبار تجليات الزمن بهذه الطريقة غير موجودة في كل اللغات، والذي أدى إلى هذا الإعتقاد هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة[3]. من خلال المقترحات التي قدمها إنطلق من خاصية أساسية للزمن والتي تكمن في ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن).

من الدراسات التي أسهمت في التنظير للزمن كتاب "قضايا اللسانيات العامة" Problèmes de linguistique générale لـ بنفنست إميل Benveniste Emile الذي عالج فيه مقولة الزمن بشكل مختلف. ففي الجزء الثاني من كتابه وتحت عنوان "اللغة والتجربة الإنسانية" Le langage et l'expérience humaine يقترح مفهومين مختلفين للزمن: فمن جهة هناك الزمن الفزيائي للعالم Le temps physique du monde وهو زمن خطي لامتناه قابل للتقسيم والتقطيع وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة التي يقيسها كل فرد

[1] -Ricour (Paul) : **Temps et récit, l'intrigue et le récit historique**, Edition du Seuil 1983, p25.

[2] –مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، سلسلة كتب ثافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 202.

[3] -Lyons.J, **linguistique générale**, éd Larousse, Paris, 1970, p234.

حسب أحاسيسه وانفعالاته وإيقاع حياته الداخلية، ومن جهة أخرى هناك ما أسماه بالزمن الحدثي Le temps chronique وهو الذي يقابل الزمان الفزيائي، وهو زمن الأحداث التي تغطي حياتنا باعتبارها متتالية من الأحداث والأفعال فهو يجري بدون نهاية ولا رجوع إلى الوراء. والأحداث ليست هي الزمن وإنما تتحقق فيه. وهذا ما نسميه عادة بالزمن.[1]

هناك نوع ثالث للزمن والذي لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفزيائي وهو الزمن اللساني Le temps linguistique ، وهذا الزمن مرتبط بالخطاب ومركزه في راهنية إنجاز الكلام. إنه يرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم باعتباره وظيفة خطابية. وعلى هذا الأساس يحدد بنفنست لحظتين للزمن: فالأول الحدث فيها لاحق يمكن استدعاؤه عن طريق الذاكرة، أما الثاني لا يكون الحدث في الحاضر وإنما ما سيكون. هاتان اللحظتان لا يمكن تحديدهما إلا من خلال زمن الحاضر "فالحاضر هو منبع الزمن"[2] ويخلص إلى نتيجة هي أن لا وجود إلا لزمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الإلتقاء الضمني بين الحدث والخطاب.

كان للتمييز الذي أدخله الشكلانيون الروس داخل العمل الحكائي بين (fable) و(Sujet) دور كبير في تحليل الزمن في الأعمال الحكائية المختلفة[3]، وفي تحليل الخطاب الأدبي كله. وهذا التمييز أعطاه بنفنست بعده اللساني استنادا على العلاقات الزمنية في الفعل الفرنسي. فميز بين مستويين للتلفظ. يظهر المستوى الأول في حكي الأحداث الماضية حيث يتم تقديم الأحداث دون أن يتدخل المتكلم وكأن بالأحداث تحكي نفسها وهذا ما أسماه بالحكاية (Histoire)، وزمن الحكي هو الماضي البسيط في الفرنسية وهذا المستوى مخصص الآن للغة المكتوبة. أما المستوى الثاني فيبرز من خلال التلفظ الذي يسعى من خلاله المتكلم إلى التأثير في المخاطب وأسماه الخطاب (Discours).[4]

[1]-Benveniste Emile, **Problèmes de linguistique générale,** éd Gallimard, Paris, 1974, T2, p70.
[2]-Idem, p70.
[3]-TODOROV. T, **Théorie de la littérature, textes des formalistes Russes**, édition du Seuil, Paris, 2001, p271.
[4] - Benveniste Emile, **Problèmes de linguistique générale,** Op. Cit, p237.

من الملاحظ أن المستويين نجدهما في الكتابي معا لكن الخطاب نجده في الشفوي أيضا.

لعب هذا التمييز دورا هاما في مختلف دراسات الزمن في العمل الأدبي ،لأنه أتاح تجاوز الدراسات التقليدية للزمن والتي كانت ترتهن إلى مطابقة خارجية بين الزمن القصصي والزمن الواقعي، فسمح من معالجة الزمن كما يتحقق داخل العمل الحكائي من خلال التمييز بين زمنيين: زمن القصة وزمن الخطاب.

إن هذا التصنيف المزدوج نجده أيضا عند ريكاردو جان Ricardou Jean من خلال معالجته لمقولة الزمن في كتابه "قضايا الرواية الجديدة" Problèmes du nouveau roman، فهو يذهب إلى أن أي قصة متخيلة Fiction تتكون من مادة حكائية وطريقة سردها، فالزمن ينظر إليه إذن على مستويين متمايزين: زمن السرد وزمن القصة المتخيلة[1]، وزمن السرد ما هو إلا زمن الخطاب أما زمن القصة فهو زمن المادة الحكائية. فضبط الزمنين وفق محورين متوازيين، فنظر في أنواع العلاقات التي تتم بينهما. ومن خلال دراسة لمختلف الصلات الزمنية التي تقوم بين المستويين كما تترد في داخل المتن الحكائي أو غيره، عاين مختلف الأشكال الزمنية مثل سرعة السرد والحذف والإيقاف وغيرها...

إن العلاقة الجدلية بين ما أسماه توماشيسكي Fable / Sujet أثر بدوره في أبحاث تودوروف TODOROV.T فهو على غرار الشكلانيين الروس وغيرهم ممن اتبعوا منهجهم يميز بين القصة والخطاب، والمصطلحان مرادفان لتسمية توماشيفسكي. فالأثر الأدبي (الروائي) على حسب أقوال تودوروف يتكون من حكاية التي تحيل على واقع ما أو أحداث وقعت، وشخصيات تتشابه مع شخصيات الحياة الواقعية ، ولكن هذا الأثر الأدبي في الوقت ذاته خطاب حيث يوجد راوٍ يروي الحكاية ويوجد أمامه قارئ يدركها...[2]

تحت هذا المفهوم الأساسي كان من البديهي أن يجعل للأثر الأدبي زمنين اثنين: زمن للخطاب وزمن للقصة. "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني، خطي في حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد. في القصة العديد من الأحداث يمكنها أن تجري في وقت واحد لكنها

[1] -Ricardou. J, **Problèmes du nouveau roman,** édition Seuil, Paris, 1967, p161.
[2] -TODOROV.T, **Les catégories du récit littéraire**.Op cit, p132.

في الخطاب لا يمكنها إلا أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى"[1] إن التتابع الطبيعي للأحداث قلّما نجده في الآثار الأدبية، فالمؤلف غالبا ما يورد أحداث قصة وفق تصور جمالي أو مذهبي، فيتصرف في ترتيب الأحداث وينظمها مما يحدث اضطرابات في المرجع الزمني وهو ما أسماه تودوروف التشوهات الزمنية.[2]إن الأحداث تخضع في ترابطها فيما بينها إلى أنواع شتى من العلاقات الزمنية. ميز تودوروف ثلاثة أنواع بارزة هي: التسلسل (L'enchainement)، التضمين (L'enchâssement) والتناوب (L'alternance).

إن التسلسل يتمثل في وضع قصة (أو أحداث) بجوار أخرى، تأتي الواحدة تلوى الأخرى، فتفسح نهاية الأولى المجال لبداية الثانية فإذا انتهت أحداث السابقة بدأت القصة اللاحقة. يقصد بالتضمين إستيعاب قصة لقصة أو لقصص فرعية أخرى تحكى ضمنها كما نجده في ألف ليلة وليلة. أما التناوب فتتمثل هذه العملية في حكي قصتين في آن واحد،.فيبدأ مثلا السارد في سرد وقائع القصة الأولى ثم يتوقف عن متابعتها ويؤجلها إلى حين عرض أحداث القصة الثانية ثم يعود السارد إلى استكمال عرض أحداث القصة الأولى وهكذا دواليك.

في معرض تنظيره للزمن يختم تودوروف حديثه بتمييز أخير بين زمنين مختلفين هما: زمن الكتابة وزمن القراءة أو ما أسماه بزمن التلفظ وزمن التلقي. إن زمن التلفظ يصبح عنصرا أدبيا بمجرد أن يتم إدخاله في القصة، أما زمن التلقي فيتحدد في إدراكنا له ضمن مجموع النص ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا شريطة أن يوليه الكاتب إعتبارا في النص.

رغم بقاء تودوروف رهين تصورات الشكلانيين الروس إلا أن بحثه أعطى عمقا وانسجاما كبيرين لمفهوم مقولة الزمن وكان تنظيره عتبة جديدة يتخطاها كل مهتم بتحليل الخطاب الروائي أو الأدبي بوجه عام.

يقسم صاحب "بحوث في الرواية الجديدة" بدوره الزمن إلا ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة، زمن الكتابة وزمن القراءة.[3] وهذه الأزمنة تتداخل فيما بينها وتعطي ما يسمى بزمن

[1] -Todorov T. : **les catégories du récit littéraire**, op cit, p145.
[2] -ibid, p 145.

[3] – بوتور ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**، ص 101.

السرد الذي يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة. فزمن السرد يصعب الكشف عنه وتحديد أبعاده لتقاطع فيه الأزمنة الثلاث السالفة الذكر. والزمن في العمل الروائي يأخذ أشكالا هي: التسلسل التاريخي، الطباق الزمني، الإنقطاع الزمني والسرعة.

أ-**التسلسل الزمني:** يعمد فيه الراوي إلى رواية الحوادث وفق الزمن الذي جرت فيه، فيصبح الوقت الذي استغرقته القصة وكأنها إختصار للوقت الذي إستغرقته المغامرة ، ولكنه غالبا ما يتعرض هذا الترتيب الخطي إلى انفصام فينقطع الخيط الزمني ليعود إلى الإلتفاف حول نفسه.

ب-**الطباق الزمني:** الزمن ليس خطا مستقيما بل مساحة غزل فيها عدد كبير من الخطوط، فيقصد المنظر بالطباق الزمني إنقطاع النظام الزمني العام بالرجوع إلى الوراء وإلى الذاكرة وإلى كل ما هو داخلي، فعندما تنتظم الذاكرة مع التسلسل الزمني يحصل عندئذ تجمع لسلسلتين زمنيتين.

ج- **الإنقطاع الزمني:** إنه لا يستحيل رواية جميع الحوادث في تسلسل زمني خطي فحسب بل أن تقدم أيضا تتابع وقائع في تسلسل زمني معين. -فالزمن لا نعيشه كأنه إستمرار إلا في بعض الأوقات فقط، فغالبا ما تحدث إنقطاعات زمنية فيعمد السارد إلى إيراد أحداث تتجاوز المجرى الخطي للسرد إلى الأمام أو إلى الخلف، كأن يبدأ في سرد الوقائع ثم يتوقف ليعود إلى الوراء من أجل إسترجاع أحداث إنتهت قبل زمن السرد أو أن يسبق الأحداث فيطلع القارئ بوقائع قبل أوان حدوثها.

د- **السرعة:** إن الكاتب يمكنه أن يقدم للقارئ خلاصة يقرؤها بدقيقتين ، خلاصة لقصة قد يكون شخص قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو أن يضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن وهو الشكل الأكثر سرعة لقصة.

إنطلقت همبورغر كات Hamburger Kate من بعض الدراسات المنجزة في الثقافة الألمانية حول الزمن لإقامة نظريتها حوله. إعتمدت خاصة على تأسيسات النحوي الألماني هايزر. ش.أ Heyser.Chr.A.

تشير في البدء المنظرة إلى أن الحكي Le récit في الألمانية لا يتوفر إلا على مظهرين إثنين من الماضي: Le prétérit cursif و Le prétérit accompli، وتسمى كات همبرغر بالملحمي L'épique الماضي المستخدم في النصوص المسرودة بالضمير الغائب الفردي، فهي تعين بهذه التسمية الخاصة هذا الماضي لأنها تعتبر العالم المحكي في الماضي الملحمي لا هو ماضي ولا هو حاضر لكنه غير زمني Intemporel. إن أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل لا تنفصل عن مفهوم الذات المتكلمة Sujet parlant، فالحاضر مثلا يتعين كـ"لحظة الحاضر للشخص الذي يتكلم"[1] Le moment présent de la personne qui parle تعتبر الباحثة كل الملفوظات باستثناء تلك التي يسود فيها الماضي الملحمي، لها علاقة مع ذات متلفظة Un sujet énonciateur وهو أصل مركزي حقيقي Une origine égocentrique réelle، وعلى هذا الأساس فهي ترتبط بالواقع من خلال وساطة ذات متكلمة منتجة لها. تستثني المنظرة الملفوظات المنتمية للمؤلفات المسرودة بضمير الغائب الفردي لأن لها خصوصية عدم امتلاكها لأصل مركزي حقيقي. إن القصة المتخيلة La fiction ما يميزها هو إمتلاكها لأصول مركزية خيالية Fictives وشخصيات العالم المسرود.بما أن أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل لا يكون لها معنى إلا من خلال علاقاتها بذوات متلفظة حقيقية، فإن أشكال الماضي الملحمي لا يمكنها أن تعني حقيقة الماضي لأنها تفقد قيمتها الحقيقية وتصبح غير زمنية Intemporelles. تشير الباحثة إلى أن الماضي يحتفظ بقيمته في القصص المتخيلة المسرودة بالضمير المتكلم، لأن أصله المركزي رغم طابعه الخيالي Imaginaire يظل محتفظا بكل خصائص الذات المتلفظة الحقيقية.

كانت لنتائج دراسة همبرغر كات و مولر قنتر Muller.G الدور الكبير في توجيه نظر وينريش هارلد Weinrich Harald إلى جانب اللسانيات البنيوية لإجراء قراءة لسانية نصية لقضية الزمن. فأقام نظرية حول "الزمن النصي"،[2] ولقد إتسمت نظريته بالعمق والشمول لأن غايته كانت إقامة نظرية متكاملة ومتجانسة حول تحليل زمن الخطاب.

[1] -Vuillaume Marcel **: Grammaire temporelle des récits**, édition de Minuit, Paris, 1990, p50.
[2] -Weinrich Harald, l**e temps**, édition Seuil, coll poétique, Paris, 1973, p12.

في البدء إفترض واينريش أن توزيع الأشكال الزمنية في أي نص من النصوص ليس إعتباطا. فدرس نوعية تجلي هذه الأشكال الزمنية وتوزيعها في النص، فميز على غرار سابقيه بين زمن الحكي والزمن المحكي، فوجد أن الزمن المحكي لا يوازي الزمن الفزيائي، كما إنتقد التصور الكلاسيكي للزمن وتقسيمه الثلاثي في قوله: "لا يمكن للنظرية اللسانية للزمن أن تنطلق من هذا التقسيم الثلاثي وعليها إن تضع فعل التواصل كنقطة إنطلاق لأي تأمل تركيبي".[1]

على إثر دراسته لنصين لسارتر *جان* بول Sartre.J.P يخلص إلى أن هناك مجموعتين زمنيتين في النصوص المدروسة. تهيمن في المجموعة الأولى أزمنة: الحاضر، الماضي المركب P.Composé والمستقبل، وتهيمن في المجموعة الثانية أزمنة: Passé simple، Imparfait، Plus que parfait، Le conditionnel. إعتبر الزمن الأول تقريري Commentatif، أما الزمن الثاني فهو سردي Narratif، ومن خلال التقابل بين أزمنة العالم السردي وأزمنة العالم التقريري يجسد مفهوم "وضعية القول" Attitude de locution، وتحت هذا المفهوم يميز بين أنواع النصوص التي تدخل ضمن هذا العالم أو ذاك.

في معرض حديثه عن "زمن النص" يقسمه إلى إتجاهين أساسيين للتواصل: الإخبار القبلي والإخبار البعدي، وتتدرج ضمنهما تقسيمات أخرى. فاالإخبار يكون إما إرجاعا Communication rapportée أو إستباقا Communication anticipée، وهذان المفهومان لهما علاقة بزمن النص وزمن الحدث . هذان الزمنان يلتقيان في "درجة الصفر" ويمكن أن لا يلتقيا إلا عبر الإرجاع أو الإستباق. الإرجاع يكون حيث هيمنة الأزمنة الآتية: Passé composé، Plus que parfait، Passé antérieur، أما الإستباق فيكون حيث هيمنة: Conditionnel، Futur.

من خلال إهتمامه بوظائف أزمنة النص يقترح واينريش مفهوما أساسيا هو الإبراز « Mise en relief »، فالأزمنة على حسب رأيه من وظائفها إبراز شيء ما في النص وذلك بأن نضع في الواجهة (Premier plan) بعض المضامين وتنحي مضامين أخرى في الخلفية

[1] - Weinrich Harald, **le temps,** Opcit, p67.

(Arrière plan)، فينتهي إلى أن الزمن L'imparfait هو المهيمن في الخلفية أما (P.Simple) هو الخالص للواجهة.

من الأبحاث التي طورت تحليل الخطاب الروائي Figure III لجنيت لجرار Gerard. Genette. قام جنيت بدراسة تطبيقية لرواية بروست مارسيل Marcel Proust (في البحث عن الزمن الضائع)، فأسس منهجا متكاملا لدراسة البنية الزمنية، ويحتل تحليل الزمن ثلثي الكتاب والقسم الرئيسي في البحث مستوعبا في ذلك الدراسات التي أجراها الشكلانيون الروس ومختلف مستجدات التحليلات اللسانية.

إستهل دراسته لمقولة الزمن بالتأكيد على ما توصل إليه سابقوه من كون الحكي Le récit مقطوعة زمنية مرتين: فهناك من جهة زمن الشيء المحكي ومن جهة ثانية زمن الحكي، أي أن هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول.[1]إذا كان الزمن يمكن إستيعابه بسهولة في مختلف السرود الأخرى غير أنه من الصعوبة الإحاطة به في الحكي الأدبي، لأن الزمن لا يرهن إلا في زمن القراءة ،"فالنص السردي شأنه شأن أي نص لا زمنية له ، إلا التي يستعيرها مجازا من خلال قراءته الخاصة...لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمنا زائفا « Pseudo-temps ».[2]

فعمد إلى البحث في نوعية العلاقات بين زمن القصة Diégése وزمن الحكي (Récit) وبيّن التماثل والإختلاف من خلال ثلاث مستويات، وأفرد لكل مستوى فصلا كاملا وهي:

1.الترتيب الزمني L'ordre temporel: إن دراسة الترتيب الزمني للحكي يأخذ معناه من مواجهة ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة. إن هذا الترتيب ليس دائما ممكنا إذ غالبا ما يتلاعب السارد بالنظام الزمني إثر ذهابه وإيابه على مستوى السرد، فتنتج عنه مفارقات سردية Anachronies narratives توقف وتيرة حركة السرد وتقدمه.

وهذه المفارقات إما أن تكون إسترجاعا لأحداث ماضية (Retrospection) أو تكون إستباقا لأحداث لاحقة (Anticipation)، وهذه المفارقات تحدد لنا نمطين من السرد: السرد

[1] -Genette Gerard**, Figure III,** Op. Cit, p109.
[2] -Ibid, p111.

الإستشرافي (Prolepses) والسرد الإستذكاري (Analepses). لكل مفارقة سردية مدى (Portée) واتساع (Amplitude). إن مدى المفارقة تعني المسافة الزمنية التي تغطيها المفارقة إستذكارا وإستشرافا، أما إتساع المفارقة فهي المدة –طويلة أو قصيرة– التي تغطيها المفارقة من القصة، وهذا منذ اللحظة التي يتوقف فيها السارد عن عرض حكيه الأول من أجل أن يفسح المجال للمفارقة إلى حين رجوعه إلى حاضر خطابه لاستكمال حكيه الأول. عندما يكون مدى المفارقة لا يخرج عن الحكي الأول إرجاعا كان أو استباقا يسمى بالإرجاع الداخلي أو الاستباق الداخلي، أما إذا كان المدى خارجيا يسميان معا بالخارجي، أما ما يسميه بالإرجاع المختلط فحينما يكون فيه المدى سابقا والاتساع لاحقا لنقطة بدء الحكي الأول. كما قسم الإرجاعات إلى تكميلية Complétives وتكرارية Repetitives، كما أجرى تمييزا بين إرجاعات كلية وأخرى جزئية وإرجاعات إستباقية وإستباقات إرجاعية.

2. الديمومة Durée: في بداية الفصل الذي خصه للديمومة يشير الباحث إلى صعوبة دراسة زمن القصة، ودراسة الديمومة الأصعب، فإذا كان أمر مقارنة النظام الزمني للخطاب ممكنا فإن مقارنة ديمومة زمن الخطاب بزمن الحكاية ليس بالأمر الهين، وإقرانه بزمن القراءة أمر ليس فيه فائدة نظرا للإختلافات الفردية في فعل القراءة. إن دراسة الديمومة يكون بمقارنة الوحدات الزمنية للقصة بالمقاطع النصية التي تغطيها في الخطاب وهذا ما أسماه بسرعة الحكي.

كما يشير إلى صعوبة أخرى تعترض الدارس في قياس الديمومة تتمثل في افتقار النصوص إلى الإشارات الزمنية أو عدم التصريح بها وهو ما يشكل عائقا إضافيا يعترض كل دارس.

فإذا كانت دراسة الديمومة وقياسها أمرا يكاد أن يكون مستحيلا أحيانا فإن دراسة الإيقاع الزمني (Le rythme) للنصوص السردية أمر ممكن جدا، لذلك يقترح أن يدرس من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (Le sommaire)، الوقفة (Pause) ، الحذف (L'éllipse) والمشهد (Scène).

يقصد بالخلاصة تلخيص عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع أو فقرات أو إختزالها في صفحات قليلة أو سطور أو كلمات دون ذكر تفاصيل الأفعال والأقوال.

مع الوقفة تتوقف حركة السرد عن التنامي فاسحا المجال للسارد في تقديم مقاطع وصفية تحدث إنقطاعا للمسار السردي، وبالتالي تتشكل على مستوى الخطاب مقاطع نصية تطابق ديمومة الصفر على نطاق القصة.

إن الحذف يعني به إسقاط فترة زمنية طويلة كانت أم قصيرة من زمن القصة، فيتخطى الخطاب أجزاءا من القصة، فيشير السارد إلى حجم المدة المختزلة أو أن يسكت عنها كلية. والحذف يأخذ ثلاثة مظاهر فإما أن يكون صريحا explicite، وإما أن يكون ضمنيا Implicite، وإما أن يكون إفتراضيا Hypothétique.

أما المشهد فهو عكس الخلاصة، يتم فيه تفصيل الأحداث، فيترك السارد الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه مما يكسبها طابعا مسرحيا. في المشهد يحدث تطابق تام بين زمني القصة والخطاب.

3-التواتر Fréquence: ففي الفصل الثالث الذي خصصه لمجموع العلاقات التكرارية بين الخطاب والقصة يصرح قائلا: "إن الملفوظ السردي لا يمكن أن ينتج فقط بل يمكنه أيضا إعادة إنتاجه أو يتكرر"[1] فالحدث الواحد يمكن أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد. ولقد ضبط جنيت ثلاثة أصناف إفتراضية ينبني عليها التواتر والتي تحيلنا إلى ثلاثة أنواع من السرود:

أ-السرد المفرد Le récit singulatif: إذ يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهو الأكثر شيوعا.

ب-السرد المكرر Le récit répétitif: في هذا النمط نجد حدثا واحدا يسرد أكثر من مرة واحدة في خطابات عديدة.

ج-السرد المتشابه Le récit itératif:يتمثل في سرد مرة واحدة أحداث عديدة متشابهة أو متماثلة.

في ختام حديثه عن الزمن إنصب إهتمامه على الهيئة الساردة من خلال الآثار التي خلفتها في الخطاب السردي الذي يفترض أنها أحدثته، وذلك من خلال دراسته للفعل السردي وأبطاله Protagonistes وتحديداته الزمانية.

[1] -Genette Gerard, **Figures III,** opcit, p216.

عندما يتحدث جنيت عن زمن السرد Le temps de la narration يقول: "بإمكاني جيدا أن أروي حكاية دون تحديد مكان وقوعها، أو تحديد قربها أو بعدها من المكان الذي أرويها منه، في حين يكاد يكون عليّ مستحيلا ألا أموقعها زمنيا بالنسبة إلى فعلي السردي ، لأنني ملزم بأن أرويها في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل".[1]

يؤكد جنيت على أهمية التحديدات الزمانية Déterminations temporelles للهيئة الساردة L'instance narrative، إستثنى السرود من الدرجة الثانية التي عادة ما يشير السياق الحكائي Le Contexte diégétique إلى إطارها، أما المكان السردي Le lieu narratif فنادرا ما يحدد لأنه لا يشكل عنصرا جوهريا في دلالة الحكاية. يقول المنظر أنه إذا كان من البديهي أن يكون السرد لاحقا Postérieur لما يسرده إلا أن هذه البداهة فندتها منذ قرون خلت القصة التكهنية (Récit prédictif) بأشكالها المختلفة[2] كما كذبتها تلك الأشكال السردية التي تروي بضمير الحاضر حيث تتزامن فيها الحكاية مع السرد الناقل لها مثلما هو الأمر في الرواية الجديدة بفرنسا أو روايات التراسل والسيرة الذاتية حيث السرد يتبع عن قرب شديد الحدث.

تطرح مسألة الزمن التمييز بين زمن السرد، أي الموقع الزمني للطرف المنتج للسرد (أي السارد) وزمن الحكاية، وانطلاقا من هذا المبدأ يميز جنيت بين أربعة أنماط من السرد القصصي quatre (04) types de narration.

1-السرد التابع Narration ultérieure

إنه أكثر السرود شيوعا يتم فيه سرد أحداث حصلت قبل زمن السرد بصيغة الماضي، وهذا حتى وإن لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة الحكاية. يشير جنيت إلى حدوث تقارب بين مدة الحكاية ولحظة السرد، ولكن قوتهما تنجم عن تجل غير متوقع Révélations inattendues لايزوتوبيا زمنية Une isotopie temporelle بين الحكاية وساردها، وهذه الإيزوتوبيا (التناظر) على العكس من ذلك تبدو بديهية في السرود بضمير المتكلم المفرد أين يقدم السارد كشخصية مشاركة في الحكاية ويكون بالتالي التقارب

[1] - Genette Gerard, **Figures III,** Op. cit p347.
[2] -Ibid, p349.

النهائي شبه قاعدة La convergence finale est presque de règle.[1] ولكي تلتحق الحكاية بالسرد يشترط أن لا تتجاوز مدة السرد مدة الحكاية.

2-السرد الآني: Narration simultanée

هو سرد في صيغة الحاضر تتطابق فيه الحكاية مع زمن سردها، ونظرا لتزامن الحكاية مع السرد هذا ما يجعلنا نلغي كل أنواع التداخل واللعب الزمني Interférence et jeu temporel.

رغم بساطة هذا النوع من السرد إلا أن هذا التطابق يمكن أن يشتغل في إتجاهين مختلفين، فإما أن يتم التركيز على الحكاية فيتم تغليب كفة الحكاية على حساب السرد من خلال تغييب كل أثر التلفظ في الملفوظ كما نجده في القصص الموضوعية أو السلوكية Behaviouriste أو الرواية الجديدة Le nouveau roman، وإما أن يكون التركيز على الخطاب السردي مثلما هو الحال بالنسبة للحكايات التي تعتمد المونولوج الداخلي: Monologue intérieur حيث نشهد خفوتا تاما للحدث، وكأن إستعمال الزمن الحاضر يقارب بين الهيئتين فيؤدي إلى تكسير توازنهما ويجعل الكفة تميل إما لصالح الحكاية أو لصالح السرد أي الخطاب.[2]

3-السرد المتقدم: Narration antérieur

هو سرد إستطلاعي يأتي غالبا بصيغة المستقبل، وهو يستشرف الأحداث قبل وقوعها، وهو قليل الورود في تاريخ الأدب، لا يظهر هذا النوع من السرود في المتن الأدبي إلا في المستوى الثاني.

ينبغي التفريق بين السرد المتقدم والسرد التابع الذي يميز بين أحداث يوردها بصيغة الماضي وأحداث أخرى يوردها بصيغة المستقبل (Prolepses et analepss). فالأحداث التي ترد بصيغة المستقبل تكون سابقة لزمن السرد نفسه، فمستقبل الماضي هو بدوره ماضي بالنسبة لزمن السرد.[3]

4-السرد المدرج: Narration intercalée

---

[1] - Genette Gerard, **Figures III,** Op. cit, p353.

[2] -Idem, p353.

[3] - شاكر جميل ، المرزوقي سمير: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر، تونس، د-ت، ص ص 101-102.

إنه أكثر السرود تعقيدا بإعتباره يصدر من هيئات متعددة Plusieurs instances، فالحكاية والسرد يتداخلان إلى درجة أن الثانية تؤثر في الأولى، ويظهر هذا مثلا في روايات التراسل (Romans Epistolaires) القائمة بين شخصيات مراسلة متعددة، حيث تكون الرسالة في الآن ذاته وسيطا للسرد وعنصرا في الحبكة. "أي أن للرسالة قيمة إنجازية (Performative) كوسيلة تأثير في المرسل إليه"[1] وهذا النوع من السرد هو أكثر هشاشة وتمردا أثناء التحليل فغالبا ما يجد المحلل نفسه أمام منولوج يصعب عليه تحديد مواقعه الزمنية.

[1]– شاكر جميل ، المرزوقي سمير: **مدخل إلى نظرية القصة**،ص 104.

المبحث الأول: أنماط السرد القصصي

أولا-السرد التابع وهيمنة الماضي

هيمن الزمن الماضي على ثلاثية مزداد أعمر الروائية، فالهيئات الساردة للثلاثية إلتزمت باستعمال صيغة الماضي لرواية قصص أحداثها وقعت قبل زمن السرد. فالقارئ للروايات لا يشك أبدا في إستجابة الروايات للسرد التابع، وإن صادف بين الفينة والأخرى الزمن الحاضر، فهذا الحاضر لا نموله ويظل مرتبطا بجزيئات ماضي الشخصيات الساردة المختلفة. وإلى جانب الحاضر إستعملت المستقبل لكن تظل إحداثه جميعها سابقة لزمن السرد نفسه. فالمستقبل وحتى الحاضر يصبحان ماضيا بالنسبة له.

إن زمن الأحداث في الثلاثية إنتظم وفق ثنائية Zik بمعنى في القديم أو في الماضي وTura بمعنى الحاضر أو الآن، مما جعل الأحداث تنمو في إتجاهين متعاكسين: إتجاه الماضي فيه يسلط السارد الأضواء على ماضي الشخصيات ويعرف بالأماكن والأشياء، وإتجاه حاضر متطور[1] وهذا ما يفسر قيام الروايات على التنافرات الزمنية إستجابة لغايات جمالية وفنية إرتآها الروائي.

بدأ الروائي في مطلع رواياته بالسرد مستعملا صيغة الماضي لسرد أحداث وقعت قبل زمن السرد[2]. فقبل البداية الفعلية للأحداث عمد إلى تقديم مجموعة من البطاقات الدلالية التي أسندها للشخصيات الروائية وكانت هذه البطاقات في الغالب لواحق Analepses تفسيرية أضاءت جوانبا من حياتها. وبدا لنا أن السرد التابع هو الأنسب، فالغوص في ماضي الشخصيات يستلزم إستدعاء الماضي وهو ما يفسر هيمنته على مستوى الخطاب.

أفرط الكاتب في استعمال السرد التابع في التعريف بالشخصيات المختلفة التي تظهر على مستوى الخطاب، ولقد أفرد لكل شخصية قصة ضمنها خطابه ولقد حرص في البعض

---

[1]-أشيلي فضيلة: **تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍ d wass**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تيزي وزو، 2002، ص 79.

[2]-سمير المرزوقي، جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، مرجع سابق، ص 101.

منها على إستعمال سرد نقي، ولشدة إهتمامه بإستخدام أفعال متعلقة بالسرد التابع حتى عدناه سردا خالصا لتلاحق الأفعال الدالة على الحركة وتتابعها في نسق منتظم:

« Asmi illa d acawrar iqqar di llakul, ccix-is u la d netta iɣil-it ibuhhel. Ihqer-it atas, armi d asmi i s-d-iban yif arrac yakwit. Iɣra ddeqs. Isɛedda la bourse, fkan-as-t-id. Ikcem ɣer llakul anda id-ssufuɣen wid I sɣarayen. Maca mmis ufellah meskin tewɛer fell-as leqraya. Aseggas nni kan amenzu irɣa-yasen leɛzib. Temmut-asen tyuga d snat testan d warraw-nnsent.

Dɣa nnulen lqaâa Teɣlid fell-asen lihana t-tameqrant"[1]

إن الأفعال المدرجة في هذا النسق السردي هي أفعال متعلقة بالسرد التابع (كان– ظن، إحتقر، تبين، درس، إجتاز، حصل، دخل، إحترقت، ماتت، أصبحوا، حلت) من خلالها سلط الكاتب الضوء على بعض مراحل حياة سالم والد محند أمزيان، منذ أن كان طفلا صغيرا يدرس في مدرسة القرية إلى أن أصبح شابا يافعا، إضطر لمغادرة المدرسة في مدرسة تكوين المعلمين ليهاجر إلى فرنسا بحثا عن عمل لتسديد ما على والده من ديون.

إن هذا المقطع السردي يمثل ملخصا (Sommaire) بمفهوم جنيت جيرار Gerard Genette، عمد فيه الكاتب إلى تلخيص أحداث متعلقة بشخصية سالم، حيث لخص حوادث عدة شهور وسنوات من حياتها وإختزالها في أسطر معدودات وهو ما يفسر إدراجه الأفعال الدالة على الحركة ولو لا إدراجه بعض العناصر اللغوية الدخيلة التي نفت عن السرد صفاءه لأصبحنا أمام سرد بمفهومه النظري الخالص.إن المقطوعة إتسمت بالحركة لأنها "قائمة على الفعل أكثر من إنبنائها على الوقف/الرؤيا المبنيين على الوسائل اللفظية التزيينية التي تولي إهتماما أكثر للأشكال والفضاءات"[2]. وهذه سمة ميزت مجموع البطاقات الدلالية

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص 06.

الترجمة: "طفلا، كان يدرس في المدرسة، حتى معلمه ظنه غبيا، احتقره كثيرا إلا أن تبين له أنه أفضل التلاميذ. درس كثيرا، اجتاز شهادة المنح، حصل عليها. دخل مدرسة المعلمين، لكن الدراسة صعبة على أبناء الفلاحين، في تلك السنة احترقت ضيعتهم، ماتت بهائمهم، اصبحوا فقراء، حلت بهم مصيبة كبيرة.

[2]– زويش نبيلة، **تحليل الخطاب السردي**، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2003، ص33.

التي أسندها الكاتب إلى الشخصيات في الروايات الثلاث فجلها جاء عبر تقنية المجمل فيها أنار،لإشتغاله بأفعال الإضاءة، بعض الجوانب الخفية من الشخصيات الروائية.

إن المجمل يرتبط أساسا بالأحداث الماضية، رغم وجود مجملات تتعلق بالحاضر رغم قلتها في الروايات الثلاث إذا ما قارناها بتلك التي تتعلق بالماضي، وهي أساسا مرتبطة بإسترجاع الماضي، ونظرا لإختصاره الأحداث إكتفى بالإشارة إليها من دون إطالة، وهذا ما يفسر الإقتضاب الذي جاءت به الجمل التي أدرجت ضمنها.

رغم هيمنة السرد التابع على الخطاب إلا أنه عمد على إدماج ضمن ثناياه السرد الآني فأحدث "التقليل التدريجي في الديمومة الزمنية بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر":[1]

« Akka seg wasmi tebda dunnit, tebrek tedda-t ɣef temlel. (….) Iseggasen zerrin wa deffir wa (….) aqerru meskin icab ibubb tamara (….) ar ass-a nnig 20 iseggasen kkateɣ amek amek, ur as-ufiɣ ixef I lqayed Muhend-Aberkan yessenzen Ccix abreton, amek armi I t-yenfa kan akka batel ɣef wanida ur d yettuɣal. Aqli tura Cabeɣ, ulac anida ur kkiɣ, ur telli terzeg ur ččiɣ, ur-ɛad fhimeɣ amek armi it-ibusa, netta ur yelli wacu it-iḍur…[2]

إن المقطع يتمثل في مخاطبة سالم لنفسه، وجاء بصيغة الخطاب المعروض وهو مونولوج داخلي يتساءل من خلاله سالم عن الأسباب التي من أجلها بلغ القائد محند أبركان عن معلم القرية، فتم تبئير كلام الشخصية إلى درجة لم يبق من الحكاية والقصة الأولى Le premier récit إلا النزر القليل. فالسارد "سالم" قام بإسترجاع هذه الحادثة مما جعل موقعه الزمني يتقدم عن زمن الحادثة المسترجعة. فالحاضر تمثله هذه الشخصية الساردة وهي

[1]–شاكر ج والمرزوقي س، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص103.

[2]–الرواية: Tagrest uryu، ص67.

الترجمة:

"هكذا منذ بداية الخليقة، السواد يصارع البياض (...) الأيام تمر الواحدة تلو الأخرى (...) رأسي المسكين اشتغل شيبا وحمل أعباء لا يطيقها (...) إلى يومنا هذا، ما يقارب العشرين سنة وأنا لم أفهم كيف أن القائد محند أبركان بلغ عن المعلم البروطوني، كيف نفاه إلى حيث لا يرجع، إني الآن شائب ما تركت مكانا إلا دخلته، وما كان علقما إلا أكلته، لم أفهم بعد كيف إدانه وهو لم يضره في شيء.

تتساءل عن الأسباب الحقيقية التي أدت بالقائد إلى التبليغ عن معلم القرية إلى السلطات الإستعمارية والتي نفته من القرية. أما الماضي فيحيل إلى القصة ذاتها التي تم إسترجاعها من لدن السارد المتضمن حكائي.

فالمقطع السردي المستشهد به يشمل على لاحقة وهذا ما يفسر تردد السارد بين السرد التابع والسرد الآني، فرغم هيمنة الأفعال التي جاءت بصيغة الحاضر إلا أن قيمته لا تعادل الماضي فـ "الماضي هو الموضوع المركزي للسرد في حين يبدو الحاضر ثانويا"[1] فالحاضر هي محطة إرتآها الكاتب لينتقل منها تارة إلى الماضي وتارة أخرى إلى المستقبل مما أحدث مفارقات زمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالروايات إنبنت على التنافرات السردية إثر إعتماد الكاتب بنية زمنية مركبة من أزمنة مختلفة.

من المفيد أن نشير أن اللواحق غالبا ما تتجاوز الجمل المعدودات لتحتل حيزا نصيا كبيرا ملأت عشرات الصفحات وكشفت على معمار النصوص الروائية المنفتح على زخم حكائي كبير، والذي قدم لنا من خلال التراكم الكمي الخارجي ،الذي كان سببا في تعطيل سير القصص الأولى Premiers récits في أكثر من موضع وعرقل أحداثها ونموها. كما هو الشأن بالنسبة لهذا المقطع السردي الذي إمتد على طول ثلاث صفحات كاملة:

« Taɛğa ɣures amezruy ula d nettat. Tama uzaɣar iɛemrawen id tusa. Zzin-as d idurar am tit iwumi d-zzin lecfar. Pharaben fell-as. Di zzman n zik, kra yellan d imnekcem ɛedden-d ssya. Si tizi armi t-tizi, atas i-yeḍran (…) Azaɣar agi n taɛğa si zik d ayla imesdurar. Degs izerɛen irden timzin, d netta i sen-i tekksen laz. Maca izga fell-as imenɣi. Imnekcamen faqen I wazal-is. Zran d netta I t–takufit n idurar (…) afellah teğğat tfellaht, yuɣal d amɣid, lluzinet la d-tifrirent (…) ayagi semman-as afara (…) afara inɣa tafellaht…"[2]

---

[1]– بوطاجين سعيد، **السرد ووهم المرجع**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 28.

[2]–الرواية: Iḍ d wass، ص 39–40–41.

الترجمة:

"لتاعجة تاريخ هي كذلك، إنها تقع في سهول عمراوة، تحيطها الجبال إحاطة الأهداب بالعيون، إنهم يعتنون بها. في القديم كل المحتلين مروا من هنا. من ربوة إلى أخرى يا ما جرى (...) سهول تاعجة ملك لسكان الجبال، كانوا منذ القدم يزرعون فيها القمح والشعير، هي التي أزالت عنهم الجوع، لكن ظل عليها الخصام، تفطن الغزاة لقيمتها، أدركوا أنها خزان الجبال (...) ترك الفلاح الفلاحة فأصبح بدونها يتيما، نمت فيها المصانع (...) هذا ما أسموه التقدم. التقدم قتل الفلاحة.

إن هذا المقطع السردي المدرج ، قد أوقف قصة محند أمزيان عن التنامي فاسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من المعلومات حول ماضي وحاضر منطقة ثاعجة وسهول عمراوة ، فشكلت بالتالي على مستوى الخطاب مقطعا نصيا تطابقت ديمومته الصفر على نطاق القصة.

إذا أمعنا النظر في الأفعال المدرجة، لوجدناها أفعالا تكاد تخلو تماما من الحركة (تقع، تحيطها، يعتنون، أزالت، تركت، نمت، أسموه...) فهي أقرب ما تكون إلى الوصف منها إلى السرد الخالص، فغاية الكاتب منها هو التعريف بالمنطقة والمكان من جهة والتعليق على ما آل إليه السهل بعد أن غزته الإسمنت لذلك شكل السرد التابع إستطرادا مطولا وظفه الروائي لتمرير بعض الرسائل المطابقة لمواقفه الإيديولوجية.

كثيرا ما ينزاح الكاتب عن موضوعاته الأصلية فيستطرد في الكلام حول مواضيع قليلة الصلة بقصصه الأولى لا لغاية إلا التعليق والنقد مما جعله يستعمل أفعالا وصفية أكثر منها سردية، رغم سرديتها، مما أحدث توقفا على مستوى سرعة السرد من جهة، وتضخما نصيا على مستوى الخطاب من جهة أخرى.

إن الوقف الذي نعنيه هنا ،هو التوقف الذي حدث من جراء مرور الكاتب من سرد أحداث القصة إلى الإستطراد الذي أتبعه بالتعليق والذي إتخذ طابع التأملات والتي شكلت محور إهتمام الشخصيات، بين لنا الكاتب من خلالها مشاعرها، وكيف إنطبعت الأحداث في ذواتها ، ومن خلال نقل إنطباعات وتأملات الشخصيات فإن قصد الكاتب هو تمرير مجموعة من المسائل التي تهمه وتلائم إتجاهه الإيديولوجي.

إن الإستطراد هو جوهر أعمال مزداد أعمر الروائية، وهي تقنية لا تنفصل على عملية الحكي. فكثيرا ما يستدرج الكاتب القارئ إلى ترك موضوعه لتتبع موضوعا آخر فيكسر الكاتب مسار الحكايات فيوقف طوعا السرد عن التنامي ليتتبع مواضيع أخرى على مدى فقرات حينا وصفحات أحيانا أخرى.

لقد أدى الإستطراد وظائف تجاوزت أحيانا البعد الحكائي ويمكن تلخيصها فيما يلي:

1. إشباع عناصر الحكاية قصد فهم الأحداث.
2. تقديم عوالمه الروائية من خلال التعريف بالشخصيات والفضاءات التي إحتضنت الأحداث.
3. توفير المعلومات عما يحصل للشخصيات، فما تخطر فكرة في ذهن إحدى الشخصيات إلا و سار وراءها الكاتب مستقصيا ومستزيدا أو شارحا.
4. التنبيه للتحول الإجتماعي والثقافي الذي يتصف به الواقع المحيط بالشخصيات الروائية.

إتخذ الكاتب كل حدث ذريعة لإستطرادات مطولة، مما عرقل زمن الحكاية وأجبره على السير ببطء مما تسبب في تضخيم النص وتمديده مكانيا على حساب الزمن كما نجده في هذا الملفوظ السردي:

-« Acimi akka ur iyi-d-tesakid ara ?

Tinna ɣas ur as-d-terra ara awal, tezra tura mačči am zik, ur teffɣen madden deg yiḍ, seg wasmi akka ifukk laman, seg wasmi id tuɣal tuggdi (….) ulac win iteffɣen ma ur tella ddemma meqqren. Ad kemnen madden, ama acu I sen-d-yeggar yiḍ, ad sburen talaba n yides i-mi tfukk tinna n leɛnaya. Tammurt teğğa leɛnaya ur d-tettak laman! Zdel ar d yali wass! Ettu lhem ad k-tettu! D tikkwal ides yettakk-d talwit”.[1]

إن الكاتب قام بتغييب الفعل والحركة حينما أحدث توقفا على مستوى السرد، حينما أعطى إمتيازا للنشاط التفسيري والتأويلي للراوي[2] فطغت على المقطع وظيفة التعليق Commentaire حينما تدخل السارد معلقا على الأسباب التي من أجلها لم تيقظ الطاووس زوجها في تلك الليلة التي إشتد عليها المخاظ، لكن سرعان ما يعود السارد إلى سرده التابع

[1]–الرواية: Ass-nni، ص ص 9–10.

الترجمة: "لماذا لم تيقضيني؟

إنها لم ترد عليه لأنها تعلم أن الحاضر ليس كالماضي. لا يخرج الناس في الليل وهذا منذ أن انعدم الأمان ومنذ أن عاد الخوف (...) لا أحد يخرج إلا للضرورة القصوى خوفا من مخاطر الليل. إنهم يسدلون غطاء النوم لأنه لم تعد هناك الحماية (Laɛnaya). والبلاد التي خلت منها الحماية لا تعطي الأمان. نم حتى الصباح! إنسى الهم ينساك والنور أحيانا يسر."

[2]– شاكر ج و المرزوقي س مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 109.

بعد التعليق. إن هذه المقطوعة التي اضطلعت بوظيفة التعليق جاءت خالية من الأفعال القصصية لإنعدام الأفعال الدالة على الحركة لإعتمادها على العرض القائم على نقل الحالة الراهنة للبلاد والعباد.

يجب الإشارة إلى أن السرد التابع كثيرا ما يعرف بعض التراخي، فيركن إلى الاستراحة لأسباب جمالية أو بنائية تقصدها الروائي.لايخلو أي نص من الثبات والحركة والنسيج الروائي يستحيل إنبنائه على نمط فعلي مستمر من بدايته إلى نهايته. وحينما تغيب الحركة يكون الفعل القصصي في درجة الصفر، وهذا لميل الكاتب أحيانا إلى تسبيق إنتشار الصفات دون الأفعال، ورصد الحالات القارة دون التحولات جاعلا العرض موضوعا للسرد "الأمر الذي يبرر قيام السرد على الوصف والتجميع الصوري المكثف"[1].كما هو الشأن في هذا الملفوظ السردي:

« Tagnit-a, ldint wallen-is, yesfeɣ wallaɣ-is tagut I t-iɣumen degmi Malha tfaq teḍlem. Ziɣ teffeɣ iberdan, tuɣ-it di nniya-s, tetsuḍu d I lef ijerhen. Acu kan ur teksan ara, ddhen-is teɣli-d fell-as tebrek: mačči di lɛeqel-is I tella, truh meskint tebbehba, teɣli-d fell-as tattut, ur tceffu ara amzun tečča taxatemt n mettu, kra yellan d amaynut, allaɣ-is ur t-ikelles. Anagar d tiqburin id tesmektay, d ayen n dir kan id-irezzun ɣar-s".[2]

يشمل هذا المشهد الذي يذكر فيه الكاتب ما كانت عليه وما ألت إليه صحة مالحة العقلية على جمل تضمنت صورا ودلالات متجاورة، ونعوتا متقاربة، ونظرا لارتكازه على التكرار اللفظي والمعنوي الذي يصب في دلالة واحدة أحدث رديا نصيا Piétinement textuelle.

إن فكرة مرض مالحة أوردها الكاتب في هذا السياق بصيغ تعبيرية تراوح التعبير عنها بين الحقيقة والمجاز، تواترت هذه العبارات المتشابهة دلالاتها والجمل المتماثلة بنياتها، وهذا

[1]–بوطاجين السعيد: **السرد ووهم المرجع**، ص32.

[2]– الرواية: Ass-nni، ص 13.

الترجمة: "في هذه الآونة تفتحت عيناها، انقشع على عقلها الضباب الذي كان يحجبه منذ أن تفطنت أنها ظالمة. يبدو أنها جائرة. لقد انهال عليها السواد: إنها ليست في عقلها، لقد جنت المسكينة، لقد انهال عليها النسيان، لا تتذكر، . لا تتذكر الحاضر أما الماضي فلا تستحضر منه إلا المحن".

دون أن يمنح السارد المقطع السردي والصور الملازمة لها أبعادا دلالية جديدة، فحتى الأفعال الماضية التي تصدر بها الجمل مثل في قوله: Yesfeḍ، Teffeɣ،Ifeq، -Teɣli، Truh،d، Tečča لا تشكل سردا خالصا لسيطرة الوصف عليها إضافة إلى كونها أفعالا غير قصصية أسهمت في تشكل تضخما نصيا، وإن تعمد الكاتب تخليل هذا المشهد بأفعال ذات سعة زمنية تتسم بالاستمرارية عبر الزمن، موهما القارئ بحركيتها في مثل قوله: Tetsuḍu، Treffu، Irezzun فحتى هذه الأفعال جاءت ناسخة للعرض، رغم أن حركيتها لم تتوقف إلا أنها إقتربت من الخفوت فبدى هذا الحكي "ملغيا لمجرى الزمن ومسهما في بسط السرد في المكان"[1]

إن الأفعال التي تضمنها المشهد لا يمكن اعتبارها سردا خالصا لأنها تقوم مقام ملفوظات الحالة لتكثيف الكاتب الوصف والصور وهذا "ما يدل أن اهتمام الكاتب لا يتمثل في وضع خطة سردية مبنية على الفعل وإنما في نسخ تراكمات مشهدية تعوض الحركة".[2]

نسوق نموذجا آخر لسرد تابع قترب في تشكيله من المشهد الناسخ للعرض والجاعل العرض يعتمد على التحديد الدقيق للحالة والمقام:

« Tura dayen ooan aza$ar, d tiwririn i la-talin, mraw i d-igan tarbaât, d azrar n warraw n tmeṭṭut I la-inebcen di tsawent. Tugep deg-sen knan si taâkkemt yeggten. Ddurt, ur yekkis yiwen wass anagar d tikli, metwal asammer I d-uɣalen. Mmuggren at tlisa ad d-awin amur-nnsen deg leslah. Skud yufrar usigna deg igenni, deg uzal gganen, deg yiḍ teddun. Nutni di lqaɛa, timucarin deg igenni. Ass-a aɣemɣum I d-yeɣlin idel tamurt, yeffer-iten ɣef yir tit ar-a-ten-id iwalin”.[3]

---

[1]–جنيت جيرار: **حدود السرد**، ترجمة بنعيسي بوحمالة، مجلة آفاق، المغرب، 1988، ص 60.

[2]–بوطاجين سعيد، **السرد ووهم المرجع**، مرجع سابق، ص 32.

[3]–الرواية: Tagrest urɣu، ص 11.

الترجمة: "إنهم الآن تركوا السهول وهاهم يصعدون التلال. عشرة أبناء حواء كالعقد ينبشون المرتفع الأرضي، أغلبهم منحن جراء العبء الثقيل الذي يحملونه. ساروا أسبوعا كاملا، وهم الآن عائدون من الشرق إلتقوا بأصحاب الحدود ليجلبوا نصيبهم من السلاح،حينما ينقشع الضباب صباحا ينامون أما في الليل فيسيرون، هم في الأرض والطائرات في السماء، اليوم الضباب يغطي الأرض، إنه أخفاهم عن عيون السوء التي ستراهم".

لقد لجأ الكاتب في هذا المقطع السردي إلى التركيز على وصف رفاق سالم وهم عائدون من الحدود حاملين السلاح معهم، فانكب على رسم أشكالهم زمنيا ومكانيا مما أثر على سرعة السرد في هذا المقام, والذي أثر في هذه السرعة التناوب الحاصل بين السرد والوصف، فيعمد السارد حينا إلى عرض حركة الجنود وأحيانا أخرى يركز على نمطية الحالة، وهذا التناوب أحدث تصدعا على مستوى السرد. إن الكاتب إعتمد في حكيه على السرد التابع إثر ثبته الحركة في الأحداث ولكن الأفعال التي أدرجها وصفية أكثر مما هي سردية فهي ملفوظات حالة أبطأت السرد وعطلت وتيرته إلى درجة التوقف.إن السرد التابع عمد في هذا المقطع على رصد الحالات القارة، وجعل العرض يصبح موضوعا للسرد، أي غاية في حد ذاته فقام بدور المرآة العاكسة لأوضاع قارة حينما ركز على عرض الوضعيات الثابتة.

من المهم أن نشير إلى أن السرد التابع لم يكن حكرا على السرد من الدرجة الأولى أو من السرد الإبتدائي، فلم يعد هذا السرد المصدر الوحيد في نقل الحدث أو القول لدى القارئ، إذ ينافسه السرد من الدرجة الثانية في هذه الوظيفة. إذ كثيرا ما يفسح السارد الأولي المجال لشخصياته الحكائية لتقوم بالسرد .إن الوقائع التي يتنازل فيها السارد الابتدائي للسارد من الدرجة الثانية كثيرة والمساحات التي تحتلها كبيرة ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أهم سرد من الدرجة الثانية من حيث عدد الصفحات التي غطاها على مستوى النص ذلك المقطع السردي الذي جاء على لسان رضوان (قابض الأرواح) والذي إمتد عبر إحدى عشرة صفحة كاملة[1]والذي روت فيه الشخصية الأسباب التي رمت بها في أحضان الإرهاب والظروف التي أحاطت إغتيال محند أمزيان والخوني.

وللإستدلال على ذلك نسوق هذا المقطع السردي الذي جاء على لسان هذه الشخصية:

« Zik lliɣ qqareɣ, atas n medden i ifeɣ yerna d tidet. Armi d ass-nni mi tenggelwa tmurt, taɣuri-inu daɣ tenggelwa. Ass-nni mi d-neffeɣ si llakul, n teddu, n tezzi, iwakken ad yiɣzif umecwar (….) Drus id-yeggran ad naweḍ s

[1]– الرواية: Ass-nni، من ص 166 إلى 173، من ص 186 إلى 188.

axxam, mid-yuzzel yiwen ilemzi ɣur-neɣ: ''yekker uxessar ɣiwlet, ɣiwlet ad kken-traǧun lxawa!''. Iseḍwi deg ukessar, nekkni nedda yid-s. Simal nettaz ɣer tlemast n temdint nsell idderz gar rrɛud, ssuɣet d weshurru.

Tura abrid d akessar, nerna-yas tazzlu, lazribt tettak aɣ I tayeḍ, armi newweḍ…"[1]

إن المقطع ورد ضمن سرد تابع بدليل وجود قرائن زمنية (Zik، في القديم) (Ass-nni، في ذلك اليوم) تدل على أن الأحداث المنقولة ماضية، والمقطع عبارة عن لاحقة تفسيرية إسترجعت فيها الشخصية الساردة جزءا من ذكرياتها. وهي مجمل Sommaire كان وراء "تقلص الحكاية على مستوى الخطاب"[2] ولقد تخلله إضمارات Ellipses وتوقفات Pauses الناتجة عن الإستطراد حينا والتعليق أحيانا.

إن السرد التابع الذي جاء على لسان هذه الشخصية لم يحافظ على ألفاظ وتعابير تميزه عن السرد الأولي، فتتعمق الفجوة الفاصلة بين السرد الأولي والسرد من الدرجة الثانية، والسبب نرجعه أساسا لرغبة الكاتب في إلغاء كل الفروقات اللفظية والتركيبية التي يمكن أن نميز خطاب الكاتب عن خطاب شخصياته، فبدت المسافة الفاصلة بينه وبين شخصياته في درجة الصفر.

إتسم السرد التابع بتعدد الوسائط المستحضرة للخطاب ، فكثيرا ما يعمد الكاتب إلى استحضار نصوص تنتمي إلى الموروث الشعبي الشفوي. فالسارد من الدرجة الأولى والساردون المتضمنون حكائيا غالبا ما يتدخلون في بداية كل قصة لتعيين المقطع السردي الجديد، مستعنين بمقدمات استهلالية خاصة بهذا النمط إلى غيرها من العبارات التي تحيل القارئ إلى مرجعية خاصة، وإلى زمن غير زمن حاضر التكلم وإلى زمن غير زمن

[1] – الرواية: Ass-nni، ص 166.

الترجمة: "كنت في القديم تلميذا وكنت أفضل التلاميذ وهي الحقيقة، حتى ذلك اليوم الذي ارتعدت فيه البلاد فارتعدت حتى دراستي. في ذلك اليوم لما خرجنا من المدرسة كنا نسير وندور حتى يطول بنا المشوار (...) لم يبق القليل حتى نصل إلى البيت، فإذا بشاب يجري صوبنا: "إنها الكارثة، اسرعوا، اسرعوا إن الإخوة في انتظاركم" هرول متجها نحو الأسفل، سرنا معه وكلما اقتربنا من وسط المدينة كنا نسمع ضجيجا بين صراخ وعويل، سرنا مسرعين نحو الأسفل، كل زقاق يفضي بنا لآخر حتى وصلنا..."

[2] – شاكر ج و المرزوقي س، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 90.

القراءة.فرغم تعدد مصادر الخطاب فإن السجلات اللفظية استحضرت بواسطة صوت واحد هو صوت الكاتب لأن المستوى التعبيري ظل متقاربا بين السرود سواءا كانت من الدرجة الأولى أو من الدرجة الثانية. فـ "النقل الوفي للأصل هو محاكاة قولية تامة توحي بأن السارد مجرد آلة عاكسة للجانب الإملائي".[1]

إن السارد الكاتب يريد أن يوهم القراء بواقعية خطابه، فلم يدخل تحويرات على الكلام المنطوق، فبدت الملفوظات المنقولة كما يتم التلفظ بها بغض النظر عن زمنية الخطاب الناقل لها وبغض النظر كذلك عن مصادرها والوسائط المستحضرة للخطاب.

نلاحظ من خلال كل هذه الأمثلة التي سقناها وغيرها أن حركة السرد التابع في الروايات الثلاث جاءت بطيئة جدا ، وقد تصل إلى حد التوقف التام أحيانا نظرا لتحيز الكاتب إلى التوقفات والمشاهد على حساب الحركة والفعل، فالزمن في كل رواية لا يتجاوز يوم وليلة (أي الزمن الوقائعي للأحداث في كل رواية) لكن تطعيم الكاتب لنصوصه بالتعليقات المتكررة والوصف والإستطراد تسبب في تضخم النص وتمديده مكانيا على حساب الزمن. فطول الروايات لا نرجعه إلى طول زمن الحكايات ولا إلى النمو العضوي لأحداثها بقدر ما نرجعه إلى حشد الكاتب لنصوصه بعدد كبير من الأخبار والقصص والحكايات ضم بعضها إلى بعض.

فالشخصيات والأماكن لم تكن إلا محطات يتوقف عندها الكاتب ليروي قصتها باللجوء إلى الإفتراق الزمني، مما أضفى على الروايات هذا المظهر الزمني المتشعب، فبدت الروايات كجمل حكائية كبرى تفرعت بدورها إلى عدة جمل صغرى وفق مبدأ التراكم القصصي، وهذه الجمل الصغرى تضافرت بدورها مجتمعة لتشكل تلك الجمل الكبرى وفق مبدأ الإختزال، وهذه من صفات بنية الإطناب التي هيمنت على باكورة أعمار مزداد الروائية[2] مثلما هيمنت على باقي رواياته والتي تجلت زمنيا بالرجوع المستمر للسارد ومن ورائه الكاتب إلى زمن ماضي الشخصيات أو الفضاءات سواءا كان الزمن خرافيا أو واقعيا

[1]– بوطجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 102.

[2]– اشيلي ف، **تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍ d wass**، ص 112.

وهذا ما يفسر هيمنة السرد التابع على جل أطوار الروايات الثلاثة فـ:"حتى التقلبات النصية، المتمثلة في المرور من وضعية إلى أخرى أو من حالة إلى حالة نقيضة تمتاز بسكونية واضحة لأنها تنبني على الإضاءات الإرتدادية الخافتة للشخصيات وللوحدات الغرضية الصغرى. أي أن السرد لا يشتغل في إطار الحركة بقدر تمفصله حول العرض المؤجل للوضعيات البدئية، كما يتبين من خلال المفارقات السردية المكثفة. إذ نجد في كل مرة عودة إلى الوراء، بشكل متقطع، للعرض والإضاءة أو للعرض والنقض".[1]

وأخيرا يمكن أن نحصر وظائف السرد التابع كما وردت في الثلاثية في العناصر التالية:

1) ركون السرد إلى الإستراحة حين تغييب الفعل والحركة لإعطاء إمتياز للنشاط التفسيري والتأويلي للسارد.
2) جعل العرض موضوعا للسرد أثناء رصد الحالات القارة.
3) رصد مجموعة من الوقائع الماضية المتعلقة بحياة الشخصيات التي أفرد الكاتب لكل واحدة منها بطاقة دلالية.
4) نقل الأفعال الدالة على الحالات مما جعله رهين الوصف خادما له.
5) تعجيل السرد حين إرتكازه على الأفعال الدالة على التحول.
6) نقل الأحداث باللجوء إلى الأفعال المدونة للوقائع اللفظية وغير اللفظية.
7) عرض أفعال ليست ذات أهمية بالنسبة للبنية الحديثة مما أحدث تضخمات نصية.

ثانيا – السرد الآني:

نظريا إن السارد لا يحكي إلا ما جرى، لكن من السرود ما يوهم القارئ بأن عملية السرد تزامنت والأحداث أي أن "أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد"[2]، ولا يكون هذا ممكنا إلا باستعانة السارد بصيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية.غالبا ما يستعمل السارد ومن ورائه الكاتب هذه التقنية كلما أراد الإتصال بالمتلقي الذي يمثل الحاضر، فيجعله

[1] – بوطجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 106.

[2] – شاكر ج و المرزوقي س، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 102.

يعايش الأحداث كما لو كان قريبا منها، ولا يأتي هذا إلا بعد أن يلغي الكاتب البعد الزماني الممتد بين زمن السرد وزمن الحكاية.

إن الروايات الثلاث إنبنت على التنافرات الزمنية المكثفة، فجاءت فصولها وأحداثها متأرجحة بين ما قبل والآن، لإعتماد السارد على بنية زمنية مركبة من الحاضر والماضي، وعلى هذا النحو إرتسمت الخطوط الزمنية لثلاثية مزداد أعمر. فالماضي لجأ إليه السارد لإضاءة جوانب من حياة الشخصيات الرئيسية أما السرد الآني فخصه لزمن القصة الأولى Premier-récit التي منها تنطلق التنافرات الزمنية وإليها تعود والذي يمثل حاضر الشخصيات وهذه الصيغة المتناوبة: ماضي، حاضر كثيرا ما أحدثت إنكسارات بارزة على مستوى الخطاب.

تجدر بنا الإشارة أن هذا النمط السردي يمثل النموذج الأقل إنتشارا مقارنة بالسرد التابع، فحجمه النصي وإنتشاره المكاني يعد متواضعا وكأن الكاتب لم يتقصده لذاته.

فالحاضر هو المحطة التي يتوقف عندها السارد من أجل أن ينطلق بالقارئ إلى ماضي الشخصيات، وعن طريق التذكر ينتقل إلى ماضيها ويتعرف على طبيعة العلاقات المعقدة بينها، وكأن بالسارد أراد أن يجعل من الماضي الموضوع المركزي للسرد مما يفسر هيمنته نصيا في حين يبدو الحاضر ثانويا من حيث أنه إيعاز يدفع بالشخصيات إلى التذكر وهو ما يفسر كذلك إنتشاره النصي المتواضع.

إن هذا النوع من السرد الذي يستعين فيه السارد بصيغة الحاضر لنقل أحداث القصص الأولى لم يحتفظ بضفائه، فحتى المقطوعات الناقلة للآن أدرجت ضمنها أفعال متعلقة بالسرد التابع، ولكن نظرا لإرتباطها بقرائن دالة على الزمن الحاضر جعلنا هذه الأفعال تدخل حيز السرد الآني ،وهو كما عرفناه سابقا سرد في صيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية كما يبينه هذا المقطع السردي:

lliɣ zzreɣ deg-sent mi sliɣ i yigenni la d-yeshurru Timesrifag gant tazayert nnig-nneɣ. Mačči yiwet neɣ snat, d taccalba n yigudar i la-yettferfiren nnig usigna. Amzun kra srahen tura dayen ufan-t. ɣas yekka-d wagu icerrgen gar-aneɣ,

walant aɣ-ed tura ɣas neffer zrant nella, zrant la nessuruf ddaw-nnsent. Nutenti am igudar ţţeclawant deg wezwu, nekkni am twedḍfin ɣef wedfel. Bnant-ed ad aɣ-zḍent, ad aɣ-gezment d iftaten. Acu, taswiɛt-a ɣas yegzem d tifawtin, yekka-d wagu gar-aneɣ.[1]

إن الأفعال الواردة في المقطع (Lliɣ) (Ufan-t) (Walan-t) (Srahen) (Neffer) (Zran-t)...إذا عزلناها عن القرائن الزمنية ترجعنا إلى أحداث وقعت قبل زمن الحكاية وزمن سردها، ولكن بما أن السارد أتبعها بقرائن زمنية (Tura) أي الآن، (Taswiɛt-a) أي في هذه الآونة التي تدل على الحاضر، أصبحت الأفعال توهم بوقوع الأفعال في حاضر القصة وزمن سردها، لذلك أدرجنا المقطع ضمن السرد الآني، فهذه الأفعال وأن بدت ماضية شكليا ونحويا إلا أنها تقع في الحاضر (أي حاضر القصة) دلاليا وسرديا.

نظرا لضيق الحجم النصي الذي أفرده الكاتب لهذا النوع السردي ، وذلك مقارنة بالأنواع السردية الأخرى، يتم الإنتقال السريع من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل القريب والبعيد، وكأني بالسارد ومن ورائه الكاتب القابع خلف النص يريد التخلص منه بمحوه ليتفرغ لرصد الأحداث والوقائع الماضية بتوظيف لواحق خارجية أو داخلية، أو الإستشراف لما سيحدث في المستقبل القريب بتوظيف سوابق، رغم أن حاضر القصة وحاضر شخصياتها يعد الإيعاز المركزي على مستوى البلاغ ،أي المفتاح الذي يأتي وراء سرد بقية الأحداث تلك التي تحققت في الماضي وتلك التي لم تتحقق بعد.

وحتى نتبين هذه المفارقات الزمنية على مستوى الخطاب وكيف تجاورت الأزمنة الثلاثة: ماضي، حاضر، مستقبل قريب أو بعيد في سياق واحد ندرج هذا المقطع السردي:

« Ihi uggaɣ d tideţ, ass-a ara d terbu, ad yeg rebbi ad as-yishil unefru, ad aɣ-d-teglu s wayen nurğa! Ussan-nni imezwura asmi id tedda, nniqel ferheɣ yis-s.

[1]–الرواية: Tagrest urɣu، ص 149.

الترجمة: "كنت منشغلا بهن لما سمعت السماء تزأر. شكلت الطائرات من على رؤوسنا دائرة. أنها كسرب من النسور ترفرف فوق السحاب وكأنها شمت شيئا والآن وجدته حتى وأن فصل بيننا وبينها السحاب فإنها الآن رأتنا. والآن حتى وإن اختبأنا فإنها عرفت أننا هنا نسير تحتها (...) لكن في هذه الآونة ظل السحاب وإن كان متناثرا فاصلا بيننا.

acettiḍ yurad, axxam yezga zeddig, učči yewwa di lawan. qqareɣ ad yeɛmer wexxam, ɣas ma tusa-d lmut, ad tili xersum tin ara yeldin tawwurt I wesqif:

Muhend-Amezyan ad yaf daɣen tijegdit uɣur ara isenned. Seg wasmi yerra axxam, yuɣal-d ɣer webrid: yeğğa tissit, yeğğa aɛawez…"[1]

إن هذا المقطع لم يخل من تنافرات زمنية. والتنافرات إتخذت مظهرين إثنين:

1. رجعات إلى الوراء إلى ما قبل ذهاب الطاوس زوجة محند أمزيان لتضع حملها وتمت عبر الإستذكار وهي لواحق داخلية.
2. وتوقعات وتنبأت تمت عن طريق دعاء مالحة لزوجة إبنها والإعلان لما سيقع من الأحداث. إن القرينة المستقبلية (ad) تؤكد وجود فاتحة لسلسلة سردية لاحقة، لأن المتلقي يتوقع حدوث كل ما تتنبأ به وتتمناه مالحة.

إن أول مقطع زمني طبع هذا المقطع هو المستقبل القريب والبعيد. فذهاب طاوس لتضع حملها هو الذي دفع بمالحة إلى الإستعانة بالذاكرة حينا والاستشراف أحيانا أخرى.

قد يعمد السارد إلى الإبطاء المفرط في عرض الأحداث ،إلى درجة يبدو فيها السرد متوقفا تماما، فاسحا المجال أمام مقاطع تقوم مقام ملفوظات الحالة، مشكلة على مستوى الخطاب مقاطع نصية تطابق ديمومة الصفر على نطاق الحكاية. ففي الكثير من الحالات يلجأ السارد إلى السرد الآني لعرض مجموعة من الحالات فيبتعد عن خلق الأحداث إثر إدراجه مقطوعات آلية للخفوت وميالة للتضخم النصي، فيؤجل تقدم الحدث إثر تضمينه أفعالا وحركات ليست ذات أهمية بالنسبة للبنبية الحدثية.

نسوق هذا المثال الذي يعبر عن الطابع الوصفي الذي يتخلل بعض الفقرات:

[1]– الرواية: Ass-nni، ص 12.

الترجمة: "أعتقد أنها الحقيقة، اليوم تضع حملها، سهل الله وضعها كي تجلب لنا ما طالما انتظرناه. في الأيام الأولى من زواجها كنت مزهوة بها: الثياب مغسولة، البيت نظيف، الأكل مطهو في وقته. كنت أقول في قرارة نفسي: إن حظرت الموت سيكون هناك من يفتح باب الدار، سيجد محند أمزيان من يسنده. منذ أن تزوج عاد سويا: ترك الخمر والسهر..."

« ...Nekkni ur neɣfil ara, nerra-t i « treğğlit-uḍar » nettef tikli s ccedda. Nlehhu, tiɣilt nezgel mazal tayeḍ. Ahat tasaɛţ nekkni d tazzla. Tura aḍu yers dayen, acu kan yegla yid-s s wagu-nni iɣ-iɣummen! La-d-yettkad igenni, yeffeɣ-ed seg-s yitij. Tekkes tlaba fell-aɣ! Ddaw igenni adfel yeccaɛcaɛ (...) yiwen d nekk uɣale ɣ d ticirett yettegririben. Uɣaleɣ amzun d imeslah, kra n wanida ɛeddaɣ ḍummeɣ-t. (...) ccwi kan tura nettader, adfel simmal simmal iqeffer, ifessi...[1]

إن السارد في هذا المقطع أدرج كما هو ملاحظ أفعالا إمتازت بالحركة والإستمرارية في الزمن (Nlehhu, Nettef, Neɣfil) لكنه أعقبها بأفعال واصفة، حركيتها بدت لنا في درجة الصفر، أفعالا لا تتضمن تقريبا أية إستمرارية على مستوى الزمان والمكان. إذ ظلت إستمراريتها مجسدة على مستوى الحالة فقط. إن الأفعال الواردة الآتية (yers-d, yeffeɣ-d, Yettka-d, yegla-d) هي أفعال مرتبطة "بحالات شبه ساكنة غير قادرة على التغيير لخلوها من الذوات الفاعلة والأفعال التحويلية التي من شأنها نقل الحكاية من حالة إلى حالة مختلفة"[2]. فهذه الأفعال الناقلة للآن نظرا لهيمنة الطابع التصويري عليها عملت على القضاء على الأحداث نظرا لتغييبها الأفعال القصصية.

ومثل هذه المشاهد والتوقفات كثيرة في ثلاثية مزداد أعمر الروائية أين نجد صفحات كاملة إن لم نقل فصولا خالية من أي حدث هام، لجنوح الكاتب للعرض على حساب الفعل إثر اعتماده على أفعال ميالة إلى الخفوت وآيلة إلى التضخم النصي.نسوق نموذجا آخرا لسرد آني هيمن عليه السرد البطيءلإنتهاج الكاتب صيغا خالية من الحركة:

---

[1] – الرواية: Tagrest uryu، ص 153.

الترجمة: "...نحن لم نغفل. نسرع الخطى، نسير نسير، كل مرتفع نجتازه يضفينا لآخر. قرابة ساعة ونحن نسير. الآن الرياح كفت عن الهبوب لكنها أخذت معها السحاب الذي يغطينا. أخذت السماء تظهر، أشرقت منها الشمس، انتزع منا الغطاء، تحت السماء الثلوج تلمع (...) أما أنا فعدت ككرة تتدحرج أو مكنسة أينما مرت كنست (....) الآن بدأنا ننزل أما الثلوج فبدأت شيئا فشيئا تندر، تذوب".

[2] – بوطاجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 29.

« ...Acimi akka ara s-neg tasalelt i tegrurt id-ikennun ? limer meqqar tbubb tazart, ad as-naf aqerru, neţţat teqqur wi cfan seg wasmi I ţ-teğğa ssaba!

Acimi akka ara s-nesuget tigejda I tzeqqa ibubben temɣer? Limer yeli array, tella tmusni d tezmert yelhan, yili I tt-n hudd, ad as-nales I bennu swadda...[1]

لقد عمل السرد الآني في هذا المقطع الذي إنتزعناه من فصل كامل[2] على عرض أفعال قامت جلها بنقل مواقف أو حالات كانت نتيجة حالة نفسية للشخصية المبئرة مما يفسر الطابع الذاتي للسرد. جاءت الأفعال الموظفة رهينة للوصف خادمة له، فالوصف الذي انجر عنه توقف الحكاية هنا، جاء ليطابق وقفة تأمل لدى السارد، يبين لنا مشاعره وانطباعاته الذاتية.[3]فالفصل الذي انتقينا منه هذا المقطع المستشهد به يشكل مشهدا إعتمد النظرة الذاتية للسارد، لم نشهد فيه تقدما لسرد أحداث الحكاية الأولى Premier récit بل انتفى السرد أو كاد ينتفي إثر اعتماد السارد على رصد الحالات إثر إبعاد التحولات، مما أحدث توقفا على مستوى سرعة السرد فأبسط السرد في المكان حينما ألغى صيرورة الحكي وحركيته النصية.

إن الوصف الذاتي علق الأحداث إثر تداخل التوقفات واللحظات المشهدية، وفتح المجال للاسرد ، حينما أبعد السرد القصصي الذي كان بإمكانه أن يحدث انقلابات على مستوى البنية الحديثة. فشكل تضخما نصيا حينما علق الأحداث بصفة وقتية. رغم انمحاء الأثر الحدثي للفصل إلا أنه مثله مثل باقي المقاطع الوصفية الذاتية التي تضمنتها الثلاثية ،

---

[1]– الرواية: Ass-nni، ص 38.

الترجمة: "لماذا نضع ركيزة لشجرة التبن المائلة؟ لو كانت تحمل ثمرة لوجدنا لها حلا، لكنها يابسة لا أحد يدري منذ متى تركتها الغلة".

لماذا تضع وتدا للبيت العتيق؟ لو كان هناك حسن تدبير، معرفة وصحة، نهدمها ونبنيها من جديد."

[2]– أنظر الرواية: Ass-nni، ص 38 إلى ص 41.

[3]– شاكر ج و المرزوقي س، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص 90.

اضطلع بوظائف معنوية مهمة، إذ أنها أعطت للنص سمكا دلاليا وبعدا بلاغيا مهمين إرتآهما الروائي.

كثيرا ما نصادف توقفات كثيرة محسوبة على اللاسرد، خالية من أي فعل قصصي، لا تمثل أية أهمية بالنسبة للبنية الحديثة، أسهمت في تسطح النص وخفوته، وهذه اللحظات الفارغة حديثا من عمر الحكاية كثيرا ما يلجأ فيها السارد إلى التعليق أو التحليل أو التأمل كما هو الحال بالنسبة للنموذج الآتي:

« Iɣeblan snejlayen ɣef medden iḍes, ma d neṯṯat d nadam is-d-rennun. Yal tikelt mi ara terwi fell-as, iɣelli-d fell-as amzun d ameɣrud. At-teɣli ɣer wessu ulac axemem, ulac ahebber. ɣef yiwen yidis it-tekkat si ɣelluy n-yitij hacama yuli wass, tessaɣ tafat igenni. Ula d lefjer tikwal ur tettzalla ara. Ccix a d-idden deg-usaweḍ, a d-is rugmet a d-akin yakw wat taddart ama ttzallan ama ala, ma d nettat ur as-tsell. Mi d-ikcem yitij seg lejqayeq yeɛna-ṯ qbala s allan, imiren id-tettenker...[1] .

إن هذا النشاط التفسيري لجأ إليه الكاتب ليكشف للقارئ كيف تواجه مالحة المحن حينما تنهال عليها، فإذا كان الأحزان تذهب النوم فإنها تجد هي فيه ملاذا. لقد عمل السرد الآني على عرض هذه الحالة ، وتدخل السارد الناظم الخارجي بالتعليق عليها.

ومثل هذه التعليقات كثيرة في النصوص الروائية ، وهي فضلى على مستوى البنية القصصية، فالقارئ يمكنه أن يقفز عليها دون أن يحدث فجوة في البنية الحديثة . أن التدخل التعسفي للسارد للتعليق على الأحداث يؤدي إلى تصدع البناء الخيالي الذي أقامه لنفسه. فالسارد ومن ورائه الكاتب القابع خلف النص لم يهتم بتقنيات الكتابة قدر إهتمامه

[1] – الرواية: Iḍ d wass، ص 15.

الترجمة: "إن الأحزان تذهب النوم عن الناس إما هي فتزيدها نعاسا. كلما انهالت عليها المحن ينزل عليها النعاس، تلجأ إلى فراشها دون تفكير أو تمن. تنام على جنب واحد من غروب الشمس إلى طلوعها لا تصلي الفجر أحيانا. يؤذن في مكبر الصوت ويستيقظ ناس القرية جميعهم سواء كانوا يصلون أو لا، أما هي فلا تسمعه، لما تدخل الشمس تصيبها أشعتها مباشرة في عيونها، في ذلك الوقت تستيقظ".

بالموضوعات، شأنه شان كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ،الذين كانوا يعنون بالتعليق المحايث على الأحداث والتفسير المصاحب لها.[1]

إن هذا المقطع السردي المستشهد به لا يحمل في طياته وقائع وأحداثا ضرورية بالنسبة للحكاية أو حالة أو فعل لا تستطيع الحكاية الإستغناء عنه، فلا نجد له وظيفة بنائية بارزة إلا التعليق، فأصبح في هذا المقام موضوعا للسرد أي غاية في حد ذاته لذا كلما أدرج السارد تعليقا يقوم بالقضاء على الأحداث ويغيب الفعل على حساب العرض.

نلاحظ تفضيل الكاتب المشاهد إثر جنوحه للتفصيل في الأحداث بكل جزئياتها ودقائقها، بدل المجملات قصد الإقتصاد السردي مما أحدث على مستوى الخطاب تعطيلا لوتيرة السرد إلى درجة التوقف. وإن كان من المفروض أن يكون السرد الآني دافعا لوتيرة السرد إلى الأمام نظرا لقرب السارد من الأحداث وانعدام أي حاجز زمني بينه وبين الشخصيات، ونظرا كذلك للإحتكاك الواضح بين الملفوظات والشكل السردي الناقل لها لكن هذه الحقيقة لا تنطبق على السرد الآني أو على السرود الآنية المدرجة في الثلاثية.

ومن النماذج الدالة على إهتمام السارد بالأنواع السردية الناقلة لكيفية تشكل المشهد نقترح هذا المقطع الذي نعتبره عينة نموذجية:

« Muhend-Amezian ihemmel atas adfel. Icfa-d I babas ittawi-t ɛirquc hacama t-tajmaɛt, din llan wid itturaren takurin. Itɣimi ɣef tuyat n babas, ssikkiden widak itturaren. Netta urɛad iwwid ad iger iman-is. Mi t-inɣa uqarrif deg fassen-is, babas ittsuḍu-yas-ten hacama hman (...) Ussan n-wedfel lhan acku ulac leqraya, itɣimi deg-wexxam hacama yeldi webrid. Ccix Mezwar iqqar-asen ma d

[1] – ابراهيم عبد الله، **الرواية العربية، السرد والدلالة في القرن التاسع عشر**، مجلة السيميائيات، العدد 01، جامعة وهران، الجزائر، 2005، ص 46–47.

adfel qqimet deg-wexxam, ur d-tɣurrut iman nnwen. Izra d acu n llebsa d acu n lhla, ula d neṯṯa ijerreb…[1]

أدرجنا المقطع للإستدلال على الطابع التفصيلي للأحداث. والمشهد كما نلاحظ يتجلى بنائيا من خلال تكثيف الأفعال الحاضرة التي تعكس الواقع بحرفية. فلقد تعاقبت في المشهد أفعال دالة على أجزاء المشهد –مع العلم أننا أغفلنا جزءا مكملا لها–: Ihemmel، Iṯɣimi، Ssikidden، Iṯsuḍu،...

تعمد الكاتب في هذا المشهد تجميع مجموعة من الأفعال التي جاءت بصيغة الحاضر، غير أن حركيتها تكاد تكون منعدمة. وهذا الخفوت نرجعه أساسا إلى ميل الكاتب إلى التركيز على نقل الحالات القارة وتسجيله للحظات الناقلة للحالات دون التحولات هذا ما يفسر هيمنة الأفعال الدالة على انمحاء الحركة وبالتالي ميل السرد إلى الخفوت حينما يقترب من اللاسرد أكثر من اقترابه من السرد الخالص.

إن المشهد جاء على شكل قطعة فسيفسائية من أفعال تدخل في إطار السرد الآني جاءت متجاورة تركيبيا تشكلت وفق بنية زمنية أحادية.

إن هذا المشهد المؤلف من أفعال حاضرة جاءت أحداثها متزامنة مع الشكل السردي الناقل لها. جاءت المسافة الزمنية ملغاة بين الفعل وفعل قصه ، وكان من المفروض أن يكون لتعاقب الأفعال دور في ظهور سرعة سردية من حيث أن السارد عد مسجلا أمينا للحظات حدثية راهنة، لكن تراكم الأفعال على بعضها البعض وتفضيل السارد نقل الوضعيات دون التحولات جعل المشهد يبدو ميالا أكثر إلى الوصف منه إلى القص،

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص ص 10–11.

الترجمة: "محند أمزيان يحب كثيرا الثلج. يتذكر حينما كان أبوه يحمله على كتفيه حتى تاجمعت حيث يلعبون بالكرة. يجلس على كتفي أبيه، يتفرجان على الذين يلعبون، هو لم يبلغ بعد لكي يلعب معهم. لما تبرد يداه ينفخ فيهما والده حتى تسخن (...) ايام الثلج جميلة لأن لا توجد فيها الدراسة. يبقى في البيت حتى ينفتح الطريق. المعلم مزوار يقول لهم، إذا أثلجت ابقوا في بيوتكم، لا تغرروا بأنفسكم، يعرف أن لا لباس لهم، حتى هو مجرب...

فالأفعال ليست وراء ظهور تحولات ذات أهمية لكن الطابع الوصفي للمشهد لم يمنع إسهامه في بنية السرد وجعله آنيا.

كانت صيغة الحاضر هي المهيمنة نصيا في هذا المشهد ، وإن كان السرد يركز على نقل الأحداث والوقائع، فإن المظهر التراكمي للأفعال ذات طبيعة وصفية أسهم في بروز تضخمات نصية –أثرت على النص كما–، رغم ما يبدو عليها من حركية وهي حال جل المشاهد التي تضمنتها الثلاثية، والتي جاء السرد فيها حينا مسجلا للتحولات وأحيانا أخرى واصفا للوضعيات قولية كانت أو فعلية.

من بين الوظائف التي اضطلع بها السرد الآني في النصوص الروائية هو شد السارد إنتباه القارئ لما يقول وإيهامه بواقعية ما يروي من أحداث ووقائع.

فإذا كانت ذاكرة السارد قلما تحتفظ بالتفاصيل فإن سرد التفاصيل وسيلة يتحقق من ورائها إيهام بواقعية الأحداث. فكلما عمد السارد إلى توظيف صيغ دالة على التزامن، أحدث تطابقا بين الحكاية وسردها أي بين الفعل وفعل قصة، فيحدث بينهما تناغما وانسجاما تامين. وما كان يتأتى هذا لو لم يكن السارد قريبا من الشخصيات والوقائع. فبدا السارد قريبا جدا من الأحداث المنقولة لحظة حدوثها بل شاهد عليها كما تدل عليه هذه المقطوعة التي نسوقها للإستدلال:

« ...At-tejbed iman-is, at-tdegger taduli. Ad-tekker am tin ibubben akufi. At-tezwi iman-is. SSyin ad-tessehmu tiqit n lqahwa. Mi ţ-teswa aţ-teɛnu usu ines. At-tɛelleq. Ariḍa di lqaɛa iteggan. Deg umetreh ur tettaf ara iman-is (...) lqahwa nni imir kan at-id-tessaki...[1]

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص 15.

الترجمة: "تتمدد، ترمي من عليها الغطاء، تنهض متثاقلة كمن يحمل عبأ ثقيلا، تنتفظ ثم تسخن قليلا من القهوة، لما تشربها تعلق فراشها، تنام على الأرض، لا تشعر بالراحة في السرير (...) تلك القهوة توقظها في الحين.

إن السارد كما هو ملاحظ لإستناده على السرد الآني قد قلل من الديمومة الزمنية بين الفعل وفعل قصه. واتسم "السرد الآني بالحرفية، بطابع إملائي واضح من حيث أنه ناقل أمن للحظات حدثية راهنة"[1]. فلقد سجل بأمانة وفي غاية من الدقة تلك اللحظات التي تعقب إستيقاظ مالحة من نومها في لحظات شبيهة بمشهد تام. وبما أن السارد قد ألغى الفاصل الزمني بين الحكاية وسردها، فلقد ألغى كل ما من شأنه أن يكون عازلا بين الوقائع ولحظة التدوين. فبدا لنا السارد قريبا جدا من تلك اللحظات والوقائع المنقولة حينما ألغى كل الفواصل المكانية والزمانية التي تحول دون إقتراب السارد من الأحداث.

يحدث وأن ينزاح السرد الآني بأن ينتقل بشكل تدريجي أو مباغت من الحاضر إلى الماضي بالتقليل حينا أو الزيادة أحيانا أخرى من الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية وزمن سردها. ويحدث هذا كثيرا حينما يلجأ إلى إجراء مقارنة بين حاضر الشخصيات وماضيها.فحينما يدرج السرد التابع يقوم بنقل أو وصف الحالات أو الوضعيات القولية والفعلية، في حين يركز السرد الآني على نقل اللحظة الراهنة، فتتجاور البنيتان الزمنيتان في سياق واحد مثلما يبينه هذا المقطع السردي الذي اقتطفناه من مشهد:

« ...aqcic n ɛadni yiwen ur yessin i sem-is. "lxewni" kan I s-qqaren. Izufriyen di llusin tlaɛin-as yakw lxewni. dɣa ula d at taddart-is akka is-ssawalen (...) zik illa ixeddem di lbiru, acku ula d netta ɣures agerdas. Ixdem di lbiru rebɛa neɣ xemsa iseggasen, yuɣal grent ɣer lkantina...[2]

إن هذه البطاقة الدلالية التي خصصها الكاتب لشخصبة الخوني تضمنت بنيتين زمانيتين متباينتين جاءت متجاورة بنيويا. فلقد مر الكاتب فجأة من سرد آني إلى سرد تابع إثر زيادة الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية المسرورة بصيغة الحاضر والسرد الملفوظ

[1]– بوطجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 130.

[2]–الرواية: Iḍ d wass، ص 37، ص 38.

الترجمة: "ابن عدني لا أحد يعرف اسمه. يلقب بالخوني. إن عمال المصنع ينادونه جميعهم بالخوني. فحتى سكان قريته هكذا يسمونه (...) في الماضي كان يعمل في المكتب، فحتى هو عنده شهادة. عمل في المكتب أربعة أو خمسة أشهر ثم حولوه إلى المطعم...

بصيغة الماضي، مكن هذا الانتقال من الوقوف على حالتين نقيضتين عاشهما الخوني وإبراز التناقض بين ماضيه وحاضره.

نشير في الأخير إلى أن طريقة إستغلال السرد الآني يكون على تماس الحدث بالنموذج السردي الناقل له حينما ينفصل السارد عن ماضي الحكاية الأولى ويتصل بالمتلقي الذي يمثل الحاضر، فتتقلص الديمومات بين السرد ومجموع الأفعال الناقلة.

إن السرد الآني لم يحتل حيزا نصيا كبيرا مقارنة بالسرد التابع لأن الكاتب لم يؤسس إستراتيجية سردية خاصة بهذا النوع السردي، بحيث يصبح الحاضر تقنية مقصودة لذاتها أو موضوعا من الموضوعات التي تجعل السارد يركز عليه. فغالبا ما يدرج السرد الآني بين ثنايا السرد التابع، يظهر بسرعة ويختفي دون أن يترك فجوة واضحة وهو ما يفسر ضيق الحجم النصي الذي إحتله.

لم يؤثر هذا النمط السردي كثيرا على مجرى الزمن ولقد إضطلع رغم ذلك بوظائف مختلفة نذكر منها على سبيل المثال:

1. التزامن القائم بين الفعل والنموذج الخطابي الناقل له.
2. التركيز على مختلف الحالات القارة التي تحيل إلى واقع الشخصيات والأماكن.
3. إبراز التناقض بين الحالات إثر الإنطلاق من الحاضر والعودة إلى الماضي.
4. إسراع وتيرة السرد حين الإرتكاز على تراكمات الأفعال التحويلية.
5. الربط بين الحاضر والماضي وإبراز قيمة الماضي خاصة.
6. تعليق الأحداث بصفة مؤقتة وفتح المجال للوصف بنوعية الذاتي والموضوعي.
7. إمحاء الفواصل الزمنية والمكانية بين السارد والوقائع المنقولة.

ثالثا – السرد المتقدم

يعرف جينيت جيرار Genette Gerard هذا النوع في قوله "إنه سرد تنبئي يأتي غالبا بصيغة المستقبل، لكن لا شيء يمنعه من التوجه نحو الحاضر".[1]

فالسرد المتقدم إذن هو استطلاع نحو المستقبل، ويعد شكلا من أشكال الإنفصال عن الآن للإتصال بالبعد. وبما أن الأحداث تنبني على ما يشبه الإحتمال فلا يمكننا أن نجزم بإمكانية تحققها أو عدم تحققها في مجرى الخطاب لاحقا.

إن الأحداث التي تندرج ضمن هذا النوع السردي، والمبنية على التوقع والممكن، يكون الشكل الإبلاغي فيها هو وحده الذي يحدده إثر لجوء الكاتب إلى تكثيف استعمال القريبة Ad الدالة في اللغة القبائلية على المستقبل وهذه الصيغة هي التي تجعل السرد متقدما.

يختلف السرد المتقدم عن السرد الآني والتابع معا في كونه يسبق الأحداث الراهنة والماضية، ويأتي عن طريق تمديد الديمومة الزمانية بين المقاطع السردية الواردة بصيغة الماضي والحاضر والمقاطع المعتمدة على صيغة المستقبل. فالحركة الزمنية تتمفصل غالبا بالانفصال عن الماضي والحاضر والانتقال إلى المستقبل مباشرة.

إن الإنتشار المكاني لهذا النوع الذي نتوقعه عن طريق الإنتظار متواضع مقارنة خاصة بالسرد التابع، فإدراجه في السياق العام للخطاب جاء في جل أطواره عفويا، اللهم إلا في باكورة أعمال مزداد أعمر الروائية، Iḍ d wass التي جاءت جل التوقعات التي أدرجها الكاتب ضمن محور حكاية الإبن محند أمزيان مجسدة نصيا. فمنها ما تجسد في الرواية ذاتها ومنها ما أجل ليتجسد لاحقا في رواية Ass-nni.

ما عدا هذا الأثر، فجل التوقعات جاءت محض صدفة وكأني بالكاتب لم يستند إلى أي منطق سردي خطط له بعناية، ولم يبن هذا النمط السردي على إستراتيجية شاملة للبنى السردية، أي أن هذه السرود المتوقعة لم يكن لها تأثيرات واضحة على المجرى الحكائي

[1] -Genette Gerard, **Figure III**, Op.cit. p 349.

والقصصي عامة، اللهم في بعض المواقع القليلة والتي سيتم الرجوع إليها بالتحليل والتفصيل.لتوضيح أكثر نقدم عينات تمثيلية الأكثر تواترا محاولين إبانة وظائفها وعلاقاتها بالبنية السردية الكبرى التي احتضنتها. فالسرد المتقدم ورد في عدة مقاطع يمكن الإستشهاد ببعضها.

من السرود المستقبلية التي خطط لها الكاتب بإمعان وجعلها تحقق في مجرى الخطاب، وجعلها تمثل المحور الأساسي الذي تدور حوله السرود: الأحلام التنبئية التي نعتبرها مفارقات مختلطة anachronies mixtes ذات طبيعة إرجاعية، لكنها تؤشر للمستقبل أكثر مما تؤشر للماضي، فيها تسترجع الشخصيات أحلاما يتوقع حدوث مضامينها.

تظهر أهمية هذه المفارقات المزدوجة في الوظيفة المركزية التي تبوأتها في كل من Iḍ d wass[1] وAss-nni[2] فكل الأفعال اللاحقة جاءت بشكل أو بآخر لتأويلها وتحقيقها.فالحلم الذي رواه "محند أمزيان" لأمه في رواية Iḍ d wass والذي طمأنته على أنه أضغاث أحلام لا معنى لها لتذهب عنه القلق، كان على شكل إعلان للتحولات التي سيعيشها البطل في ذلك اليوم والعقبات التي ستعترض طريقه. فالكلب في الحلم يرمز في الواقع للمدير، والعجائر للوشاة، ووصوله متخلفا وفرحة الرفاق تحيل إلى الإنفراج الذي تشهده أزمته، وحلمه على رقابهم، هي المكانة التي سيحتلها بينهم.

نفس المنطق تحكم في البنية السردية في رواية Ass-nni، فالتوقعات والتنبؤات تمت من خلال الحلم والإعلان بها سيقع من أحداث. فالحلم الذي حلمت به مالحة، أم محند أمزيان، كان إيعازا لأفعال قادمة. فالمفارقة المختلطة جاءت إعلانا لما سيقع لإبنها من أذى. فالأخ شعبان الذي رأته في المنام يفقأ بيده إحدى عيونها تنبؤ صريح لمقتل الإبن على يد إبن خاله رضوان. فالإعلان لما سيحدث هي الوظيفة التي اضطلعت بها الأحلام التنبؤية المحققة.فغدا الحلم التنبئي النواة المركزية أو بؤرة الحكي في الأثرين السابقين، وظلت الأفعال بصورة أو بأخرى متصلة به وتعمل في اتجاه تحققه.

[1]– الرواية: Iḍ d wass، ص 22، ص 23، ص 24.

[2]–الرواية: Ass-nni، ص 68.

إلى جانب هذا النمط السردي الذي يحيل إلى استباقات محققة ومجسدة نصيا تضمنت الثلاثية كذلك سرودا متقدمة الغاية منها تحضير المتلقي لما سيقع من الأحداث لاحقا.فيحدث وأن يمهد الكاتب القارئ لما يحتمل أن يقع ونعتبرها فواتح لأحداث فرضية لاحقة مثل ذلك:

« Muhend-Amezyan tezmer ad-t-id tettef teslit, yess ara d-iţţuɣal s axxam yal tameddit zik zik. Ara d-ikeččem ad yeğğ wigi wukud yeɛmer ssehğa deg berdan…"[1]

إن هذا التسويف لم يتجسد في رواية Iḍ d wass أين ورد في سياق الخطاب، إنما نجد الفرضية تتحقق في رواية Ass-nni التي نعدها إمتدادا عضويا لرواية Iḍ d wass أين استكملت قصة محند أمزيان. ففي الرواية تجسدت الفرضية المتمثلة في زواج محند أمزيان، عسى أن يلهيه هذا الزواج عن السياسة ومتاعبها ،تلك كانت أمنية مالحة أمه. فالسرد المتقدم الذي يعتبر فرضية مفتوحة في رواية Iḍ d wass تجسدت روائيا بزواجه في رواية Ass-nni وبه تم تحقيق البرنامج السردي لشخصية مالحة الذي كان برنامجا سرديا مفتوحا في رواية Iḍ d wass حين انتهت الرواية دون الإشارة إليه.

وهذا يؤدي بنا إلى القول إلى أن ثلاثية مزداد أعمر إذا أخذنا بعين الإعتبار الجانب الموضوعاتي للروايات فهي تشكل نصا واحدا، فإذا كان التسويف لم يتحقق في باكورة أعماله الروائية فإنه قد يتحقق خارج هذا النص ويتعداه للنصوص الأخرى. رغم أن كل نص مستقل بذاته بنائيا لكننا نجد روابط دالة على العلاقات التي تربط كل نص بآخر، لذلك نجد التنبؤات – سواءا تحققت أو لم تتحقق– مذكورة سواء في النص الذي أدرجت فيه لأول مرة أو في النصوص الأخرى حيث تحققت،أو أوشكت على ذالك، وخاصة عندما تكون هذه التنبؤات مرتبطة بالشخصيات الأساسية.

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص 33.

الترجمة: "محند أمزيان تستطيع العروس أن تلجمه سيعود لأجلها باكرا جدا إلى البيت كل مساء، سيدخل باكرا جدا، سيترك أولئك الذين يستهتر معهم في الطرقات."

نعثر في النص على سرود متقدمة ذات علاقة متينة بالأحداث الفرضية اللاحقة ويكون التسويف فيها سريع التحقيق بعد التلفظ به مباشرة وتحتل هذه السرود أهمية في إضاءة الأحداث وتعطيها مسارا وبعدا جديدين مثل ذلك:

« Atan igerreb-ed ɣures Taher. Wiss acemi yeğğa amdiq-is. Win d acu ara-s-d yini".[1]

فسرعان ما يتحول الشك الذي ساور محند أمزيان إلى يقين حين أخبره الطاهر بالوشاية التي تعرض لها، فخبر الوشاية كان وراءه بدء للتحولات التي شهدتها الأحداث ، وانتعاشا لوتيرة السرد بعدما عرف الضمور حينا والبطء أحيانا أخرى.

ندرج استباقات محققة أخرى سرعان ما تحققت في مجرى الخطاب تتجلى في التحذيرات التي وجهها كل من "سي محند واعلي" و"الخوني" إلى محند أمزيان:

-« Atnid gren-k ger wallen-nnsen. Stufan-ak-d ţhadar iman-ik, ɣurek ak-sbiben kra. ɣurek d acu teqqareḍ".[2]

-« Yiwen wass ak-sbiben kra…qareɛ iman-ik".[3]

تتحقق الإستباقات الداخلية التي جاءت على شكل استباقات ذاتية ذات طبيعة إعلانية حينما فتح محند أمزيان الرسالة التي سلمتها له (الطاوس) في الحافلة، فيجد فيها إشعارا بتوقيفه عن العمل وإقالته من منصبه.إن هذا التسويف قد تحقق بعد فترة زمنية وجيزة جدا ، مما أدى إلى تقريب المسافة بين القول (قول رفاق محند أمزيان) والفعل (فعل الإدارة أي الإقالة)، فالمسافة بين التحذير والإقالة هي مسافة أدنى، فالمسافة التي تفصل القول عن الفعل نصيا هي صفحة واحدة.

---

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص 37.

الترجمة: "ها هو الطاهر يدنو منه. لماذا يا ترى ترك مكانه؟ ما الذي سيقوله له؟.

[2]–الررواية: Iḍ d wass، ص 106.

الترجمة: "لقد وضعوك صوب أعينهم. أنهم تفرغوا لك، إحذر نفسك، احذر من أن يحملوك أمرا أنت لا طاقة لك به. احذر لما تقوله.

[3]–الرواية: Iḍ d wass، ص 161.

الترجمة: "سيحملونك يوما ما لا طاقة لك به".

إلى جانب هذا النمط السردي الذي يحيل إلى استباقات محققة ومجسدة نصيا، نجد جملة من التوقعات غير المحققة التي تواترت بشكل بارز في الثلاثية سواء تعلقت بنقل الأحداث أو الإنطباعات.

« Tikwal werdiyya At-Aɛli tettak-as yellis, tethami-ţ maca deg unebdu kan. Teqqar di lycée. Taqcict tetwel atas, yernu yers leɛqel-is. Ccɣel n wexxam d win n berra. Lemmer tufa a-s-tid aɣ I Muḥend-Amezyan. Maca amcum agi urd-ibni ara ɣef wayen ilhan.[1]

إن المقطع السردي تضمن سابقة داخلية ذات غرض مستقبلي، وهي تنطوي على أمنية مالحة في تزويج إبنها محند أمزيان. كثيرا ما تواترت هذه الأمنية في مجرى الخطاب بمستويات أسلوبية متشابهة حينا ومتباينة أحيانا أخرى. إن هذه الأمنية تشكل إحدى البرامج السردية الأساسية لمالحة، ورغم وجود إيعاز أساسي وراءه إلا أنه بقي مفتوحا لم يتحقق في مجرى الخطاب، فالرواية انتهت والأم لم تحول الأمنية إلى الفعل، فالرواية إنتهت والأمنية لم تتجسد نصيا في هذا الأثر بالذات.

الشيء نفسه بالنسبة لمقاطع سردية ذات الغرض المستقبلي التي تضمنتها الثلاثية:

« Seg useggas-nni Salem ur igir aḍar ɣer llakul, yerna neţţa d iseggasen yessarem ad yeffeɣ d ccix, ad yaɣ amḍiq di tuddert ad yezreɛ tamussni, ad yekkes cwit lihana ɣef imawlan ama ɣef yeqriben, a-t-afen medden akken ufan ccix-is wina iruhen ».[2]

إن الرغبة الحقيقية في الذهاب إلى المدرسة بالنسبة لشخصية سالم هو تحسين مستواها الاجتماعي وهو الإيعاز المركزي الذي كان وراء برنامجه السردي، وهذه الرغبة تعكس الموضوع الحقيقي الذي لم يتأكد سياقيا. إن البرنامج السردي لسالم رغم قابليته للتحقق

---

[1]–الرواية: Iḍ d wass، ص 16.

الترجمة: "أحيانا تعيرها وردية ايت علي ابنتها لتساعدها في الصيف خاصة. إنها تدرس في الثانوية. البنت ذكية وهي كذلك رزينة، تجيد عمل البيت وخارجه. لو تجد سبيلا ستزوجها لمحند أمزيان، لكن هذا المشؤوم لم يفصح عن نوايا طيبة.

[2]–الرواية: Tagrest uryu، ص 22.

الترجمة: "منذ ذلك العام لم تطأ قدم سالم المدرسة، هو الذي كان يأمل منذ سنين أن يصير معلما، أن يحتل مكانا بين الناس، أن ينشر المعرفة، أن يخفف قليلا الأعباء عن الأولياء والأقارب. إن يحتاج إليه الناس كما احتاجوا معلمه الراحل عنهم.

إلا أن مشروعه ظل في طور الفرضية Virtualité وبقي كذلك، لذلك لم يتجسد نصيا "لأن السياق لم يخلق له سببية داخلية أو مبررات تجعل التنبؤ يتجسد نصيا نظرا لطباعه العرضي".[1]

لكن رغم الطابع العرضي للسرد المتقدم إلا أنه أسهم في بنية الشخصية حين أضاء جانبا منها، ويعد هذا الإستباق بطاقة كبرى سيقت لتملأ البياض الدلالي الذي يحيط بالشخصية وعلاقاتها. إن السرد المتقدم كما تجلى لنا نصيا في هذا المقام جاء مؤسسا ومكملا لوحدات المعنى وهذه هي الوظيفة التي اضطلع بها سياقيا.

ثمة سرود متقدمة أخذت طابعا غيبيا، قامت بعرض أفكار الشخصيات ومعتقداتها، لا غاية بنائية من ورائها إلا مل البياض الدلالي المتعلق بالشخصيات الحكائية.

ندرج منها على سبيل المثال المقطع التالي:

« Qqaren win yemmuten d awerdan, ur yesggunfuy ara di laxert, rruh yezga meskin d anadi ɣef webrid n tmurt anida ilul bab-is. Ma yella bab-is icerreg azegza di tudert, rruh neṭṭa daɣen ilaq-a-t-id-icerreg abrid-nniden.

Ma yella bab-is yegzem idurar, ilaq a-ten-id yegzem iwakken ad-yuɣal ɣer da, ad ihenni.

Qqaren ssirat-is mačči am tin n madden, trennu di teɣzi (…) A-t-tafeḍ meskin kra kan wussan, uḍan, iseggasen ad yessuruf, ad ineggef. Azegza ma izger-it ad yeṭmurud nnig lmujat (…) ulac asgunfu, ur yekcim lehna n laxert, ma ur-d-yewwiḍ ɣer da, ma ur d-yekcem tamurt anida I d-yeldi allen bab-is, anida zzan izuran. Mi d Yewweḍ ad as ters Cwit taɛkkemt, ad yeṭnazaɛ 40 wussan amzun ass-en kan I yeffeɣ agerbuz-is".[2]

---

[1]–بوطجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 116.

[2]–الرواية: Tagrest uryu، ص 42–43.

الترجمة: "يقال من مات غريبا لا يرتاح في الآخرة، روحه تبحث دائما عن طريق العودة إلى مسقط الرأس. إذا قطع صاحبها البحار فهي ملزمة أن تقطعها مرة أخرى. إذا كان صاحبها قد تسلق الجبال فهي ملزمة كذلك أن تتسلقها من جديد لترتاح: يقال صراطها يزداد طولا ستجده المسكين إذا قطع البحار يطفو على الأمواج (...) لا يرتاح في الآخرة إن لم يصل إلى مسقط رأسه حيث جذوره. حينما سيصل سوف يخفف عنه العذاب سيئن 40 يوما كما لو أن روحه فارقت جسمه في الآن".

إن هذا المقطع السردي الذي يتحدث عن عودة روح من دفن بعيدا عن الوطن، ورحلته الأخروية راجعا إلى مسقط الرأس، قد زاوج بين نوعين من السرود: متقدمة وتابعة. إن الكاتب قد استرجع من منظور إحدى الشخصيات (رابح) ما يقال عن عودة روح الأموات إلى مسقط راسها، فعمد إلى التدوين الآلي للكلمات المتلفظ بها مما إستوجب استعمال السرد التابع، فأضحى السارد مجرد ناقل وناسخ للخبر نتيجة لجوئه إلى النقل الحرفي لفعل قول سابق. وبما أن القول المنقول مؤسس على مجرد فرضية مفتوحة ، ويخضع لمنطق المحتمل، استوجب كذلك استعمال الصيغة المستقبلية ، لأن الخبر ذاته يشبه التنبؤ لا يمكن الجزم بإمكانية تحقق الخبر من عدمه "وتعد هذه المزاوجة من الخصائص المميزة للسرد المبني على التنبؤ. إذ نادرا ما يأتي صافيا".[1]

إن التسويف إكتسب دلالته من إعتقاد راسخ عند سكان القبائل حول تعذب روح الميت إن دفن في مكان آخر غير مسقط رأسه، لذلك تكون وظيفته مرهونة بقدر مشاركة القارئ هذا الإعتقاد "لذا يكون فعل التنبؤي عبارة عن تقويم له مرجعية محددة".[2]

إن السرد المتقدم يظل مجرد فرضية مفتوحة، لم يتجسد نصيا نظرا لطابعه العرضي، لكن لا يمكننا أن تجزم بأنه قد لا يتحقق خارج النص فهي من الأمور الغيبية التي لا يمكن أن نجزم بوقوعها أو عدم وقوعها

يحدث أحيانا أن تتداخل الأنواع السردية الثلاثة في سياق سردي واحد وتتشابك في نفس المقطوعة وتجعل القارئ ينتقل من سرد إلى آخر دون أن يدرك أي منطق تقصده الكاتب في ذلك:

« Tura d lawan, at-tessussi, ad as tekkes affar, ma yefka-d rebbi ssaba aseggas-a ur t-teṭṭaɣ kra. Ayen tebɣa a-s-t id yefk wayla-s. Mačči am yilindi, kra din t-tiɣin it-id-uɣen”.[3]

---

[1]– بوطجين س، **السرد ووهم المرجع**، ص 116.

[2]– المرجع نفسه، ص 117.

[3]–الرواية: Iḍ d wass، ص ص 54/53.

الترجمة: "الآن حان الأوان أن تستصلح أرضها، أن تقضي على أعشابها الضارة. إذا أمطرت هذه السنة فسوف لن تشتري شيئا، سوف يعطيها حقلها كل ما تحتاجه ليس كالعام الماضي حيث اشترت كل شيء".

لقد مازجت هذه المقطوعة ذات الغرض الواحد بين ثلاثة أنواع من السرود: تابع، آني، متقدم. ولقد جاء السرد المتقدم محصورا بين التابع والآني.لم يحتل هذا السرد على غرار السرود الأخرى حجما نصيا معتبرا، إنما ظهر في هذا السياق فجأة وبمجرد أن ينتهي السياق يختفي مثلما ظهر دون أن يترك أثرا. فالكاتب لم يجعل له إمتدادات نصية أي أن ظهوره لا يعني إرتباطه بتتمة تقصدها الكاتب في نفس الصفحة أو غيرها.إن السرود الثلاثة جاءت كل واحدة مستقلة ومنفصلة بنائيا وأسلوبيا عن الأخرى رغم وجود روابط دالة على العلاقة بين السرد الآني والتابع والمتقدم.

إن الكاتب لم يكلف نفسه عناء، في مثل هذا النوع من السرد المتقدم، إخبار القارئ عن نتائج التنبؤات، تحققت أم لم تتحقق، لأنها عرضية إستدرجها الكاتب لعرض إنطباعات خالية من أي حوافز حركية رغم عدم إنكار أهميتها على مستوى الخطاب لمشاركتها في المعنى.

من النماذج السردية الأخرى التي ألفت بين سرد مركب جمع الآني والتابع والمتقدم هذا المثال الذي يوضح لنا إنتشار السرد المتقدم في السياق الذي أدرج ضمنه، والذي جاء عفويا وحرا لا يعتمد على قانون توزيعي مقصود:

« Neţţa tura wid ɛezizen amzun yerra tablat fell-assen nutni daɣen ahat uysent (…) yeğğa-ten akken ɣer deffir, ass-a yurew-asen-ed lihana, azekka aha tar-a sen ad-yernu d imettawen. Yezra iḍurriten, ulac win ar-a sen-ed-yekken deg yimi n'tewwurt, win ar-a sen-yessassen tagella mi ar-a lluzen".[1]

إن هذا المقطع السردي الذي تلاعب فيه الكاتب بالنظام الزمني، لم يؤثر فيه التسويف على البنية الحدثية للأثر الذي إنتقينا منه المثال، لعدم وجود تأثيرات مباشرة له على المحورين الحكائي والقصصي.إن السرد المتقدم تعد بنيتة في السياق فضلى على مستوى الخطاب والبنية الحديثة نظرا لطباعه العرضي. فالمعنى الذي تقصده الكاتب تواتر

[1]–الرواية: Tagrest uryu، ص 10.

الترجمة: "إنه الآن قد نسي أحباءه، حتى هم نسبوه (...) أنه تركهم خلفه واليوم يتسبب في محنتهم وغدا ربما سيتسبب في أحزانهم.

–يعرف جيدا أنه أضر بهم، لا أحد سيطل عليهم ولا أحدا سيجلب لهم الأكل إذا ما جاعوا.

بصيغ أسلوبية وبنائية مختلفة ووفق أزمنة متباينة: ماضي، حاضر، مستقبل. الغاية منه نقل انطباعات سالم حول شعوره بالذنب حينما خرج إلى الجبل وترك أبناءه دون شخص يعيلهم.فالسرود المتقدمة المدرجة في هذا المثال ليست ضرورية، يمكن الإستغناء عنها، إذ لم ينبن عليها الخطاب، لأنها لم تتأسس وفق منطق سردي خطط له الكاتب بإحكام، أي أنها ليست تقنية تقصدها الكاتب لذاتها فجعلها موضوعا من مواضيع سرده.

ولتأكيد على ما ذهبنا إليه من أن الكاتب لم يجعل السرد المتقدم في أكثر من موضع غاية في حد ذاتها أو تقنية تحيل إلى تصور جمالي مقصود نقترح هذه العينة للإستدلال والتأكيد:

« Ihi uggaɣ d tideţ, ass-a ara-d-terbu, ad yeg Rebbi ad as yishil unefru, ad aɣ-d teglu s wayen nurğa (…) qareɣ ad yeɛmer waxxam, ɣas ma tusa-d lmut ad tili xersum tina ara yeldin tawwurt I wesqif.

Muhend Amezyan ad yaf tijegdit uɣur ara isenned".[1]

يتمفصل المقطع السردي على أربعة جمل أساسية وردت في قالب سرد متقدم تحيلنا إلى أربعة برامج سردية فرضية تتمثل فيما يلي:

1) Ad aɣ-d-teglu s wayen nurğa.
ستجلب لنا ما كنا نرجوه.
2) Ad yeɛmer wexxam
سيعمر المنزل.
3) Ad tili tina ara yeldin tawwert
سيكون من يفتح باب الدار.
4) Muhend Amezyan ad yaf tigejdit uɣur ara isenned.
سيجد محند أمزيان ركيزة يستند إليها.

[1]–الرواية: Ass-nni، ص 12.

الترجمة: "اعتقد أنها الحقيقة. اليوم تضع حملها، سيسهل الله وضعها وستجلب لنا ما كنا نرجاه (...) أقول سيعمر المنزل حتى وأن حضرت الموت سيكون من سيفتح باب الدار ومحند أمزيان سيجد ركيزة يستند إليها".

إن هذه البرامج السردية وإن كان وراءها تحفيزا واضحا، بقيت مفتوحة لأن الرواية إنتهت دون الإشارة إليها. فرغبة الأم وأمانيها لم تتجسد نصيا وهو ما يفسر طابعها العرضي. فالكاتب بمجرد أن تنتهي الأمنية وينتهي الدعاء حتى يعود إلى السرد بصيغة الماضي وهذا ما يفسر قلة إهتمامه بهذا النمط السردي.وما يؤكد قلة إهتمامه بالتسويف، عدم تأسيسه إستراتيجية محددة لجعل من السرد المتقدم تقنية مقصودة وموضوعا من موضوعات البناء.

إن البرامج السردية الأربعة لم تحدث إنزلاقا واضحا على مستوى الأحداث شأنها شأن الأحلام التنبؤية كما رأيناه آنفا، وهذا ما يعزز يقيننا أن السرد المتقدم في هذا السياق وفي سياقات أخرى كثيرة ليس أساسيا، فيمكن السكوت عنه إقتصادا للسرد، فاختفاؤه لا يحدث فجوة على مستوى الخطاب والبنية السردية.

لكن من المفيد أن نشير في الأخير إلى أن الطابع العرضي لمثل هذا النوع من السرود أهمية إذ يلعب دورا بارزا في التأسيس للمعنى وتكميل وحداته.

أخيرا يمكن أن نلخص أهم وظائف السرود المتقدمة في النقاط الآتية:

1) ملء البياض الدلالي الذي يحيط بالشخصيات الحكائية.
2) التأسيس للمعنى.
3) المشاركة في المعنى وتدثير الدلالات.
4) تحضير القارئ لإستقبال حدث لاحق لإعتبارها فواتح سردية.
5) تقليص الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل.
6) تمطيط الحكاية حين الربط بين الماضي والحاضر بالمستقبل القريب منه والبعيد.
7) الانفصال عن المكان والزمان والاتصال بالمستقبل.
8) التأكيد على الطابع التحفيزي لبعض السرود المتقدمة.

المبحث الثاني: التواتر

إن التواتر يعد مظهرا من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ونعني به مجموع علاقات التكرار الحاصل بين القصة والخطاب فـ"الملفوظ السردي لا يمكن أن ينتج فقط، بل يمكن إعادة إنتاجه بحيث يكرر مرة أو مرات في النص نفسه".[1]

و"بين طاقات تكرار الأحداث المسرودة "للحكاية" والملفوظات السردية "للقصة" يقوم نظام من العلاقات نرجعه إلى أربعة نماذج فرضية، هي نتاج فرضيتين: حدث مكرر أم غير مكرر، ملفوظ مكرر أم غير مكرر".[2]

فالقصة يمكنها أن تحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

إستنادا على هذه الإمكانيات، سنحاول دراسة علاقات التواتر الواردة في الثلاثية، باحثين عن "عدد مناسبات الحدث في الحكاية وعدد المرات التي يشار إليه فيها في المحكي".[3]

[1] –Genette Gerard, **Figures III**, Op.cit, p 217.

[2] –Ibid, p217.

[3] –جنيت جيرار وآخرون، **نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير**، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي والنسر، المغرب، 1989، ص 128.

أولا- السرد المفرد

إن السرد المفرد أو ما أسماه Genette بـ Le récit singulatif هو الأكثر إستعمالا في الثلاثية، إذ عمد الكاتب إلى حكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهي الحالة العادية التي يكون عليها الخطاب في الغالب.فالروايات الثلاث وقعت أحداثها في نفس اليوم والليلة أي في ليلة 31 جانفي ويوم الفاتح من فيفري، والكاتب عمد إلى إعادة بناء أحداث هذه القصص الثلاثة والتي إنتهت من الحدوث لحظة بداية السرد، وهذا ما يفسر إستخدام السرد التابع في إعادة تشكيل أحداثها. فالسرد لم يأت لحظة حدوث القصص الثلاثة في الآن، فجاءت بالتالي على مستوى الخطاب تكرارا لما حدث في الواقع الطبيعي، وبما أن الكاتب لم يحك إلا مرة واحدة بعض فصولها عد السرد مفردا.

فالأحداث الجوهرية نظرا لأهميتها من وجهة نظر المتلقي على الأقل، نقلها السرد المفرد وسلمت من الردي، فلم يلجأ الكاتب فيها إلى التكرار اللفظي او المعنوي أو إعادة الفكرة بصيغ تركيبية مختلفة.فهناك عدة أحداث وردت مرة واحدة ولم ترو إلا مرة واحدة ومحاولة تعدادها أمر لا جدوى منه، فالروايات الثلاث إنبنت في طابعها العام على هذا الأساس.

يبقى أن المنطق السردي لم يكن متجانسا تماما، فلاحظنا أن هناك مستويات حدثية متفاوتة تستدعي التكرار نظرا لأهميتها على المستوى الحكائي وعلى الشخصيات أيضا، فالكاتب لم يعرها إهتماما زائدا بل أهملها ولم يركز عليها وفضل التركيز على أحداث ليست لها قيمة أساسية في النص، فجعلها تتواتر بحدة حتى يخيل للقارئ غير الفطن أنها الأصل ، أما الأحداث الأخرى رغم أهميتها فلقد نقلها السرد المفرد.

ثانيا – السرد المكرر

يحدث وأن يروي الكاتب أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. ف"بإمكان حدث واحد أن يروى عدة مرات، ليس فقط بتنوعات أسلوبية وإنما بتغيير وجهة النظر أيضا"[1] وهذا ما يسميه Genette بالسرد المكرر Récit repétitif وتمثل هذه الحالة السمة الغالبة في الثلاثية بالمقارنة مع الصيغ التكرارية الأخرى.

إن التكرار قد أثر على النص كما، وكان وراء تمطيط النصوص الروائية وتوسيع متونها السردية ، ويقول Genette أنه "لا يمكننا أن نمدد دون أن نضيف"[2] والتمديد قد يكون بتوسيع موضوعاتي أو تمديد أسلوبي أو بهما معا[3]، والنصوص الروائية طافحة بهذا النوع من التكرار الذي يعمد فيه الكاتب إلى تكرار حدث واحد مرة أو عدة مرات. فيلجأ إلى الإطناب في موضع واحد أو مواضع متباعدة متباينة بصيغ أسلوبية متشابهة أو مختلفة أو حسب زوايا نظر متعددة. وهي من الآليات البنائية التي لجأ إليها الكاتب وذلك ليس ليؤدي التكرار وظيفة جمالية تحسينية وإنما ليؤدي وظائف دلالية خاصة.

تعد هجرة الإبن الأكبر لشخصية مالحة من الأحداث الأكثر تواترا على مستوى الخطاب. والتكرار مبني أساسا على إرتدادات خارجية تتعلق أساسا بماضي هذه الشخصية وبمجموع علاقاتها بباقي الشخصيات الأخرى. يمكن إعتبار هذه الشخصية قاسما مشتركا نظرا لتمفصل بعض أجزاء الخطاب في روايتي Iḍ d wass و Ass-nni حوله، أو تحوله إلى شخصية – موضوع لأنها ظلت محل إهتمام الساردين وبعض الشخصيات الحكائية.

فالكاتب أول ما عرفنا بهذه الشخصية –الموضوع كان في باكورة أعماله الروائية Iḍ d wass حيث أطلع السارد الكاتب القارئ على ضعف بنيته وتوالي أسقامه حين كان رضيعا:

« Asmi mezzi d ameɛlal kan, irwa lehlak d axessar… »[4]

---

[1] –Genette Gerard**, Figures III ,**op cit p 219.

[2] –Genette Gerard, **Palimpsestes,** éd du seuil, Paris, 1982, p 364.

[3] –Ibid, p375.

[4] –الرواية Iḍ d wass، ص1.

الترجمة: "حينما كان صغيرا كان سقيما كثير المرض".

ثم يكرر الكاتب الحديث عن هذه الشخصية الغائبة الحاضرة فيطلعنا على مراحل أخرى من حياتها منذ أن كان طفلا شقيا في القرية إلى حين هجرتها وانقطاع أخبارها:

« Iwwet dunnit s rrkel. Izzi armi yeɛya du lzzayer isuɣ tagrawla, isuɣ tanemla, isuɣ tilelli armi ibehbeh, yiwen was ittef labeyyit, seg wassen ur d ibban wudem-is…".[1]

وبصيغة تركيبية مختلفة يعود بنا السارد إلى الموضوع ذاته في قوله:

« Amenzu-ines ddeqs aya segmi yesrafeg. Qqrib mraw iseggasen ur d yuɣal…".[2]

في سياق أسلوبي آخر يكرر السارد الكاتب موضوع هجرة الإبن الأكبر لمالحة في قوله:

« …Ma d winna tewwi teɣribt, winna d war tuɣalin…"[3]

وآخر مرة يذكر فيها في رواية Iḍ d wass كان من منظور شخصية تحموتس في تركيب آخر وفي سياق دلالي مختلف:

« …Yak ula d mmis n malha, amenzu ines atan agemmaḍ atas aya ur d yusi, Atas id-iqqaren dayen ijah. Waqila yezweğ din maḍi… ».[4]

فإضافة إلى إعادة الحدث نفسه فهناك إثراء للدلالة، فكلما تواتر هذا الموضوع يطلع السارد الكاتب القارئ جملة أو تفصيلا على معلومة جديدة تخص هذه الشخصية كميولها السياسية، طباعها، دراستها في الجزائر العاصمة، البلد الذي هاجر إليه والمدة التي إستغرقتها هجرته.

إن هذه اللواحق الخارجية المتواترة تتحقق في رواية Ass-nni حين يعود الإبن الضال، لكن عودة الإبن لم يمنع الكاتب السارد من تكرار حديثه عن هجرته مرات أخرى

---

[1] – الرواية Iḍ d wass، ص12.

الترجمة: "كان عابثا، صال وجال في العاصمة كثيرا، نادى بالثورة والاشتراكية والحرية قدر جهده. في يوم اقتطع تذكرة فغاب وجهه منذ ذلك اليوم".

[2] – الرواية Iḍ d wass، ص18.

الترجمة: "سافر بكرها منذ أمد بعيد، لم يعد منذ عشر سنين".

[3] – الرواية Iḍ d wass، ص54

الترجمة: "أما ذاك الذي أخذته الغربة فغربته لا رجعة بعدها".

[4] – الرواية Iḍ d wass، ص65.

الترجمة: "حتى ابن مالحة، بكرها هو الآن في الخارج، لم يعد منذ أمد بعيد. (...) هناك من إدعى أنه متزوج هناك".

انطلاقا من زاوية نظره هو أو من منظور إحدى الشخصيات ، مثلما هو الحال في هذا المقطع الذي جاء على لسان الأم مالحة، مانحة له تأويلات أخرى لم يرد ذكرها آنفا ومبررات لم يطلعنا عليها الكاتب إلا في هذا الأثر:

« Asmi yeffeɣ wemcum-nni. Yezger akkin, iruh ur t-icawer teqqar :

- Argaz d win yezran leslah.
- Ad yinig ad d-iwali, ad yissin amek teddunt temsal.
- Yelha win yefɣen, argaz n tidet mačči nnig ukanun asmi tesla yeffeɣ agemmaḍ I Fransa, teqqar:
- Tamurt i deg yella tura, ur ggiten ara deg-s yenselmen, ula d isem-is d amxalef, mačči menwala it-ikcmen…"[1]

ثم يعود الكاتب على لسان مالحة دائما إلى التفصيل في الموضوع لنتعرف في لاحقة خارجية عن يأس الأم من عودة إبنها المهاجر، معطية بالتالي تأويلا آخر للحدث فتقول مخاطبة إبنها محند أمزيان:

- Mazal-ak ad d-yuɣal! ifuk ttmaɛ dayen, udem n-tmengert iɣ-yeğğan iruh, yemmut, yerna yemḍel d awerdan meskin".[2]

قبل أن يكتمل الحدث في ذهن القارئ، يتم تكراره أخيرا على لسان الابن المهاجر ذاته، فنتعرف من خلال صوته على قرار رحيله في الصفحة 91 من رواية Ass-nni.

إن جل هذه التكرارات مبنية على إرتدادات خارجية تعلقت أساسا ببعض الحواشي المرتبطة بماضي هذه الشخصية. وحدث الهجرة من الأحداث العرضية التي إهتم بها الكاتب مستندا على المتغيرات الأسلوبية ووجهات النظر. ومن خلال سرده بأصوات عديدة وزوايا

---

[1]– الرواية Ass-nni، ص8–ص9.

الترجمة: "لما ذهب ذاك المشاكس قاطعا البحار، ذهب ولم يستشرها كانت تقول:

- إن الرجل الحقيقي من يعرف صلاحه.
- فليها جر لكي يعرف كيف تسير الأمور.
- إن الخروج جيد، فالرجل الحقيقي ليس من يبقى قرب الدار.

بما سمعت أنه هاجر إلى أبعد من فرنسا قالت:

- إن البلد الذي يتواجد فيه ليس فيه الكثير من المسلمين، حتى اسمه مختلف، لا يدخله أيا كان".

[2]– الرواية Ass-nni، ص64.

الترجمة: "لن يعود أبدا، لقد سئمت من الانتظار (...) الذي تركنا وذهب قد مات ودفن المسكين غريبا".

نظر مختلفة يكتمل الحدث في ذهن القارئ، لذلك يمكننا أن نقول أن التكرار في هذا المقام لم يرد اعتباطا إنما سيق ليؤدي وظيفة التوضيح والتبرير: التوضيح حينما وضح الكاتب العلاقة بين الأم والابن من جهة ومحند أمزيان والأخ الأكبر من جهة أخرى، والتبرير حينما لجأ الكاتب إلى إدراج تبريرات الأم لهجرة الابن رغم صعوبة تحملها بعده عنها.

نجد كذلك رغبة الأم مالحة في تزويج إبنها محند أمزيان يتكرر في مجرى الخطاب في رواية Iḍ d wass. فالسارد الكاتب المهيمن على عملية السرد أسند لشخصية مالحة منذ بداية القصة رغبة واضحة في تزويج الابن، وجعلها ترتبط بموضوع ذي قيمة، و لكي تتمكن من تحقيق رغبتها وتجسيد أمنيتها يجب أن تأسس برامج سردية تقف وراءها رغبات واضحة محددة سياقيا. ولتجاوز حالة الأمنية والرغبة يستلزم عندها "المقدرة على توقع برمجة العمليات الضرورية لتحقيق البرنامج السردي".[1] لكن الكاتب القابع خلف النص إكتفى بالإشارة إلى موضوع الرغبة وتكراره في مواضع متباعدة من الأثر، وهذا من خلال سرده من زوايا نظر مختلفة.

لقد كانت بداية موضوع الرغبة مجرد فكرة خطرت على بال مالحة في الصفحة 16 من الرواية « Lemmer tufa as-t-tayɣ I Muhend Ameziane ».[2]

ويكرر السارد الكاتب الموضوع ذاته واصفا قلق الأم وتخوفها من أن يحذو الإبن حذو أبيه، ويكون مصيره كمصيره، فتمنت أن تزوجه إحدى بنات القرية، عسى أن يلهيه الزواج عن الإهتمام بالسياسة ويشغله عن التفكير في الهجرة واللحاق بالأخ الأكبر:

« ...Yellis n werdiyya At Aɛli t-tin I s-ilaqen...[3]

ويتكرر الموضوع في الصفحة 67 وجاء هذه المرة بصوت إحدى الشخصيات الثانوية المشاركة في الأحداث، فتقول ثاحموتس لمالحة ناصحة إياها:

---

[1] -Groupe d'entrevernes, **analyse sémiotique des textes**, 4ème édition, P.U.L, France, 1984, p35.

[2] – الرواية Iḍ d wass، ص16.

الترجمة: "تتمنى لو تزوجها لمحند أمزيان".

[3] – الرواية Iḍ d wass، ص17.

الترجمة: "بنت وردية أيت علي هي الأليق به".

« A Malha awi-yas-d taqcict aţ-terwuḍ lehna, am kem am netta. Ad am d-tekk t-tisseɣlit I wexxam-im, at-tili amzun d yelli-m, yes ad iressi mmim, ad ixḍu I tlufa-yagi I ɣ-d-izzin…[1]

وفي سياق أسلوبي آخر يتكرر الموضوع دائما وفي صيغ تركيبية مختلفة يقول السارد:

« Muhend Ameziane, agguren agi ineggura iruh amzun akken ɣlin-d fell-as iɣblan, itban usigna deg-yezri-s, ahat ibɣa ad ifferfer ula d neţţa. Tura ma t-tagi n zwağ yeshel…"[2]

وما كان مجرد أمنية في بداية الرواية تحول على مدى صفحاتها إلى هاجس لم يفارق مالحة، فيعود إليه السارد في الصفحة 141 ليصور عزم الأم على تنفيذ موضوع رغبتها:

« Ilaq ad as-teg leqrar, ma ulac abrid-is iban ad yawi abrid yewwi gmas. Annect ibɣa yekk-it ad ifferfer…[3]

تبين التنافرات السردية أن هذا الموضوع ورد على شكل سوابق مكثفة أسندت إلى رواة متباينين. إن للأمنية علاقة مباشرة بالفقدان واللاتوازن الذي تعاني منهما مالحة، فعدت حافزا على السعي لتحويل اللاتوازن إلى توازن مرغوب فيه، لكن الكاتب لم يجعل مالحة قادرة على الفعل في رواية Iḍ d wass مما أجل تحقيق الأمنية إلى رواية Ass-nni حيث تزوج الإبن وتجسدت الأمنية نصيا.

من الأحداث الجوهرية التي تم تكرارها عدة مرات على مستوى الخطاب في رواية Tagrest uryu ، خبر إستدعاء (واعلي) من قبل قيادة جيش التحرير الوطني، والذي تكتم

---

[1] – الرواية Iḍ d wass، ص67

الترجمة: "يا مالحة زوجيه تهنئين، وابنك كذلك، ستكون لك الونس وتصبح في منزلة الإبنة تماما ويبتعد ابنك عن هذه الخطوب المحيطة بنا".

[2] – الرواية Iḍ d wass، ص132.

الترجمة: "يظهر محند أمزيان هذه الأشهر الأخيرة كمن إنهالت عليه الهموم وأظلمت الدنيا في عينيه، ربما يريد أن يهاجر مثل أخيه أما وإن أراد الزواج فالأمر هين".

[3] – الرواية Iḍ d wass، ص141.

الترجمة: "يجب أن تزوجه وإلا سيحذو حذو أخيه، مهما طال به الأمد سيهاجر".

عنه قائد الفرقة (سالم) والذي أعيد صياغته وفق تراكيب وألفاظ عديدة ووفق وجهات نظر الشخصيات الحكائية.

فالخبر يظهر لأول مرة على مستوى التجلي النصي في الصفحة 28 ومن خلال منظور (سالم):

« Ata-n tura ddurt-nni akk-in, ɣran-as-ed ɣer tefrit, yerna salem am waken icukket acu ran ɣur-es, win iruhen ɣer din mačči ɣef wulac: ha d kra iyexdem neɣ ɣas ur yexdim ara, d kra is-sbubben.[1]

يعود الكاتب إلى هذا الحدث ليكشف للقارئ إستنكار رفاق سالم لقراره في عدم إشراكهم في الخبر فيقول رابح في شأن الموضوع:

« Tura Salem yebɣa ad yeffer fell-i, ata-n mi t-neğɛeɣ swawal netta ad i-yezzi swaɛrur: iɣil meskin iḍelli id-luleɣ...[2]

ويتكرر الحدث في الصفحة 55 وهذه المرة من منظور شخصية (سي محند واعلي) الذي يعرب عن تأسفه من إخفاء سالم خبر الإستدعاء عنه فيقول بصوته:

« Salem ziɣ ar tura d nniya, ɣas yettara iman-is yehrec, yebɣa ad yeg tabaḍnit fell-i, yebɣa ad yeffer tiguranin, nekk kra din zriɣt, kra yeffren tit n dada-s twalat».[3]

والملاحظ أن هذا التكرار لم يستهجنه الذوق ولم تمل منه النفس ، لأنه ورد في صيغ تركيبية وتنويعات أسلوبية مختلفة ، وإن كانت المعاني المكررة تصب في نفس الدلالة،

[1]– الرواية Tagrest uryu، ص28–ص29.

الترجمة: "في الأسبوع الذي مضى، استدعوه إلى تفريت وسالم في شك مما يريدون منه. الذاهب إلى هناك إما أن يكون قد عمل شيئا وإما أن يكون قد حملوه ما لا طاقة له به".

[2]– الرواية Tagrest uryu، ص31.

الترجمة: "إن سالم يريد أن يخفي علي الخبر، كلما أومأت له يدير لي ظهره، أيظن أنني طفل صغير وليد الأمس".

[3]– الرواية Tagrest uryu، ص55.

الترجمة: "إن سالم يبدو أنه ساذج حتى وإن ظن نفسه ذكيا، يريد أن يخفي علي الخبر وعظائم الأمور أما أنا فأعرف كل شيء، فيعني وقعت على كل شيء مستور".

فالشخصيات عبرت عن حزنها لمآل رفيقهم (واعلي) وتأسفها لكتمان (سالم) الخبر عنها، فكلما تواتر هذا الحدث على مستوى الخطاب، وأعيد سرده مرة أخرى، إلا واكتشفنا موقف الشخصيات ، ورأيها فيه، وهذا ما يؤكد القيمة التي أولاها الكاتب للحدث.

إن الخبر المتواتر على مستوى الخطاب لم يحدث تضخما نصيا ولم يوقف سير نمو الأحداث نظرا لوجازته وروده وفق وجهات نظر مختلفة، مما أعطى تحليلا وتأويلا جديدين للحدث، فهو بالتالي تكرار أسهم في تثبيت المعنى وبنائه وهذا يعني أن التكرار هو طريقة لتأكيد الجوهر الثابت لتصبح التنويعات الأسلوبية التي جاءت به تنويعات على أصل واحد، وإن كانت أحيانا تمنح للأصل أبعادا جديدة فـ"بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار فإنه يلعب دورا هاما في بناء المعنى وذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تكرر في رسالة ما تختلف دلالتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك، فاللفظة أو المقطع المتكرر يتسع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة."[1]

من الوقائع التي تواترت بشدة في الثلاثية تلك التي تعلقت بالسير الموضوعية لشخصية (سالم). إن هذه الشخصية لعبت دورا متفاوتا لفهم بعض الوقائع في باكورة مزداد أعمر الروائية لكون الكاتب لم يعتمد عليها في توجيه الفعل القصصي، لكنها لعبت دورا أساسيا في رواية Tagrest uryu حيث وظائفها السردية إرتبطت مباشرة بالوظائف السردية للقصة الأولى Premier récit.تعد هذه الشخصية من أهم الشخصيات التي بئرت تارة جزئيا وتارة كليا في كل من روايتي Iḍ d wass و Tagrest uryu. فلقد بدأ الكاتب في تقديم هذه الشخصية الثانوية كعلامة بيضاء فارغة دلاليا، لا تحيل على أية قيمة أو بطاقة تميزها عن الشخصيات الأخرى لإعتبار هذه الشخصية ثانوية، لا تشارك في إحداث رواية Iḍ d wass ولا تضطلع بدور فعال فيها، ولكن كلما تواتر الحديث عنها كلما شحنت تدريجيا بدلالات جديدة مما جعلها تتميز عن باقي الشخصيات الأخرى إلى أن إحتلت موقعا أساسيا في رواية Tagrest uryu بإعتبارها شخصية محورية.لذلك أمكننا القول أن التكرار لم يرد إعتباطا، وإنما لجأ إليه الكاتب من أجل تدعيم حالة أولية إنطلاقا من الأصوات السردية المتباينة.

[1]–المقداد قاسم، **هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي**، دار السؤال للطبعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1984، ص 148.

من أهم الوقائع التي تواترت بجلاء والتي جاء تبئيرها من لدن الناظم الخارجي أو تدخلت شخصيات أخرى لتخضعها لتبئير جزئي أو كلي نذكر ما يلي:

- طباعه.
- تفوقه الدراسي.
- إفلاس عائلته.
- إنقطاعه عن الدراسة.
- هجرته إلى فرنسا.
- العمل في مناجم الفحم.
- زواجه المبكر.
- رجوعه.
- إنخراطه في صفوف جيش التحرير الوطني.

إن التكرار لم يتقصده الكاتب لذاته، لأنه أدرجه للتأكيد على البطاقات الدلالية السابقة وليس من أجل تصعيد الدلالة أو لغاية تحسينية. فكلما كرر الكاتب حدثا إلا وكان ذلك وفق تنويعات لفظية وأسلوبية، تمنح للحدث المكرر إضافة تقويمية جديدة مما يجعلنا نحن القراء نقترب أكثر من هذه الشخصية المبأرة، ونكتشف حقيقتها نتيجةإختلاف زوايا النظر التي ندركها من خلالها، وهي الطريقة التي نهجها الكاتب في تقديم شخصيات عالمه الروائي، فكلما ظهرت شخصية جديدة على مسرح الأحداث إلا وأسند لها بطاقة دلالية ، والتواتر السردي أدى وظيفة أساسية تتمثل في الشحن التدريجي للبطاقات.

ومن هنا يمكن التأكيد على أن إحدى الغايات الأساسية للتكرار في الثلاثية تكمن في إضاءة ما سبق ذكره ، إثر إدخال بطاقات دلالية أسهمت في الإحاطة بالشخصية مانحا إياها أهمية كبرى ، وهذا رغم ما أحدثه التكرار من تضخمات نصية الناتجة عن عملية الردي، وإيقافا للنمو الحدثي. لكن رغم هذا يمكننا أن نعتبر الروايات "بنية كلية تشتغل بتكافل عناصرها الجزئية والتي تسهم في إثراء معمار النص جماليا".[1]

[1]–أقلمون عبد السلام، **النص الروائي والتراث السردي**، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 129.

لا نجد أحيانا للتكرار وظيفة بارزة من الناحية الجمالية والبنائية، فيحدث وأن ينقل السارد وقائع وأحداث ليست ضرورية بالنسبة للقصة الأولى والحكاية الإطار. فالملوفظ المنقول لا يخضع لأي تواتر حدثي ذي قيمة، لأنه لا يعمل على تأكيد فعل أو حافز جوهري لا تستطيع الحكاية الإستغناء عنه مما يتسبب في تضخم، والقصة في غنى عنه نظرا لتكرار أحداث ثانوية ليس لها التأثير الكبير على مسار الحكاية.

نسوق هذا المثال للإستدلال على الطابع العرضي للحدث وقيام فعل الردي على أحداث ثانوية:

« Ccif-is d yiwen yebki akken ula d asusef ur tssusufeḍ ara ɣures (…) akken akken armi d yiwen wass (…) zdat imdukal-is merra ibɣa a-t-yerr d ulac. Ass-nni idem-it Muhend-Amezyan si lexnaq ihennec-it ɣer tmacint, inna-yas : (ssya d ufella hader iman-ik, nek ad sneɣleɣ izerman-ik) winna am win iccetkan irebbi seg-wassen ur d izzi ɣures ».[1]

ثم يقول في سياق آخر:

« Ccif-is d yiwen yebkki akken ur tessusufeḍ ara ɣres. Asmi kan illa d ajdid di lluzin, idda-t fellas (…) yerna Muhend Amezian yugad a t-stixren. Idda-t fellas (…) armi d yiwen wass ittef-it di lexnaq inna-yas: “Ad awiɣ Rebbik deg-ufus-iw, lemmer ad tezziḍ ɣuri a ddin yemmak (…) seg wassen winna yettaxer-as”.[2]

وفي صفحة أخرى يقول:

Atan la d-issuruf ɣres Ccif-is, winna iwumi qqaren ibki (…) ussan imenza mi d-ikecem ɣer lluzin, Muhend Amezyan am waken ihqer-it. Idda-t fellas (…)

[1] – الرواية Iḍ d wass، ص9.

الترجمة: "رئيسه في العمل يشبه القرد تعاف حتى إن تبصق في وجهه (...) إلى أن جاء ذلك اليوم (...) أراد أن يحتقره أمام رفاقه. أمسك به محند أمزيان من عنقه ودفع به إلى الآلة فقال له: من اليوم فصاعدا إحذر نفسك وإلا فقأت بطنك، منذ ذلك اليوم كمن تحققت أمنيته تركه بسلام.".

[2] – الرواية Iḍ d wass، ص50.

الترجمة: "رئيسه في العمل يشبه القرد تخاف حتى أن تبصق في وجهه، لما كان حديثا في المصنع احتقره (...) ومحند أمزيان كان خائفا أن يقال من منصبه، احتقره (...) في يوم من الأيام أمسكه من عنقه فقال له: ستكون نهايتك على يدي إن عاودتها (...) منذ ذلك اليوم تركه في سلام".

armi d yiwen wass, issaweḍ as zzbel s aqerru (…) inteq ɣures ittef-it di lexneq (…) seg-wass-nni ittaxer-as.[1]

وأخيرا نجد حدث الإعتداء يتكرر بصوت مدير المصنع قائلا:

« Tzeɛfeḍ! ttbiɛa ulac (…) lxedma tikwal txeddmeḍ tikwal tettaraḍ-t kan i iɣimi. Yiwwas tettfeḍ ccif-ik di lexnag… »[2]

إن حادثة إعتداء محند أمزيان على رئيسه في المصنع تكرر على مستوى الخطاب أكثر من مرة، وفي مواطن متباينة ومتباعدة من النص الروائي، وجاء الردي النصي بصيغ متشابهة حينا ومتباينة أحيانا أخرى، والكاتب لم يمنح المقاطع المكررة أبعادا دلالية جديدة ، ولم يجعل الحدث يتدخل ليساهم في تطور الفعل القصصي ونموه.

إن الحدث أخذ طابعا عرضيا وتم معاودته بتلوينات أسلوبية قريبة من الأصل ذاته، ونظرا لطابعه العرضي لم يكن ضروريا مقارنة بأحداث أخرى أدت وظائف تأكيدية أو أسهمت في انزلاقات وظيفية، لذلك نقول أن هذا التكرار في هذا المقام ليس هناك ما يبرره بنائيا وجماليا، لأنه لا يعمل على إبراز مفعول الحدث وما ترتب عنه من نتائج. إن الكاتب إكتفى بالطابع الإملائي لفعل نقل الحدث الأصل ومعاودة ما ورد في الأصل المؤسس دون أن يعرض المقطع المعاود لأي تحوير أو تغيير. إن الدلالة ذاتها قام بنقلها ومعاودتها كما تلفظ بها الكاتب أصلا، ولم يمنح للمقطع المعاود أبعادا دلالية بديلة، ومثل هذه المعاودات التي نجدها مبثوثة هنا وهناك في الروايات الثلاث أحدثت إمحاء للسرد القصصي حين غيبت الأفعال التحويلية مما أسهم في التضخم النصي والتمطيط الحكائي، وبها مالت النصوص في أغلب فتراتها إلى الخفوت الكلي.

---

[1] – الرواية Iḍ d wass، ص95–ص96.

الترجمة: "ها هو يدنو منه رئيسه في العمل ذاك المسمى بالقرد (…) حينما دخل لأول مرة المصنع أراد احتقاره (…) وفي يوم من الأيام طفح الكيل (…)وحينما كلمه أمسكه من عنقه (…)ومنذ ذلك اليوم تركه في سلام.".

[2] – الرواية Iḍ d wass، ص127.

الترجمة: "أنك سريع الغضب، لا شخصية لك (…) تعمل أحيانا واحيانا أخرى لا تعمل ، في يوم من الأيام أمسكت برئيسك من عنقه".

أخيرا نقول أننا نرجع حضور تقنية السرد المكرر أكثر من الحالات التواترية الأخرى إلى إغراق الكاتب السارد في التذكر الذي بنى عليه فعل سرده الروائي. فقفزات السارد ومن ورائه الكاتب المتكررة، من لحظة انجاز الخطاب وهو حاضر سرده إلى الماضي، كانت إما لغاية استحضار موضوعات تخدم خطابه وتؤيد موقفه الإيديولوجي وإما لاسترجاع أحداث تضيء بعض المواقف والأحداث على مستوى القصة، وهذه المواضيع والأحداث التي تواترت في خطابات عديدة أحدثت في النص تضخما نصيا كبيرا، فلم تخدم المسار التطوري للسرد إنما كانت وراء تصدع الأحداث وتعطيل نموها والإخلال بسيرها في أحيان كثيرة.

ثالثا – السرد المؤلف

إن السرد أحيانا يحكي مرة واحدة ما حدث عدة مرات، يسمى جنيت Genette هذا النمط من السرد بالسرد المؤلف (أو المتشابه) (Récit iteratif) إذ يعمد الكاتب إلى سرد مرة واحدة أحداث عديدة متشابهة أو مماثلة.

إن اللجوء إلى هذا النمط السردي طريقة توسل بها الكاتب لتجاوز الأحداث العرضية، لذا يضغط السرد المؤلف عدة أحداث في جملة واحدة وفي سياق واحد متجاوزا النقل الحرفي والإملائي للأحداث المتشابهة ، وسرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية.

سنذكر بعض العينات الواردة في الثلاثية للإ ستدلال على تقارب وظائفها. ومن أمثلة ذلك قول السارد:

« Atas i qqimen ulac dderya. Iseggasen imezwura nniqal uzlen, ḍemɛen ulac agguren deg ur t-urğan. Aseggas yezrin itedda yid-s usirem (…) Tineggura ya, la ɛyan neɣ uysen (…) ddarya ur t-id yettawi ara yak umeslay"[1]

وقوله أيضا عن رابح وهو يقامر و لا يربح شيئا:

« Nnig 10 iseggasen yetturar Paris sportif, werğin id yerbih dduru"[2]

[1]– الرواية Ass-nni، ص12.

الترجمة: بقيا كثيرا دون خلف، تمنيا كثيرا في السنوات الأولى لكن كلما مرت الأيام حملت معها الأماني... وفي هذه السنوات الأخيرة إما أن يكونا قد يئسا إما تخليا عن السعي... أصبحا لا يتحدثان عن الإنجاب.

[2]– الرواية Ass-nni، ص7.

الترجمة: "منذ عشر سنوات وهو يراهن ولم يربح فلسا".

وعن مبيت رضوان في المسجد يقول:

« Tura 3 iseggasen d wezgen, d lğameɛ id axxam-iw din itnusuɣ"[1]

وفي حديثه عن واعلي يقول:

« Kra n wussan kan deg waggur n ɣuct, ussan-ed iğaddarmiyen tnadint, netta 3 wagguren ur yensi deg wexxam"[2]

وعن طاوس يقول:

« Mi iwwet ad iqlaɛ lkar, attan tuli-d Tawes, yal ass d nettat I t-taneggarut".[3]

وقوله أيضا عن مالحة:

« Segmi yebda mmi-s axeddim di lluzin n taɛğa d neţţat it-id-issakayen zik qbel lefjer"[4]

إن سعي الطاوس ومحند أمزيان من أجل الإنجاب، ومقامرة رابح، ومبيت رضوان في المسجد، وفرار واعلي ، وتأخر طاوس عن الحافلة، وإيقاظ مالحة لإبنها كل صباح كلها أحداث وقعت أكثر من مرة على مستوى القصة ولكن الخطاب ذكرها مرة واحدة فقط مما سبب إسراعا لوتيرة السرد.

إن إحدى الغايات الأساسية لهذا النمط السردي هو تعجيل القصة، فالخطاب يعمل على القفز بالقصة إلى الأمام ويتجاوز كل التفاصيل الجزئية والأحداث العرضية إثر تجميع الأحداث المماثلة متخلصا بالتالي من التواتر الحدثي.

---

[1]– الرواية Ass-nni، ص94.

الترجمة: "منذ 3 سنوات ونصف وأنا أبيت في المسجد الذي أصبح منزلي".

[2]– الرواية Tagrest uryu، ص60.

الترجمة: "في إحدى أيام شهر أوت جاء الدركيون يبحثون عنه، لم يبت في بيته مدة ثلاثة أشهر".

[3]– الرواية Iḍ d wass، ص147.

الترجمة: "لما همت الحافلة بالإقلاع صعدت طاوس، كل يوم هي الأخيرة من يصعد".

[4]– الرواية Iḍ d wass، ص15.

الترجمة: "منذ أن شرع ابنها في العمل بتاعجة هي من توقظه باكرا قبل الفجر".

إن لجوء الكاتب إلى هذا التراكم الحدثي الغاية منه أيضا التمهيد لبروز الأحداث المفردة أو التقديم لأحداث أخرى متفاوتة من حيث الأهمية أو حبك العقدة.

تكون المقاطع المؤلفة الذي يكون فيه التطابق المعنوي بين الفعل وآخر يماثله في الدلالة وسيلة لتحقيق الاقتصاد السردي نتيجة ذكره مرة واحدة على مستوى الخطاب أحداث متشابهة في الدلالة على مستوى القصة.

إن تخلص الكاتب من التواتر الحدثي ذي الطابع العرضي يجنب نصه تضخمات مثقلة التي تؤدي في الغالب إلى أوضاع سردية متراخية.

إن هذه الأحداث المضغوطة تخص في الغالب الأحداث الجزئية التي لا تلعب دورا أساسيا في المسار التطوري للأحداث، وليست ضرورية للمتن الحكائي أو أنها قليلة الأهمية مقارنة بأحداث أخرى تحتل مكانة ذات قيمة وظيفية أساسية.

كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى ضغط الوقت الذي تتواتر فيه الأحداث العرضية لا لغاية إلا لتقريب الأحداث من القارئ وتبيان التكرار النظامي للحركات والأفعال وهذا ما يؤكده إفراط الكاتب في استعمال صيغ مثل Yal ass "كل يوم" و Yal tikelt "كل مرة" التي تشير إلى معاودة حدثية، والتي تواترت كثيرا في مجرى الخطاب والذي حافظ الكاتب على هذا الطابع الإيقاعي في أغلب المقاطع التوليفية.

يجب أن نشير في الأخير إلى أن غايتنا في تناول التكرار ليس التعداد وإنما للوقوف عند هذه الظاهرة التي إعتمد عليها الكاتب لصياغة خطابه والتي أضفت على الثلاثية طابعا خاصا. فلو هممنا إلى إحصاء عدد المرات التي كررت فيها الأحداث لما وسع هذا الجزء الذي خصصناه لدراسة التواتر لاحتوائه. لذلك إقتصرت غايتنا على إعطاء بعض النماذج لأكثر السمات والحالات تواترا مع تبيان وظائفها وكيفية تمفصلها نصيا.

الفصل الثالث

البنية السردية وتجلياتها الدلالية

تقديم نظري.

المبحث الأول: التمظهر السطحي للدلالة.

أولا: الإنتظام العاملي والأدوار العاملية

ثانيا: الإشتغال العاملي.

المبحث الثاني: التمظهر الخطابي للدلالة.

أولا: الأنظمة الصورية.

ثانيا: الموضوعات والأدوار الموضوعاتية.

تقديم نظري

حظي السرد باهتمام شديد من قبل الدارسين والمنظرين منذ بداية القرن الماضي، مما جعله يحتل الصدارة داخل العلوم الإنسانية. إن السبب نرجعه أساسا إلى طبيعة الخطاب السردي التي تختلف عن أشكال الخطابات الأخرى "فالحكي حاضر في الأسطورة وفي الخرافة وفي حكايات الحيوانات والحكاية الشعبية، والقصة القصيرة والملحمة، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والتعبير الجسدي،..."[227].

رغم إشتمال السرد على الكثير من الأنواع، إلا أن قوانينه وقواعده ظلت مجهولة لزمن طويل، وأول دراسة جدية إستنطقت هذا النمط التعبيري كاشفة عن أسلوب بنائه ونمط اشتغاله تلك التي ظهرت في بداية القرن الماضي على يد بروب فلاديمير Propp Vladimir. إن أصل الدراسات السيميائية السردية تعود إلى مؤلف "مورفولوجية الحكاية" Morphologie du conte [228]. ففي مساءلته للحكاية الشعبية الروسية، كشف بروب عن عناصرها المشتركة حينما تمكن من عزل الثابت عن المتغير. فالتمظهرات المختلفة لا تمثل سوى تنويعات لبنية واحدة، كان لزاما عليه أن يبتعد عن النصنيفات الموضوعاتية وتلك القائمة على الموتيفات، كما تحاشى البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفلكلورية،غايته كانت إجراء وصف شامل قائم على قواعد علمية لإستخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام.

فالعنصر الثابت والدائم داخل الحكايات يمكن أن يكون أساسا لأي تصنيف "يجب البحث عن هذا العنصر في مستوى آخر، هو مستوى الوظائف وليس مستوى الشخصيات وبهذا يمكن طرح إمكانيات توليدية جديدة ذلك أن التحليل الشكلي يتيح لنا فرصة الوصول إلى شيء يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية".[229]

---

[227] -Barthes (Roland) : **«Introduction à l'analyse structurale du récit »,** op cit, p 07.

[228] -Propp (Vladimir) : **Morphologie du conte,** éd du Seuil, Paris 1970

[229] -Ricoeur (Paul) : **le récit de fiction in : la narrativité,** ouvrage collectif, éd Centre d'histoire des sciences et des doctrines, Paris, 1980, p29.

أصبحت الوظيفة Fonction إذن هي العنصر الدائم والثابت، وعرفها بروب Propp على أنها "فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل سير الحكاية"[230]. فالحدث يعتبر وظيفة مادام مرهونا بفعل سابق يبرره وفعل لاحق ينتج عنه.

بعد تحديده للوظيفة وتبيان عددها –لا تتجاوز 31 وظيفة– ومواقعها داخل بنية الحكاية، أسس مجموعة من دوائر الفعل –وعددها سبعة– تحدد كل دائرة أفعالا معينة تقوم بها شخصيات محددة، إذ ضم مجموعة من الوظائف ونسبها إلى سبع شخصيات فاعلة، ودوائر الفعل هي:

1–المعتدي (L'agresseur): إساءة، قتال، مطاردة.
2–المانح (Le donateur): توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.
3–المساعد (L'auxiliaire): تنقل البطل، تقويم الإساءة، نجدة، إنجاز المهمة الصعبة، إظهار البطل في شكل جديد.
4–الشخصية المبحوث عنها (La personne recherchée): يعرض على البطل عمل صعب، إفتقار، إكتشاف البطل المزيف، التعرف على البطل الحقيقي، عقاب المعتدي، زواج.
5–المرسل (Le mandateur): إرسال البطل.
6–البطل (Le héros): الخروج للبحث، يرد البطل على مبادرة المانح، زواج.
7–البطل المزيف (Le faux héros): مطالبات كاذبة.

إن هذا النموذج الذي اقترحه بروب Propp أتاح إمكانية بناء نموذج نظري عام إستوعب كل التنويعات الشكلية التي تتوفر عليها الحكايات الشعبية خاصة. فالوظائف 31 ونمط تشكلها تمثل بنية واحدة تتحقق داخلها ومن خلالها كل النصوص المتنوعة. فـ بروب "ينطلق من سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية لكي لا

[230] - Propp Vladimir : **Morphologie du conte,** Op cit, p 31.

يحتفظ إلا بعدد ضئيل من الوظائف، يشهد على ذلك أن وظيفة الإساءة وحدها تغطي ما يناهز التسعة عشر تمظهرا أو تعابير تصويرية".[231]

مع تصور بروب إبتدأ التحليل الداخلي المحايث للأعمال السردية بصورة جدية، ولقد فتحت دراسة الحكاية الشعبية طريقا منهجيا جديدا سمح بالوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية وكشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها.

رغم ما حظيت به دراسة بروب من أهمية تاريخية إذ كان لها السبق في فتح مجال واسع أمام الدراسات البنياوية والسميائيات السردية، إلا أنها إكتفت بوضع التحليل في مستوى سطحي وهذا ما أعيب على بروب أساسا، ف "السردية لم تتناول إلا من خلال تجليها المعطى من خلال التحقق النصي" أي أن "التسنين المضموني لإستخراج الوظائف على أساس إجراء تقليصي بقي في حدود المستوى التوزيعي مهملا بذلك وجود إسقاطات إستبدالية منظمة للسرد في مستوى عميق".[232]

وما عوتب عليه بروب أيضا هو الفصل بين المضمون والشكل، إثر فصله أثناء الدراسة والتحليل بين المستوى التوزيعي Axe Syntagmatique والمستوى الإستبدالي Axe Paradigmatique. ولقد أثارت هذه النقطة بالذات حفيظة ليفي ستروس كلود Levi-Strauss Claude الذي يؤكد أنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه شكلا من جهة ومضمونا من جهة أخرى "فالشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنينة للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون"[233] فاعتبر ليفي ستروس Levi-Strauss هذا الفصل بين الشكل والمضمون فصلا فاسدا.

إن مبالغة بروب Propp في التجريد قادنا إلى إعتبار مجموع الحكايات المدروسة من قبله بنية واحدة. فيصرح ليفي ستروس Levi-Strauss قائلا: "إن قبل مجيء الشكلانيين لم نكن نعرف بدون شك ما يجمع بين الحكايات، أما بعدهم فلم نعد نعرف أين يكمن الإختلاف

---

[231]-Courtés Joseph : **Le conte populaire : Poétique et mythologie,** éd P.U.F, Paris, 1986, p15.

[232]-بنكراد سعيد، **مدخل إلى السميائية السردية**، منشورات الاختلاف، الطبعة الثانية، الجزائر، 2003، ص 15.

[233] -Levi-Strauss Claude : **Anthropologie structurale deux**, éd Plon, Paris, 1973, p 158.

بينها".[234] وفي خضم دراسته أساطير وحكايات هنود حمر أمريكا بين أن ما إعتبره بروب Propp عنصرا عرضيا وغير وظيفي هو في حقيقة الأمر جوهر الحكاية وأساس تلوينها الثقافي، فإذا لم نول إهتماما للجانب الثقافي فلن نفي الحكاية حقها كاملا. فحاول إعادة الإعتبار لما يؤسس خصوصيات الحكاية ليبين ما يميز المجتمعات البشرية وسرودها.

يؤكد ليفي ستروس أنه لا يمكن إستبدال شخصية –التي إعتبرها بروب عنصرا متغيرا وغير مميز– بأخرى دون إحداث تغيير بالكون الدلالي الخاص للحكاية التي تضمنتها. وأضحى ضروريا حسب ليفي ستروس Levi-Strauss الحديث عن مضمون الإستبدال لأن المضامين قابلة لذلك، فمضمون الحكاية قابل أن ينتقل من كون دلالي إلى كون دلالي آخر، بدل الحديث كما عند بروب Propp عن العناصر المتحولة والثابتة.فالكون الدلالي لأية حكاية يختلف بالضرورة مع كون دلالي آخر لحكاية أخرى. فالشخصية مثلا التي إعتبرها بروب Propp عنصرا متحولا زائلا هو عكس ذلك تماما، فهو يشكل عنصرا ثقافيا يسند الحكايات ويحدد لها العناصر الأساسية لتشكيلها، وأي إستعمال له فهو إستعمال ثقافي أصلا. فإذا كان الدارس لا يأخذ بعين الإعتبار الجانب الثقافي في إختيار الشخصيات في العالم الحكائي فسيكون مجحفا حقا، لأن الشخصية تشكل كنه الحكاية وجوهرها.

كما تصدى ليفي ستروس Levi-Strauss في إنتقاده للمشروع البروبي كخطوة ثانية إلى ما اعتبره بروب Propp عنصرا ثابتا في الحكاية ألا وهي الوظيفية في عددها وتتابعها وإشتغالها. فهو يرفض فكرة التتابع الصارم للوظائف الـ31 التي قام عليها المشروع البروبي. ويقترح تقليص عدد الوظائف، مادام يوجد هناك قابلية للمزاوجة بين عدد كبير من الوظائف، فوظيفة الرحيل مثلا تستدعي مباشرة وظيفة عودة، وهذا الزوج من الوظائف لا يمثل في حقيقة الأمر إلا وظيفة واحدة. فإن للنص ذاكرة تنظم عناصره إستبداليا وتوزيعيا، فالوظيفة السابقة حينما تطرح تستدعي حتما اللاحقة.

[234] -Levi-Strauss Claude : **Anthropologie structurale deux**, Op cit, p 159.

رغم النقد المدمر لـ ليفي ستروس Levi-Strauss للمشروع البروبي إلا أن الدارسين يجمعون على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعا لها لابد أن تتكئ على الإرث البروبي، لأن دراسته تعتبر أساسا لعلم القص والتحليل السردي للخطاب.

لقد إتخذ العديد من الدارسين الذين إهتموا بتحليل الخطاب السردي منهج بروب Propp كأساس لأبحاثهم، فمنهم من طبق المنهج بحذافيره مع إدراج بعض التعديلات عليه مثلما فعل "دندس"، ومنهم من استفاد من المنهج الشكلاني لـ بروب Propp فعمقوا وعمموا نتائجه للحصول على نموذج يطبق على جميع أشكال التعبير القصصي مثلما فعل غريماس ألجرداس جوليان Greimas.A.J وعيا منه أن ميدان القص ما يزال رغم جهود بروب Propp ميدانا بكرا.يشيرغريماس Greimas إلى الخطأ الذي وقع فيه الكثيرون من الدارسين الذين إتخذوا النموذج الدراسي الوصفي الذي وضعه بروب Propp للحكاية الشعبية الروسية وسيلة لتحليل الأشكال الأكثر تعقيدا من الحكي كالرواية. لذلك جاءت قراءته للنموذج البروبي كتعديل وإستيعاب للإرث البروبي من أجل تقديم تصور جديد متفتح على تراث متنوع المشارب.والجهاز النظري الجديد الذي تبناه غريماس يمكن رده إلى أصول متنوعة لخصها زلبربغ كلود Zilberbeg Claude في كتابه الموسوم: الشعرية وصواب المعنى:[235]

- الإرث السوسوري.
- تراث الشكلانيين الروس وخاصة بروب.
- مدرسة براغ.
- أعمال برونديل وهيلمسلف.
- الإرث الفرنسي خاصة أعمال تنيير وسوريو.

قام إغترافا من هذه المنابع بإجراء التعديلات التالية: فالوظيفة عوضها بعبارة الملفوظ السردي، ودوائر الفعل بالعوامل، والتتابع الوظائفي أخذت مكانه الخطاطة السردية...

فما كان واقعا على المستوى العميق في النموذج البروبي، أظهرت الصياغة المقترحة أنه لا يتعدى المستوى السطحي، والتنظيم التركيبي المقترح فهو تركيب عاملي حدثي يقع

[235]-Zilberbeg Claude : **Poétique et raison du sens,** éd PUF, Paris, 1988, de p 65 à p 94.

على المستوى السطحي في علاقته بالمستوى المنطقي الدلالي، ولكنه يقع على المستوى العميق في علاقته بالمستوى الخطابي للمثلين وأدوارهم وفي علاقته بالإجراءات التصويرية والتشكيل الخطابي.[236]

فانصرف غريماس Greimas إلى الإهتمام بمكونات الخطاب السردي ومظاهره وأبنيته ومستوياته الدلالية، وحصر موضوعات بحثه في السردية La narrativité والسردية الدلالية على الأخص، تلك التي تعتني بالبنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب وصولا إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد.

إن غاية غريماس Greimas هو الإمساك بالمعنى والدلالة، بغض النظر عن المظاهر الأخرى التي يتخذها السرد.[237]

والسردية هي كما عرفتها جماعة أنتروفرن Groupe d'entreverne "ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب والمسؤول عن إنتاج المعنى"[238] وهذا التعريف مرتبط بـ غريماس Greimas الذي عرف السردية بكونها تتمثل في تحول أومجموعة من التحولات تقوم نتائجها بربط ذوات مع المواضيع.[239]

وتوصف السردية تحت شكل ملفوظات فعل تمس وتؤثر في ملفوظات الحالة مع كون ملفوظات الحالة هذه ضمانات عن الوجود السيميائي للذوات في إرتباطها مع المواضيع الحاملة لقيمة ما.[240]

فالبنيات السردية السيميائية تحتوي على مكونين إثنين:مكون تركيبي سردي ومكون تركيبي دلالي، ويندرجان ضمن مستويين من التحليل: المستوى السطحي والمستوى العميق.يتم في المستوى السطحي الكشف عن الهيكل البنائي للنصوص السردية وذلك بإبانة القوى الفاعلة فيها وتتبع الحالات والتحولات التي تطرأ عليها سواءا في علاقتها بمواضيعها

---

[236] -Cocorda J.Petito : **Morpho-génése du sens**, éd PUF, Paris 1985, P209.
[237] -Greimas A.J : **Du sens : Essais sémiotiques,** éd du seuil, Paris, 1970, p159-160.
[238] -Groupe d'Entrevernes : **Analyse sémiotique des textes**, éd PUL, 4ème édition,France, 1984, p 14.
[239] -Bres Jacques : **La Narrativité**, Edition du Culot, Belgique 1994, p 22.
[240] -Ibid, p 23.

أو في علاقاتها ببعضها البعض فـ"البنية السردية في النص تتقدم بوصفها تتابعا للحالات والتحولات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل" .[241] والمستوى السطحي يشتمل على تركيبة سردية Composante Narrative وتركيبة خطابية: Composante discursive.

إن التركيبة السردية: تعرض المكونات التالية:

1- الحالة L'état:

إن الحالة في النظرية السميائية هو ملفوظ يحيل إلى فعل الكينونة (être) أو الإمتلاك (avoir) وهذا تبعا للعلاقة بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet). يقوم ملفوظ الحالة على أساس العلاقة الموجودة بين الذات (ذ-S) والموضوع (م-O) ويكون على وجهين من العلاقة:

1-1-ملفوظ حالة إنفصالي: Enoncé d'état disjonctif : تكون فيه الذات منفصلة عن موضوع القيمة (Objet de valeur): (ذ∨م).

1-2-ملفوظ حالة إتصالي: Enoncé d'état conjonctif: تكون فيه الذات متصلة بموضوع القيمة (ذ∧م).

2- التحول: Transformation

يتمثل في إنتقال الحالة من شكل إلى آخر ونميز نوعين أساسيين منه:

2-1-التحول الإنفصالي Transformation de disjonction: تنتقل العلاقة فيها بين الذات (ذ،S) والموضوع (م، O) من حالة إتصال بموضوع القيمة إلى حالة الإنفصال عنه.

$$(ذ \wedge م) \leftarrow (ذ \vee م)$$

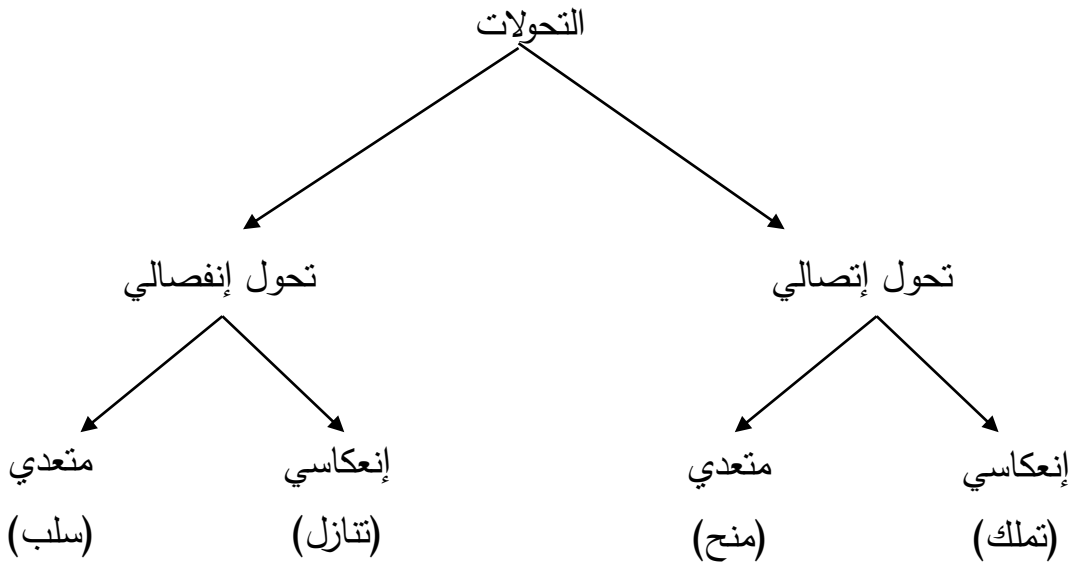
[241]-بن مالك رشيد: **البنية السردية في النظرية السيميائية**، دار الحكمة، 2001، ص 11.

2-1-2-التحول الإتصالي Transformation de conjonction

تنتقل العلاقة فيها وتتحول بين الذات وموضوع القيمة من حالة الإنفصال إلى حالة الإتصال:

(ذ ∨ م) ← (ذ ∧ م)

وتبعا لهذا أسس غريماس Greimas أربعة نماذج من التحولات التي تحكم علاقة الفاعل بالموضوع.



3 -البرنامج السردي Programme Narratif

يتعين البرنامج السردي ويتحدد تأسيسا على ما سبق "بسلسلة من الحالات والتحولات التي تقوم على أساس العلاقة بين الذات والموضوع وتحويلها"[242].إن البرنامج السردي يمر عبر أربعة مراحل والتي يفترض غريماس Greimas وجودها في أية حكاية نمطية. والمراحل هي:

- إقامة العقد: L'établissement d'un contrat.
- الحصول على الكفاءة: L'acquisition de la compétence.
- تحقيق الإنجاز: La réalisation de la performance.

[242] -Groupe d'Entrevernes, **analyses semiotique des textes**, Op cit, p 16.

- الجزاء النهائي: La sanction finale.[243]

3-1-العقد: "إن العقد يضع الذات في علاقة مع المرسل، ويتموضعان بالتالي على المستوى المعرفي: مستوى الفكر، الخطاب، المعرفة بالمواضيع والذوات"[244] فالمرسل يحفز الذات الفاعلة على الفعل وتحويل الوضعية الإبتدائية. والتحفيز إما أن يكون على شكل أمر (Contrat injonctif) أو ترخيص (Contrat permissif) أو إغراء (Contrat de séduction).

3-2-الكفاء: نقصد بالكفاءة "الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز"[245] وإحداث التحول من لدن الذات الفاعلة. ولكي يحدث التحول المطلوب يجب أن تتوفر الذات الفاعلة على:

- وجوب الفعل Devoir-faire.
- رغبة الفعل -Vouloir-faire.
- معرفة الفعل -Savoir-faire.
- قدرة الفعل -Pouvoir-faire.

"إن وجوب الفعل ورغبة الفعل ينتميان إلى المستوى الإفتراضي، في حين تندرج قدرة الفعل ومعرفة الفعل في المستوى التجسيدي".[246] ويعتبر غريماس Greimas هذا الفعل السردي إختبارا تأهيليا.

3-3-الإنجاز: هي العملية التي تحول الحالات من الإنفصالي إلى الإتصالي "ففي هذه المرحلة تباشر الذات الفاعلة فعلها ويحدث بالتالي تحول الحالة الابتدائية".[247]

هناك نوعين من التحويل اللذان يحيلان إلى نوعين من الإنجاز:

- الملفوظ السردي الإتصالي: **إم (ذ ف) [(ذ ∨ م) ← (ذ ∧ م)]**

---

[243] -EVERAERT-Desmedt Nicole, **Sémiotique du récit,** édition Boeck Université, 4ème édition, Bruxelles, 2007, p58.
[244] -Ibid, p 60.
[245] -Groupe d'Entrevernes, **analyse semiotique des textes**, Op cit, p 17.
[246]-Diguer Louis, **Schema Narratif et individualité**, PUF, 1ère édition, Paris, 1993, p 85.
[247] -Ibid, p87.

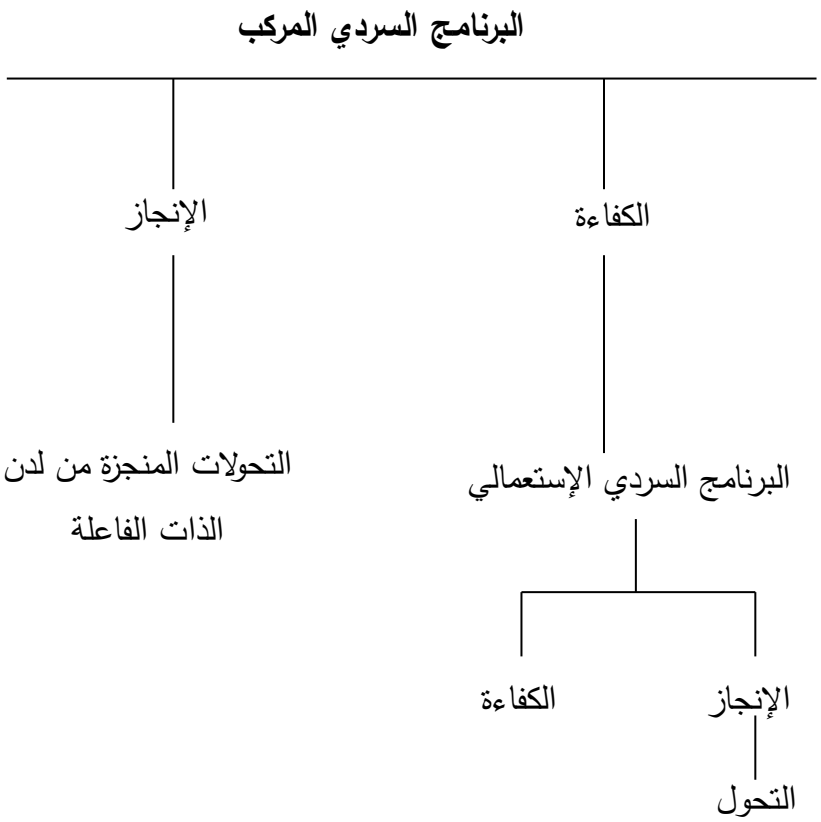
- الملفوظ السردي الإنفصالي: **إم (ذ ف) [(ذ ∧ م) ← (ذ ∨ م)]**

وفي هذه المرحلة يعد الإنجاز إختبارا رئيسيا.

3-4- الجزاء: إنها الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل في البرنامج السردي، فيها تقدم الذات الفاعلة تقريرا للمرسل الذي كان إيعازا وراء الفعل المنجز، ويقوم المرسل بتقويم الفعل بناء على نظام القيم الذي بحوزته. إذا لقي الفعل والإنجاز استحسان المرسل مجد الفاعل.

"تتيح العلاقة ما بين الذات والموضوع بإجراء عدة تركيبات أخرى يكون ذلك بإدخال ذات أخرى تكون راغبة في الموضوع نفسه أو موضوع آخر فينتج عن ذلك برنامج سردي مركب"[248] أو نفس الذات تؤسس برنامجا سرديا إستعماليا قصد إكتساب عنصر وعناصر الكفاءة للقيام بالإنجاز.

والشكل التالي يوضح هذا التركيب:

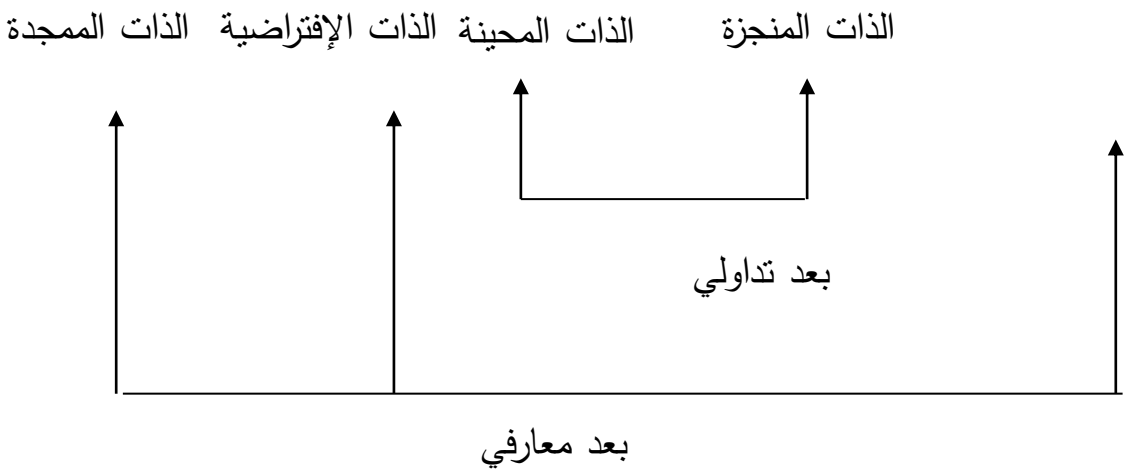


[248] -Courtés (Joseph), **Sémiotique Narrative et discursive**, Hachette, Paris, 1993, p70.

من المفيد أن نشير أن هذه المراحل المذكورة أعلاه رغم إرتباطها فيما بينها إلا أنها لا تظهر دائما كلها في النصوص.

في ختام عرضنا حول المركبة السردية،نختصر مجموع عناصرها في هذا اللوح :

العقد	الكفاءة	الإنجاز	الجزاء
العلاقة: مرسل/ذات	العلاقة: ذات/موضوع	العلاقة: ذات/موضوع	العلاقة: مرسل/ذات
فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
	إختبار تأهيلي	إختبار رئيسي	إختبار ممجد
الفعل الإقناعي للمرسل الفعل التأويلي للذات	حصول الذات على الموضوع الصيغي – وجوب الفعل – إرادة الفعل – القدرة على الفعل – معرفة الفعل	حصول الذات على الموضوع القيمي الفعل	التعرف على الذات الفعل الإقناعي للذات الفعل التأويلي للمرسل



في المركبة السردية حديث عن البنية السردية والإتصالات والإنفصالات الحاصلة فيها أما المركبة الخطابية فهي تمثل الإستثمار الدلالي لهذه البنية.

فالمركبة السردية لا تولد وحدها الدلالة، فالمعنى لا تكفي المشاريع السردية والأدوار العاملية وتعاقب الحالات والتحولات من الإمساك به بل يحصل كذلك نتيجة الصور Figures والمسارات الصورية Parcours figuratifs والأدوار الموضوعاتية Roles thématiques التي تكسو النظام السردي وتجسده في مظهره الخارجي.

ويعتبر الممثل نقطة وصل بين البنيتين: السردية والخطابية "فاستعاب الأدوار العاملية للأدوار الموضوعاتية يؤسس المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية".[249]

إن التشكلات الخطابية وبنياتها شديدة الصلة بالبنيات السردية التي تعتبر وعاء تصب فيه مختلف الدلالات والمضامين.فالوحدات الدلالية وشكل تنظيمها لا ينفصل عن شكل تنظيم الوحدات السردية فأي تغيير يلحق بالوحدات الخطابية سيكون له تأثير على شكل تنظيم الوحدات السردية كذلك. "فإن التجلي الخطابي للسردية ليس سوى إدماج للمكون الدلالي داخل موضوعات سردية هي إفراز للنحو السردي رغم طبيعته التوزيعية وتبلوره كشكل للمضمون وليس كمادة له".[250]

إن التمظهر الخطابي يعرض وجهين ← دلالة خطابية
إن التمظهر الخطابي يعرض وجهين ← تركيب خطابي

إن الدلالة الخطابية تحتوي على مستويات هي: المستوى الموضوعاتي Thématique، والمستوى الصوري Figuratif، والمستوى الخلافي axiologique.

أما التركيب الخطابي فيحتوى الإجراءات التالية: التمثيل actorisation التفضئ Spacialisation والتزمين Temporalisation.

إن بنية الدلالة الخطابية تقوم على :

[249] -Greimas A.J, **du sens II**, éd du Seuil, Paris, 1983, p 65.
[250] -Ibid, p 62.

الصورة و" نعني بالصورة كل مدلول ،وكل محتوى لغة طبيعية ،وبصفة أشمل كل نظام تمثيلي(مرءي)الذي يمتلك مطابقا على مستوى الدال (أوالتعبير) للعالم الطبيعي و الواقع الملموس.....وبإختصار كل ما يرتبط بإدراك العالم الخارجي."1

أما الموضوعاتي فخلافا للصوري "لا يرتبط إطلاقا بالعالم الطبيعي لأنه يتعلق الأمر هنا بالمحتوى ومدلولات أنظمة التمثيل المجردة من مطابق في المرجع. فإذا كان الصوري يعرف من خلال الإدراك فالموضوعاتي يتميز بمظهره التصويري"[251].

إن الصوري والموضوعاتي يقابل ويكمل بعضهما البعض، فإذا كان الصوري يتعلق بالعالم الخارجي المدرك من خلال الحواس فإن الموضوعاتي يخص العالم الداخلي الذهني الصوري.إن البعد الخلافي مرتبط بالوحدتين السابقتين فهو يقوم بإختيار وتفضيل إحدى الوحدات عن الأخرى وهذا طبقا للإنجذاب أو النفور الذي تثيره القيم الموضوعاتية والصورية[252].

إن النسيج الخطابي لا يتكون من وحدات مضمونية معزولة بعضها عن بعض بل تقييم شبكة من العلاقات فيما بينها ، لأن الصور على سبيل المثال "ليست موضوعات منكفئة على ذاتها، بل تعمل على تمديد مسارها الدلالي على الدوام بالتقائها بصور أخرى قريبة منها لتشكل بذلك كوكبات من الصور لها نظامها الخاص"[253]

يعد التركيب الخطابي من أشد المستويات إدراكا ومحسوسية. فهو الذي يعطي بعدا صوريا ومحسوسا لبنية مغرقة في التجريد لإستعماله لصور من العالم المحسوس.

إن التركيب الخطابي يتجلى في عناصر ثلاثة:

– **الممثل:** في هذا المستوى ننتقل من العامل كمكون مجرد إلى الممثل كعنصر مشخص: إن المقولات الدلالية تخضع لنوع من التمثيل، فتستقر داخل قوالب مشخصة ، فيتأسس الممثل إثر إجتماع جملة من المكونات الدلالية والتركيبية، كأن يتم الربط بين

[251] - Greimas A.J, **du sens II**, p 165.
[252] -Ibid, p 173.
[253] -Greimas A.J, **les actants, les acteurs et les figures**, in sémiotique Narrative et textuelle, Larousse, Paris 1973, p 170.

الأدوار الموضوعاتية والأدوار العاملية داخل وحدات معجمية ظاهرة. تربط الممثل بالعامل علاقة مزدوجة، فالعامل الواحد قد يظهر عبر أكثر من ممثل وقد يقوم ممثل واحد بأكثر من دور عاملي.

– **التزمين:** إن التزمين هو إجراء يرمي إلى إفراغ البنى الدلالية في قالب زمني من أجل إلغاء بعدها السكوني. إن التصور الذي قدمه غريماس Greimas لمسألة الزمن داخل النص السردي هو جزء من تصوره لعملية إنتاج المعنى. فالغاية تتمثل في كيفية تحويل بنية لازمنية إلى مجموعة من الأحداث تدرك داخل الزمن.

– **التفضيء:** إن الفضاء عنصر من العناصر المسهمة في عملية إنتاج المعنى كذلك. فالتفضيء "ليس سوى تخطيب لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء".[254] والتخطيب ليس إطارا فارغا تصب فيه الدلالات إنما يعد برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها. فالفضاء هو الذي يحدد نوع الأفعال التي تجري فيه.

لقد ميز غريماس Greimas بين أربعة أنماط منها:

- الفضاء الإستهلالي Héterotopiquel
- الفضاء الفعل الإنجازي Topique.

وينقسم الفضاء Topique إلى:

- فضاء الإستعداد Paratopique.
- فضاء النصر Utopique.

وكل فضاء يعتبر مساحة تحتضن أفعال البطل، فالفضاء Hétérotopique يؤطر إنطلاق وعودة البطل، في حين الفضاء Topique يحتضن إختبارين يمر بهما البطل: الإختبار التأهيلي والإختبار الرئيسي، فيهما يتحصل البطل على الكفاءة وينجز المهمة، أما الفضاء Topique فليعتبر فضاء الفعل والإنجاز.

[254]-بن كراد سعيد، مرجع سابق، ص 87.

ختاما نقول أن الغاية من هذا الفصل هو التعرف على الهيكل البنائي للثلاثية استنادا إلى المنهج السميائي.غايتنا هي الوقوف على كيفية إشتغال الدلالة فـ"الهدف من التحليل السيميائي للسرد هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات التي يتخذها"[255] و"إبراز آلية النص في خلق المعنى وتبليغ صداه"[256].ويكمن الهدف أيضا من التحليل السميائي في "وصف النص المعتبر كعالم دلالي مصغر، يشكل كلا دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه وانضباطه".[257]

وبما أن النصوص المقصود دراستها تنظم وفق بنى تحتكم إلى قواعد وقوانين تصوغها، فسنعمد في هذا الفصل إلى تفكيك بنية الملفوظ السردي للنصوص المدروسة للكشف عن الهيكل البنائي لها بالتوقف عند كيفية إنتظام الفعل وتحديد العناصر الفاعلة والموجهة له. ففي البدء سنسعى إلى تحديد القوى الفاعلة في النصوص وتتبع الحالات والتحولات التي تطرأ عليها ، سواء في علاقتها بمواضيعها أو في علاقاتها ببعضها البعض، بعدها سنعمد إلى تحليل الشبكة الصورية المنبثقة منها وكشف وحداتها المضمونية وذلك أثناء تأطيرنا للبنية الخطابية "فالتشكلات الخطابية كحكايات مصغرة ذات تنظيم معجمي – دلالي مستقل وقابل لأن يندرج في وحدات خطابية أوسع حيث يكتسب دلالات وظيفية تتعلق بالمجموع ككل".[258]

[255] -Greimas (A.J) : **Du sens, Essais sémiotiques**, Op cit, p 158.

[256]–العجيمي محمد الناصر، **في الخطاب السردي، نظرية غريماس**، الدار العربية للكتاب، 1993، ص 30.

[257]– بن مالك رشيد، **السميائية، نظرية لتحليل الخطاب**، مقال في مجالة التجليات الحداثة، العدد 4، جامعة وهران، 1996 ص 224.

[258] -Greimas (A.J), Courtes (Joseph), **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,** Hachette, Paris, Tome 1, 1979, p 58.

المبحث الأول: التمظهر السطحي للدلالة

أولا- الإنتظام العاملي والأدوار العاملية

إن الشخصية أعتبرت قديما وحديثا أساس النثر الجيد، إذ تلعب الدور الكبير في أي عمل روائي، لكن رغم أهميتها إلا أن مفهومها ظل غامضا، فلم تفهم حقيقة وجودها ولم تقم إجراءات نظرية تفصلها عن غيرها من المقولات الحكائية،فغيبت قيمة الشخصية في ظل خلط نظري كبير بين مفهوم الشخصية كمكون تخييلي والشخصية بوصفها كائنا حيا وجوهرا سيكولوجيا. بيد أن النقاد إبتداء من النتائج التي توصل إليها بروب Propp أضحوا يميزون بين الشخصية الروائية التخييلية التي تكون كسائر البنيات الداخلية للنص والشخص الواقعي مما أنهى إشكالية علاقة الدلالة بالمرجع لأن الشخصية "في النهاية ليست إلا رجلا من ورق، تماما مثل الروائي الراوي، بما أن الإثنين في حدود الرواية التي تعرفنا بهما ولا يتواجدان إلا بالكلمات التي خطها المؤلف على صفحات الكتاب...".[259]

فأخذ الدارسون يتوجهون إلى تحليل الشخصية في إطار دلالي متحاشين شحنها بمفاهيم نفسية وإجتماعية ، وأخذوا يبحثون عن وسائل أخرى للرصد ، واعتبروا الشخصية مجرد عنصر شكلي بنائي، شأنه في ذلك شأن المكونات النصية الأخرى كالسرد والحوار والوصف...لذلك عد مجرد كائن من ورق لأنه كون لساني قبل كل شيء.

وتعد السيميائية من المناهج القائمة على أسس نظرية واضحة، إثر وضعها لحدود صارمة بينها وبين المقاربات التقليدية والمفاهيم التي عقدت مفهوم الشخصية الروائية أكثر مما وضحته.والشخصية حسب هذا المنهج توصف على مستويين هما: المستوى الوظيفي والمستوى الوصفي.ففي المستوى الوصفي يتم إعتبار الشخصية وحدة من وحدات الخطاب لها كيان ووجود دلالي خاص، ويتم في هذا المستوى من التحليل رصد كل الإشارات النصية المحددة لهويتها كـ: الاسم، اللقب، السن، الصفات إلخ...أما في المستوى الوظيفي فتعتبر

[259] REY (Pierre-Louis), **Le roman**, éd Hachette, Paris, 1992, p 61.

الشخصية عاملا (Actant) فـ "العامل يتشكل إنطلاقا من شبكة وظائف"[260] ويعتبر "وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي إستغلال دلالي أو ,إيديولوجي"[261].أما البنية العاملية فهي "طريقة لتنظيم مواطن الخيال البشري وعرض مختلف العوالم الجمعية والفردية".[262]

هذا المبحث سنخصصه لدراسة البنية العاملية، وندرس الشخصية باعتبارها عاملا، ولضبط العملية التحليلية نقوم بانتقاء الذوات الكبرى المهيمنة نصيا، تلك العوامل المشاركة في تشكل الدلالة داخل النص، ونقوم بربطها ببرامجها السردية لتبيان أهم الإتصالات والإنفصالات بين الذوات والمواضيع حتى يتسنى إكتشاف كيفية إنتشار القيم وفق البنى العاملية المتميزة.

ومن أجل تقصي الحالات والتحولات ننتقي مجموعة من المواضيع التي تمحورت حولها الثلاثية وهي مواضيع الرغبة التي تسعى ذوات مهيمنة نصيا إلى تحقيقها ومن بينها:

1- التصدي: يبدأ النشاط السردي في باكورة مزداد أعمر الروائية Id d wass بحالة من اللاتوازن التي إنتابت (محند أمزيان) الذي تعين في الرواية كفاعل رئيسي وكذات محركة لفعل السرد. فلقد بدأت تظهر عليه بوادر الإضطراب حين وصوله إلى المصنع حيث يعمل وشروعه في العمل، وخاصة حينما شاهد رفيقه "الطاهر" يترك عمله ويتجه صوبه:

« Atan iqerreb-ed γures taher. Wiss acimi yeğğa amdiq-is wiss d acu ara s-d-yini d netta id agirnan n llazin »[263].

يخبر "الطاهر" و"الخوني" الذات (محند أمزيان) بأمر الوشاية التي تعرضت لها وبرغبة إدارة المصنع في إستدعائها لإبعادها عن المصنع بإقالتها، فظهرت رغبة الذات في البقاء في المصنع والتصدي لقرار الإدارة. فيبدأ المشروع السردي للذات تتضح معالمه كما يتجلى ذلك من خلال الملفوظ السردي التالي:

---

[260]-Greimas (A.J), **Sémantique structurale**, Op Cit, p 189.

[261]-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op cit 1979, p 3.

[262]-Chabrol Claude et autres, **Sémiotique narrative et textuelle,** Larousse, Paris, 1973, p 162.

[263]- الرواية: Id d wass، ص 72-73.

الترجمة: ها هو الطاهر يدنو منه، لماذا يا ترى ترك موقعه، ما عساه يحمل من أخبار أليس هو من يلقب بجريدة المصنع

« …Ulac tarewla (…) ilaq yal awal s lmizan (…) ţ-ţideţ wigi ţ-ţasebba iγ-d-ţhuffun. Ma yella staxren-aγ nekwni an-neğğ amkan at-ɛemren s izamaren neγ s iţarusen nnsen, wigi i sen-iţţawin awal wigi isseglafen yidsen… ».[264]

إن المقطع السردي الذي جاء كاشفا عما يجول في خلد الذات بعد تلقيها الخبر يلخص الموضوع القيمي الذي تسعى الذات إلى تحقيقه، رغم أن الرغبة في البقاء للتصدي لقرار الإدارة لم يصرح به، لكن الملفوظ السردي يحمل قيمة إيحائية تستجلي رغبة الذات الدفينة.يأخذ إذن محند أمزيان صفة فاعل محتمل لفعل قابل للتحقق، وهو في بداية برنامجه السردي يكون في حالة انفصال عن موضوع رغبته، ويمكننا البدء في التمثيل لهذه العلاقة النحوية بين الذات (ذ$_1$) وموضوعها القيمي (م ق) بالصيغة الرمزية التالية:

(ذ ∨ م ق)

إن الإيعاز الذي يقف وراء رغبة الذات في السعي يوضحه السارد في الملفوظ السردي الآتي:

« Dacu iγ-iruhen ma nettaxer ? Azaglu n tmacint a-s-nebru. Aγrum anda tellid illa! Maca leţţuγad tdukli d ixeddamen imeddukal-is ».[265]

فالذات مدفوعة برغبة البقاء في المصنع، وليس حبا في البقاء أو سعيا وراء كسب لقمة العيش، وإنما حرصا على مصلحة العمال وإشفاقا على وحدة صفوفهم.

يستلزم لتحيين الذات برنامجها وتحقيق رغبتها توفرها على الكفاءة لكي تحول العلاقة الإنفصالية بينها وبين موضوعها القيمي إلى علاقة اتصالية. إن الذات نجدها على إتصال بأهم عنصر من عناصر الكفاءة، حين أطلعت على ما تكيده لها إدارة المصنع وكان علمها بالخبر وراء تحول على مستوى كفاءتها: إنتقالها من اللامعرفة إلى المعرفة المتشكلة في الأخبار التي وصلتها وهو التحول المعرفي الأول الذي شهدته.إن تلقيها الخبر كان وراء عنصري كفاءة إكتسبتها الذات: وجوب الفعل والرغبة فيه. فمعرفتها بأمر الوشاية زادها عزما

[264]- الرواية، نفس المرجع، ص 83

الترجمة: لا مفر لكل مقام مقال (...) إن أقاالونا فسيحلوا في مناصبنا عملاؤهم أولئك الذين يحملون لهم الأخبار.

[265]-الرواية: Iḍ d wass، ص 83.

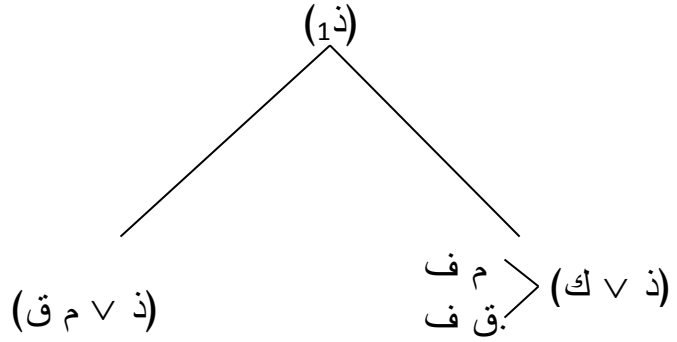
-الترجمة: ما عسانا نخسر أن أقالونا؟ لا شيء...إن لقمة العيش موجودة أينما سعيت إليها، لكنه يشفق على وحدة العمال أصدقاءه.

على المواجهة، فتأهبت للسعي لكن دون أن ترسم لنفسها خطة لتحيين رغبتها أو تؤسس برنامجا تهدف من ورائه إلى الوصول إلى غايتها.لكن هذه العبارة التي تضمنها الملفوظ السردي توضح بداية سعي الذات وتحركها في إتجاه المواجهة وهي عازمة على إصلاح الإفتقار فيقول السارد واصفا تأهب الذات:

« ...Issusef ifassen-is, ihukk-iten amzun ad inqec akal ».[266]

إن الذات وهي في هذه المرحلة التي وصل إليه النشاط السردي أمام إنفصال مزدوج: إنفصال أولي عن موضوعها القيمي، وإنفصال ثاني عن أهم عناصر الكفاءة: معرفة الفعل (م ف)، القدرة على الفعل (ق ف).

ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة المزدوجة للذات على النحو التالي:



في هذا المستوى الذي وصل إليه النشاط السردي، تظهر ذات ضديدة (Anti-sujet) تسعى بدورها لتحقيق موضوعها القيمي على حساب الذات، وتتمثل هذه الذات الضديدة في مدير المصنع الذي يحمل برنامجا سرديا ضديدا وموضوعا قيميا نقيضا يسعى بدوره لتحقيقه ممثلا في إبعاد الذات (ذ1) على المعمل والعمال بإقالتها من منصبها.تبدو رغبة الذات (ذ1) متقابلة ومتعارضة مع رغبة الذات الضديدة (ذ2)، وهذه الأخيرة تنوي تحقيق رغبتها على حساب الذات (ذ1)، ولا يتم لها الوصول إلى إحداث وصلة مع موضوعها القيمي إلا باقصائها.

[266]- الرواية: Iḍ d wass، ص 102.
-الترجمة: بصق في كفيه وفركهما كمن يهم بحرث الأرض.

إن إيعاز الذات الضديدة في مسعاها هو الحرص على مصلحة العمال والدفاع عن الوطن وحمايته من أعدائه ، وهو ما نستشفه من مضمون الكلام الذي وجهه المدير (ذ2) إلى محند أمزيان (ذ1) حين استقبله في مكتبه.لكن على مستوى التجلي النصي نعثر على الرغبة الحقيقية للذات الضديدة ،إذ يكشف السارد على ما تضمره الذات الضديدة في قوله:

«Limmer am neṯṯa ur iṯlaɛi yiwen. Zerriɛa yagi macci d ameslay is-ilaqen. Zerriɛa yagi anagar lehbus d rrsas is-izemren. Lehbus d rrsas izemren ad menɛen tanemla tamurt, abaɣur, tagrawla (…) D iɛdawen nneɣ n berra d wid a daxel,i kwen id iɛemren! Limmer am nek ula d ameslay awen-t kkseɣ, limmer am nek, awan-t rreɣ d ilili».[267]

في هذا المقطع السردي يتضح البرنامج السردي الأساسي للذات الضديدة (ذ2) ويتجلى موقفها من الذات (ذ1) ، إذ تعتبر كل من يدافع عن الوعي العمالي والسياسي أعداء للوطن وعملاء تستخدمهم قوى خارجة معادية للوطن وللثورة ، ولدرء خطرهم وإفشال مساعيهم الواجب تكميم أفواههم وزجهم في السجون ورميهم بالرصاص ، وهي آمنية الذات الضديدة (ذ2) كما أفصح عنها للذات (ذ1). إن الذات الضديدة تعتبر الذات (ذ1) رأس الفتنة في المصنع ومصدر قلق راحة العمال وتصرح لها بقرارها في توقيفها عن العمل.إن قرار الذات الضديدة يجد مشروعيته في إيمانها بأن الذات (ذ1) بكل ما تحمله من قيم وأفكار، تشكل خطرا ليس على العمال فحسب وإنما كذلك على الوطن والثورة ، لذلك أصبح إبعادها عن المصنع والعمال لازما.

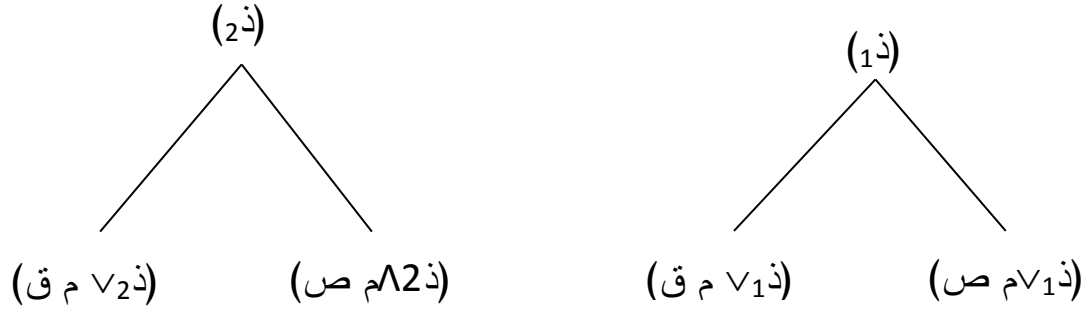
ونحن في هذه المرحلة التي وصل إليها النشاط السردي نجد الذات (ذ1) في حالة إنفصال عن موضوعها، والذات الضديدة كذلك، لكن تظهر كفاءة الذات الضديدة أقوى من كفاءة الذات (ذ1)، فإضافة إلى إحرازها على كفاءتي الرغبة في الفعل ووجوبه نجدها تمتلك أهم عناصر الكفاءة: معرفة الفعل مما يؤهلها على اكتساب القدرة على إحداث التحول المرغوب فيه، والمرور بالتالي إلى مرحلة الإنجار، وخاصة أن بحوزة المدير ملفا يحمل

[267]- الرواية: Iḍ d wass، ص 128.

-الترجمة: لو كان الأمر بيده لن يكلم أحدا، هؤلاء لا يليق معهم الكلام، بل السجون والرصاص أحرى بهم كي تسلم من كيدهم الاشتراكية والبلاد والاقتصاد والثورة (...) إن أعداء الخارج والداخل هم الذين يحرضونكم، لو كان الأمر أمري لمنعتكم عن الكلام ولحولته علقما في حلوقكم.

دلائل إدانة الذات الفاعلة ستتوسل به لتحقيق مشروعه، والملف هو موضوع صيغي Objet Modal سيؤهل الذات الضديدة لتحيين مشروعها السردي وإبطال مشروع الذات الفاعلة.

نمثل لهذا النمط الجديد من العلاقات بين الذوات ومواضيعها بالشكل التالي:



إن الذات (ذ1) لا تملك من القدرة ما يؤهلها لتحيين برنامجها وتحقيق رغبتها، لكن تدخل العمال كعامل جماعي مساعد حقق لها الغاية وأنهى حالة الإفتقار واستعادت التوازن المفقود. فالعمال أضربوا عن العمل وطالبوا بإخلاء سبيل محند أمزيان.إن تدخل طرف ثالث كان ضروريا لأن الذات لم تعتمد في سعيها إلا على كفاءتين: إرادة الفعل ووجوبه في حين أن تحقق رغبة الفعل مرهون بمعرفة الفعل والقدرة عليه.بعد تلقي الذات (ذ1) خبر الإضراب تتحول علاقة الذات (ذ1) بالموضوع القيمي من علاقة انفصال إلى علاقة إتصال، ولا سيما حينما استحوذت على الموضوع الصيغي للذات الضديدة (ذ2) فأجهض بذلك البرنامج السردي الضديد وتغيرت طبيعة العلاقة بين الذوات ومواضيعها، ويحدث الإنجاز المحول الأول الذي نمثله في الصيغة الرمزية التالية:

إم (ذ ف) ⇐ [(ذ1 ∨ م ق) ← (ذ1 ∧ م ق)]

وهذا البرنامج السردي الأول نمثل مساره على النحو التالي:

الفرضية	التحيين	الغائية
البقاء في المصنع	إضراب العمال	+
والتحدي لقرار		إيجابية
الإدارة		

أما البرنامج السردي الضديد فإن غائيته سلبية رغم شروع الذات الضديدة في تحيين رغبتها ويمكن أن نمثله على الشكل التالي:

الفرضية	←	التحيين	←	الغائية
إقالة محند أمزيان من منصبه		استدعاؤه وإبلاغه بقرار الفصل		– سلبية

إن الذات باستحواذها على ما إعتبرناه الموضوع الصيغي للذات الضديدة قد مارست عملية سلب (Dépossession) على الذات الضديدة، وما عد إمتلاكا (Acquisition) للذات الفاعلة في برنامجها السردي تناسب مع فقدان (Privation) للذات الضديدة في برنامجها السردي الموازي.

يحدث تحول ثان لكن من نوع آخر ممثلا في تحول الموضوع الصيغي من الذات الضديدة إلى الذات الفاعلة وتمثيلا لهذا التحول نقترح الصياغة التالية:

ف (ف ذ$_1$) ⇐ [(ذ$_1$ ∨ م ص ∧ ذ$_2$) ← (ذ$_1$ ∧ م ص ∨ ذ$_2$)]

فبعدما كانت الذات (ذ$_1$) منفصلة عن الموضوع الصيغي (ذ$_1$ ∨ م ص) أصبحت بعد التحول متصلة به (ذ$_1$ ∧ م ص) ووجدت الذات الضديدة (ذ$_2$) نفسها في وضعية نقيضة حينما سلب منها موضوعها الصيغي.

إن فعل السرد في هذه الرواية لم يتوقف عند تقويم الإساءة وإنفراج أزمة الذات، إذ يتواصل النشاط السردي بحدوث إساءة أخرى حينما سلمت رسالة تشعرها باستقالة يمنح بها الكاتب إنطلاقة جديدة لفعل سرده وبرنامجا سرديا جديدا تكون فيه الذات مؤهلة أكثر مما كانت عليه في البرنامج السردي السابق إذ استكملت عناصر كفاءتها فأصبحت مؤهلة بأهم عناصر الكفاءة/معرفة الفعل/ الذي يسمح لها بانجاز التحول المرغوب فيه.

فالذات تكشف عن الملف الذي إستولت عليه في مكتب المدير وأصبح بحوزتها أهم عناصر الكفاءة (معرفة الفعل) ، ونعتبر (الخوني) جزءا من هذه الكفاءة لأنه يصبح الواسطة التي ستسمح لها بالاتصال بموضوعها القيمي الجديد.إن الوسيلة موجودة لبلوغ الغاية، لكن الذات لم تشرع في تحيين رغبتها، فالنشاط السردي ينتهي في مرحلة الإفتراضية حينما جعل الكاتب الذات ترجع إلى البيت مع تبييت نية الرجوع إلى المصنع ،فيفضي فعل السرد إلى نهاية مفتوحة لكنها تحمل مؤشرات إستمرار وإستكمال مشاريع الذات السردية.

وللتمثيل لهذا البرنامج السردي الثاني للذات الفاعلة نستعين بالترسيمة التالية:

الفرضية ← التحيين ← الغائية

الرجوع إلى المصنع ∅ ∅

والتصدي لقرار

الفصل

إن الترسيمة تشير إلى عدم تحيين الرغبة وعدم تحققها فتنتهي أحداث رواية Iḍ dwass ووضعية اللاتوازن ما زالت قائمة، فلم تحقق الذات التحول من حالة اللاتوازن إلى حالة نقيضة لها.لكن رغم ذلك فالنهاية تحمل بوادر تؤشر إلى إمكانية تحقق البرنامج السردي ، إذا أصبحت الذات غير وحيدة في مسعاها لتقويم الإساءة التي لحقت بها لوجود مساندين يسعون بدورهم إلى تحقيق الرغبة نفسها، وكذلك لامتلاكها موضوعا صيغيا تتوسل به لإنجاح برنامجها السردي، وهذا ما تحقق في رواية Ass-nni أين استكملت الذات برنامجها السردي حينما تدخل العمال مساندين مسعى الذات وأفشلوا البرنامج السردي الضديد.

كان بإمكان للذات السعي وإنجاح برنامجها السردي إذ نجد على مستوى التجلي النصي دلائل تؤكد إمكانية تحققه، ولكن حتى في هذه المرة كذلك العمال المساندين للذات هم الذين كانوا وراء إنجاز فعل التحول وكانوا سببا لرجوع الذات إلى منصبها.

2- السلامة:

إن الخطاب السردي في رواية Tagrest uryu، إبتدأه الكاتب بوصف ثلة من المجاهدين يسيرون بخطى متثاقلة وسط عاصفة ثلجية رهيبة وهم محملون بالسلاح. ولقد بأر الكاتب شخصية "سالم" القائد لهذه الفرقة وعينت في النص كذات فاعلة ومسؤولة على تحريك فعل السرد في الرواية.إن سالم ورفاقه يعيشون حالة تتسم بعدم التوازن، فمهمة حمل السلاح وسط هذه الأجواء الشتوية القاسية والعدو يترصد حركاتهم صار منشأ همومهم ومحل تفكيرهم الدائم.

ينقل السارد حالة اللاتوازن هذه التي تعيشها الفرقة في قوله:

«Win yezwaren d ameqran-nnsen, amecwar gar-as d wid id yeddan yides. D neṭṭa i sen-yezwaren, aten-ad wa deffir wa (...), aɛrur ibubb, ul zzay, aḍar deg wedfel la-yessuruf. D tugdi».[268]

وما قضّ مضاجعهم تأكدهم أن مهمتهم هذه المرة قد علم بها العدو، فنشأ شعور في ذات سالم يدفعه إلى وجوب المحافظة على أرواح جنوده والأسلحة التي يحملون.

تبدو الذات في هذا المستوى الذي وصل إليه النشاط السردي مؤهلة للدخول في وصلة مع موضوعها القيمي فهي تتوفر على عناصر الكفاءة التالية :

- **وجوب الفعل:** ينتاب الذات شعور بوجوب الفعل لأن الكفاح من أجل الأوطان مطلب مقدس يستوجب التضحية من أجله، فلقد تخلى عن الأبناء والزوجة والأولياء تلبية لنداء الواجب وهو مدرك أنه مقصر في حقهم لكن نداء الوطن كان أقوى، يقول السارد في ذلك:

[268]- الرواية: Tagrest uryu، ص 9.

-الترجمة: هو الذي سبقهم، بينه وبينهم مسافة كبيرة، أنهم يسيرون الواحد خلف الآخر (...) ظهورهم منحنية، قلوبهم مثقلة، أقدامهم في الثلج مترددة، أنه الخوف.

«Ayen aɛni yella win yugin ad yili akken is-yehwa, ad yawi abrid s talwit ? yak ulac win yufan rrbah yugi-t (…) Aɛni yella win yerwan tarwa d imawlan i mi akka ata-n la-yeṯṯegririb di tzegwin».[269]

– **الرغبة في الفعل:** رغبة الذات جلية ، فغايتها إفشال مساعي العدو والمحافظة على أرواح جنوده والسلاح الذي يحملون، وهذه الرغبة تضمنها خطاب جاء على لسان الذات التي تؤكد عزمها على تحقيق مشروعها ولو كلفها ذلك الشهادة:

«…imenɣi a t-nessiweḍ, yerna yis-s dayen ahat ar-a nemmet…».[270]

– **معرفة الفعل:** تقرر الذات تغيير خطتها بإتباع طريق آخر للوصول إلى مركز قيادة الجيش، ولقد قرّرت في قرارة نفسها بأن لا تعلم بهذا القرار أحدا، لأنها متأكد من وجود خيانة في صفوف الفرقة التي يقودها. إن التكتم عن القرار فيه تضليل لطائرات العدو المتربصة بهم وتمكينهم من إيصال الأسلحة دون أن يلحقهم أذى فيقول سالم بلسانه:

«Yiwen ur as-mmaleɣ ansi ar-a nekk, ɣas limer d iman-iw».[271]

كما قررت أن تتستر بظلام الليل للسير بدل المشي نهارا لكي لا يفتضح أمرهم. وأمرت كذلك (رابح) أن يخفي آثار أقدامهم كي لا يهتدي إليهم العدو فيخاطبه قائلا:

«Egzem-ed kan tasetta si tzaneṯ-inna teggriḍ-t ɣer deffiṛ, zzuɣer-iṯ. Akka kra n winada n ɛedda ad yeffer. A dfel d axeddaɛ».[272]

إن الذات/سالم لكي تحول العلاقة الإنفصالية بينهما وبين موضوعها القيمي إلى علاقة اتصالية يستدعي التحرك لإصلاح الوضع وتنفيذ ما نوته وتطبيق ما خططته لأن الوجوب والرغبة ومعرفة الفعل لا يكفي لتحقيق الانجاز المطلوب.

---

[269]- الرواية: م س، ص 10.
-الترجمة: هل من أحد يرفض أن يختار مصيره، ويعيش في سعادة؟ لا أحد يرفض أن يعيش في هناء (...) هل يوجد من يمل قرب الأبناء والأولياء لكي يذهب ليعاني في الغابات.
[270]- الرواية: م س، ص 68.
-الترجمة: إن القتال أكيد، ومن المحتمل أن نموت.
[271]- الرواية: م س، ص 68
-الترجمة: لن أخبر أحدا عن مسلكنا، حتى وإن كان ذلك نفسي.
[272]- الرواية: Tagrest Uryu، ص 93.
-الترجمة: إقطع غصنا من هذه الشجرة، جره خلفك، كي يخفي آثار أقدامنا فالثلج خادع.

وفي الوقت الذي كنا نترقب فيه الذات لتستكمل عناصر كفاءتها تقرر فجأة تغيير خططها، فبدل السير ليلا قررت إكمال السير في النهار غير آبهة بالخطر المحدق بها وسلامة الرجال تحت إمرتها. إن العدول عن الخطة تسبب في إفشال جزئي لبرنامجها السردي وخاصة حينما هبت ريح قوية بددت الضباب الذي كان يحول بين الطائرات والجنود. فانقشاع الضباب كشف عن مواقع الجنود وهي وضعية تهدد مآل البرنامج السردي للذات.إن الذات لا تعتبر السير نهارا عائقا لمسعاها، ذلك أن رغبتها في الوصول في أقرب وقت لمرابط الجنود وإنهاء مهمة تسليم الأسلحة والذخيرة كانت أقوى.

إن الشك الذي يساور الذات/سالم والذي ظل يلازمها في إحتمال حدوث خيانة تسبب فيها أحد رفاقها قد أخلط عليها الأمور وأصبح الإيعاز الذي سيدفعها للفعل مجددا. فلا وجود لفعل دون أن يكون هناك إيعاز يحمل الذات الفاعلة على الفعل. فإذا كان الإيعاز Manipulation يمثل على شكل صيغة (فعل الفعل– Faire-faire) ويتمظهر «على شكل فعل إنسان على إنسان آخر يوجهه من خلاله إلى تنفيذ برنامج معطى»[273] فإنه يتجسد بالنسبة للذات/سالم كفعل يملكه الفاعل في ذاته، ويتمثل في إنعدام الثقة في الغير، وهو الذي دفعه إلى تغيير خططه ،وإلى الحركة في إتجاه إنهاء الإفتقار كما يدل عليه الملفوظ السردي التالي:

«Salem yiwen ur t yeṭṭamen alam cudden-as aɣesmar (…) amek ar-a nqabel acenggu, dɣa ma d tidet llan wid ar-aɣ-ed yekken deffir ».[274]

إن هذا المقطع يؤشر لظهور حالة افتقار جديدة تفقد الذات بعضا من توازنها الذي حققته عند اهتدائها لفكرة الكتمان، وعليه تراجع الذات موقفها، وتتحرك مرة أخرى في اتجاه إصلاح الوضع من خلال تأسيس برنامج سردي إستعمالي غايته إنقاذ رجاله من الموت وإيصال الأسلحة والذخيرة و إن اقتضت الضرورة التضحية بالنفس، وفي خطابه لرجاله تكشف الذات/سالم عن برنامجها السردي الإستعمالي:

---

[273] -Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 1, p 220.

[274]- الرواية: Tagrest Urɣu، ص 147.

-الترجمة: لن يصدق سالم أحدا حتى الموت (...) كيف لنا أن نقابل العدو ونقاتله إذا كان من يكيد لنا خلف ظهورنا.

«Ma yella kra id-yeɣlin fell-aɣ imsebblen ur ilaq ara a-ten tewet tderit, taɛkkemt id-bubben ilaq ad temnaɛ, ilaq ad awḍen tuffra yerna bubben. Ma yella kra yuran , nekkni di 3, ilaq da ar-a nezzu accuggu, nekkni ad aɣ-ed iwali, imsebblen d wid irewlen».[275]

إن تحويل العلاقة الإنفصالية بين الذات وموضوعها القيمي إلى علاقة إتصالية تستدعي خلق علاقة إتصالية جديدة بين الذات ورفاقها الثلاثة مع العدو، فيصبح سالم ورفاقه الثلاثة موضوع قيمة بالنسبة للعدو المتربص بهم، وهكذا ليتسنى للجنود المحملين بالسلاح الفرار بعيدا عن الميدان الذي ستواجهه فيه الذات العدو.سيعتبر سالم ورفاقه الثلاثة موضوع قيمة بالنسبة للعدو و «...القيمة لا تتحدد إلا من خلال الموضوع المرغوب فيه»[276] ووظيفة القيمة تكمن في إقامة علاقة بين الفاعل والموضوع كما أنها تسمح «لكل واحد منهما أن يحدد الوجود السيميائي لبعضهما البعض»[277].

بالتوازي مع هذا البرنامج السردي للذات/سالم نجد برنامجا سرديا ضديدا آخر يساير الأول داخل النص أثناء العملية السردية ويعارضه في المحتوى، ويتمثل موضوعه في القضاء على المجاهدين لمنعهم من إيصال السلاح والذخيرة إلى مركز قيادة الجيش. ولتحقق الذات الضديدة الوصلة مع موضوعها القيمي قامت برصد تحركات المجاهدين ليل نهار. وهذا الملفوظ السردي يكشف فيه السارد عن الطريقة التي تنوي بها الذات الضديدة تنفيذ مشروعها وكيفية تصدي الذات له:

«Nutni ad-ţţazalen iwakken ad eɣ-ed ezzin nekkni ad neţţazal iwakken ad nessenser».[278]

لكن الذات الضديدة لا يمكنها أن تحقق وصلة مع موضوعها القيمي مادامت الذات/سالم بحوزتها عنصرا هاما من عناصر الكفاءة وهو الضباب الذي يحجب المجاهدين عن أنظار العدو. إن الضباب يكسب قيمة مزدوجة فهو من جهة وسيلة تتوسل بها الذات

---

[275]- الرواية: م-س، ص 148.

-الترجمة: إذا ما ابتلينا فالمسبلين يجب حمايتهم والأسلحة التي يحملون كذلك يجب أن يصلوا سالمين مع الأسلحة التي يحملونها. أما نحن الثلاثة فيجب مواجهة العدو، فسوف يرانا لكن المسبلين يكونون قد فروا.

[276] -Greimas (A.J), du sens II, **Essais sémiotiques**, op cit, 1998, p 21.

[277] -Idem, p 27.

[278]- الرواية: Tagrest Uryu.

-الترجمة: هم سوف يسارعون إلى تطويقنا، أما نحن فسوف نعمل على فك الطوق.

لتحقيق مشروعها ومن جهة أخرى فهي وسيلة تعيق الذات الضديدة في مسعاها.وعليه يكون هذا العنصر الصيغي عنصر كفاءة متصلا بذات الفعل/سالم ومنفصلا عن الذات الضديدة/العدو :

ونقترح تمثيلا لهذه العلاقة النحوية الصياغة الرمزية التالية:

$$(ذ) \Leftarrow [(ذ_1 \wedge ع\ ك) \longleftarrow (ذ_2 \vee ع\ ك)]$$

لكن سرعان ما تفقد الذات هذا العنصر حينما يتبدد الضباب، فتظهر مواقعهم وينكشف أمرهم، فيتحول الموضوع الصيغي من الذات إلى صالح الذات الضديدة وتتحول معه طبيعة الذاتين. وتمثيلا لهذا التحول الصيغي نقترح الصياغة التالية:

$$ف\ (ذ) \Leftarrow [(ذ_1 \wedge م\ ص \vee ذ_2) \longleftarrow (ذ_1 \vee م\ ص \wedge ذ_2)]$$

فبعدما كانت الذات الضديدة ($ذ_2$) منفصلة عن الموضوع الصيغي أصبحت بعد التحول متصلة به في حين وجدت الذات الفاعلة ($ذ_1$) نفسها منفصلة عنه حينما سلب منها موضوعها الصيغي.لكن رغم ذلك تشرع الذات في تحيين مشروعها للدخول في وصلة مع موضوعها القيمي، فتترك الجنود المحملين بالأسلحة يسلكون مسلكا آمنا ليضمن وصولهم سالمين إلى مركز قيادة الجيش، بينما تسلك هي وثلاثة من رفاقها مسلكا مكشوفا لتمكن العدو من رؤيتهم. تقول الذات في هذا الشأن:

«Wten ufgan nnig i gerra, ma yella kra allama zzint-ed ar-aɣ-d wallint, yak ilaq ad aɣ-d-walin, i waken ad d-lhunt yidneɣ, imseblen ad nesren».[279]

يتضح من خلال هذه الملفوظات أن البرنامج السردي الإستعمالي قد تحقق ،وأحدثت الذات وصلة مع موضوعها القيمي. ويلعب التحويل الذي يساعد الذات على الإتصال بموضوعها دور القطب السردي، فهو الذي يخلق الحركية على مستوى البرنامج السردي

[279]- الرواية: Tagrest Uryu، 156.

كون «التحويل يعرف على مستوى نواة البرنامج السردي كصيغة لتبادل الحالات من أجل التعرف على مختلف عناصر التحويل التي تقوم بين الحالة البدئية والحالة النهائية».[280]

إن نجاح المشروع السردي للذات يعني دخولها في وصلة مع موضوعها القيمي وإنهاء حالة الإفتقار لكن الرواية تصور نهاية غير هذه، فالذات/سالم تخوض معركة رهيبة مع العدو وتسقط إثرها شهيدة هي وأحد رفاقها، ومقتلها يعني فشل مشروعها السردي الرئيسي ونجاح مشروع الذات الضديدة وهذا على الرغم من نجاح مشروع الذات الإستعمالي. إن الوفاة حالة من الحالات النصية التي تبطل مشاريع الذات/سالم، لذلك تصورنا هذه النهاية رغم أن النص لم يصرح بمصير الشخصيات في علاقاتها بمواضيعها. فالنص سكت عن مآل البرامج السردية للذات/سالم والذات الضديدة/العدو لكننا اعتمدنا قراءة إستنتاجية التي مكنتنا من الإهتداء لمآل البرامج السردية، رغم أن التعامل مع النصوص كحقيقة مغلقة تحتم على الدارس أن لا يتحكم إلا لمنطق النص الداخلي ورفض الإسترسال في إعتبارات خارجة عنه.

وتمثيلا لهذه العلاقة الأخيرة بين الذوات ومواضيعها نقترح الصيغة التالية:

$$\text{إم } (\text{ف } ذ_1) \Leftarrow [(ذ_1 \vee \text{م ق}) \longleftarrow (ذ_1 \vee \text{م ق})]$$

فبعدما كانت الذات ($ذ_1$) منفصلة عن موضوعها القيمي إثر الإفتقار الذي عانت منه في بداية الرواية أصبحت بعد موتها منفصلة دائما عنه في حين وجدت الذات الضديدة ($ذ_2$) في وصلة مع موضوعها القيمي، هي التي كانت في وضعية نقيضة في بداية الرواية كما تمثله هذه الصيغة الرمزية التالية:

$$\text{إم } (\text{ف } ذ_2) \Leftarrow [(ذ_2 \vee \text{م ق}) \longleftarrow (ذ_2 \wedge \text{م ق})]$$

نستنتج مما سبق أنه رغم كفاءة الذات/سالم إذ كانت مؤهلة بكل عناصر الكفاءة (الرغبة، الوجوب، القدرة ومعرفة الفعل) إلا أنها لم تنجز التحول المرغوب فيه ولم تحقق

[280] -Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2, op cit, p 240.

مسعاها، إذ لم يصمد برنامجها أمام قوة الحديد والنار مما يفسر غائيته السلبية كما توضحه الترسيمة التالية:

الفرضية	التحيين	الغائبة
المحافظة على السلاح والأرواح	– التكتم على قراراته. – إنقاذ جنوده من الموت حينما قرر مواجهة العدو وحده رفقة ثلاثة من رفاقه	(–)

3– الإغتيال:

من الذوات التي تملك مشروعا سرديا قابلا للتحقق في رواية Ass-nni، شخصية (الخوني) التي كانت تنوي تنظيم مظاهرة في العاصمة للمطالبة باسم الشخص الحقيقي الذي قتل الرئيس ومن كان وراء تدبير اغتياله. تكشف الذات/الخوني على موضوع رغبتها في قولها:

«Tura cwit 2 iseggasen seg wasmi nɣan aselway. Ilaq ad as-ngerrez timesbanit di lzayer ad n suɣ : « anwa yenɣan aselway ?».[281]

لا نجد في الرواية سعيا محددا من قبل الذات/الخوني من أجل تحقيق موضوع رغبتها، إذ تبقى في مستوى ذات حالة، إي لا ترتقي لرتبة ذات فاعلة لأنها ليست مسؤولة عن التحويل إنما يقع عليها .إن الكاتب أبقى على موضوع رغبة الذات في حالة الوجود الإمكاني، ولم يرق به إلى مستوى التجسيد. إن عدم تحقيق الذات لموضوع رغبتها يميل إلى التعقيد لأنه إستدعى وسيلة إلغاء الذات/الخوني عن طريق إغتيالها.إن فشل الذات في تحقيق موضوعها يحيل إلى موقف وقفه الكاتب من الموضوع ذاته، فهو غير قابل للتحقق لهذا برمج فشله في الرواية. وإحتمال عدم تحقق المطلب من المظاهرة هو ما نبه إليه محند أمزيان الذات/الخوني حينما أخبرته بنية المطالبة بالقاتل الحقيقي للرئيس:

---

[281]- الرواية: Ass-nni، ص 37.

-الترجمة: مرت سنتان على اغتيال الرئيس. يجب أن ننظم مظاهرة في الجزائر العاصمة ونطالب من قتل الرئيس.

«Uggaɣ ula ɣur-wen mazal tegget nniyya, yerna d tinna yessegririben! Amek tura medden mezzi meqqar ad ak-inin anwa i t-yenɣan, kunwi ad ţţuɣum deg iberdan : « anwa yenɣan aselway ?».[282]

تعرض رواية Ass-nni موضوع رغبة مخالف، يتمثل في ظهور ذات ثانية تحمل برنامجا سرديا تنوي تحقيقه على حساب الذات/الخوني، فموضوع رغبة الذات الضديدة ذاتا وليس شيئا محددا. هذا ما لحظناه بمجرد أن دخلت شخصية رضوان (المدعو قابض الأرواح) مسرح الأحداث، مصرحة لمن كان يحقق معها عن موضوع رغبته المتمثل في إغتيال الذات/الخوني لأن الإرهابيين حكموا عليه بالإعدام.

إن علاقة الذات الضديدة/رضوان كانت في بداية سرد الكاتب لواقعة الإغتيال قائمة على صيغة الكينونة (être)، فلا نجد في بداية التحقيق إشارة إلى موضوع الإغتيال في علاقته مع الذات/الخوني، فلقد إقتصرت الذات وهي تكلم المحققين في الحديث عن الظروف التي رمت بها في أحضان الإرهاب: إن قهر الأولياء والتعذيب الذي سلطته عليها دوائر الأمن يشتغل كتبرير لظهور هذه الذات متعلقة بموضوع الرغبة المذكور وهي تمنح لنفسها شرعية تعينها كذات فاعلة لأنها تستمد هذه الشرعية من الكتاب (القرآن).والذات الضديدة/رضوان تعرض الرغبة على شكل فعل واجب القيام به وهو ما يفضي قيمة للموضوع عندها وهو ما يحفزها على الحصول عليه.

يصرح الذات الضديدة/رضوان المحققين عن دواعي سعيها:

«Lmumen d win yeddan deg webrid i yellan di zzman. Win it yeğğan, ayen yeḍran yid-s drus, ilaq ad yeğğ amkan-is di dunnit, ad tɛemren wid yukklalen. Mi tehkem fell-as amdan dayen yeffeɣ talsa nneɣ, ulac aɣiḍi (…) win ur nzzul akken, yella di zzman, mačči d amdan i yella. Annagar idim-is ma yuzzel, ara t-yawin anida ara isers dnubb iseggasen aya. Ur tmenɛen yedrimen-is, ur t-tmeneɛ tmusni-ines».[283]

---

[282]- الرواية: Ass-nni، ص 37.

-الترجمة: اعتقد أنكم مازلتم ساذجين. إن الناس كبيرهم وصغيرهم يعرف من قتله. أما أنتم تريدون المطالبة في الشوارع: "من قتل الرئيس؟".

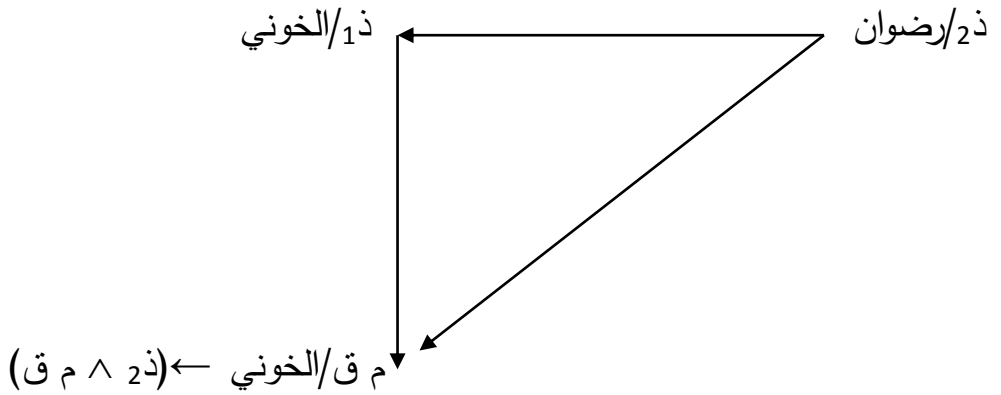
[283]- الرواية: Ass-nni، ص 94.

-الترجمة: إن المؤمن هو ذاك الذي يعيش وفق منهاج الكتاب. من حاد عنه فلقد ضل فيجب أن يترك مكانة في الدنيا للأتقياء. حينما يحكم عليه بالإعدام فلقد خرج نهائيا من شرعنا فلا أحد يشفق عليه (...) من لم يصل وفق ما جاء في الكتاب ليس إنسانا فدماؤه حلال تكفر عنه سيئاته، لا تشفع له أمواله ولا علمه.

تتميز الذات الضديدة/رضوان باتساع نطاق موضوع رغبتها، فهو يحيل إلىإغتيال كل من حاد عن الدين ولم يجعل القرآن منهجا لحياته.فالذات الضديدة تملك موضوع رغبة وهذا الموضوع يملك قيمة و«هذه القيمة تحددها الذات داخل الإنغلاق النصي. وفعل الرغبة ذاته الذي تظهره الذات هو ما يشكل قيمته، وتتعين بالتالي الذات إنطلاقا منه. وبهذا المعنى يمكن القول أن الموضوع غير معروف لذاته ولا يمكن أن يعرف إلا بكونه حاملا لقيم»[284].

إن الذات الضديدة تعرض رغبة متأصلة أخذت مدة حتى تشكلت، فلقد لازمت المساجد طويلا، وجالست الشيوخ كثيرا، فأصبحت تؤمن أن إزهاق الأرواح في سبيل الله واجب مقدس وهو ما أضفى قيمة للموضوع عندها وهو ما يحفزها بالتالي للحصول عليه.

إن الذات الضديدة تبدو على هذا المستوى السردي في علاقة إنفصالية عن موضوعها ويمكن أن نلخص هذه الوضعية السردية بهذه الصيغة.



إن الذات الضديدة (ذ2) تتخذ كموضوع قيمي (م ق) ذاتا أخرى (ذ1) والتي تسعى إلى الضفر بها والدخول معها في وصلة. ولكي تدخل الذات الضديدة (ذ2) في وصلة مع موضوعها يستدعي تأسيس برنامج سردي لتحويل العلاقة الانفصالية بينها وبين الموضوع إلى علاقة اتصالية.

[284] -Diguer (Louis), **Schéma narratif et individualité**, op cit, p 71, p 72.

يبدأ تحرك الذات الضديدة/رضوان حينما أوكلت لها مهمة إغتيال الذات/الخوني وهنا يتدخل الأمير ويمارس على الذات الضديدة/رضوان فعلا إقناعيا Persuasif ليحملها على تحيين مشروعها السردي تقول الذات الضديدة:

«Amnafaq uɣur iɣ-d-ceggɛen abrid-a, d aɛdaw n rebbi ameqqran. ssbah-a i ɣi-d-yefka lamir isem-is, yenna-yi-d : « wagi daɣen deg ufus-ik igura, acu abrid a swaldun mačči s u jenwi, yeffeɣ ddin-nneɣ (…) Nnan-aɣ-d remdan werğin it yerra deg yimi-s, ma d tazalit ula id-nini».[285]

نفهم مما تقدم أن أسباب إدانة الذات/الخوني هو الكفر بالله وعدم الإلتزام بأوامر الدين والشرع ، ويعتبر هذا الإيعاز الرئيسي بالنسبة للذات الضديدة/رضوان، وهو ما يحفزها على السعي للقضاء عليها، فتأسس لذلك برنامجا سرديا محكما تنوي من خلاله الاتصال بموضوعها.تتحدد أهمية الموضوع بالنسبة إلى الذات في الطريقة التي تستخدمها للإتصال به فكلما كان الموضوع الانفصالي ذا قيمة كبيرة كلما كانت الرغبة في تملكه قوية وكلما كانت هذه الرغبة ملحة كلما كان المشروع المستخدم لتحقيقه مدروسا بإحكام.

إن موضوع الرغبة تحقق في هذه الرواية فالذات الضديدة تمكنت من إحداث وصلة مع موضوعها القيمي لأنها إستوفت شروط الكفاءة التالية: فأما وجوب الفعل فأملاه تطرفه الديني الذي يعتبر كل من لا يطبق الشريعة كافرا وخارجا عن حدود الله، أما معرفة الفعل فتتمثل في إمتلاكه لوسيلة القتل ، وأما القدرة على الفعل فهي تنفيذ المهمة (الاغتيال) دون تردد.

هناك من يشك في أهمية الذات الضديدة/رضوان وقدرتها على إحداث التحول لعدم إستكمالها لكل شروط الكفاءة ونقول أنه «ليس من الضروري أن تكسب دفعة واحدة أو أن تكتسب في مجملها، وليس من الضروري أن تمتلكها ذات واحدة، فقد يتم الحصول على هذه

[285]- الرواية: Ass-nni، ص 97.
-الترجمة: إن المنافق الذي بعثنا إليه هذه المرة هو عدو الله الكبير. هذا الصباح أعطاني الأمير اسمه. قال لي: "إن مصيره كتب على يديك، لكن هذه المرة ليس بالسكين لكن بالرصاص. فهو خارج عن ديننا (...) قيل لنا أنه لم يصم في حياته قط، أما الصلاة فحدث ولا حرج.

الصيغ تباعا وعلى مراحل، كما قد توزع على مجموعة من الذوات المنضوية تحت لواء كون قيمي واحد».[286]

يمكن في الأخيرأن نكتب معادلة التحول كالآتي:

$$\text{ف م } (\text{ذ}_2) \Leftarrow [(\text{ذ}_2 \vee \text{م ق}) \leftarrow (\text{ذ}_2 \wedge \text{م ق})]$$

فالفعل التحويلي للذات الضديدة/رضوان جعلها تتحول من ذات حالة منفصلة عن موضوعها القيمي إلى ذات فاعلة متصلة به.أما البرنامج السردي القاعدي للذات الضديدة فيمكن أن نبينه في الخطاطة التالية:

الفرضية	التحيين	الغائبة
ترغب الذات/رضوان في اغتيال الذات/الخوني	– الانتقال إلى المصنع حيث يعمل للترصد به. – إطلاق النار عليه.	(+) موت الذات/الخوني

أفضى الفعل التحويلي–من حالة الانفصال عن الموضوع القيمي (الاغتيال) إلى حالة الإتصال به– إلى نجاح الغائبة التي بدت إيجابية من خلال الخطابة التمثيلية، فيتوقف النشاط السردي بتوقف مسارات الذات الضديدة وسعيها للحصول على موضوعها القيمي.

إن الذات الضديدة بتحقيق موضوع رغبتها تكرس فشل الذات الخوني، وتكف عن كونها ذات حال للتحول إلى رتبة ذات الفعل المحول Sujet du faire transformateur في الحالة النهائية لمشروعها السردي لأنها هي الوحيدة التي كانت قادرة على تحقيق الإتصال وكانت وراء التحول الوحيد في النص، وهنا يتضاعف دور الذات الضديدة بتدخلها على المستوى السردي بشكل فعلي وتجسيد برنامجها وكل ما يحمله من قيم فعليا

[286]-بن كراد سعيد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، مرجع سابق، ص 60.

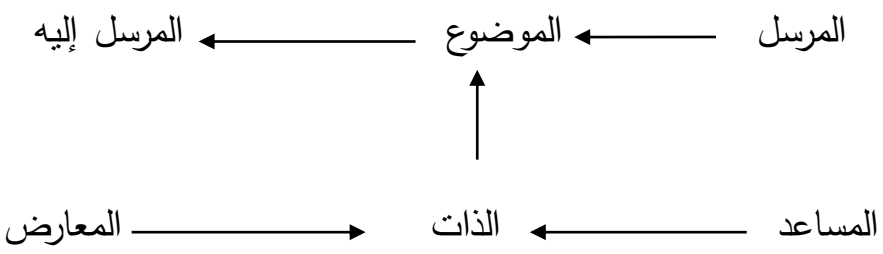
ثانيا: الإشتغال العاملي

طوّر غريماس Greimas نموذجا عامليا لتحديد أطراف الفعل السردي ونمط النشاط الذي يؤديه داخل الخطاب، على ضوء الأبحاث التي إهتمت بدراسة بنية المخيال البشري خاصة أعمال بروب فلاديمير Propp Vladimir وسوريو اتيان Souriau Etienne. ف بروب Propp حددها في سبع دوائر للفعل (Sept sphères d'actions)، أما سوريو Souriau فقلصها إلى ست وظائف درامية (Fonctions dramatiques).

واعتمادا على أعمال هؤلاء، يقترح ترسيمة عاملية مبسطة لتصنيف الشخصيات الروائية بشرية كانت أم لا. «إن بساطتها تكمن في تمحورها كلها حول موضوع الرغبة الذي تستهدفه الذات»[287]. يختزل غريماس Greimas الشخصيات في ستة عوامل مصنفة إلى ثنائيات متقابلة هي:

- المرسل/المرسل إليه.
- الفاعل/الموضوع.
- المساعد/المعارض.

وجسدها في الترسيمة التالية:



فالمرسل/Destinateur: هو العامل الذي يحفز الذات على الفعل، فهو الباعث عليه.

المرسل إليه/Destinataire: هو العامل الذي يستفيد في النهاية من فعل الذات.

الذات/Sujet: هو العامل الذي يسعى لتحقيق الفعل وإنجاز التحول.

الموضوع/Sujet: هو ما تسعى الذات للإتصال به.

[287] -Greimas A.J., **Sémantique structurale**, op cit, p 180.

المساعد Adjuvant: هو العامل الذي يساعد الذات في مسعاها.

المعارض Opposant: هو العامل الذي يعيق الذات في مسعاها.

تتحدد العوامل المكونة للترسيمة من خلال محاور هي:

1) محور الرغبة: هو المحور الذي يربط بين الذات والموضوع.

والرغبة «تتجلى كمعنى وهي بمثابة إستثمار دلالي يعين العلاقة بين الذات والموضوع، ويعتبرها كقاعدة إفتراضية للوصف السيميائي»[288]، فالذات تتحدد من خلال دخولها في علاقة مع الموضوع والموضوع كذلك لا يتحدد إلا في علاقته مع الذات. فلا يوجد موضوع بلا ذات ولا ذات بدون موضوع.

2) محور الإبلاغ: هو الذي يربط بين المرسل والمرسل إليه.

فالمرسل يقوم بإلقاء موضوع الذي تقتنع به الذات فتتبناه ثم تبدأ في السعي لإنجازه لفائدة مرسل إليه. إن دور المرسل دور معرفي فهو الذي يرغب الفعل للذات ويبلغ إلى المرسل إليه الموضوع. إن المرسل إذن ذات محفزة Sujet manipulateur.

3) محور الصراع: هو عنصر الربط بين المساعد والمعارض.

«إن المساعد يتصرف باتجاه الرغبة أو بتسهيل التواصل، في حين أن المعارض يقف في وجه تحقيق الرغبة أو تبليغ الموضوع»[289] بعبارة أخرى فإن الذات في رحلة بحثها عن موضوعها القيمي تصادف من يساعدها في مساعها كما تصادف من يعترض طريقها ويعيقها. «إذا كانت هذه الصورة المبسطة عنصرا أساسيا في تكوين الحكاية الشعبية فإنها تبدو بمظهر أكثر تعقيدا في النصوص المعاصرة»[290]، لأن المساعد يمكن أن يتجلى في فواعل أخرى غير الذات أو بواسطة أدوات أو قوة داخلية للذات، كما أن المعارض يأخذ أشكالا مختلفة كذلك، ونعتبر المعارض كل صورة قادرة على إعتراض سعي الذات.

---

[288] -Courtes (Joseph), **sémiotique narrative et discursive**, op cit, p 64.

[289] -Ibid, p 68.

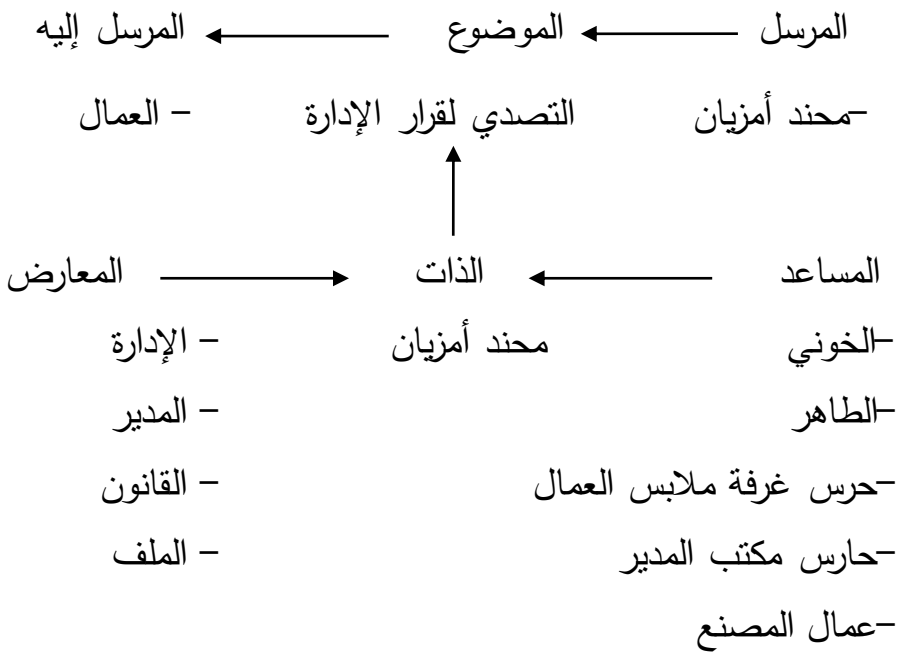
[290]-بن كراد سعيد: **مدخل إلى السيميائية السردية**، م س، ص 53.

وفقا لهذا النموذج سنعمد تفكيك البنيات الحكائية في الثلاثية إلى وحدات نحوية كاشفين الأدوار العاملية للممثلين، ومحددين لوظائفهم ،والعلاقات التي تربط بينهم.من المفيد أن نشير أننا سنستنطق الترسيمات التي تنظم المقطوعات السردية الكبرى والتي تدور حول الذوات الكبرى المهيمنة نصيا والترسيمات العاملية ستتعلق ببرامجها السردية.

الموضوع 1: التصدي.

أول برنامج سردي تأسس في رواية lḍ d wass هو ذاك الذي تعيّن فيه محند أمزيان كذات فاعلة تسعىّ إلى تحقيق موضوع قيمي ممثل في الرغبة في البقاء في المصنع للتصدي لقرار الإدارة التي تنوي إقالتها.

نستعين بالترسيمة التالية لتعيين العوامل المشاركة والوظائف التي إضطلعت بها:



محور الرغبة :

إن الذات المتمثلة في شخص محند أمزيان ترغب في إتصال بموضوع قيمي تجلى في رغبة فعلية للتصدي لرغبة إدارة المصنع التي تنوي إقالتها. والذات كما تبينه الترسيمة فاعل فردي، لأنه هو وحده الساعي إلى تحقيق موضوعه القيمي.تبدو الذات منفردة في مسعاها لتحقيق موضوعها، وهي منزهة عن أي غرض شخصي نفعي فهي ذات منفذة وغير مستفيدة، وهو ما يوضحه هذا الملفوظ السردي الذي يوضح فيه السارد دوافع الذات الحقيقية:

«Aɣum anda teddiḍ illa maca teṯṯuɣaḍ tidukkla ixeddamen imeddukal-is ».[291]

أما الموضوع فيبدو عاملا مجردا تسعى الذات/محند أمزيان من خلاله إلى البقاء في المصنع والتصدي لقرار الفصل.

محور الإبلاغ :

وضعنا محند أمزيان في خانة الإرسال ، لأن قرار البقاء والتصدي لقرار الإدارة صادر منه. فرغبة الذات يحذوها الحرص على وحدة صفوف العمال وهو الإيعاز الحقيقي الذي يقف وراء برنامجها السردي. وهذا الإيعاز هو عامل داخلي مجرد كان وراء سعي الذات لفائدة مرسل إليه ممثل في العمال. وخانة المرسل إليه إحتلها العمال وهو عامل جماعي مشخص يشمل المستفدين من رغبة الذات وسعيها.

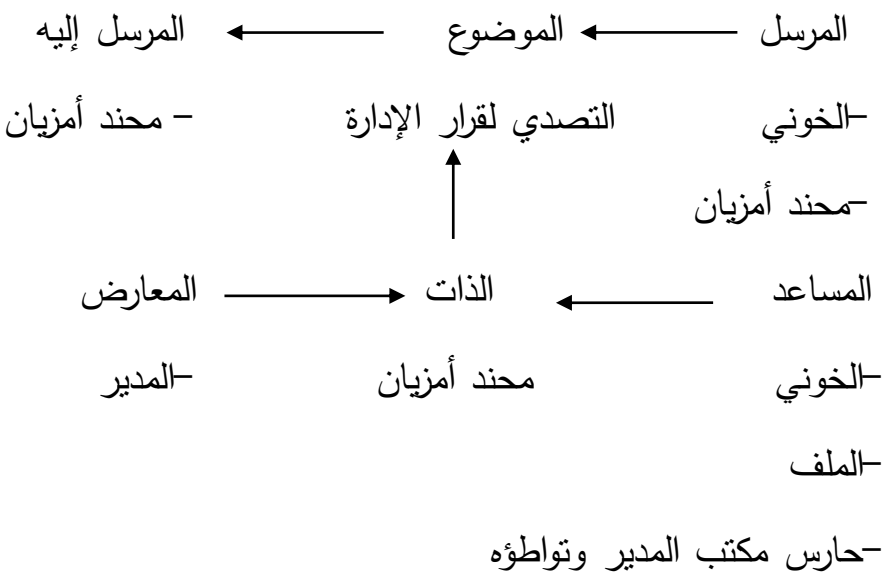
محور الصراع :

إن علاقة الذات بموضوعها علاقة إتصالية لوجود عامل مساند مشخص جماعي ممثل في عمال المصنع المضربين اللذين كان تدخلهم حاسما في انقلاب حالة الذات من اللاتوازن إلى حالة جديدة تمتاز بالتوازن، وعوامل مشخصة فردية تجلت في شخصيات هي الخوني، الطاهر، حارس مكتب المدير، وحارس غرفة ملابس العمال، وهي تشكل على الرغم من تعددها وانفرادها في مساعدة الذات عوامل أدت دورا واحدا تمثل في مساندة الذات في مسعاها، إذ كانت وراء إكساب الذات كفاءة معرفية ولدت لديها الرغبة في الفعل ووجوبه.

[291]- الرواية: Iḍ d wass، ص 27.

أما المعارضة جسدتها عوامل هي: أصحاب السلطة والقرار في المصنع واللذين تم تعيينهم على مستوى التجلي بضمير "هم"، وعينوا في مواقع سردية أخرى بنعوت كـ"Ccifan" بمعنى الرياس و"Iqemqumen" بمعنى أصحاب الرتب العليا.نجمل هذه العوامل في عبارة "إدارة" وهي القوة المعارضة التي صدر منها القرار وتمثل عاملا جماعيا مشخصا بين أفرادها عقد إيديولوجي واحد فوضت أحد أفرادها لتنفيذ قرارها وهي الذات الضديدة المتمثلة في المدير. هذان العاملان الجماعي المشخص والمفرد المشخص يحتلان خانة المعارضة، إضافة إلى القانون الذي يعتبر بدوره عاملا معارضا تؤسس عليه الإدارة فعل رغبتها وتكسب به سعيها مشروعية، والملف الذي يحمل دلائل إدانة الذات الفاعلة والذي كانت الإدارة تنوي الإرتكاز عليه لتحيين رغبتها.

تأسس برنامج سردي آخر إثر انقلاب مآل البرنامج السردي السابق للذات الفاعلة/محند أمزيان، فبعدما تسلمت رسالة حملت إشعارا بإقالتها من منصبها وجدت نفسها ملزمة بتحيين برنامج سردي آخر، تهدف من خلاله الإتصال بموضوعها القيمي المتمثل في رغبتها في التصدي لقرار فصلها.نمثل العوامل المشاركة فيه في الترسيمة التالية:



محور الإبلاغ :

إن الإيعاز كان من "الخوني" الذي تعين على مستوى التجلي النصي كمرسل، فهو الطرف المحرض للذات من أجل السعي لتحقيق الموضوع، وتجلى ذلك حين طلب من

الذات عدم المكوث في البيت والرضوخ لأوامر الإدارة وقرارها ووجوب الرجوع في الغد إلى المصنع:

«A muhend-Amezyan, azekka ssbah ɣurek anda teṭṭɣimiḍ deg wexxam».[292]

وإن كنا لا نعدم رغبة كامنة في الذات، تكون الحافز وراء السعي، وتجلت على مستوى الخطاب في تصريح الذات بعثورها على الوسيلة التي بها ستسعى إلى إفشال مسعى الذات الضديدة/المدير، وذلك حينما كشفت عن الملف الذي إستولت عليه في مكتب المدير.

«Muhend Amezyan : an-nettes an-nargu! Nek zriɣ assa waqila ttfeɣ-t».[293]

إن العبارة تشير إلى نية الذات الفاعلة/محند أمزيان في مواصلة السعي وربما إهتدت إلى الطريقة التي تمكنها من تحيين رغبتها، مما يؤهلها لأن تحتل خانة الإرسال في الترسيمة.إن الذات تبدو حسب إعتمادنا على التجليات النصية وما صرح به الخطاب المستفيد الأوحد من المشروع، فالنص لا يشير إلى مستفيد آخر غير محند أمزيان لذلك سنعتبر الذات/محند أمزيان المستفيد الأوحد المحتمل لهذا البرنامج الجديد.

محور الرغبة :

إن التحول الذي مس البنية السردية أفرز حالة جديدة تجلت في برنامج سردي جديد إحتلت فيه الذات/محند أمزيان خانة الذات الفاعلة ، وتمثل موضوع سعيها التصدي لرغبة الإدارة وقرارها.

محور الصراع :

تبدو الذات غير منفردة في مسعاها، فالترسيمة تشير إلى أن خانة المساندة يحتلها أكثر من عامل: الخوني الذي تدخل كعامل مرسل محرض للذات على الفعل ، يحتل خانة

[292]- الرواية: Iḍ d wass، ص 62.
-الترجمة: يا محند أمزيان إحذر أن تبقى غدا في البيت.
[293]- الرواية: Iḍ d wass، ص 167.

المساند كذلك في هذه الترسيمة، كذلك تنوي الذات الإستناد على الملف الذي إستحوذت عليه في مكتب المدير، فبسرقة الملف تزودت الذات بأهم عناصر الكفاءة: معرفة الفعل وهي قيمة جديدة إكتسبتها و«القيمة المكتسبة يمكن أن تكون على سبيل مساندة Adjuvance أو وساطة Médiation لغرض إكتساب قيم جديدة»[294].

إن التواطؤ العفوي لحارس مكتب المدير الذي تغاضى عن تفتيش الذات نعتبره عاملا مساندا آخر مكن الذات من الدخول في إتصال مع الموضوع الصيغي للذات الضديدة/المدير وأكسبها قيما جديدة ستستعين بها لتحقيق موضوعها.

أما خانة المعارض فلم يحتلها إلا ممثل واحد مشخص مفرد، فلا نعثر في النص على طرف معارض آخر غير المدير الذي تعين على مستوى التجلي النصي كالمعاض الأوحد.

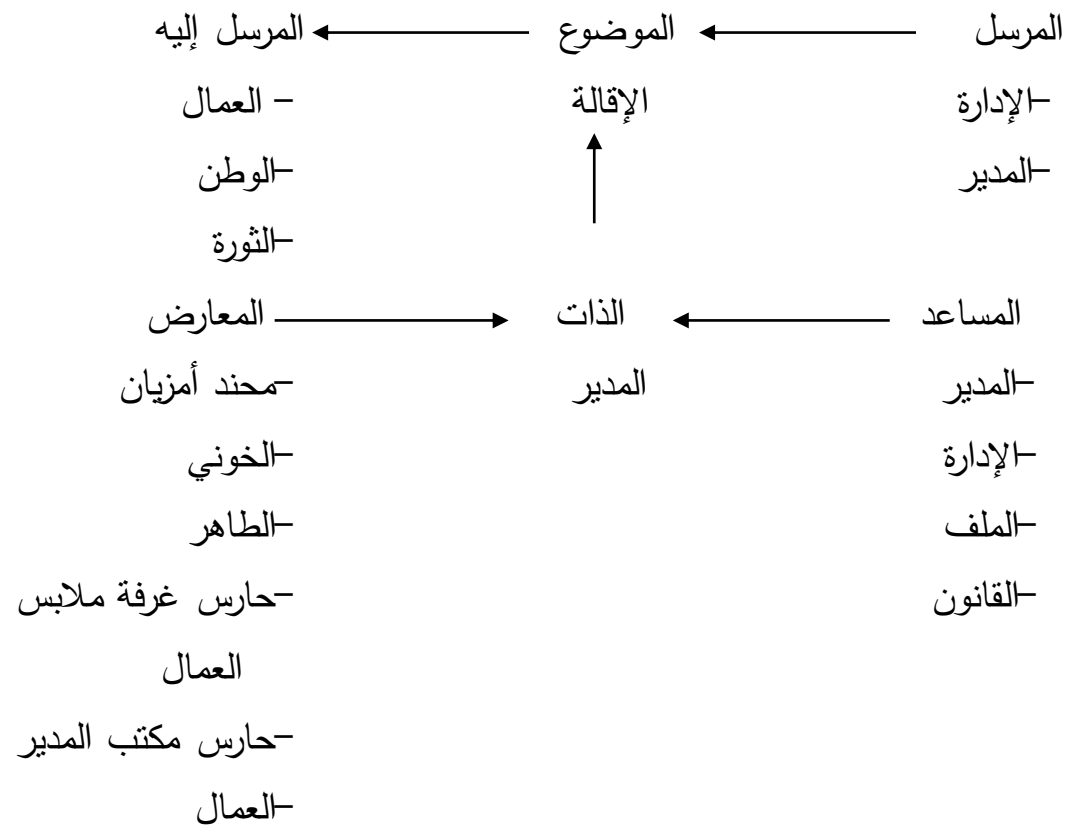
إن الترسيمة توضح ما يلي:

- الذات/محند أمزيان تحتل ثلاثة أدوار عاملية: دور المرسل الذي تحذوه الرغبة في الفعل، ودور الذات التي تسعى إلى تحقيق موضوع الرغبة ودور المستفيد من موضوع السعي.
- إن هذه الترسيمة العاملية قياسا مع سابقتها تشهد تقلصا عامليا واضحا. إن محدودية العوامل وشبهإ انمحاء عاملي الذي لمسناه في بعض الخانات راجع إلى كون البرنامج مازال في طور الإفتراضية. فالمشروع السردي لم يدخل بعد في طور التحيين الذي نشهد فيه في الغالب إتساعا للحقول الدلالية للموضوع وإفرازا لذوات عديدة مساعدة أو معارضة.

الموضوع 2: الإقالة.

[294] -Greimas (A.J) Maupassant, **la sémiotique du texte**, Op cit, p 198.

بموازاة مع البرنامج السردي السابق نعثر في رواية Id d wass على برنامج سردي ضديد، يحمل موضوع إقالة الذات الفاعلة/محند أمزيان من عملها في المصنع. ولتوضيح الأدوار العاملية لهذا البرنامج وإنتظامها في الترسيمة نقترح النموذج التالي:



محور الإبلاغ :

إن الذات الضديدة/المدير ترغب في إنجاز موضوع بإيعاز من إدارة المعمل، فتحتل الذات الضديدة والإدارة خانة المرسل في الترسيمة العاملية. تحرض الذات/ الضديدة المدير على الفعل لتحقيق إستفادة لمرسل إليه تحتل خانته مجموعة من العوامل المستفيدة: العمال، الوطن، الثورة.

محور الرغبة :

يحتل خانة الذات فاعل واحد مشخص هو المدير. إن علاقة الذات الضديدة بالموضوع هي علاقة رغبة وتجسدت على مستوى الخطاب في القول الذي وجهته للذات/محند أمزيان حين أبلغتها بقرار توقيفها عن العمل:

«Kra n-wanda yella ccwal, keč aqlik din, teţţikiḍ. Kra n tikelt ara yili usended kec telliḍ deg mezwura. Mačči abrid neɣ sin ik-nɛeggen. Maca abrid-a d aneggaru».[295]

إن صيغة الجمع التي جاء بها خطاب المدير تنم عن تطابق رغبته مع رغبة أصحاب القرار في المصنع، ومشاطرتهم الموضوع ذاته، فجاءت إستجابة الذات الضديدة عن طريق وجوب الفعل والرغبة فيه، فتعينت بالتالي كذات ضديدة فاعلة تسعى إلى تحيين رغبة الإدارة في إقالة الذات/محند أمزيان التي أصبحت رغبتها في الآن ذاته.

محور الصراع :

إن الذات الضديدة لا تعتبر فحسب ذاتا منفذة إنما هي كذلك عامل مساند و مؤيد لقرار الإدارة و مسعاها . إن خانة المساندة لا ينفرد بها المدير، إنما يحتلها ممثلان آخران تستند عليها الذات الضديدة لتحقيق ارتباطها بموضوعها: العامل الأول هو الملف الذي بحوزة الذات الضديدة الذي سيؤهلها للقدرة على انجاز موضوع السعي، أما الثاني فهي سلطة القانون الذي تؤسس عليها مشروعية فعلها.

أما خانة المعارضة فقد حوت على مجموعة من الممثلين الذين يقومون بدور عاملي واحد وهو معارضة الذات الضديدة في مساعها. ويحتل هذه الخانة نمطان من العوامل: عوامل مشخصة مفردة تعينت في شخصيات محند أمزيان الخوني، الطاهر، حارس مكتب المدير، حارس غرفة ملابس العمال والعمال المضربين كعامل جماعي.

توضيحا لما ورد في الترسيمة وتحديدا لهذه العوامل وطبيعة الممثلين تبين الملاحظات التالية:

- إن الموضوع كما هو ملاحظ يتسم بالشمولية إذ تتجاوز الإستفادة منه عوامل جماعية مشخصة ممثلة في عمال المصنع لتشمل عوامل ذات طبيعية مجردة وعامة كالوطن والثورة.

[295]- الرواية: Iḍ d wass، ص 127.

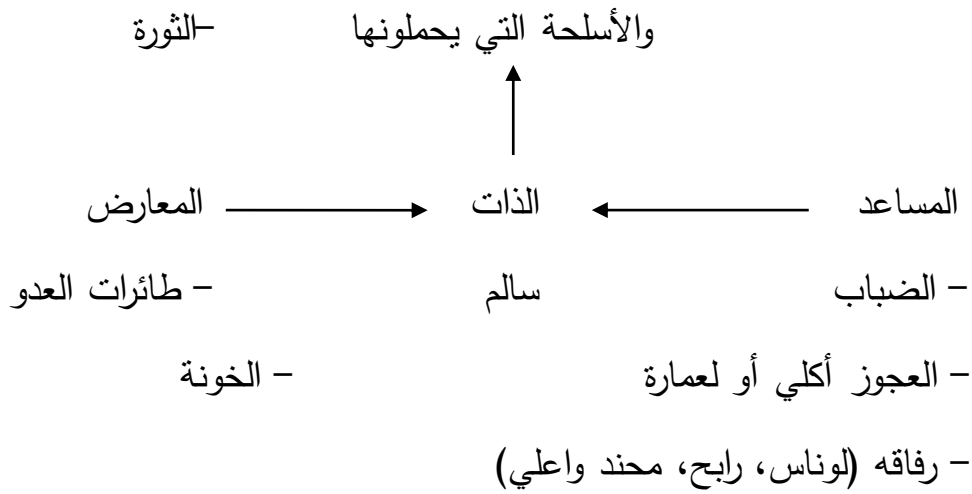
- إن الذات الضديدة تحتل ثلاث خانات: خانة الذات الضديدة الفاعلة التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمي ، وخانة المرسل الممثل في شعورها بواجب حماية الوطن والثورة والعمال وهو يشكل عاملا داخليا مجردا وكذلك خانة المساندة.
- إن المرسل عامل مجرد وداخلي: فالرغبة في السعي نابع منها مع وجود محرض آخر على الفعل هي الإدارة التي إحتلت نفس الخانة في الترسيمة.
- إن الجدول يبين تنوع العوامل داخل النشاط السردي الرامي إلى دخول الذات الضديدة في وصلة مع موضوع الإقالة، لكن لما كانت المعارضة ملتحمة حول الذات الفاعلة/محند أمزيان، مساندة لمشروعها ،عرقلت المشروع السردي الضديد ولم تحقق الذات الضديدة ارتباطها بموضوعها رغم قوتها التي تستمدها من سلطة القانون. فالإدارة و قوانينها لم تصمد أمام رغبة الجماعة وإتحادها وهو الخطاب الذي تقصده الكاتب في باكورة أعماله الروائية.

الموضوع 3: السلامة.

لقد تجلى موضوع السلامة في رواية Tagrest uryu من خلال علاقة الذات/سالم الإنفصالية مع هذا الموضوع والذي ظل يحاول على مدى صفحات الرواية الدخول في وصلة معه. والترسيمة العاملية التالية توضحه من خلال إعادة توزيع الأطراف المشاركة فيه.

المرسل ←——— الموضوع ———→المرسل إليه

– سالم المحافظة على أرواح الجنود – الجنود



محور الإبلاغ :

إن خانة المرسل يمثلها عامل مجرد فردي خاص، إذ يعتبر شعور الذات/سالم بواجب حماية أرواح جنوده والأسلحة التي يحملونها إلايعاز الحقيقي الذي يقف وراء مشروعها السردي القاضي مواجهة العدو قصد تمكين الجنود من الفرار بعيدا عن الميدان الذي ستواجه فيه الذات/سالم العدو.يقول السارد في هذا الشأن على لسان الذات/سالم:

«Ma yella kra id-yeɣlin fell-aɣ imsebllen ur ilaq ara a-ten twet tderrit, taɛkkemt id-bubben ilaq ad temnaɛ, ilaq ad awḍen tuffra yerna bubben. Ma yella kra yuran nekkni di 3, ilaq da ar-a nezzu acenggu, nekkni ad a-ed iwali, imsebblen d wid irewlen».[296]

يتضح مما سبق ذكره أن المواجهة التي تبحث عنها الذات/سالم ليست غاية في حد ذاتها، إنما وسيلة لجأت إليها الذات من أجل إستدراج العدو لتمكن جنودها من الفرار بعيدا للمحافظة على أرواحهم والأسلحة التي يحملون.

أما المرسل إليه فيتمثل في الجنود الذين ترغب الذات/سالم في حمايتهم، نعتبرهم المستفدين الوحيدين من المشروع الذي أسسته الذات، رغم أننا لا نستبعد إستفادة الذات/سالم منه في حالة نجاحه وتحققه، وهذا ما نتوقع حدوثه إنطلاقا من البرنامج الذي أسسته الذات

[296]- الرواية: Tagrest Uryu، ص 148.

وخططت له، غير أن الإشارات النصية تؤكد على إستحالة ذلك نظرا لعدم تكافئ القوى بين الفرقة التي يقودها سالم وجيش الإحتلال.

محور الرغبة :

يشغل خانة الذات عامل مشخص هو سالم، وهو الوحيد الساعي إلى تحقيق مشروعه السردي، لأنه الوحيد المؤهل لفعل ذلك، فهو المسؤول الوحيد على الفرقة التي يقودها باعتباره قائدها.أما الموضوع فيبدو مجردا تسعى الذات/سالم من خلاله إلى ضمان سلامة الجنود من أي أذى يصيبهم ، ويتميز موضوع السعي بالطابع العام: فالذات لا تسعى من خلاله إلى تحقيق رغبة شخصية إنما غايتها منزهة عن أي غرض شخصي نفعي خاص.

محور الصراع :

إن خانة المساعدة كما يتجلى في الترسيمة تشغلها ثلاثة أنماط من المساعدين، أوله مشيء (الضباب) والثاني مشخص فردي (العجوز أكلي أو لعمارة) أما الثالث فمشخص جماعي (الوناس، رابح، محند واعلي). فأما الأول فلقد توسلت به الذات/سالم لإخفاء مواقع الذات/سالم والجنود من طائرات العدو التي تترصدهم، وهو ما اعتبرناه فيما سبق الموضوع الصيغي الذي يساعد الذات في الدخول في وصلة مع موضوعها القيمي.أما المساعد الثاني فلقد تجلت مساندته لمساعي الذات من خلال توفير المأوى والمأكل للمجاهدين حتى يسترجعوا قواهم بعيدا عن الخطر المحدق بهم.أما المساعد الثالث فقد تمثل في رفاقه الثلاثة الذين آيدوا مشروع الذات/سالم بدعم معنوي وفعلي، إذ قدموا فعلا ملموسا في مسار التحيين، بغية تحقيق الفعل المحول والتسهيل للذات/سالم الإتصال بموضوعها القيمي

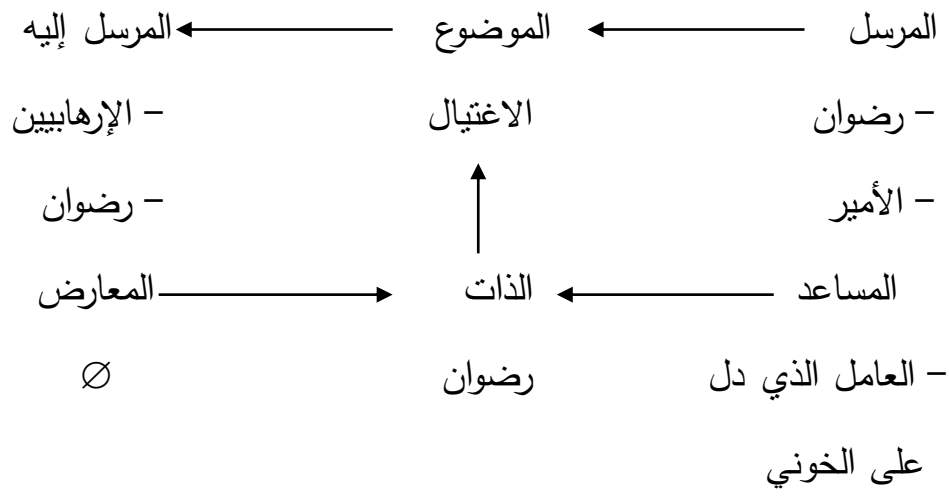
من المفيد أن نميز هنا بين نوعين من العوامل المساعدة، فالعجوز أكلي أو لعمارة نعتبره فقط عاملا مساندا لأنه أسس دعمه للذات على التعاطف لا غير إذ أنه لم يشارك في المسار التحييني عكس رفاق الذات الثلاثة الذين شاركوا في الفعل والمسار التحييني لذلك نعتبرهم المساعدين الحقيقيين نظرا لإسهامهم الفعلي في المشروع السردي للذات/سالم

أما خانة المعارضة فيشغلها عاملان هما: طائرات العدو والخونة و تجلت معارضة طائرات العدو في رصد حركات الجنود ورميهم بالحمم والرصاص في محاولة إيقاف سيرهم وإبادتهم.أما معارضة الخونة فتتمثل في نقل أخبار قافلة المجاهدين للعدو والإدلاء بمواقعهم مما يسهل على العدو عملية المطاردة والقتل.إن هذا العامل المشخص الجمعي كان له الأثر الكبير في فشل برنامج الذات/سالم، إذ ساهم بشكل فعلي في إعاقة مسعاها فلقد قدم فعلا ملموسا للذات الضديدة/العدو فسهل لها عملية الإتصال بموضوعها وعجل بعملية إنفصال الذات/سالم عن موضوعها مما أدى إلى فشل مشروعها.

الموضوع 4: الإغتيال.

تعرض رواية Ass-nni موضوع رغبة مخالف ويتمثل في كون الذات/رضوان تسعى إلى تحقيق مشروعها المتمثل في اغتيال ذات أخرى هي الخوني. ويبدو هذا الموضوع مستقلا عن المواضيع الأخرى في الثلاثية إذ يتمفصل حول شخصية رضوان التي تظهر لأول مرة في رواية: Ass-nni والتي تنطلق من حالة انفصالية مع موضوعها القيمي ثم بفعل تحويلي تنتقل من حالة إنفصالية إلى حالة إتصالية معه.

نستعين بالترسيمة العاملية التالية لإبراز كيفية إنتظام العوالم الحكائية ومواطن الخيال المحددة لجزء مهم من هذه الرواية:



محور الإبلاغ :

وضعنا الأمير في خانة الإرسال لأن قرار الإغتيال صدر منه ورضوان هي الذات التي فوضها من أجل تنفيذ هذا القرار.إن الذات/رضوان لم تؤسس برنامجا سرديا إلا بعد أن تلقت أمرا من الأمير القاضي إغتيال الخوني. نعتبر الأمر الصادر من الأمير إيعازا خارجيا. لقد تضمنت الترسيمة حافزا داخليا كان الإيعاز الحقيقي الذي وجه حركة الذات «مع احتمال عدم القدرة على تحديد الأسماء والألفاظ والقيم المجردة التي تحتل هذه الخانة"[297] إذ نعتبر التطرف الديني الدافع الحقيقي وراء سعي الذات، وفي نص قرائن دالة تبرز وقع الكلام الذي تلقاه رضوان عن شيخه والذي جعله يعتنق أفكار ومذهب المتطرفين، وهذه الأفكار هي التي وجهت رغبة رضوان للفعل.

«يقول الذات/رضوان نقلا عن شيخها:

«Yeqqar-i ccix-iw imeslayen dayen selɣen deg wallaɣ. Simal ţţimɣureɣ ţţafeɣ ččuren d lmeɛna. Lmumen d win yeddan d webrid yellan di zzman. Win i t-yeğğan ayen yeḍran yid-s drus, ilaq ad yeğğ amkan-is di dunnit ad t-ɛemren wid yuklalen. Mi tehkem fell-as, amdan dayen yeffeɣ talsa-nneɣ...».[298]

إن الذات/رضوان قبل أن تتطرف وتعتنق أفكار الإرهابيين المتطرفين لم تتصور قط أنها ستقدر يوما على القتل ذبحا يقول في هذا الشأن:

«Asmi lliɣ d aqcic, ţlaqaben-i « tasa n tyazit » i-mi tasa-w d taleqqaqt. Zik ɣileɣ ula d afrux ur zmireɣ ad t-zluɣ, tura aql-i zelluɣ irgazen widak yezzuɣur ccitan».[299]

إن الكلام الذي تلقته الذات/رضوان عن شيخها هو الإيعاز الحقيقي على الفعل لذلك «تصير الرسالة هي المرسل وبذلك يلغى المرسل كعنصر مستقل الذات».[300]

أما خانة المرسل إليه فيشغلها عاملان: عامل مشخص جماعي، وعامل مشخص فردي. فالعامل المشخص الجماعي هم الإرهابيون الذين عينوا على مستوى الخطاب

[297]-بوطاجين السعيد، الإشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 52.

[298]- الرواية: Ass-nni، ص 94.

[299]- الرواية: Ass-nni، ص 95.

-الترجمة: عندما كنت صبيا كنت رهيف الإحساس، كنت أعتقد أنني لا أقدر حتى على ذبح عصفور، أما الآن فأصبحت أذبح أولئك الذين تبعوا الشيطان.

[300]-حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ط1، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 13.

بضمير "هم" والذين أوكلوا للذات مهمة الإغتيال. إن عملية الإغتيال تهدف إلى خدمة غايتين:

- تطهير الأرض من الرذيلة وزرع الفضيلة.
- قتل كل من لا يعتنق مذهب التطرف.

إن القراءة السياقية للنص كشفت عن مجالين صوريين متقابلين إرتكز عليهما الإرهابيون: الإيمان والكفر وهما مرتبطان بالسياق من حيث الدلالة. إن الغاية من هذا البناء التقابلي هو تبرير إسالة الدماء وقتل كل من اعتبروهم كفرة وخارجين عن شرع الله.

إلى جانب هذا العامل المشخص الجماعي وضعنا في خانة المرسل إليه رضوان لكن ليس باعتباره مستفيدا مباشرا من الإغتيال لكن باعتباره متلقيا لخطاب الإرهابيين الذين يمثلهم الأمير. إن إستجابة الذات/رضوان للخطاب ولدت فيها رغبة الفعل وإعتبرت رغبتها من رغبتهم.

محور الرغبة :

لا يبرز النص أية ذات مرتبطة بموضوع قيمي أو صيغي أسست له برنامجا سرديا وسعت إلى تحقيقه ما عدا شخصية رضوان. واعتبرنا فكرة إغتيال الخوني الموضوع الأساسي الذي تسعى الذات/رضوان إلى الدخول في وصلة معه، لذلك أسست برنامجا سرديا إعتمدت عليه، وسعت من ورائه إلى الدخول في وصلة مع موضوعها القيمي.لا نعدم في الرواية Ass-nni ذواتا أخرى لأنها إرتبطت كلها بملفوظات الحالة أكثر من إرتباطها بملفوظات الفعل، إذ جاءت في قالب وصفي خال من الحركة الذي لا يسهم في النمو الحدثي لذلك لم نتوقف عندها.

محور الصراع :

لا نعثر على مستوى التجلي على أي برنامج سردي ضديد أسهم في عرقلة مسعى الذات لذلك لم نضع في هذه الخانة أي عامل، كما لم تجد الذات/رضوان مساعدة حقيقية وفعلية إن نحن إستثنينا ذلك العامل المشخص الفردي الذي أدلى للذات/الخوني على الضحية فأكسبها كفاءة معرفية سهلت عليها التعرف عليها ، وبعض القيم المجردة كالمعرفة الجيدة للمنطقة التي تقطن فيها الضحية، غير أننا لم نغامر لوضعها في خانة المساعدة لأننا إعتبرناها عنصرا من عناصر كفاءة الذات لا غير.إن غياب الحالات الصدامية ما هي إلا دليل على شبه إنتفاء عنصري المساعدة والمعارضة التي واجهتها الذات في مسعاها، مما أدى إلى سير الحكاية في خط أحادي، وهو ما يفسر كذلك نجاح الذات في تحقيق برنامجها السردي دون عناء يذكر.

يتبين لنا من خلال هذا الشرح ما يلي:

- إن ممثلين إحتلوا أكثر من خانة في الترسيمة: إن رضوان إحتل خانة الإرسال باعتباره عاملا مجردا داخليا ،لأنه يحمل في ذاته إيعازا داخليا حفزه على الفعل، ويحتل كذلك خانة المرسل إليه لأنه المتلقي المباشر لخطاب الإرهابيين الذي ولد فيه الرغبة في الفعل ولأنه يشترك مع الإرهابيين، المستفدين من الموضوع، في إيديولوجية واحدة إعتبرناه المستفيد من المشروع السردي كذلك، ويحتل خانة الذات وتجلى في صورة ممثل مشخص فردي.
- إن اللوح يبين لنا خلو المعارضة وشبه خلو خانة المساعدة من ممثلين وتبرير ذلك في النص يعود إلى سرية هذا البرنامج السردي القاعدي الذي أسسته الذات/رضوان، فلا أحد يعلم به مما يفسر عدم ظهور عوامل معارضة سعت إلى إفشاله أو عرقلة سعي الذات/رضوان، أو ظهور عوامل مساعدة قدمت خدمة للذات/رضوان أو ساندتها أثناء تحيين مشروعها السردي.
- إن تحقق موضوع رغبة الذات/رضوان إستلزم توفر عدة عوامل جعلت مشروع الذات يتحقق في النهاية. إن توفر عناصر الكفاءة لدى الذات:

معرفة الفعل والقدرة عليه هي التي جعلت مشروع الذات ناجحا والبرنامج السردي غائيته إيجابية محققة.

المبحث الثاني : التمظهر الخطابي للدلالة

إن التحليل السردي لا يستطيع أن يقبض على النص كله فيميط اللثام على دلالاته ويستجلي كل معانيه، فالمعنى "لا يستفاد نتيجة المشاريع السردية وكيفية إنتظام الأدوار العاملية والوظائف والتحولات، وما إليها من خصائص النظام السردي فحسب، بل يحصل كذلك نتيجة الصور والأساليب البيانية الموظفة لإكساء النظام السردي وتجسيده في مظهره الخارجي"[301].

فإذا كنا في المركبة السردية تناولنا بالدراسة "البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت"[302] من خلال الوقوف على مجمل الحالات والتحولات والوصل والفصل الحاصل في النص، وكيفية إنتظام الأدوار العالمية والوظائف التي اضطلعت بها. ففي هذا المستوى من الدراسة سنهتم بالمركبة الخطابية و بالصور أي "بوحدات المضمون التي تعد وصفا أو لباسا للأدوار العالمية والوظائف التي تقوم بها"[303]. سنعمل على رصد مجموع المسارات الصورية المشكلة للبرامج السردية، فإشتغال الصور في النص لا يمكن أن يحلل ويفهم «إلا بالنظر إلى العلاقة التي تربط الصعيد السردي بالصعيد الخطابي حيث أن الأول يكرسه ويدعمه»[304].

إن الصور التركيبية تقيم داخل النص شبكة صورية مكونة تشكلات خطابية متداخلة، فالصور تعمل على تمديد مساراتها الدلالية فتلتقي بصور قريبة منها لتشكل بذلك كوكبة من الصور لها نظامها الخاص.

سنعمد في هذا المبحث على إستجلاء المسارات الصورية والأدوار الموضوعاتية التي تبدو أساسية في المركبة الخطابية معتمدين على التجليات النصية وهذا «للإمساك بالعلاقة الحقيقية بين التعبير والفكرة»[305].

سينصب إهتمامنا على الشخصيات المهيمنة نصيا، تلك التي تحرك النص، وبرامجها الأساسية، فعمدنا إلى المحافظة على التقطيع الذي وضعناه في تحليلنا للمركبة السردية

---

[301]- العجيمي محمد ناصر، **في الخطاب السردي**، م س، ص76.

[302]- بورايو عبد الحميد، **القصص الشعبي في منطقة بسكرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص137.

[303] -Groupe d'Entrevernes, **analyse sémiotique des textes**, op cit, P89.

[304]- بن مالك رشيد، **السيميائيات السردية**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006؟، ص97.

[305] -Fontanier (J), **les figures du discours**, Flammarion, Paris, 1977, P 67.

بإعتباره يتحكم أيضا بتمفصل المركبة الخطابية الذي يسيّر صورها ويضمن تجانس مساراتها السردية داخل النص.

أولا- الأنظمة الصورية

المسارات الصورية للبرنامج السردي: التصدي.

إن أول شبكة صورية تستوقفنا في هذا البرنامج السردي تلك التي تتعلق بوصف حالة الطبيعة والتي تحيل إلى الحالة الإبتدائية لهذا البرنامج الذي تعين فيه محند أمزيان كذات فاعلة. ولقد تدعم النسيج الصوري الواصف لحالة الطبيعة بصور وعكسها لنا المسار الصوري التالي:

- Berra tura yeɣli-d yiḍ.[306]
- Zik zik i gganen medden.[307]
- Tagrest giwen ur ţ-ihemmel.[308]
- Tesseɣlay-d lxuf ɣef medden.[309]
- Aḍu ger lejqayeq d ashurru.[310]
- Ggugmen lmal udaynin d wid n lexla.[311]

إن هذه الشبكة الصورية الأولى تشمل صور: الليل، الظلام، الخوف، البرد الشديد، الريح، السكون... وهذه السمات المشار إليها إستند عليها الكاتب لوصف الأجواء العامة المحيطة بالشخصيات ، ورسم أبعادها الاجتماعية والنفسية، وهي الوضعية البدئية التي إمتدت على ثلاثة أجزاء، والتي إتسمت بنوع من التوازن رغم ما تحمله الطبيعة من سمات تحيل على موضوعة الإضطراب.

---

[306]- الرواية: Iḍ d wass، ص 2.
- الترجمة: إنها تظلم خارجا.
[307]- ن م، ص 2، الترجمة: ينام الناس باكرا.
[308]- ن م، ص2، الترجمة: لا أحد يحب الشتاء.
[309]- ن م، ص 2، الترجمة: إن الشتاء يدخل الرعب إلى النفوس.
[310]- ن م، ص 2، الترجمة: إن الرياح تعصف بشدة
[311]- ن م، ص 2، الترجمة: إن البهائم أصبحت بكماء.

عندما تظهر الذات /محند أمزيان لأول مرة على مستوى الخطاب، تعينت كذات حالة لم ترتبط بعد بأي مشروع سردي، وبدخولها يتدعم النسيج الصوري بوحدات معجمية تصف الحالة التي كان عليها في تلك الليلة، ويمكن أن نجملها في صور: الأرق، التعب، الاستغراق في التفكير والإستياء[312] وعن طريق تقنية الإرتداد يسترجع الكاتب ما كان يشغل بال محند أمزيان وكان السبب في أرقه. تبدأ بوادر الاضطراب تظهر على الذات / محند أمزيان حينما بدأت عملها في المصنع، فعندما رأت الطاهر يترك موقعه المعتاد متجها صوبها يسكنها شعور بأن خطرا ما يحدق بها، وفي النص رسالة صريحة تشير إلى ذلك، يقول محند أمزيان مخاطبا الطاهر:

- « Dacu ik-id-iwwin akka. Tban twenzak d yir lexbar itɛebba ».[313]

إن صورة التوجس التي نستشفها من خلال هذا الملفوظ كانت ورواء اللاتوازن الذي بدأت تشعر به الذات.عندما يخبر الطاهر الذات/محند أمزيان بأمر الوشاية التي تعرضت لها يقوم هذا الممثل بالدور الموضوعاتي التالي: المخبر وهي الصفة التي لقب بها محند أمزيان الطاهر متهكما. إن السمة المنسوبة إلى شخصية الطاهر غير عرضية بل متأصلة فيه، فهي غير مرتبطة بموقف يقفه لأول مرة، فهو الذي إعتاد نقل أخبار المصنع ويعلم كل كبيرة وصغيرة فيه. والمسار الصوري التالي يؤكد ذلك.

- Yak d neţţa i d ağirnan n lluzin.[314]
- Acemma ur as iţruh.[315]
- Kra yelan izra-t ama yelha ama diri-t.[316]

[312]- أنظر الرواية، ص 9.
[313]-ن م، ص 73، الترجمة: ما الذي جاء بك الآن. يبدو أنك تحمل أخبارا سيئة.
[314]- الرواية: Iḍ d wass، ص 73.
- الترجمة: أليس هو جريدة المصنع.
[315]-ن م، ص 73، الترجمة: لا شيء يخفى عليه.
[316]-ن م، ص73، الترجمة: يعلم كل شيء الجيد والسيء

- Yeţţawi-d isalen.[317]
- Tahar d abcir.[318]
- Tahar ţ-ţiqrihin kan id-iţţawi.[319]
- Kra yellan i sell-yess.[320]
- D neţţa id la presse.[321]
- D neţţa iţ-ţamezzuɣt.[322]

إن حرص الذات على الدفاع عن حقوق العمال هو الذي جعلها بالأمس تقول ما قالته لرفاقها العمال، وهو الذي حرضها اليوم بعد تلقيها خبر الوشاية التي تعرضت لها على اتخاذ قرار البقاء في المصنع، والتصدي لقرار فصلها، وإفشال مسعى إدارة المصنع ،وهو ما يلخص موضوعها القيمي الذي ستسعى إلى تحقيقه، رغم أن الذات لم تصرح بمشروعها لكن كلامها يحمل قيمة إيحائية تستجلي رغبتها في التصدي لقرار إدارة المصنع في إقالة عمال يمثلون الوعي العمالي والسياسي، ليستبدلوا بآخرين أقل منهم وعيا.

وما إن اتخذت الذات ذات القرار حتى استرجعت توازنها المفقود، وحصل إنزلاق على مستوى الصورة وذلك ما يوضحه الحقل الدلالي التالي:

- Akken it-ğğan imeddukal-is teɣli-d fell-as rrahma.[323]
- Allaɣ yakw imsawi .[324]
- Talt tikli tuɣ amdiq-is.[325]

[317]- ن م، ص 73، الترجمة: يحمل الأخبار.
[318]- ن م، ص 80، الترجمة: الطاهر بشير.
[319]- ن م، ص 80، الترجمة: الطاهر لا يحمل إلا الأخبار السيئة.
[320]- ن م، ص 80، الترجمة: تصل مسامعه كل الأخبار.
[321]- ن م، ص 80، الترجمة: إنه الصحافة.
[322]- ن م، ص 80، الترجمة: إنه الآذان التي نسمع بها.
[323]- الرواية: Iḍ d wass، ص 91.
- الترجمة: لما تركه رفاقه نزلت عليه السكينة.
[324]- ن م، ص 91، الترجمة: هدء روعه.
[325]- ن م، ص91، الترجمة: آخذت كل فكرة مكانها.

- Muhend-Amezyan issemlal tiktiwin-is talt ta deg wemdiq-is iressa-t.[326]
- Neţţa d leɛqel is-d-irnan.[327]

تتبدل الحالة النفسية للذات/محند أمزيان، فبعدما عاشت حالة شابها القلق والخوف والترقب والإنفعال حال توقعها الخطر المحدق بها، تسترجع توازنها المفقود والوحدات المعجمية السابقة تعكس بوضح السكينة التي نزلت عليها وإصرارها على مواجهة مصيرها بثبات، فالتأزم لم يدم طويلا فسرعان ما عادت الذات إلى وضعها الطبيعي.

إن إطلاع الذات على ما تكيده لها إدارة المصنع كان وراء التحول الكبير على مستوى كفاءتها، فانتقالها من اللامعرفة إلى المعرفة هو التحول المعرفي المهم الذي شهدته وهو الذي ولد فيها وجوب الفعل والرغبة فيه، وما زادتها معرفتها إلا ثباتا وعزما على المواجهة وهو ما يفسر الإسترجاع السريع لوعيها وتوازنها.

ندرج الصور التي تصف الذات بعد تلقيها الخبر في تشكل خطابي: الحالة النفسية المستقرة أما تلك التي وصفت حالة اللاتوازن التي عاشتها الذات فندرجها في تشكل خطابي: الحالة النفسية المتأزمة.

إن إطلاع الذات على أمر الوشاية ونية الإدارة في إقالتها عزز فيها اليقين في ضرورة المواجهة والتصدي فتأهبت للسعي، ولتحقيق هذا المشروع مرت الذات بمراحل جسدها السارد في شبكة صورية ننتقي منها :

مسار البرنامج السردي	المسارات الصورية
1-الإيعاز:	- Ayrum anda teddiḍ illa, maca teţţuyaḍ t dukla d ixeddamen imeddukal-is ص83. - Nemwalaf garanay ص83. - Ddeqs aya id nedda akken ص83. - Tit nwa yef wa ص83. - Am Watmaten ney ɛad ص83.

[326]- ن م، ص 91، الترجمة: استجمع محند أمزيان أفكاره.
[327]- ن م، ص 91، الترجمة: زاده ذلك وعيا.

2-الكفاءة: – وجوب الفعل. –الرغبة في الفعل. – معرفة الفعل.	- Ulac tarewla ص83. - Ilaq yal awal s lmizan ص83. - Ma yella staxren-aɣ nekwni an-neğğ amkan a t-ɛemren s izamaren neɣ s iḍarusen-nnsen, wigi i sen-iţţawin awal wigi i sseglafen yidsen ص83. - Iles (...) d neţţa id-igellan s wayen ilhan ص83. - I tekkes ddel d uzaylal ص83. - Iles win is-issnen, ɣures lhiba ص83. - Iles ţ-ţigijda n tmeddurt ص83.
3- الإنجاز:	- D imeddukal-ik agin ad kecmen ɣer lkantina ḥacama teffɣeḍ ssya ص130. - Iwala imeddukal-is zdat lkantina qqimen ص130. - Iwala udem n talext asen iţmeslay ص130. - Ixeddamen yakw kkaten deg fassen bdan aɛeggeḍ ص130.
4-الجزاء:	- La k-qqaren iqemqumen ffeɣ ssya (...) A Muhend-Amezian, ak-iniɣ kan ččan fell-ak times, ɣas tmenɛed assa, abrid-nniḍen ak ttfen ص131. - Mi kecmen (...) ččan lfarh teḍra yidsen am-warrac. Taḍsa anecreh ص131.

إن الملفوظ « Ulac tarewla » (لا مفر) يحيل إلى إسترجاع الذات/محند أمزيان توازنها، ورغبتها في تغيير الوضع ، وبداية سعيها لتحيين مشروعها، أما الملفوظات التي أدرجت ضمن مسار الكفاءة تعكس وحداته المعجمية ما تمتلكه الذات من عناصر الكفاءة، ما يؤهلها لتحيين برنامجها وتحقيق رغبتها، وتحيل صور هذا المسار إلى وعي الذات ورغبتها في التصدي لقرار الفصل، وما تكتسبه من كفاءة معرفية مجسدة في صورة البلاغة التي تتصف بها الذات والتي ستستند عليها لتحقيق مشروع التصدي. وللإستدلال على أهمية

هذه الكفاءة في تحقيق مشروع الذات عمد السارد إلى تقديم شبكة صورية جمع فيها دلالات تحمل قيما معنوية إيجابية ننتقي منها:

- Iles… d neţţa daɣen id-igellun swayen ilhan.[328]
- Itekkes ddel d uzaylal .[329]
- ɣures lhiba.[330]
- Iles ţ-ţigejda n tmeddurt.[331]

إن برنامج الذات غير قابل للتحقق، فالذات لا تملك من القدرة ما يؤهلها لتحيين برنامجها وتحقيق رغبتها، فتحقيق رغبة الفعل مرهون بالقدرة على الفعل فالذات لم تعتمد في سعيها إلا على الرغبة ووجوب الفعل.

إن غياب تكافؤ القوى بين الذات وأصحاب القرار في المصنع هو الذي جعل الذات تتجنب المواجهة العلنية معهم، وهو ما عكس ضعف الذات وعجزها على الإتصال بموضوعها، لذلك كان لزاما لتحيين المشروع تدخل طرف ثالث مساعد.إن تدخل العمال كعامل جماعي مساعد هو الذي كان وراء الإنجاز ومن حقق غاية الذات وبه إسترجعت الذات توازنها المفقود. وبدخول هذا الممثل تتجدد به حركية النص لكن ليس للدلالة على نشاط الذات بل للدلالة على نشاط العمال المساعدين وقد إ نعكس هذا التحول السردي على مستوى الخطاب في الوحدات المعجمية التالية.

- Ugin ad kecmen ɣer lkantina.[332]
- Imeddukal-is zdat lkantina qqimen .[333]
- Ixeddamen yakw kkaten deg fassen bdan aɛeggeḍ.[334]

إن المسار الصوري يبين غياب الوحدات الدالة على نشاط الذات في حين نلاحظ حضور وحدات دالة على الصراع بين العمال والذات الضديدة. وأمام هذا الوضع تضطر

---

[328]- الرواية: Iḍ d wass، ص 83
- الترجمة: إن اللسان يجلب الخير كذلك.
[329]- ن م، ص 83، الترجمة: إنه يزيل الذل.
[330]- ن م، ص83، الترجمة: إنه مهاب.
[331]- ن م، ص 83، الترجمة: إن اللسان عماد الحياة.
[332]- الرواية: I d wass، ص 130.
- الترجمة: رفضوا الدخول إلى المطعم.
[333]- ن م، ص 130، الترجمة: جلس رفاقه أمام المطعم.
[334]- ن م، ص130، الترجمة: كل العمال يصفقون وشرعوا في الصراخ.

الذات الضديدة إلى تغيير وجهة مشروعها السردي القاضي إقالة محند أمزيان من منصبه فتتنازل على موضوع رغبتها وتقرر إخلاء سبيل الذات وإعادتها إلى منصبها، وانعكس إنفراج أزمة الذات على مستوى الخطاب فيما قاله السارد على لسان حارس مكتب المدير:

« La k-qqaren iqemqumen ffeɣ ss-ya, d lawan imekli. Ak-iniɣ kan ččan fell-ak times, ɣas tmenɛeḍ assa, abrid nniḍen ak-ttfen ».[335]

يتبع السارد هذا المسار الصوري بمسار أخير يجسد مرحلة الجزاء ، عززه بشبكة صورية تعكس صورة السعادة والفرح التي إنتابت العمال بعدما رضخت إدارة المصنع لمطالبهم، وهذا ما تعكسه هذه الوحدات المعجمية الدالة على الحالة:

- Ččan lferh.[336]
- Teḍra yidsen am-warrac.[337]
- Taḍsa aneccrah.[338]
- Tuɣal lkantina d ssuq.[339]

تنتقل الذات/محند أمزيان في هذه المرحلة المتقدمة من الرواية من حالة اللاتوازن إلى حالة التوازن، لكن سرعان ما تبدأ هذه الصورة في الإنمحاء حينما تسلمه الطاووس رسالة تحمل إقالته، فيحدث إنقلاب جذري على كل المستويات السردية والبنائية فتبرز تشكلات صورية جديدة.

أحدث هذا المنعطف اللامتوقع إنكسارا واضحا في نسق النسيج الصوري وبنيته بعدما انفرجت العقدة نهائيا ، إلا أن نهاية الحكاية جاء مقترنا بعقدة أخرى وعودة الذات/محند أمزيان إلى الوضع الأصل ، غير أن الفرق بين الوضعين يكمن في أن الذات في هذا البرنامج الجديد الذي أسسته تكون مؤهلة أكثر مما كانت عليه في البرنامج السردي السابق، إذا إستكملت عناصر كفائتها الذي يسمح لها بإ نجاز التحول المرغوب فليه. والخطاب يحمل

[335]- ن م، ص131، الترجمة: يقول لك المدراء أخرج من هنا، حان وقت الغذاء، إنهم مغتاضون منك، فإذا نجوت اليوم فلن تنجو مرة أخرى.
[336]- ن م، ص137 ، الترجمة: فرحوا كثيرا.
[337]- ن م، ص137 الترجمة :أصبحوا كالصغار من شدة غبطتهم
[338]- ن م ، ص137 ، الترجمة: إنهم يضحكون
[339]- ن م ، ص137، الترجمة أصبح المطعم كالسوق.

بوادر تؤشر إلى إمكانية تحقق المشروع السردي حينما تنازل السارد الكاتب للشخصيات لتتنبأ بمآله بعبارات تصب كلها في دلالات إحتمال غايته الإيجابية:

- « Assa wiqila feɣt… ».[340]
- « Waqila udem n talext ad ixelles ayen ixdem, aɛqab iban a t-ɛaqben ɣef dussi-inek (…) a s-inin anda yuɣal ».[341]

المسارات الصورية للبرنامج السردي: السلامة

لقد سجلنا أعلاه في المبحث السابق أن موضوع السلامة تضمن برنامجين سرديين ينبنيان على مركبة خطابية متضادة: السلامة/الإبادة، أي أنهما يتجهان إتجاها عكسيا. ففي الوقت الذي ترغب فيه الذات/سالم الحفاظ على سلامة الأرواح والذخيرة التي يحملها الجنود، يظهر عامل ضديد هو العدو الذي يرغب في إبادة المجاهدين ليمنعهم من إيصال الأسلحة التي يحملونها إلى مركز قيادة الجيش. ولقد أفرز الصراع المحتدم بين الممثلين مجالات صورية غاية في التبيان.

إذا كنا لا نعرف في بداية الحكاية إلا حيزها المكاني فإن النص تضمن وحدات معجمية غنية واكبت البرامج السردية منذ بدايتها، وإتحدت فيما بينها لتشكل المجال الصوري للحكاية.

قبل أن يشرع الكاتب في عرض برنامج الذات السردي مهد له بحقل معجمي وصف فيه حالة الطبيعة المضطربة، وهو الديكور الطبيعي الذي إحتضن الأحداث، وحالة المجاهدين وهم يتسلقون الجبال محملين بالسلاح وسط أجواء مضطربة.

إن هذا المجال الصوري الأول الذي إبتدأ به البرنامج السردي يعد بمثابة ر سم للحالة التي كانت عليها الطبيعة والمجاهدون قبل البداية الفعلية للأحداث والوحدات المضمونية التالية تحيل على نفس موضوعة الإضطراب:

---

[340]- الرواية: Iḍ d wass، ص 167.

- الترجمة: إنني ربما أمسكت به اليوم.

[341]- ن م، ص 167، الترجمة: إن وجه الصلصال ربما سيدفع ثمن ما فعل، إنهم سيعاقبونه حتما على الملف الضائع، سيسألونه عن مكان وجوده.

- Adfel yenna-d ma n-teṯṯfeḍ. [342]
- Nniqal d asxiclew kan tura atan amzun d ibidiyen id iɣellin.[343]
- Tineccarin n taḍut id-yeṯṯarew. [344]
- Iḍaren tura terza-d fell-asen tazayt [345]
- Aɛrur ibub [346]
- Ul zzay [347]
- Aḍar deg wedfel la yessuruf. D tugdi [348]

بحالة اللاتوازن هذه إبتدأ النشاط السردي. فالذات/سالم تعيش حالة من اللاتوازن بعد أن تيقنت أن المهمة التي كلف بها هذه المرة قد علم بها العدو. وتشعر الذات/سالم بصفتها المسؤولة الوحيدة على هذه المهمة وعلى الرجال الذين تحت قيادتها بوجوب الحركة من أجل إنهاء الافتقار.

مع تقدم النص يتحدد البرنامج السردي الذي تؤسسه الذات ويتحدد معه تدريجيا المجال الصوري كما يوضحه هذا اللوح:

البرنامج السردي	**السلامة**
المجال الصوري	الحفاظ على أرواح الجنود والأسلحة التي يحملونها
الصور	–التكتم عن قرار تغيير الطريق الذي سيسلكونه. –السير ليلا والإستراحة نهارا. –التستر بالضباب الكثيف. –العدول عن الخطة المرسومة.

[342]- الرواية Tagrest uryu ص09 ،الترجمة: إنها تثلج بغزارة.
[343]- ن م، ص09 ، الترجمة : كانت منذ قليل تثلج ببطء، أما الآن أصبحت تثلج بغزارة.
[344]- ن م، ص09 ، الترجمة: و كأنه صوف يتناسل.
[345]- ن م ،ص09، الترجمة: أصبحت الأقدام ثقيلة.
[346]- ن م،ص09 ، االترجمة: إن الظهر محمل.
[347]- ن م ، ص09 الترجمة: إن القلب مثقل.
[348]- ن م ، ص09 الترجمة: القدم مترددة في الثلج، إنه الخوف.

	–المعركة/المواجهة. –الهزيمة.

إن الصور التي تشكل المجال الصوري لهذا البرنامج السردي تبدو منسجمة فيما بينها، فجاءت متحدة بشكل متناغم رغم نهاية البرنامج السردي التي إتجهت نحو نهاية نقيضة.إن هذا البرنامج السردي في البدء اتسم منذ الوهلة الأولى بشبكة من الصور المتراكمة التي تصف الحذر الشديد الذي توخته الذات من أجل إنجاح برنامجها السردي، تلتها مجالات صورية غاية في الغنى.تشعر الذات/سالم بصفتها المسؤولة على مهمة نقل الأسلحة إلى مركز قيادة الجيش بتهديد يمس أمن وسلامة الجنود الذين تحت قيادتها، فيدفعها هذا إلى تأسيس برنامج سردي تنوي من خلاله ضمان سلامة الجنود والأسلحة التي يحملونها. لقد لخص الكاتب السارد هذا البرنامج في المقطوعة السردية التالية:

« Imseblen id-yeddan yid-es (…) ma yella n kra dir i ten-yurğan, ma yella kra yuran ilaq d neţţa ar a yezwiren ɣur-es ».[349]

إن هذه الملفوظات التي تضمنتها هذه المقطوعة النصية توضح نية الذات في حماية جنوده حتى وإن كلفه ذلك التضحية بالنفس، ووراء هذه النية تتستر رغبة أساسية في إنجاح المهمة التي كلف بها.إن الذات توجد في حالة منفصلة عن موضوعها القيمي ولتحويل العلاقة الانفصالية بين الذات والموضوع إلى علاقة اتصالية يستدعي توخي الحذر، فلتحقيق هذه الوصلة يتعين على الذات/سالم أخذ الحيطة لتضمن نجاح برنامجها السردي ومن هنا يمكن إعتبار الحذر الذي توخته الذات عنصرا من عناصر الكفاءة للذات التي تضاف إلى العناصر المذكورة أعلاه (الرغبة، الوجوب، ومعرفة الفعل) ونلاحظ على هذا المسار وحدات دالة من جهة على نشاط الذات ومن جهة أخرى تلك الدالة على الحال، ولقد تجسدت على مستوى الخطاب في الصور التالية:

– تغيير وجهة الطريق المؤدي إلى مقر قيادة الجيش

[349]- الرواية: Tagrest urɣu، ص 95.

- الترجمة: إذا حدث مكروه للمسبلين الذين رافقوه فهو الذي سيواجهه.

- عدم إخبار الجنود بالوجهة.
- المعرفة الجيدة بالجبال ومسالكها.
- إخفاء أثر الأقدام.
- التستر بالضباب الكثيف.
- عدم الرد على إستفزازات العدو.
- التخفي في الغابة.

بعدما تأهلت الذات/سالم لتحقيق مشروعها السردي شرعت في تحيينه، ولكن تجد نفسها مضطرة إلى تغيير وجهة مشروعها السردي خاصة عندما قررت فجأة ودون أن تعلم أحدا من الجنود تغيير خطتها، فبدل أن تسير ليلا قررت إكمال السير في النهار مع كل ما يتضمنه هذا القرار من خطر على نجاح مهمتها.مع هذا القرار الجديد المتخذ من قبل الذات يفقد الحذر قيمته كوسيلة لتحقيق مشروع الذات السردي فتصبح الذات منفصلة عن موضعها الصيغي. فنجد الذات أمام انفصال مزدوج: انفصال عن الموضوع الصيغي من جهة وعن الموضوع القيمي من جهة أخرى وهذا ما يفسر فشل برنامجها الإستعمالي الأول الذي أسسته لتحقيق مشروعها السردي.

إن العدول عن الخطة التي رسمتها للدخول في وصلة مع موضوعها القيمي هي التي تسببت في إفشال برنامجها السردي، فوجدت الذات نفسها مضطرة إلى تأسيس برنامج سردي آخر تنوي من خلاله المواجهة ، خاصة حينما هبت ريح قوية بددت الضباب الذي كان يحول بين الفرقة وطائرات العدو كاشفة عن مواقع الذات/سالم والجنود.إن إنكشاف مواقع الجنود إحتمال يؤشر لظهور حالة لا توازن جديدة تعيشها الذات- التوازن الذي حققته حينما إهتدت لفكرة الكتمان- مما إستلزم عليها التحرك من جديد في إتجاه إسترجاع التوازن المفقود.

تسعى الذات/سالم في ملفوظ الفعل إلى تأسيس برنامج سردي جديد نستشفه من مضمون الكلام الذي وجهته الذات إلى رفاقها قائلة:

« Ma yella kra id-yeɣylin fell-aɣ, imsebblen ur ilaq ara a ten-twet tderrit, taɛekkemt i d bubben ilaq ad temneɛ, ilaq ad awḍen tuffra

yerna bubben. Ma yella kjra yuran, nekkni di 3, ilaq da ar-a neẓẓu acenggu. Nekkni ad aɣ-ed-iwali imseblen d wid irewlen ».[350]

نفهم من خلال صيغ الأمر التي تضمنها كلام الذات/سالم (Ilaq) (يجب)، أن الذات تحاول إقناع رفاقها بضرورة مواجهة العدو، وإن إقتضت الضرورة التضحية بالأنفس من أجل تمكين الجنود المحملين بالسلاح من الفرار بعيدا عن موقع المعركة.ولتحقيق الوصلة مع الموضوع القيمي عمدت الذات إلى جعل ذاتها وذوات رفاقها الثلاثة موضوعا قيميا بالنسبة للعدو، أي موضوع رغبة بالنسبة له، وإعتبرت ذواتهم وسيلة لتحقيق البرنامج السردي.لقد حرص السارد على ذكر طور المواجهة من البرنامج السردي في مقطوعة سردية إقتربت من المشهد، ولقد تضمن هذا المجال الصوري شبكة من الصور التراكمية منحت النص سمكا دلاليا آخر، ولقد أتى هذا المجال الصوري الجديد كرد فعل على البرنامج السردي الضديد.

يمكننا إدراج الصور اللاحقة ضمن المجال الصوري الذي تضمنته المركبة الخطابية المواجهة:

- أطلقت الطائرة (T6) صفارة الإنذار.
- تسقط القنابل التي تقذفها الطائرات بعيدا.
- بدأت القنابل تسقط لما انتصف النهار.
- ترمي السماء حممها ورصاصها.
- أسرع الجنود الخطى لما ذهبت الطائرات لتتزود.
- تعود الطائرات وترمي قنابلها.
- أطلق سالم ومحند واعلي الرصاص عليها.
- تعود الطائرة (T6) لترمي بما حملته من قنابل.
- يتظاهر المجاهدون بالموت.
- لم ترجع الطائرات من حيث أتت حتى أضحى كل شيء رمادا.

[350]- الرواية: Tagrest uryu، ص 148

وردت هذه الصور المتتالية بعدما قررت الذات استرجاع التوازن المفقود، وهذه الصور التي تضمنها هذا المسار تبين عدم كفاءة الذات من أجل تحقيق التوازن، فالصور التي قامت بوصف وقائع المعركة تبين عدم تكافؤ القوى بين الذات/سالم ورفاقه الثلاثة والجيش الإستعماري، فإذا كانت الذات تمتاز بالشجاعة والإقدام وتحدي الصعاب فإن الذات الضديدة امتازت بالقوة والبطش والتدمير الشامل، مما يجعل الإنفراج الذي ينقل الذات من اللاتوازن إلى التوازن مستحيلا، وهو ما يؤشر إلى الغائية السلبية للبرنامج السردي ومن ثم دخول مجالات صورية سلبية أحدثت إنقلابا جذريا على كل المستويات.

يشير النص إلى الغائية السلبية من خلال تضمين المسار الصوري الأخير وحدات معجمية متقاربة في الدلالة ومقترنة بعقدة أخرى ينتهي بها البرنامج السردي للذات لتمثل الهزيمة التي منيت بها الذات ورفاقها لعدم قدرتها واستطاعتها التغلب على الصعاب وإلحاق الهزيمة بالعدو، والصور اللاحقة تبين ذلك:

- يصاب سالم برصاصة أردته قتيلا.
- يسقط الوناس إلى جانب سالم.
- يصاب محند واعلي برصاصة في الساق.
- يصاب رابح برصاصة في البطن.

إن الدلالات التي يحملها هذا المسار الصوري الأخير تتسم بالسلبية إذ جاءت كلها لتلخص المجرى الصوري للهزيمة وهي النهاية المأساوية التي إرتضاها السارد لهذا البرنامج السردي وليختم بها الحكي كذلك.

ختاما سنحاول تلخيص مجمل المسارات الصورية التي تضمنها برنامج الذات السردي في هذا اللوح التالي:

المسارات الصورية	الصور	الصفحة
الحذر	-Ad n ekk kan ansi nniḍen ma ulac abrid-a yiwen deg neɣ ur d yegri. - Yiwen ur as mmaleɣ ansi ar-a nekk. -Idurar ssneɣ-ten. -Egzem-ed kan tasetta i tzaneţ-nni teggriḍţ ɣer deffir zzuɣur-iţ-	–ص68 –ص68 –ص68

ص108– ص140–	akka kra n wanida n ɛedda ad yeffer. -Wellah ar-a ad felqen am igerfiwen, limer mačči d lamana. -Amadaɣ n zzan ɣas d adfel nezmer ad ninig ddaw laɛnaya-s.	
ص150– ص151– ص151– ص151– ص153– ص156– ص156– ص157– ص157– ص158–	-Cwit yiwet n « t6 » tneqqer-ed asigna, tebda asrugmet « la sirène ». -ɣas zrant nella, ur aɣ-ed walan ara, lbumbat iwumi id-berrun agemmaḍ-in id-ɣellint. -La-d-kkaten kan, kra walent berrik ɣef wedfel ama d uzzu neɣ d inijjel ɣelin deg-s. -Armi cwit ad izeggan was, lbumbat ɣelint-ed igenni iberru-d i tnes d weldun. -Nutni ruhen ad d-agmen, nekkni ur neɣfil ara (…) nettef tikli scceda. -Cwit akka « T6 » twet-ed s uxenfuc tebra-d i lbumbat. -Salem d Muhend Uaɛli jebden fell-as. -« T6 »-nni tuɣaled (…) tebra-d iwacu iwumi tzemer. -Awali walan-aɣ-ed, tura ilaq ad nexmet, ad nerr iman-nneɣ nemmut. -Ur uɣalent ara armi kra iɣ-ed-yezzin tenger deg-s tili.	المواجهة
ص171– ص171– ص172– ص177–	-Walaɣ salem yemderkal, yeɣli tinnegnit. -Iwennas yuzzel ɣur-es, taldunt-nniden, yeɣli ucawrar ɣer tama-s. -hulfaɣ i userwel yebzeg, la-yi-netteḍ nniqal ɣileɣ d tidi, wwiɣ ɣer dinna afus yuɣal-ed yečču r d idim. ziɣ ihuza-iyi-d. -Ziɣ čči ɣ-t deg uɛabbuḍ-iw, ziɣ ula d nekk ur iyi-zgil wara.	الهزيمة

المسارات الصورية للبرنامج السردي: الإغتيال

أشرنا في المبحث السابق حينما تحدثنا عن موضوع الإغتيال أن قهر الأولياء والتعذيب الذي سلطته على الذات/رضوان رجال الأمن كان الإيعاز الرئيسي الذي وقف وراء مشروعها السردي الرامي إلى اغتيال شخصية الخوني. سيكون للقهر الذي عاشه الدور الكبير في تغيير مجرى حياته، وإكتساب وعي جديد يدفعه إلى تغيير أسلوب حياته والنظر إلى العالم والأشياء بمنظار جديد. ولقد تجلى هذا التحول نصيا فيما يلي:

المسارات الصورية	الماضي (Zik)	الحاضر (Tura)

الصور	-Kkreɣ-d di temdint gar uzuliɣ d ubitun. ص94 –نشأت في المدينة بين قنوات تصريف المياه والإسمنت. -Asmi lliɣ d aqcic (…) tasaw d taleqqant. ص95 –لما كنت طفلا كنت مرهف الحس. -Mi ara d-mmektiɣ amɣar n baba d lbunya-s id tmekktayeɣ. Cwit cwit armi uɣaleɣ berruɣ i uqerru ص125 –لما أتذكر والدي أتذكر لكمته، حتى أصبحت أطأطئ رأسي مذلولا. -Zik lliɣ qqareɣ, atas n medden i ifeɣ ص166. –في الماضي كنت أدرس وكنت متفوقا على الجميع.	-D lğwameɛ id axxam-iw ص94 –أصبحت المساجد بيتي. -Aql-i zelluɣ irgazen ص94 –أصبحت أذبح الرجال. -Ula tura mi meqqreɣ, mi d ɣlint fell-i tlufa berruɣ i uqerru…armi d asmi mlaleɣ d ccix-iw ص125 –وحتى بعد أن أصبحت كبيرا فحينما تعصف بي الخطوب أطأطئ رأسي...حتى إلتقيت بشيخي... hulfaɣ tasa-w teţţuɣal d agermum yeqquren ğğan wafriwen ص170. –شعرت بقلبي يتحجر. -Fɣeɣ axxam gezmeɣ yid-sen aseɣwen. S ya d afella ad beddleɣ talsa, ad ffɣeɣ abrid-nnsen. ص170. –خرجت من البيت وقطعت معهم كل صلة, من اليوم فصاعدا سأسلك طريقا غير طريقهم. -Mi tenggelwa tmurt taɣuri-inu dayen tenggelwa ص166. –لما اهتزت البلاد، اضطربت حتى دراستي.
التشكل الخطابي	التغيير	

وإن الملفوظات التي جاءت بصيغة الماضي (Zik) تندرج ضمن مسار صوري يحيل على الحياة التي كان يحياها رضوان في كنف عائلته قبل أن يعتنق مذهب المتطرفين، بينما الملفوظات الأخرى التي جاءت بصيغة الحاضر (Tura) فلقد إندرجت ضمن مسار صوري يعكس التحول الذي طرأ على حياة رضوان بعد أن غير أسلوب

حياته، والوحدات المضمونة التي تضمنها هذان المساران تعكس إنتقال الذات من طور اللاتوازن إلى طور التوازن.إن كل التموجات الصورية المذكورة أعلاه تبدو بمثابة الإيعاز المركزي للمجالات الصورية المتعلقة بالبرنامج السردي للذات، أي أن هناك علاقة سببية بين الوضع الذي كانت عليه الذات/رضوان وبين الوضع الذي آلت إليه.قدم السارد صورا متضادة للذات ليسهل على القارئ التمييز بينها نتيجة لإختلاف الصور التي أسندت لهذه الشخصية وهذا لنفهم التغيير الذي طرأ عليها.إن مقارنة بسيطة بين الصور تكشف التحول الذي عاشته الذات ولقد جسدته بنية النص القائمة على ثنائية ضدية قائمة على الزمن الماضي (Zik) والزمن الحاضر (Tura).

وجدت الذات/رضوان نفسها مجبرة على تغيير وضعها، فقهر الأولياء والتعذيب الذي سلطه عليه رجال الأمن رمى بها في إحضان الإرهاب والتطرف، فقررت الإلتحاق بالمشاريع السردية للمتطرفين وتبني مواضيع رغباتهم. فإذا كان المتطرفون يسعون إلى القضاء على الفساد والمفسدين والإلحاد والملحدين فإن الذات أصبحت الوسيلة التي يحققون بها مشاريعهم:

-« Nek d afus-iw kan ihwağen, atan ɣur-sen, d ayla n-sen ».[351]

فعندما عرض الأمير على الذات إغتيال الخوني شعر بوجوب القيام بالفعل ولتحقيق هذا المشروع مرت الذات/رضوان بمراحل أجملها السارد في شبكة صورية ننتقي منها.

الإيعاز:

-« Lmumen d win yeddan d webrid yellan di zzmam ».[352]

-« Win i t-yeğğan, ayen yeḍran yid-s drus ».[353]

[351]- الرواية: Ass-nni، ص 94.
-الترجمة: إنهم لا يريدون إلايدي، هي لهم ملكهم.
[352]- الرواية: Ass-nni، ص 94.
-ترجمة: المؤمن من إلتزم حدود الله.

-« Ilaq ad yeğğ amkan-is di dunnit».[354]

-« Amdan dayen yeffeɣ talsa nneɣ ».[355]

-« Ulac aɣiḍi ».[356]

-« Anagar idim-is, ma yuzzel ara t-yawin anida ara isers ddnub iseggasen ».[357]

إن الشبكة الصورية السابقة تضمنت ملفوظات جسدت دواعي سعي الذات ورغبة متأصلة فيه، والصور التي تضمنها هذا المسار تكشف عن إتساع موضوع رغبتها باغتيال كل من لم يجعل القرآن منهاجا لحياته، ولقد ترسخ فيه هذا اليقين بعدما جالس العلماء وإقتنع أن في إزهاق الأرواح في سبيل الله ثواب، وهو الأمر الذي حفزه على السعي، وهو ما يشكل مفتاح برنامجه السردي.

بعدما تلقت الذات الأمر باغتيال الخوني استعدت لتحيين مشروعها.

الإستعداد:

-« D nekk id-uznen ɣur-s i-mi ssneɣ tameslayt».[358]

-« Ssneɣ tamurt ».[359]

-« Ur ţţaran ara medden ɣur-i ».[360]

-« Ad qqnent wallen fell-i, ad iyi ɣilen d ayla nsen ».[361]

-« Wet trewleḍ ».[362]

-« Ilaq ad tissineɣ ansi ara tkccmeḍ d wansi ara tefɣeḍ ».[363]

---

[353]- ن، م، ص 94، ترجمة: من حاد عن شرع الله يستحق العقاب الشديد.
[354]- ن،م، ص 94، ترجمة: يجب أن يموت
[355]- ن، م، ص 94، ترجمة: هذا الإنسان خرج عن شرعنا.
[356]- ن،م، ص 94، ترجمة: لا شفقة.
[357]- ن، م، ص 94، ترجمة: إذا أزهقت روحه فدماؤه ستشفع له يوم القيامة.
[358]- الرواية: Ass-nni، ص 97، الترجمة: أنا من أرسلوا إليه لأنني أعرف لغتهم.
[359]- ن، م، ص 97، ترجمة: أعرف البلاد.
[360]- ن،م، ص 97، ترجمة: لن ينتبه أحد إلي.
[361]- ن، م، ص 97، ترجمة: لن يشك أحد في، سيعتقدون أنني واحد منهم.
[362]- ن، م، ص 97، ترجمة: إضرب ثم فر.
[363]- ن، م، ص 97، ترجمة: يجب أن تعرف من أين تدخل ومن أين تخرج.

-« Ad kkeɣ gar-asen am tata ».[364]

هذا المسار الصوري جسد الكفاءة المعرفية للذات، وهو ما سيؤهلها لتحيين مشروعها والدخول في وصلة مع موضوعها ،وهذا ما تعكسه الوحدات المعجمية الدالة على الاستعداد النفسي والذهني للذات قبل أن تقدم على تنفيذ مشروعها.إن هذا المسار الصوري المتعلق باستعداد الذات/رضوان عبارة عن تكثيف لملفوظات الفعل التي تعكس بشكل جلي حرص الذات على تحقيق رغبتها وإنجاح مشروعها السردي.

التحيين:

بعدما تأكدت كفاءة الذات لتحقيق مشروع الاغتيال تنتقل من القول إلى الفعل، فتمر إلى تحيين برنامجها السردي، ولقد عمد السارد لتجسيد هذه المرحلة خطابيا إلى شبكة صورية وصف فيها واقعة الاغتيال:

-« Si ssbah i ţrağuɣ deg-s zdat tewwurt n lluzin».[365]

-« Walaɣ-t mi d yeffeɣ, yerra-d qbala ɣur-i ».[366]

- Ameddakkel-nneɣ ixeddem yid-is iwehha-yi-d s ujirnan »[367]

-« Nekk bdiɣ tikli metwal tewwurt n lluzin ».[368]

النتيجة:

تأتي هذه المرحلة خاتمة للمراحل السابقة، وعند هذا الحد تنتهي أحداث الحكاية وأطوار البرنامج السردي ويمثل هذا المجال الصوري الأخير غائية المشروع السردي، فبموت الخوني تنجح الذات/رضوان في مشروعها ولقد إنعكس هذا التحول السردي على مستوى الخطاب في الوحدات المعجمية التالية:

---

[364]- ن، م، ص 97، ترجمة: أن أكون بينهم كالحرباء.

[365]- الرواية: Ass-nni، ص 186.- الترجمة: كنت أنتظره منذ الصباح أمام باب المصنع.

[366]- الرواية ass-nni ص186، ترجمة: رأيته حين خرج، اتجه مباشرة صوبي.

[367]- الرواية ass-nni ص186، الترجمة: رفيقنا الذي يعمل معه أشار إليه بالجريدة

[368]- ن م ، ص186، الترجمة: بدأت السير باتجاه باب المصنع.

-« Mi iger aḍar-is ad yali, jebdeɣ fell-as».[369]

-«Mi tetterḍeq neṯṯa yeɣli »[370]

-« Winna yeɣli menteq, yemrareɣ deg idamen-is »[371]

-« Yemmut ur yezra ansi is-d tekka »[372]

ثانيا – الموضوعات والأدوار الموضوعاتية

إن السمات التي استخلصناها في المبحث الذي خصصناه لتحديد ماهية الشخصية تتعلق فقط بوضعيتها النحوية، مما جعلها لا تعكس إلا جزءا زهيدا من وجودها وكيانها الدلالي.إن الشخصية عبارة عن مرفيم فارغ: «لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها»[373]

سنعمد في هذا الجزء من البحث إلى بناء الكيان الدلالي للشخصيات، كون هذه الأخيرة «تولد فقط من وحدات المعنى ولا تتشكل سوى من الجمل التي تلفظها أو تلفظ عنها»[374] فنقوم بتجميع البطاقات الدلالية الخاصة بتلك الشخصيات الفاعلة في الثلاثية ، والتي كانت وراء التحولات النصية، ثم سيتم تحديد الموضوعات ومنها نستخلص الأدوار الموضوعاتية.

إن التحليل السابق للمركبة السردية مكننا من تعداد ثلاث شخصيات فاعلة كانت وراء تحريك الأحداث في الثلاثية وهي: محند أمزيان، سالم ورضوان، والبطاقات الدلالية والأدوار الموضوعاتية تكون خاصة بهذه الشخصيات دون غيرها.

1) محند أمزيان:

[369]-ن م ،ص187 ،الترجمة: لما همّ بالصعود أطلقت النار عليه.
[370]- ن م، ص187 ،الترجمة: لما أطلقت النار هوى.
[371]- ن م، ص187 ،الترجمة: هوى على الأرض في صمت فتحبط في دمائه.
[372]- ن م، ص187 ، الرجمة: مات و لم يعرف من قتله.
[373]-هامون فيليب، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر بنكراد سعيد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 30.
[374] -Wellek.R, Warren.A, **La théorie littéraire**, éd Seuil, Paris, 1971, p 218.

الأدوار الموضوعاتية	الموضوعات
يتيم	إنّ وحدات خطاب النص تحيل على موضوعة اليتم، فمنحد أمزيان هو ثاني ثلاثة أطفال أنجبتهم مالحة، ولقد فقد أباه الشهيد في الثورة وأضحى يتيم الأب وهو طفل صغير،
مثقف	نجد في النص وحدات معجمية تحيل على دلالة هي الثقافة. فمنحد أمزيان متعلم وشغوف بقراءة الجرائد التي يجمعها والكتب حتى المحظورة منها. ولقد أكسبته ثقافته هذه وعيا ونظرة جديدة للعالم والأشياء، ولعل ذلك ما ترجمه إهتمامه بالسياسة ورفضه للأسلوب الذي يعامل به العمال في المصنع اين يعمل.
صريح	يكشف الخطاب عبر صوره على صفة يتصف بها محند أمزيان هي الصراحة، ذكرها السارد صراحة حينا وأحيانا أخرى اكتفى بالتصريح عنها من خلال ذكر مضامين دلالية تحيل إليها، فمحند أمزيان صريح جداً وصراحته هي التي كانت سببا في إقالته من منصبه.
واع	ينسب السارد لشخصية محند أمزيان صفة الوعي السياسي منه خاصة فلقد تم استنتاج هذه السمة من خلال استقراء جميع أفعالها وأقوالها وكذلك من خلال تصورها الخاص للعالم وللأشياء، فمحند أمزيان ضد هذا النظام الفاسد، فهو يؤمن أن البلاد لم تحقق استقلالها الكامل لا طالما أصبحت أجهزتها تستخدمها للقمع والتعسف، ولا طالما تستعمل خطاباتها كمخدر يشل عزائم العمال ويغشى أبصارهم مما يجعلهم لا ينظرون إلى وضعهم إلا بمنظار إيجابي لا يشوبه نقص أبدًا. إن محند أمزيان مستاء من موقف السلطة التي تنكرت لمبادئ الثورة ومتذمر من موقف العمال القانعين بلقمة العيش مهما حالت علقما في أفواههم.
ثائر	تضيف الملفوظات السردية سمة أخرى لشخصية محند أمزيان وهي الثورة.

فهذه الشخصية لا تقبل الظلم والضيم وهذه السمة غير مرتبطة بوضع تركيبي أني إنما هي صفة لازمته منذ أن كان طفلا صغيرا وهذا ما أراده أن يلمح إليه السارد حينما نقل لنا قصصا عن طريق السرد التسجيلي لمواقف وقفها محند أمزيان ثائرًا فيها عن الظلم	

2) سالم:

الأدوار الموضوعاتية	الموضوعات
قائد	يتبيّن لنا من خلال تتبع الوحدات المعجمية أن سالم قائد لثلة من المجاهدين وهو في مهمة إيصال الأسلحة إلى مركز قيادة الجيش لا هم له سوى ضمان نجاح مهمته وخاصة إن مهمته هذه المرّة قد علم بها العدو مما سبب له قلقا وقد بلغ به ذلك القلق درجة الإرتياب والشك في كلّ من يحيط به.
مجاهد	هذا الموضوع اللاحق جاء نتيجة حتمية للموضوع السابق إذ تشير وحدات النص المعجمية إلى موضوعة الجهاد، فسالم واحد ممن آمنوا بالثورة وتجندوا في صفافها منذ أن اندلعت، فلقد ترك الأهل والخلان وانضوى تحت لواء الجبهة راجيا زوال الذل الذي طبّقه المستعمر على البلاد والعباد.
متعلم	يكشف النص عبر صوره على سمة أخرى لشخصية سالم وهو التعلم. لقد كان سالم متعطشا للعلم والمعرفة منذ الصغر، هو ابن الفلاح البسيط الذي كان يحلم أن يصبح معلما يوما لينشر نور العلم في قريته، لكن أحلامه أجهضها إفلاس عائلته فاضطر لمقاطعة الدراسة والذهاب بعيدا للعمل لتسديد ديون العائلة، لكن حتى وهو في غربته كان يتردد على

الدروس الليلية ليزيد علما.	
إن مجموع الصور الواردة في النص تبين لنا شخصية سالم كابن بار "بوالديه، فهو لا يعص لهما أمرا فإذا قرر والداه شيئا يخصه أسرى عليه دون معارضة فلقد ترك المدرسة تلبية لطلب الأب واغترب وهو طفل صغير لمساعدته على تسديد ديونه، وتزوج كذلك لإرضاء رغبة والديه.	**بار**
يشير النص إلى صفة اتصف بها سالم منذ أن كان طفلا صغيرا وهي الصمت وعدم الكلام الكثير فهو ليس مهذارًا، فعلى الرغم من ذكائه وفطنته إلاّ أنّه يركن للصمت حتى يظنه من لا يعرف طبعه أنّه أبله	**صموت**
يضيف هذا الخطاب إلى شخصية سالم صفة أخرى تكون ذريعة اتخذها لتبرير شكه وسوء ظنه بالجميع: فلم يعد يثق في أحد خاصة بعد أن تأكد له أن هذه المرّة مهمته قد علم بها العدو والخائن ليس بالشخص الغريب، ولقد بلغ به هذا اليقين درجة الشك والريبة مما دفعه إلى التكتم على قراراته.	**كتوم**
إذا استقرأنا بعض الملفوظات النصية التي تضمنها هذا الخطاب فإنها تبين إن شخصية سالم شديدة الحذر، فالخيانة وانعدام الثقة والشك والريبة هي التي أدت به إلى أن يتحفظ في قراراته فهو حذر ويتوخى الحذر الشديد ليضمن نجاح مهمته وسلامة من هم تحت قيادته خاصة وإن العدو يتربص بهم ليل نهار. لهذه الإعتبارات عدت صورة هذا المسار مؤشر لموضوعة الحذر	**حذر**

3) رضوان:

الموضوعات	الأدوار الموضوعاتية
يعكس الخطاب المستوى الثقافي لشخصية رضوان، فهو متعلم، فلقد كان يتردد على المدرسة وكان من المتوفقين قبل أن ينقطع عنها نهائيا ويرتمي في أحضان الإرهاب	**متعلم**

كاره	تحيل وحدات النص على صفة الكره، فالصور التي تضمنها الخطاب تظهر لنا شخصية رضوان كارهة لواديها، فهو يكن لهما كلّ أنواع الكره والبغض ونظر الشدة كرهه لهما وارتفاع درجة ذلك البغض قطع كلّ صلة بهما.
مضطهد	تبين وحدات الخطاب حالة القهر والتعذيب الذي مورس على شخصية رضوان من قبل الوالدين ورجال الأمن والذي كانت نهايته التشرد ثم التطرف.
متطرف	يضيف الخطاب معلومة أخرى تخص هذه الشخصية تفيد التطرف. فالإضطهاد الذي عانى منه هو الذي أدى به إلى أن يسلك هذا السبيل، إذ نجده يكفّر كل من لم يلتزم بتعاليم الشرع في العبادات والمعاملات ويرفض كل ما هو سائد ومألوف لدى الناس، لا يرى الحياة سوى قتالا في سبيل الله وإسالة دماء من اعتبرهم مرتدين.
سفاح	إن الملفوظات النصية تجسد موضوعة السفح. وهب رضوان حياته للإرهابيين فأصبحت يده أداة طيعة تذبح وتقتل أولئك الذين حكم عليهم بالإعدام من قبل الإرهابيين.

إن القراءة المتمعنة للسمات المسندة إلى الذوات الفاعلة في الثلاثية يكشف عن موضوعة واحدة: التثوير التي تختزل جميع الأدوار الموضوعاتية للشخصيات الثلاث.

إن الذوات الفاعلة تلك التي كانت وراء التحولات السردية في النص مثقفة ترفض واقعها وتسعى إلى تغييره، مهما إختلفت إتجاهاتها الإيديولوجية العقائدية. فالشخصيات تحمل موضوعة التثوير للدلالة على التمرد على وضع لا تريد أن يظل قائما، و التثوير ما هو الا تغيير أساسي في جانب من جوانب الحياة الإجتماعية والفكرية او السياسية . فالشخصيات المهيمنة نصيا بدت ثائرة متمردة على السلطة القائمة والنظام و سعت الى التغيير، فإذا كان سالم المجاهد أراد تغيير وضع بلد مستعمر وكان يؤمن أن الثورة المسلحة ستخرج شعبه من العبودية، فإن محند أمزيان أراد أن يعاد النظر في العلاقات الإقتصادية والسياسية السائدة ولا يأتي ذلك إلا بقيام بثورة أخرى تقلب النظام الفاسد، أما رضوان تمرده يعكس رغبة دفينة في تغيير وضعه وهو الذي جعله يعتنق مذهب التطرف ويتمرد على الوضع القائم حينما تعاون مع الإرهابيين وحمل السلاح ثائرا على السلطة القائمة و النظام.

كل السمات المسندة للشخصيات تندرج جميعها تحت مفهوم التثوير. فالتثوير مرادف للتمرد على الوضع القائم ورفض لكل ما هو متواضع عليه، وهي السمة التي طبع بها الكاتب الكيان الدلالي لهذه الشخصيات.فكل الذوات الفاعلة عانت من وضع سلبي حفزها

على السعي من أجل إنهائه، وأسست برامج سردية لذلك ، والمضامين الدلالية للمشاريع السردية تصب جميعها في قالب دلالي واحد يمكن إدراجها تحت تشكل خطابي أوسع هو: التثوير الذي يمثل المظهر المضمر غير الجلي.

إن التشكل الخطابي: التثوير يمثل الوجه الخفي للدلالة ومظهرها المضمر، أما المظهر المحين فيتجسد من خلال مجموع المسارات الصورية المحددة لأفعال الذوات التي سعت إلى تغيير الوضع، فما تجلى في النص وتحيّن فهي مجموع المسارات الصورية التي تبين أفعال الشخصيات وتثبت قيمة التثوير في النص.

الفصل الرابع

البنيات التحتية المنظمة للخطاب

تقديم نظري

المبحث الأول: المركبة السردية وتجلياتها الدلالية

أولا: البرامج السردية

ثانيا: المربعات السيميائية

المبحث الثاني: المسارات الصورية ووحداتها المعنوية

المبحث الثالث: تشاكل الوحدات الدلالية.

أولا: التشاكلات السيميولوجية.

ثانيا: التشاكلات الدلالية.

تقديم نظري

إن البنية السطحية للنص من أسهل البنى للدراسة نظرا لسهولة إدراكها لتمظهرها على مستوى التجلي النصي، والنص يعرض مستوى آخر للتمفصل الدلالي وهو المستوى العميق الذي فيه "...تقع العمليات المنطقية التي تتولى الإبانة عن معالجة محتويات النص"[375] وإبانة البنيات التحتية المنظمة للخطاب والمولدة له.

يطرح داخل هذا المستوى العميق المعنم (Le sème) الذي يمثل العنصر المميز والمسؤول الأول عن أي تمفصل دلالي وهو "لا يظهر على حقيقته إلا في علاقته بعنصر آخر مخالف: وظيفته خلافية وعليه لا يمكن أن يتلفظ إلا في صلب مجموعة عضوية في إطار البنية".[376]

إن وظيفة المعنم خلافية Différentielle، فالدلالة التي يحيل إليها المعنم لا تدرك إلا في علاقتها الخلافية مع المعانم الأخرى، ولا تتحدد قيمته إلا من خلال هذه العلاقات الخلافية التي يجريها مع معانم أخرى "فمن خلال شبكة من الإختلاف تنتج الدلالة".[377]

إن المعنم الذي يحدد كأدنى وحدات المعنى يعرض وجهين:

1-المعنم النووي: Le sème nucléaire

إن الصور اللفظمية Les figures lexématiques والتشكلات الخطابية يمكنها أن تدرك كشبكة منظمة من سمات المعنى (Trait de sens) فهذه السمات هي التي تحدد الصور (سواء كانت لفظمية أم خطابية) والتي توسم بالمعانم النووية.

[375] -Greimas (A.J), Maupassant, **la sémiotique du texte, exercice pratique**, Op cit, p 24.
[376] Courtés (Joseph), **introduction à la sémiotique narrative et discursive**, Op cit, p6.
[377] -Groupe d'entreverne, **analyse semiotique des textes**, Op cit, p 118.

فاللفاظم (Les lexèmes) تحتوي كلها على معانم خاصة تحددها وتعرفها. هذا الحد الأدنى من السمات المعنمية الضرورية لتعريف اللفظم سيشكل نواة معنمية ثابتة، وهذه النواة المعنمية تدعى أحيانا بالصورة النووية، والمعانم النووية هي التي تقوم بتحديد المسارات الصورية Parcours figuratifs.

إن هذه المعانم النووية هي التي تشكل المستوى السيميولوجي للدلالة، Le niveau sémiologique de la signification.

2-المعنم السياقي Sème contextuel ou classèmes:

إن الصور لا تظهر معزولة بعضها عن بعض، إنما تظهر في سياقات وهي في صلة فيما بينها. حينما تتموضع صور في سياق واحد، تطابقها يكون ممكنا نتيجة وجود سمات تضمن تماسكها فيما بينها. نسمي المعانم السياقية أو Classèmes هذه السمات التي تظهر حينما نضع مجموعة من الصور في سياق واحد.[378]

إن المعانم السياقية تشكل المستوى الدلالي للمعنى Le niveau sémantique de la signification.

إن تكرار هذه الوحدات الدنيا ينجم عنها نمطين من التشاكلات:

- تشاكلات دلالية: Isotopies sémantiques.
- تشاكلات سيميولوجية: Isotopies sémiologiques.

إن التشاكلات الدلالية تضمنها المعانم السياقية وتكرارها، أما التشاكلات السيميولوجية فتضمنها ديمومة المعانم النووية وتكرارها.

[378] -Groupe d'Entreverne, **analyse semlotique des textes**, Op cit, p 121.

إن البنية العميقة تحيلنا كذلك إلى بينة دلالية بسيطة Une structure élémentaire de la signification، ويعتبر المربع السميائي le carré sémiotique هذه البنية التي تسمح بإدراك التنظيم العميق للدلالة دونما الإهتمام بمادة التمظهر.

"إن المربع السميائي بنية شكلية، فارغة، محكمة، سابقة لكل استثمار دلالي"[379] يتمفصل فيها معنمين متقابلين متطابقين، فهي بنية خلافية تشترط وجود في الآن ذاته لفظ وضده وعلاقة تربط بينهما، كما يشترط كذلك وجود قاسم مشترك بينهما والموسوم بالمحور الدلالي Axe sémantique "نقترح تسمية محور دلالي هذا القاسم المشترك بين اللفظين، هذا المحتوى الذي تتمفصل حوله الدلالة"[380].

إن الوحدات الدنيا والقيم المضمونية المتطابقة لأي فضاء دلالي تكون مرتبطة فيما بينها وفق ثلاثة أنماط من العلاقات:

1. علاقة ضدية: Relation de contrariété.
2. علاقة تناقضية: Relation de contradiction.
3. علاقة اقتضائية:Relation de présupposition .

لنفترض معنمين متقابلين: ثابت م ق متغير، إنطلاقا منها نحدد هذا النسق من العلاقات:

- علاقة ضدية: يكون ثابت م ق متغير.
- علاقة تناقضية: يكون ثابت م ق لا ثابت.

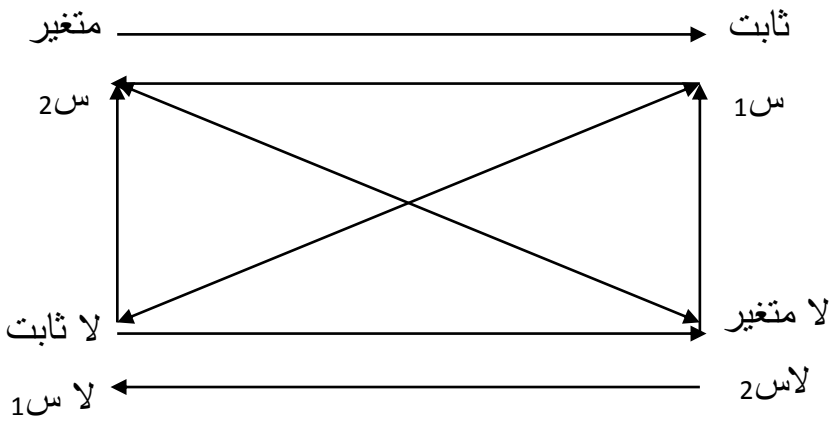
متغير م ق لا متغير.

- علاقة اقتضائية" يكون لا ثابت م ق متغير.

لا متغير م ق ثابت.

[379] - Everaert Desmedt Nicole, **Sémiotique du récit**, Op cit, p 74.
[380] -Greimas (A.J), **sémantique structurale**, Op cit, p 21.

ويقوم المربع السميائي بتوزيع هذه القيم المضمونية على الشكل التالي:



إن كل علاقة تصاحبها عملية تكون سببا في تحول قيم المعاني، فالعلاقة التناقضية مثلا توافق عملية نفي فيتم تحويل س1 إلى لاس1 (س1←لاس1)، أما العلاقة الإقتضائية ففيها يتم تحويل لا س1 إلى س2 (لا س1←س2) وكذلك تحويل لاس2 إلى س2 (لاس2 ← س2).

إن هذه البنية الدلالية البسيطة قادرة على توليد سلسلة من العلاقات الداخلية، فهي رغم بساطتها فإنها قادرة على التحكم في الدلالة وكل التحولات المصاحبة لها، كما أنها قابلة للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع.

سنقوم في هذا الفصل الأخير إلى تحليل الملفوظات السردية إلى وحداتها المعنوية الدنيا لمعرفة طبيعة العلامات اللغوية والخصائص المشتركة فيما بينها، مستلهمين تحليلنا من دراسات غريماس Greimas الذي قام بتفكيك بنيات الخطاب السردي إلى بنياتها العميقة التي تنطوي عليها تمظهرات بنية السطح، كما سنرصد كذلك التشاكلات المجسدة على مستوى المضمون "...إذ مهما أعرنا الإهتمام إلى التعبير فإن المضمون يبقى قطب العملية

التواصلية"[381] فتواتر المعانم هي التي تحقق للخطاب انسجامه وتعمل على إزالة غموضه وتبرز المعنى الذي لا يتم الإمساك به إلا من خلال النص كله، فمدلول النص يتم القبض عليه من خلال تواتر المعانم المتجلية فيه والعلاقات القائمة بينها، والإشكال يمكن في الكيفية التي ينظم بها الخطاب هذه التشاكلات ليضمن إنسجامه ويزيل إبهامه.

[381]–مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986، ص 27.

المبحث الأول: المركبة السردية وتجلياتها الدلالية

أولا- البرامج السردية

إن أول السجلات الصورية التي تطالعنا في الروايات الثلاث هي تلك التي يصف فليها السارد حالة الذوات التي تسعى إلى الدخول في وصلة مع مواضيعها. فالشخصيات الثلاثة المهيمنة نصيا (سالم، رضوان، محند أمزيان) تعيش حالة من الإفتقار وتوجد في بداية حكاياتها في حالة فصلة عن مواضيعها، والمسارات الصورية المنسوبة إليها تتضمن المقولة النحوية التالية: **لا توازن** الذي يناسبه على المستوى الدلالي معنم **إضطراب**، وعلى مدار طول الحكايات تستوقفنا مسارات تحمل صورا توحي برغبة الذوات في الإنتقال من حالة اللاتوازن إلى التوازن المفقود الذي يناسبه على المستوى الدلالي معنم **هدوء**. فكل الشخصيات تشترك في هذه المتقابلات المعنمية النحوية والدلالية.

فالمعنم **لا توازن** يشكل الوضعية البدئية للذوات أما معنم **توازن** فإنه يحيل إلى الوضعية النهائية التي ستؤول إليها الذوات بعدما تدخل في وصلة مع مواضيع رغبتها كما تبينه الأشكال التالية:

$$\text{الذوات} \quad \frac{\textbf{لا توازن}}{\textbf{توازن}} \quad \approx \quad \frac{\textbf{إضطراب}}{\textbf{هدوء}}$$

$$\text{الذوات} \quad \frac{\textbf{لا توازن}}{\text{وضع بدئي}} \quad \text{م ق} \quad \frac{\textbf{توازن}}{\text{وضع نهائي}}$$

إن الذوات تبدو في بداية النشاط السردي مرتبطة بمواضيع قيمة، فإذا عمدنا إلى تحديد طبيعة العلاقات التي تربط الذوات بمواضيعها فنجد أن الذوات تبدو فردية في

مساعيها، ومنفصلة عن مواضيعها، أما المواضيع فبناها تعكس مجموعة من المعانم هي: **فردية**، وتظهر **منفصلة عن الذوات**.

تعتبر قيمتي الإنفصال والإتصال القاعدة المعنمية الأساسية المنظمة لعلاقة الذوات بمواضيعها.فالذات /محند أمزيان التي هيمنت على باكورة مزداد أعمر الروائية Iḍ d wass توجد في فصلة عن موضوع رغبتها المتمثل في البقاء في المصنع والتصدي لقرار الاقالة الذي اتخذته إدارة المصنع في حقها، وتسعى إلى الدخول في وصلة مع موضوعها، وهي في بداية الرواية تجد نفسها في حالة إنفصال وتسعى عن طريق نفي قيمة الإنفصال إلى أحداث وصلة مع موضوعها القيمي. تضمنت الرواية مشروعا سرديا ضديدا معاكسا لمشروع الذات/ محند أمزيان تسعى من خلاله ذاتا ضديدة/المدير إلى إفشال مشروع الذات/محند أمزيان , تبين المقارنة بين الذات الضديدة وموضوعها أنها تلتقي مع موضوعها في معنم **فردي**، **إتصالي** وتتعارض معه في معنم **مشخص**، فالذات تحمل على المستوى الدلالي دلالة مشخصة في حين أن الموضوع يحمل دلالة معاكسة له

تأسس كل ذات برنامجا سرديا للدخول في وصلة مع موضوعها، فالذات الضديدة تسعى إلى إقالة الذات/محند أمزيان من المصنع وهذه الأخيرة تسعى بدورها إلى التصدي.

يحتوي المضمون الدلالي القائم بين علاقة الذات/محند أمزيان والذات الضديدة/ المدير مجموعة من المضامين الدلالية لكل شخصية حسب مشروعها السردي،إذ تحتوي الوحدات الدلالية للمشروع السردي الذي تبنته الذات/محند أمزيان على مجموعة من المضامين منها رغبة خالصة في تأسيس مشروع نقابي يستفيد منه العمال،ورغبة خالصة وصريحة في تخليصهم من أولئك الذين يريدون إبقائهم تحت سيطرتهم إثر إعتبارهم كملكية خاصة بهم، ومن خلال تأسيسها برنامجها السردي ترمي إلى غاية أخرى هو التثوير،فنجدها

تمارس فعلا إقناعيا على العمال لحملهم على عدم الإستسلام و السكون و الثبات و رفض الوضع القائم.

أما الذات الضديدة فمشروعها سلطوي، وسمة الوعي التي إتسمت بها الذات أصبحت تهدد كيانها ووضعها الذي لا تريد أن يتغير، فهي لا تريد أن يتفشى الوعي بين صفوف العمال مما يفسر سعيها إلى إفشال مشروع الذات من خلال إبعادها عن المصنع. إن الذات الضديدة لا تريد التغيير، ففي التغيير تهديد لمصالحها و نهاية لنفوذها و وجودها،إنها تريد إبقاء الأوضاع على ما كانت عليه، وإبقاء العمال تحت سيطرتها وهذا رغم تظاهرها برغبتها في إيقاف القهرالذي تمارسه الذات ضد العمال.

إن المعانم الأتية تختزل المشروعين، السردي والسردي الضديد،و نلخصهما في المتقابلات التالية :

نقابي	**م ق**	**سلطوي**
التثوير	**م ق**	**الإستبداد**
التغيير	**م ق**	**الثبات**

إن هذا الإختزال المعنمي يشكل قاعدة النص الأساسية التي تنظم العلاقة الصدامية والخلافية بين المشروعين، فالذات/ محند أمزيان توجد مع الذات الضديدة/المدير في علاقة تضاد لكون مشروعيهما يندرجان ضمن محاور دلالية مختلفة، ففي الوقت الذي تسعى فيه الذات/محند أمزيان إلى الدفاع عن مشروع نقابي ذي طابع عمالي تقابله الذات الضديدة/المدير الممثلة للسلطة بالتعسف والقهر، فالمعنمان اللذان يختزلان هذين المحورين الدلاليين هما: **تثوير م ق إستبداد** وهما اللذان يبرزان القاعدة المنطقية الأساسية المكونة

لهذه الرواية . نستنتج أن مشروع الذات حوى كل إيجابيات النص على عكس البرنامج الضديد الذي حوى كل سلبياته

تحمل الملفوظات السردية للمشروع السردي للذات/سالم في رواية Tagrest uryu المضمون الدلالي نفسه، فالمشروع السردي للذات يحمل دلالة الثورة على وضع قائم ورغبة في تغييره كذلك. فالذات/سالم تظهر في بداية حكايتها في حالة إنفصال عن موضوعها المتمثل في ضمان نجاح مهمتها، مما يدفعها إلى الحركة وتأسيس برنامج سردي تنوي من خلاله الإتصال بموضوعها. لكن لتحويل العلاقة الإنفصالية بين الذات وموضوعها إلى علاقة اتصالية يستلزم مواجهة الذات الضديدة/العدو، لأن الذات الضديدة تعتبر عائقا لمسعاها، لكن اختلال التوازن بين الذوات المتصارعة هو الذي جعل الذات/سالم تلجأ إلى المناورة بدل المواجهة ، وهذا ما توضحه البنية الأساسية المنظمة للعلاقة بين الذات/سالم والذات الضديدة/العدو. إن المقابلة بين الذات والذات الضديدة تكشف أن الذات منفردة في مسعاها في حين الذات الضديدة تمتلك معنما **جماعيا:**

فردي م ق **جماعي**

تتيح القراءة المتمعنة للمشاريع السردية التي تضمنتها الرواية Tagrest uryu إلى إمكانية الكشف عن العلاقات الخلافية بين المشروعين. فالبرنامج السردي للذات /سالم مشروع حربي ذو طابع ثوري، الغاية منه التغيير في حين أن البرنامج الضديد يشترك معه في طابعه الحربي ويختلف في طابعه الإستعماري والذي يهدف العدو من خلاله إلى تثبيت وتكريس وضع قائم.إن الوحدات المضمونية للمسار السردي للذات /سالم تتقاطع في النص مع الوحدات المضمونية للبرنامج السردي للذات الضديدة/العدو، ولقد أفرز هذا التقاطع المتقابلات المعنمية التالية:

ثوري م ق **استعماري**

تبعا لهذا يمكن اعتبار المعنم **مشروع حربي** المحور الدلالي الذي انضوى تحته المعنمان: **ثوري** م ق **استعماري** اللذان يجسدان القاعدة المنطقية الأساسية التي إنبنت عليها رواية Tagrest uryu.

تنشأ حالة صراعية أخيرة في الثلاثية وذلك عندما قررت الذات/رضوان في رواية Ass-nni التمرد على السلطة والأولياء واعتناق مذهب التطرف والمتطرفين، فتنشأ بصدورها لهذا القرار علاقة صدامية جديدة في النص. فالذات/رضوان منذ أن رمت بها الظروف في أحضان الإرهاب لا تريد أن تظل على وضعها القديم بل تريد أن تتغير وتعطي لحياتها معنى جديدا، فعليه فمشروعها السردي يحمل دلالة الثورة على وضع قائم والرغبة في تغييره.إن الوحدات الدلالية لمشروعها السردي تتضمن دلالة التثوير، فالذات/رضوان تسعى إلى إنهاء وضع قائم فاسد وتأمل في إستبداله بنظام تسود فيه الشريعة. فالذات أصبحت تؤمن بأن الوضع القائم غير مرغوب فيه، ومن ثم أوجب تغييره. لمسنا دلالة التثوير في موضوعة التطرف للذات/رضوان، والتطرف يحمل دلالة التمرد على الوضع القائم، ولقد تجلى عند الذات في معارضتها لكل من لا يعتنق مذهبها ورفضها لكل ما هو متواضع عليه.بناء عليه فإن المشروع السردي للذات/رضوان يجسد موضوع الرفض و التمرد على السلطة الظالمة، و يعبر عن استيائها مما دفعها إلى تبني مشروع سردي يعكس تمردها على الوضع الذي آلت إليه و سعت إلى تغييره، وعليه أمكن إختزاله في معنمين هما: **التمرد** و **التغيير**.

نفهم من خلال هذا العرض أن الذوات المهيمنة نصيا تسعى جميعها إلى إنهاء وضع قائم، ومشاريعها السردية تحمل كلها دلالة التثوير، ومعانم **الثورة، التمرد، النضال** التي ترددت في كل المشاريع السردية التي تضمنتها الثلاثية تحيل إلى دلالة وجود وضع غير مرغوب فيه والسعي إلى تغييره.

إن المشاريع السردية للذوات تصب كلها في حقل دلالي واحد هو التثوير، فالوحدات الدلالية تحيل إليه إما مباشرة وصراحة أم تحيلنا نحن القراء بطريقة غير مباشرة على المضمون الدلالي المضمر للخطاب إستنادا على القدرة التفسيرية التي تملكها الملفوظات السردية.

بإجراء مقارنة بسيطة بين المشاريع السردية التي أنجزتها الذوات يتبين لنا أنها لم تحقق جميعها وصلة مع مواضيعها، ولم تحقق التغيير المرغوب فيه: فسالم إستشهد، ومحند أمزيان أقيل من منصبه، أما رضوان فلقد ألقي القبض عليه. إن الذوات رغم شعورها بوجوب الفعل، ورغم سعيها إلى الإتصال بمواضيعها عن طريق نفي قيمة الإنفصال إلا أنها لم تنجح ومساراتها السردية هي كما يجسده هذا المخطط الأتي :

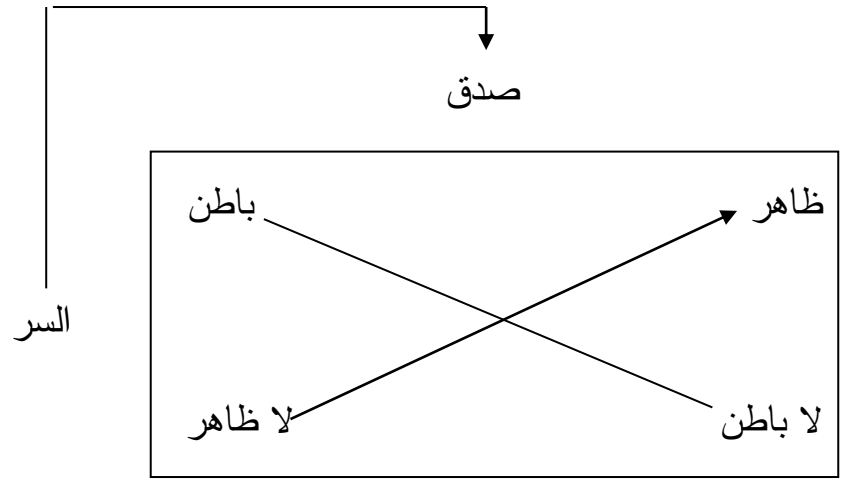
الإنفصال ⟵⟶ **الاتصال**

يبين لنا المخطط إبتعاد الذوات عن مواضيعها القيمية. لكن – desmedt everaert nicoleفي semiotique du recit تشير أنه عدم إ تصال الذوات بمواضيعها لا يعني أنها لم تحقق برامجها الأساسية لأن العلاقة بين الفاعل و الموضوع مهما كانت درجة الانفصال فإنها دائما في اتصال ، لأن الانفصال يستدعي اتصالا في المستقبل أو أنه ينبئ باتصال.

ثانيا: المربعات السيميائية

إستنادا لبرامجها السردية فإن الذوات تحتل مرتبة الصدق في المربع السميائي (ظاهر، باطن) بحكم مطابقة ظاهرها لباطنها، فلقد شرعت في السعي بدافع من وجوب الفعل، وهذا الشعور الداخلي يطابق المواقف الصريحة التي وقفتها، وهي تمثل البنية التحتية الشاملة للكيان الدلالي لهذه الشخصيات.

إن القراءة المتأنية للمشاريع السردية للذوات تكشف لنا عن بنيات تحتية غاية في التشابه. ففي بداية رواية Iḍ d wass توسم الذات/محند أمزيان بالسر لأنها عندما شرعت عملها، كانت تجهل ما كانت إدارة المصنع تضمره لها، فاحتلت بالتالي خانة السر، لكن حينما أخبرها كل من الطاهر والخوني بنية إدارة المصنع في إقالتها تحتل مرتبة الصدق في المربع السميائي لاثباتها قيمتي (الظاهر، الباطن) ونفيها لقيمة (السر) ، وبهذا تنتقل الذات/محند أمزيان من وضعية السر إلى وضعية الصدق كما يوضحه المربع السميائي التالي:



عندما تعلم الذات/محند أمزيان بنية إدارة المصنع في إقالتها تكتسب عنصري كفاءة: وجوب الفعل والرغبة فيه مما دفعها إلى التفكير في وسيلة لإبطال مشروع الذات

الضديدة.لكن ليتحقق مشروعها المضاد، تحذر من قبل رفاقها في المصنع من التهور وينصحونها بأن تلجأ في تعاملها مع خصمها إلى المهادنة.

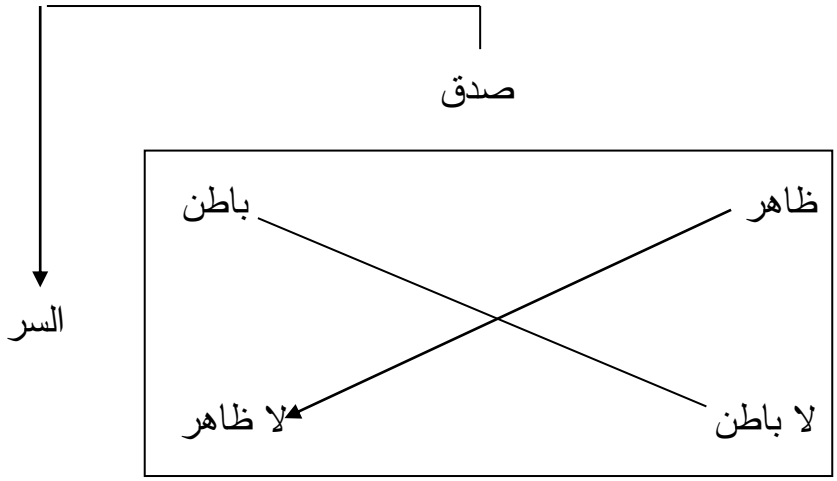
فأما حارس غرفة ملابس العمال فيحذرها من كيد إدارة المصنع وينصحها بالحرص في قوله:

«Atnid gren-k ger wallen nnsen (...) ṭhadar iman-ik ɣurek ak-sbiben kra, ɣurek d acu teqqareḍ».[382]

نفس التحذير نجده يتواتر بصوت حارس مكتب المدير الذي حاول من الحد من إندفاع الذات باللجوء إلى أسلوب الترهيب ليحملها على العدول عن أرائها ومواقفها حين تقابل المدير، فيقول:

« Ay aqadum n tmengert d aqemmuc i tessemɣureḍ annect tebɣuḍ tekkeḍ-t ak issegrireb. ṭhadar iman-ik a mmis n usalem ».[383]

إن ما نصح به رفاق الذات/محند أمزيان هو إخفاء حقيقة طبعها الحاد، والتظاهر باللين والمودة لإعادة كسب ثقة خصمها، لتعدل عن قرارها في إقالتها، وبالإخفاء هذا تعود الذات لتحتل ثانية خانة السر في المربع السميائي التالي:

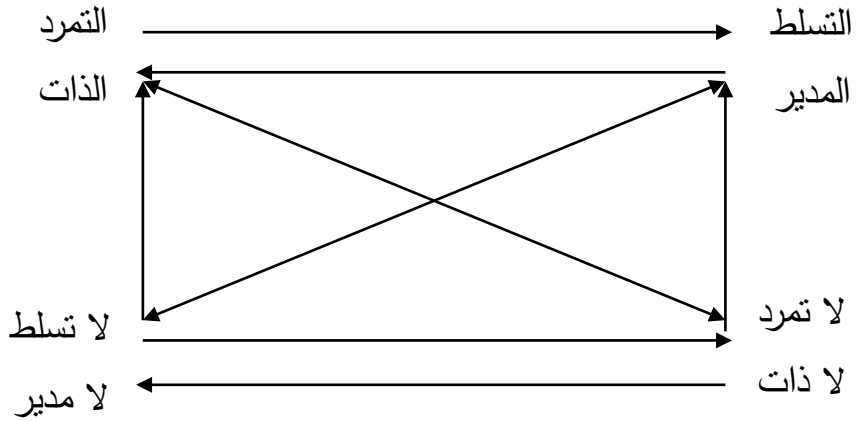


[382]-الرواية: iḍd wass، ص 106.
الترجمة: إنهم واضعوك نصب أعينهم، حاذر مما تقول.
[383]- iḍ d wass: ص 144.
الترجمة: مهما طال بك الأمد بينهم سينالون منك، حاذر على نفسك يا ابن سالم.

إن الذات/محند أمزيان من وراء توخيها الحذر في مسعاها تثبت المعادلة التالية: باطن+لا ظاهر= السر. لكن استنادا لبرنامج الذات نلاحظ انتقالها حينما إلتقت بالمدير في مكتبه من مستوى الكتمان إلى مستوى البوح حينما لم تتردد عن سب المدير ردا على استفزازاته لها، فطابق ظاهرها باطنها وعادت من وضعية السر إلى وضعية الصدق من جديد.

إن إلتزام الذات/محند أمزيان السكوت، وإخفاء أحاسيسها الحقيقية اتجاه الذات الضديدة/المدير لم يمنع هذه الأخيرة من إستفزازها، وهي الطريقة التي إهتدت إليها لتحيين مشروعها. إن وجود الذات الضديدة في مرتبة عليا (المدير) هو الذي منحها حق التسلط على الذات والتصرف في مصيرها ومستقبلها، لكن رغم وجود الذات/محند أمزيان في مرتبة أدنى (عامل بسيط) إلا أنها لم ترض بالخضوع، فثارت في وجهها وتمردت.إن الذات في علاقتها بالذات الضديدة تختلفان في المقولة المعنمية التالية: **تسلط** م ق **تمرد** وتعتبر هذه المقولة أساس الصراع بين الذاتين وهي القيم الخلافية المستثمرة في المشاريع السردية للذات والذات الضديدة.

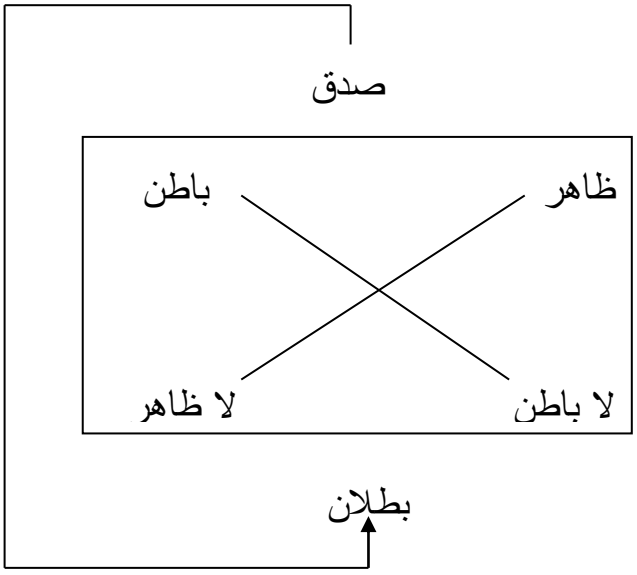
يمكن أن نمثل كما يلي هذه القيم في المربع السميائي التالي:



يوسم المشروع السردي للذات/محند أمزيان بقيمة خلافية "**التمرد**"، وذلك لرفضها الظلم والضيم الذي تحاول إدارة المصنع تسليطه عليها وبتمردها تسعى إلى إسترجاع حقها في العمل بكرامة في المصنع. أما المشروع السردي الضديد فيوسم بقيمة **التسلط** والذي تسعى الذات الضديدة من خلاله إلى حمل الذات على الرضوخ وقبول قرار الإقالة.

تظل الذات/محند أمزيان حبيسة الرغبة في الفعل و«لكي يحدث التطور السردي يجب أن تتحول الرغبة في الفعل إلى اللارغبة في اللافعل»[384] وذلك ما لم يتحقق لها، فالذات لا تعتبر ذاتا منفذة لعدم اكتمال كفاءتها، لذلك إستلزم تدخل طرف ثان قادر على اللارغبة في اللافعل يساعد الذات ويحقق لها غايتها.

عندما كانت الذات/محند أمزيان في مكتب المدير، يرن الجرس ، ويتلقى المدير مكالمة هاتفية، فيخرج على إثرها غاضبا، فيأتي حارس مكتب المدير ليطلب من الذات الخروج لأن رفاقها العمال المضربين، رفضوا العودة إلى عملهم ما لم يخل سبيلها. إن الذات التي كانت في مرتبة الصدق حينما أطلعت على نوايا الذات الضديدة، ومع هذا التحول الذي مس البنية السردية تنتقل من رتبة الصدق (ظهر،باطن) إلى رتبة البطلان (ما لا يظهر ولا باطن)، فعليه تتموضع الذات/محند أمزيان في خانة البطلان كما يتضح على الترسيمة التالية:

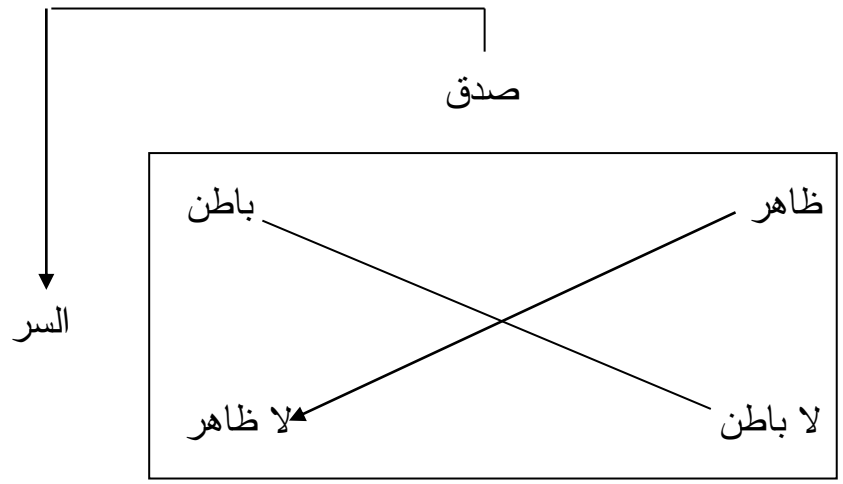


[384] -Courtés J, sémantique de l'énoncé, application pratique, éd Hachette, Paris, 1989, p 18.

ينتهي الصراع في الرواية بين الذاتين بإقالة الذات/محند أمزيان من منصبها، وتعود الذات إلى وضعية الصدق في المربع السميائي، إذ أنها تفصح عن نيتها في التصدي لقرار الفصل بعدما اهتدت للطريقة التي تتوسل بها لبلوغ غايتها، وباتخاذها قرار المرور إلى الفعل، تثبت هذه الرغبة في الفعل ،وتنفي بذلك الرغبة في عدم الفعل.

أما رواية Tagrest uryu فإنها تعرض إنتقال الذات/سالم المستمر بين وضعين: الصدق والسر.

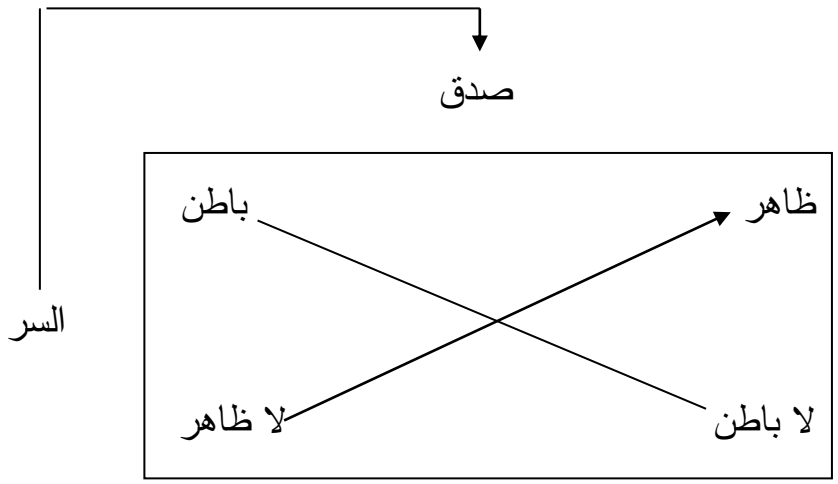
إن الذات/سالم في بداية مشروعها السردي القاضي إنجاح مهمتها وضمان سلامة الجنود والأسلحة التي يحملونها قد أخفت مشاعرها عن رفاقها (الطاهر، محند واعلي) ،وعدم التصريح بها وسيلة اهتدت إليها لتحقيق غايتها. فلقد سعت الذات عن كثب للإتصال بموضوعها ، فتوخت الحذر والحيطة في مساعها ، ولم تخبر الجنود الذين تحت قيادتها بالخطة التي أعدتها لتفشل مساعي العدو المتربص بهم، لأنها على يقين أن المهمة هذه المرة قد علم بها العدو والخائن واحد ممن معها. وعليه تتموضع الذات في بداية مشروعها السردي في خانة السر في المربع السميائي التالي:



ويعتبر تصرف الذات/سالم هذا من قبيل الكتمان، والتكتم يعتبر من بين السمات المنسوبة إلى هذه الشخصية، وهي ليست مرتبطة بوضع تركيبي آني إنما هي من الصفات الملازمة لها، فطبعها الكتوم املى عليها أيضا إخفاء خبر إستدعاء رفيقهم واعلي من قبل قيادة جيش التحرير مما ولد لدى رفاقها الإستياء.

تنتقل الذات/سالم إلى إنجاز مشروع آخر مختلف تماما عن المشروع السابق، فتغير الذات موضوع رغبتها من السلامة بموضوع آخر المواجهة، وهنا تتغير وضعيتها السردية في الرواية، فتنتقل من وضعية السر إلى وضعية الصدق. فتوسم الذات/سالم بالصدق حينما أزالت عنها صيغة السر حينما قررت تغيير خطتها ومواجهة العدو هي ورفاقها الثلاثة، ليتمكن الجنود المحملين بالسلاح من الفرار بعيدا عن أعين العدو. وبهذا القرار ستلغي الذات نهائيا الصيغة التصديقية التي أرادت تثبيتها في برنامجها السردي الأول: السر، لتعويضها بصيغة تصديقية جديدة في برنامجها الثاني: الصدق.

هذا التحول يلخصه المربع السميائي التالي:

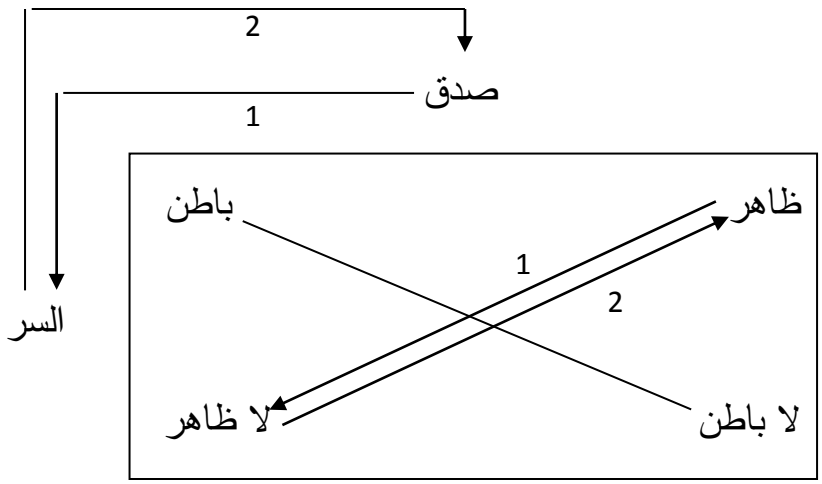


تتكرر هذه الوضعية السردية في رواية: Ass-nni، فالذات/رضوان تمر بدورها من وضعية السر إلى وضعية الصدق.

فعندما أوكلت لها مهمة إغتيال الذات/الخوني، ينتابها شعور بوجوب الفعل، وتفكر في طريقة تنفذ بها مشروعها، ولتحقيق مشروعها تهتدي إلى الكتمان، فتتموضع في مرتبة السر، وهي وضعية صحيحة لأن باطن الذات/رضوان لا يطابق ظاهرها، فهي لم تفصح لأحد بمهمتها وهو ما يفسر قلة المساعدين وإنعدام العوامل المعارضة من الناحية النحوية.

حينما يلقى القبض على الذات/رضوان تعترف للذي كان يحقق معها بجريمتها فتتحول من وضعية السر إلى وضعية الصدق فتتموضع في خانة الصدق في المربع السميائي فتزيل الذات عنها صيغة السر وتستبدلها بالصيغة التصديقية المضادة: الصدق.

يمكن التمثيل لهذه الوضعية المزدوجة للذات في مربع المصداقية التالي :



إحتلت الذات/رضوان في هذا المربع خانة السر حينما تسترت على مشروع الإغتيال، وإنتقلت من خانة السر إلى خانة الصدق حينما إعترفت بجرمها بعد أن حققت مشروعها وباحت به، والبوح يعني الإظهار وعدم التستر.

المبحث الثاني: المسارات الصورية ووحداتها المعنوية

عمدنا في المبحث السابق إلى تفكيك البنية السردية إلى وحداتها المعنوية الصغرى إثر "تسليط النموذج المنطقي على الواقعة اللسانية".[385] سنعود في هذا المبحث إلى الظاهرة السردية للبحث عن المضامين الدلالية للمشاريع السردية بإعادة تركيب وحداتها الدلالية الموزعة على إمتداد مساحات النص فـ"الدلالة ليست معطى قبليا بل هي تتشكل".[386]

إن أول مشروع سردي يصادفنا في ثلاثية مزداد أعمر الروائية هو ذلك الذي ترمي من خلاله الذات/محند أمزيان البقاء في المصنع والتصدي لقرار الفصل الذي إتخذته إدارة المصنع في حقها. كانت الذات في بداية النشاط السردي ذات حالة وعندما قررت التصدي والتحدي كحل لمشكلتها، تنتقل من ذات الحال إلى ذات الفعل. في هذا المستوى الذي وصل إليه الحكي يتدعم في رواية Iḍ d wass النسيج الصوري بوحدات معجمية تعكس رغبة الذات في الفعل، وهو ما يوضحه المسار الصوري التالي:

- Aɣrum anda teddiḍ illa, maca tettuɣaḍ tdukla d ixeddamen imeddukal-is ص83.
- Nemwalaf garanaɣ ص83.
- Ddeqs aya id nedda akken ص83.
- Tit n wa ɣef wa ص83.
- Am watmaten neɣ ɛad ص83.
- Ulac tarewla ص83.
- Ilaq yal awal slmizan ص83.
- Mayella staxren-aɣ nekni an-neğğ amkan a t-ɛemren s izamaren neɣ s iḍarusen-nnsen wigi isen-ittawin awal wigi isseglafen yidsen ص83.

[385] -François Fréderic, **linguistique,** Presse Universitaire de France, Paris, 1980, p81.
[386] -Coquet Jean Claude, **le discours et son sujet**, Klincksieck, Paris, 1984, p18.

إن أول سجل صوري وظفه السارد في البرنامج السردي للذات/محند أمزيان، هو ذلك الذي يصف فيه حالة الذات وهي تنعم بحالة من التوازن، لجهلها لما كانت تكيده لها إدارة المصنع، وهو ما يفسر تواجد صور مثل: السكينة، الهدوء، الإستقرار والإرتياح. لكن سرعان ما تختفي هذه الصور لتحل محلها صور أخرى تنم عن إضطراب الذات وتوترها بعدما ساورها شك فيما حمله الخوني والطاهر من أخبار.

« D acu ik-id-iwwin akka. Tban twenzak d yir lexbar itɛebba » 73ص.

يحمل الملفوظ السردي صورة التوجس الذي إنتاب الذات/محند أمزيان وهذا الشعور كان وراء اللاتوازن الذي بدأت تشعر به. يحيلنا المعنم النحوي **لا توازن** على وضع الحال بالنسبة للذات وتناسب على المستوى الدلالي مع معنم **توتر**. لكن هذه الدلالة سرعان ما تنمحي تدريجيا لتحل محلها دلالة معاكسة. فبعد أن أخبر كل من الخوني والطاهر الذات/محند أمزيان بأمر الوشاية التي تعرضت لها أسبوعا خلى، حتى تعزز يقينها بوجوب البقاء في المصنع للتصدي، وإفشال مسعى الذات الضديدة، فيقول مصرحا في رغبته في البقاء للتصدي:

« Ma yella staxren-aɣ nekwni an-neğğ amkan at-ɛemren s izamaren neɣ idarusen-nnsen wigi isen iṭṭawin awal wigi isseglafen yidsen ». 83ص

إن الذات بدت عازمة على إنهاء حالة الافتقار وما إن اتخذت ذات القرار حتى استرجعت توازنها المفقود وانتقلت من حالة اللاتوازن إلى التوازن.إن المسار الصوري التالي يعكس إسترجاع الذات توازنها المفقود:

- Akken i-tğğan imeddukal-is teɣli-d fell-as rrahma 91ص.
- Allaɣ yakw imsawi 91ص.
- Yal tikti tuɣ amḍiq-is 91ص.

إن الذات/محند أمزيان حينما إنتقلت من وضع اللاتوازن إلى التوازن حققت الإنتقال من التوتر إلى الهدوء ومن الحال إلى الفعل.

تنشأ بصدور قرار الفصل في حق الذات علاقة صراعية في النص بين الذات/محند أمزيان والذات الضديدة/المدير. سينتصب محند أمزيان خصما للمدير عندما قرر البقاء في المصنع والتصدي لقرار الفصل وعرقلة مشروع المدير الذي يقضي إقالة كل من يمثل الوعي العمالي والسياسي واستبدالهم بآخرين أقل منهم وعيا.لتوضيح مواضيع القيمة المتصارع عليها بين الذات والذات الضديدة نستعين بالمسارات الصورية التالية:

الذات	الذات الضديدة
-Aɣrum anda teddiḍ illa maca teṭṭuɣaḍ tdukla d ixeddamen imeddukkal-is ص83. -Nemwalaf garanaɣ ص83. -Ddeqs aya id nedda aken tit n wa ɣef wa am atmaten neɣ ɛad ص83. -Ma yella staxren-aɣ nekwni an-neğğ makan a-t-ɛemren s izamaren neɣ s iḍarusen-nnsen wigi i sen-iṭṭawin awal, wigi i sseglafen yidsen ص83.	-Lemmer am nek ula d alaɛi fihel ma n luɛaɣk-d ص125. -Ussan-nni imezwura asmi ibda axeddim ɛellqen yakw medden ɣures yess iṭwallin, yuɣal iban-ed mačči d argaz d aqjun ص126. -Iddaṭ fell-asen, iskerh-asen lluzin iskerh-asen aɣrum id-tsewwiren ص126. -Atas i yestaxer ص126. -Lemmer am neṭṭ ur iṭlaɛi yiwen ص128. -Zerriɛa yagi anayar lehbus d rrsas is-izemren ص128.

-Kra n tikelt ara yili usended, keč telliḍ deg mezwura ص127.	-Lehbus d rssas i izemren ad menɛen tanemla, tamurt, abaɣur tagrawla ص128.
-Tewwteḍ atas deg ubaɣur d lpulitik n tmurt-nneɣ ص127.	-D iɛdawen-nneɣ n berra d wid n daxel ikwen-id i ɛemmiren lemmer am nk ula d ameslay wen-t-kkseɣ ص128.
-Izra d acu yebɣa umexluq agi, Lemmer ad iger degs s ubunyiw ad as yeg lebɣi a t-nfun si lluzin d ayen ص127.	-Wagi atan tura d aqerru n lluzin, neṭṭa ul-is d aberkan ص129.

يتمحور الصراع بين الذات والذات الضديدة حول موضوع بقاء أو إقالة محند أمزيان من منصبه. نفهم من خلال المسارات الصورية المنسوبة للذات أنها لا تريد أن ترضخ لقرار الفصل، وتريد البقاء في المصنع ليس حبا في البقاء أو سعيا وراء كسب لقمة العيش، إنما حرصا على مصلحة العمال وإشفاقا على وحدة صفوفهم، ذاك كان دافعها، وبه تأخذ الذات صفة فاعل محتمل لفعل قابل للتحقق وعليه أسست برنامجا سرديا للدخول في وصلة مع موضوع رغبتها.

أما الملفوظات السردية المسندة إلى الذات الضديدة تكشف لنا عن موضوع قيمي نقيض تسعى إلى تحقيقه على حساب الذات. إن الذات الضديدة لا تريد أن يبقى محند أمزيان في المصنع ، لأن بقاءه يهدد وضعها كمدير يسهر على إبقاء العمال جميعهم تحت سيطرته وهو وضع لا يريده أن يتغير، بل يريد أن يظل على حاله ثابتا. إن إيعاز الذات الضديدة كما صرحت به إلى الذات/محند أمزيان في مكتبها هو السهر على مصلحة العمال والدفاع عن الوطن وحمايته من أعدائه، لكن الإيعاز الحقيقي هو غير ذلك، فالمؤشرات النصية المذكورة أعلاه تؤكد الطابع الإستبدادي والتعسفي للذات الضديدة ومشروعها

السردي، فالمدير يعتبر كل من يدافع عن الوعي العمالي والسياسي أعداء للوطن، والتحاور معهم لا جدوى منه إنما الواجب تكميم أفواههم وزجهم في السجون ورميهم بالرصاص.

إن المشروع السردي للذات/محند أمزيان يحمل قيمة إيجابية حينما حمّله الكاتب دلالة وجود وضع غير مرغوب فيه تسعى الذات إلى تغييره، على عكس المشروع السردي الضديد الذي يحمل قيمة سلبية لما يحمله من دلالات الثبات تبنتها الذات الضديدة التي سعت إلى الإبقاء على الأوضاع كما هي لا تتغير.

إن وجود هذا التقابل بين البنيات العميقة المشكلة لكلا المشروعين يقودنا إلى تلخيص وحداتها المضمونية في المتقابلات التالية:

الصراحة م ق **النفاق**

الشهامة م ق **النذالة**

الوفاء م ق **الخيانة**

العدالة م ق **الجور**

هكذا نلاحظ أن الوحدات المعنمية السلبية تحيل على الدلالات التي يحملها البرنامج السردي الضديد كما يفهم من خلال سياق السرد، ولقد تقاطعت على مستوى النص مع وحدات مضمونية إيجابية تلك التي تضمنها البرنامج السردي للذات/محند أمزيان.

لقد عمد السارد إلى إجراء عمليات منطقية تقوم على مبدإ النفي والإثبات، فحديث السارد على صراحة الذات قاده إلى نفي هذه القيمة عن الذات الضديدة وإثبات قيمة دلالية سلبية هي النفاق، وحديثه عن شهامة الذات قاده إلى نفي هذه القيمة وإثبات بالمقابل لقيمة النذالة، وفي مضمار آخر يصرح بوفاء الذات وينفي هذه القيمة ويثبت الخيانة عند الذات الضديدة، كما يثبت قيمة العدل وينفيها في البرنامج السردي الضديد ويثبت قيمة الجور .

وظف السارد في lḍ d wass مسارا صوريا أخيرا شمل صورا حددت مآل البرنامج السردي والبرنامج الضديد، ويتضمن هذا المسار متقابلات معنمية يمكن تلخيصها فيما يلي:

فشل م ق **نجاح**

لا توازن م ق **توازن**

إضطراب م ق **هدوء**

تحيل المعانم المذكورة أعلاه إلى مآل البرامج السردية، فالأولى تعكس فشل الذات/محند أمزيان في إحداث وصلة مع موضوعها القيمي مما أدى بها إلى الإنتقال من طور التوازن إلى طور اللاتوازن، فتنمحي في النص تلك الصور الإيجابية وتحل محلها أخرى سلبية تجسد عجزها وعدم كفاءتها على إنجاز برنامجها السردي. أما المعانم الثانية المقابلة للأولى فجاءت لتعكس المآل الإيجابي لبرنامج الذات الضديدة حينما تمكنت من إقالة الذات/محند أمزيان فاسترجعت بذلك هدوءها وصفاءها وتوازنها المفقود.نلاحظ كيف فصل السارد بين حال الذات/محند أمزيان وأحوال الذات الضديدة/المدير. فالذات الضديدة كانت مضطربة عندما كانت الذات هادئة وأصبحت في ختام برنامجها السردي هادئة إثر إسترجاعها لتوازنها المفقود بعدما أصبحت الذات/ محند أمزيان مضطربة.

إن هذه العلاقة الخلافية هو الذي يفسر تقابل أفعال الذاتين والذي تجسد في تأسيس مشروعين سرديين متقابلين ينتميان إلى عالمين دلاليين متضادين.

إنضوت تحت هذه المسارات الصورية المذكورة أعلاه بطاقات دلالية حددت معالم هاتين الذاتين وتشكلت من مجموع المتقابلات التالية:

صريح م ق **منافق**
شهم م ق **نذل**
عادل م ق **جائر**
نزيه م ق **متواطئ**
متفتح م ق **منغلق**

في تشكيله للكيان الدلالي للذات/محند أمزيان يقوم السارد بالإسناد لها القيم التالية: صريح، شهم،عادل، نزيه، متفتح، وفي المسارات السردية المنسوبة للذات الضديدة/المدير، عينها من خلال السمات التالية: منافق، نذل، جائر، متواطئ، منغلق.

فالسارد يثبت وهو يبني الكيان الدلالي للذات/محند أمزيان من خلال السمات المذكورة أعلاه مجموع القيم الإيجابية التي تظهر بها هذه الشخصية في النص، وفي المقابل ينفي هذه القيم عن الذات الضديدة/المدير، ونجد في النص بعض الرسائل السردية الصريحة التي تحيل على ذلك. إن السارد يريد من خلال خطابه أن يثبت قيم الخير التي تحيل إليه السمات المنسوبة للذات وينفي بالمقابل هذه القيم عن الذات الضديدة ليبرز طبيعة الصراع بين مشروعين إيديولوجيين متضادين.

تبنت الذات/محند أمزيان في النص مشروعا نقابيا تقدميا الغاية منه إعادة النظر في العلاقات السياسية والإقتصادية السائدة، بينما إتبعت الذات الضديدة مسارا معاكسا للمسار الذي إنتهجته الذات الذي يعكس إنتماءه الإيديولوجي الرجعي، ولقد تجلت رجعية الذات الضديدة من خلال سعيها إلى عرقلة المشروع السردي للذات وتجلت بشكل واضح من خلال معارضتها لبوادر الوعي والرغبة في التغيير التي بدأت تظهر في أوساط العمال. فالذات الضديدة لا تريد أن يعي العمال حقوقهم، ومشروعه جاء ليكرس مشروع النظام الذي يسعى إلى إبقاء البلاد على حالها.إن السارد بتوظيفه على مستوى الخطاب هذه القيم الخلافية غايته إظهار طبائع الناس وعواقب أنصار الشر وكذلك صناع الخير.

إن القراءة المتأنية للسمات المسندة إلى الذاتين تتيح لنا إمكانية إختزالها إلى موضوعين: من جهة نجد موضوعة التغيير وتشمل جميع السمات المسندة إلى الذات/محند أمزيان، ومن جهة أخرى موضوعة الثبات وتشمل جميع السمات المسندة إلى الذات الضديدة/المدير. إذا نظرنا إلى موضوعة التغيير في سياقها النصي، فإننا نجد أنها الدلالة التي إنضوى عليها مشروع الذات. وتحمل موضوعة التغيير رغبة الذات في الثورة على وضع لا يريد أن يظل قائما، وهذه الدلالة تتضاد مع المسارات الصورية المجسدة لأفعال

الذات الضديدة التي تحيل إلى دلالة الثبات، والسارد عمد إلى تثبيت قيمة التغيير عن طريق نفي قيمة الثبات.

ضمن السارد كذلك الثلاثية مسارا صوريا آخر يعكس سعي الذات/سالم إلى تحقيق موضوع رغبة المتمثل في إنجاح مهمتها. إبتدأ السارد المسار الصوري الخاص بهذه الذات في رواية Tagrest uryu بوصف حالة الذات حينما تيقنت أن المهمة التي كلفت بها قد علم بها العدو، ولقد عمد السارد في بداية هذا النشاط السردي إلى الموازاة بين أحوال الذات والجنود الذين تحت قيادتها وأحوال ا لطبيعة حينما ربط بين لحظة إضطراب الطبيعة بلحظة اضطراب الذات.تضمن لفظم الاضطراب دلالة التوتر وهي الدلالة التي إشترك فيها المساران إثر توظيف السارد مسارا صوريا خاصا لوصف حالة الذات جعل تتقاطع وحداته المضمونية مع الوحدات المضمونية للمسار الذي خصه لوصف حالة الطبيعة.

بإمكاننا التوحيد بين المسارين الصوريين واختزال دلالتهما في معنم جامع **التأزم**. إن وجود هذا التلاحم بين البنيات العميقة المشكلة للمسارين يقود الذات/سالم إلى تأسيس مشروع سردي من أجل إنهاء وضع يشوبه التأزم واستبداله بوضع يكتنفه الانفراج. كما تلخصه المتقابلة المعنمية التالية:

التأزم م ق **الانفراج**

إن الذات/سالم لم تعد تشعر بالإرتياح بعدما تأكدت بالخطر الذي يهدد مهمتها وأمن وسلامة الجنود الذين تحت قيادتها، لذلك قامت بتأسيس مشروع سردي واحد من أجل حسم وضعيتين مختلفتين:

- ضمان سلامة أرواح جنودها.
- إنجاح مهمة تسليم الأسلحة.

إن الذات في بداية مشروعها السردي توجد منفصلة عن موضوعها القيمي، ولتحيينه كان لزاما عليها إستكمال عناصر كفاءتها لتضمن نجاحه، ولقد إسترجعت الذات/سالم بعضا من توازنها عندما تهتدي إلى فكرة الحذر تتوسل به للدخول في وصلة مع موضوعها القيمي، وقد إنعكس هذا المنعرج السردي على مستوى الخطاب في الوحدات المعجمية التالية:

المسار الصوري	الصور	الصفحة
الإستعداد	-Ad nekk kan ansi nniḍen ma ulac abrid-a yiwen deg neɣ ur d yigri	ص 68
	-Yiwen ur as mmleɣ ansi ar a nekk -Idurar ssneɣ-ten	ص 68
	-Egzem-ed kan tasetta I tzaneṭ-nni teggriḍ-t ɣer deffir zzuɣer-iṭ akka kra n wanida n ɛedda ad yeffer.	ص 68
	-Wellah ar ad felqen am igerfiwen, limer mačči d lamana.	ص 108
	-Amadaɣ n zzan ɣas d adfel nezmer ad ninig ddaw laɛnaya-s	ص 140

هذا المسار الصوري الذي يجسد بدأ الذات/سالم في تحقيق موضوع رغبتها شمل في البنية العميقة على مجموعة من المتقابلات المعنمية نلخصها فيما يلي:

الكتمان م ق **البوح**

الحذر م ق **التهور**

إن القيم الدلالية الإيجابية: كتمان، حذر تشير إلى بداية مشروع الذات السردي وهذه القيم المثبتة تتضمن نفي ضمني للمعانم الآتية: بوح، تهور.

تؤسس الذات/سالم برنامجا سرديا إنطلاقا من قناعتها أن الحذر والحيطة هما الكفيلان بإنجاح مهمتها، فسعت من خلالهما إلى إيجاد مخرج من أجل إنقاذ مهمتها من الفشل. عندما شرعت بتحيين مشروعها، وجدت نفسها مضطرة إلى تأسيس برنامج سردي جديد، خاصة بعدما هبت ريح قوية بددت الضباب كاشفة للعدو عن مواقع الذات/سالم والجنود، فاهتدت إلى فكرة المواجهة كحل أخير لمشكلتها، فجعلت ذاتها وذوات جنودها وسيلة لتحقيق برنامجها السردي. ولتجسيد هذه المرحلة من البرنامج السردي خطابيا عمد فيها السارد إلى شبكة صورية كثيفة ننتقي منها ما يلي:

المسار الصوري	الصور	الصفحة
المواجهة	- yiwet n « T6 » tneqqer-ed asigna, tebda asrugmet « la sirène ».	ص150
	-ɣas zran nella, ur aɣ-ed walan ara, lbumbat iwumi id-berrun agemmaḍ-in id ɣellint.	ص151
	-La-d-katten kan, kra walan berrik ɣef wedfel ama d uzzu neɣ d inijjel ɣelin deg-s.	ص151
	-Armi cwit ad izeggan wass, lbumbat ɣelin-ted igenni iberru-d itimes d weldun.	ص151
	-Nutni ruhen ad d-agmen, nekkni ur neɣfil ara (…) nettef tikli s cceda.	ص153
	-Cwit akka "T6" twet-ed s uxenfuc lebra-d I lbumbat.	ص156
	-Salem d muhend uaɛli jebden fell-as.	ص156
	-"T6"-nni tuɣaled (⋯) tebra-d iwacu iwumi tzmer.	ص157
	-Awali walant-aɣ-ed, tura ilaq ad nexmet, ad nerr iman-nneɣ nemmut.	ص157
	-Ur uɣalent ara armi kra iɣ-ed-yezzin tenger deg-s tili.	ص158

تتيح الملاحظة المتمعنة للوح السابق إمكانية الكشف عن عدم تكافؤ القوى بين الذات/سالم ورفاقه الثلاثة والجيش الإستعماري.إن هذا الإختلاف عكسته معانم شملها المسار الصوري المجسد لمشروع الذات التي تقاطعت مع معانم تضمنها المسار الصوري المجسد للمشروع الضديد ونلخص هذه المتقابلات فيما يلي:

قلة م ق **كثرة**

وهن م ق **قوة**

هروب م ق **متابعة**

دفاع م ق **هجوم**

إن الوحدات المضمونية التي تضمنها مسار المواجهة تؤشر إلى الغائية السلبية للبرنامج السردي للذات/سالم، والمسار الصوري الأخير الذي ضمنه السارد نص Tgarest uryu تضمن وحدات معجمية مضامينها إقترنت بعقدة أخرى إنتهى بها البرنامج السردي. الدلالات التي حملها المسار السردي الأخير مضامينها لخصت المجرى الصوري للهزيمة التي منيت بها الذات/سالم ورفاقها. فالمسار الصوري الأخير يحدد مآل البرنامج السردي والبرنامج السردي الضديد، ولقد شمل على متقابلات معنمية عكست بنيته التحتية والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

فشل م ق **نجاح**

هزيمة م ق **نتصار**

موت م ق **حياة**

إن المتقابلات المعنمية المشكلة للمسارات الصورية المجسدة للبرامج السردية التي تضمنها نص Tagrest uryu يمكن إدراجها ضمن معنم سياقي جامع **حربي** لإنتمائها لعالم مفهومي مشترك هو الحرب.

واللوح التالي يوضح هذه المجاورة السياقية.

المسارات الصورية	المتقابلات المعنمية	المعانم السياقية
الإستعداد	**الكتمان** م ق **البوح** **الحذر** م ق **التهور**	
المواجهة	**قلة** م ق **كثرة** **وهن** م ق **قوة** **هروب** م ق **متابعة** **دفاع** م ق **هجوم**	
الهزيمة	**فشل** م ق **نجاح** **هزيمة** م ق **انتصار** **موت** م ق **حياة**	

شرع السارد في بداية نشاطه السردي إلى إثبات قيم دلالية إيجابية: الكتمان، الحذر من خلال عرض بداية المشروع السردي للذات، ونفي ضمنيا هذه القيم في المشروع السردي الضديد، غير أنه إتبع منطقا معاكسا حينما شرعت الذات في تحيين مشروعها عند حديثه عن المواجهة والهزيمة ، إذ نفى عن الذات القيم الدلالية الإيجابية، وقام بإثبات قيم سلبية وبالمقابل قام بتدعيم البرنامج الضديد بقيم إيجابية، وهذا ما يفسر الغائية السلبية للبرنامج السردي للذات والغائية الإيجابية للبرنامج الضديد.

تجسدت كذلك لعبة النفي والإثبات في رواية Ass-nni، فالقراءة المتأنية لهذا الأثر مكننا من إستخلاص شبكة صورية شكلت النسيج البياني للنص التي تضمنت متقابلات مضمونية شكلت بنية النص التحتية.وظف السارد مسارين صوريين عكسا التحول الذي طرأ على الذات/رضوان بعد أن غير أسلوب حياته وإعتنق مذهب التطرف. فلقد عمد السارد إلى إجراء مقارنة بين الحياة التي كان يعيشها في الماضي في كنف عائلته، والتحول الذي طرأ عليه بعد أن قرر الإلتحاق بالمشاريع السردية للمتطرفين وتبني مواضيع رغبتهم، فجعل السارد الوحدات المعنوية للمسار الصوري الثاني تتقاطع مع الوحدات المضمونية للمسار الصوري الأول، ولقد شملت هذه المسارات المتقابلات المضمونية التالية:

الذل م ق **الكرامة**

الشقاء م ق **السعادة**

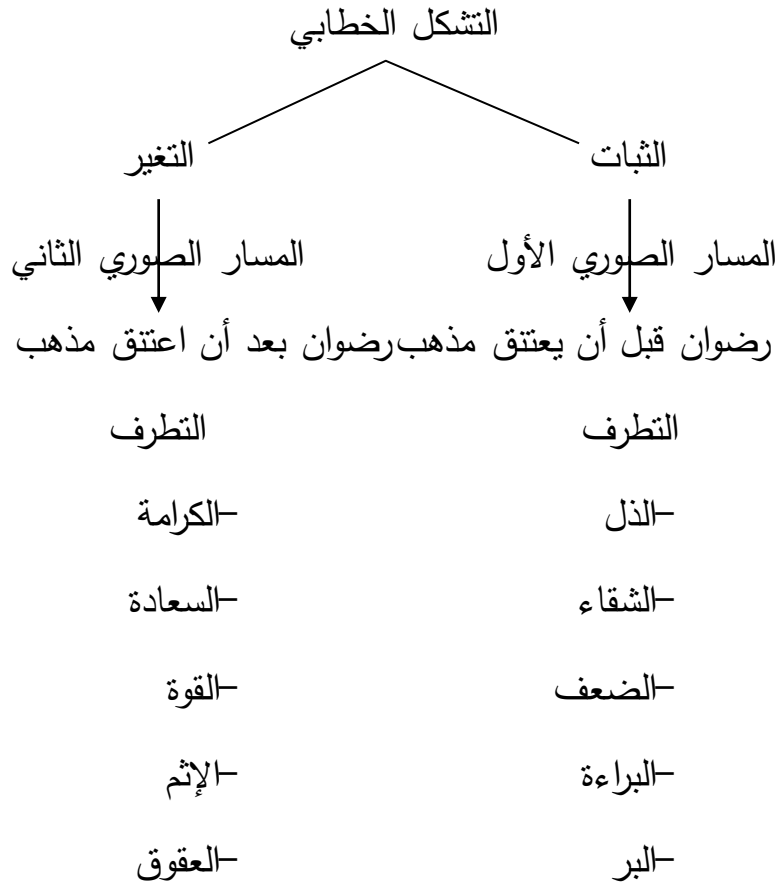
الضعف م ق **القوة**

البراءة م ق **الإثم**

البر م ق **العقوق**

أراد السارد من خلال تقديم وحدات معجمية متقابلة في الدلالة إبراز التغير الذي طرأ على الذات/رضوان لنفهم التحول الذي عاشته والذي يشتغل كمبرر لظهور هذه الذات متصلة بموضوع قيمي ممثل في الإغتيال.جسد هذا التحول البنية النصية القائمة على التقابل على مستوى الخطاب بين زمن الماضي (Zik) والزمن الحاضر (Tura).

والخطاطة التالية تلخص ذلك:



إن المعانم المندرجة تحت المسار الصوري الأول تحيل إلى الحياة كما كان يحياها رضوان في كنف عائلته، وعدم اكتراثه بحاله، ولا حياته ، في حين المعانم التي إندرجت ضمن المسار الثاني فهي تحيل إلى التغير الذي طرأ عليه بعد وعيه وتغييره لأسلوب حياته.لقد حملت هذه المسارات الصورية البطاقات الدلالية المحددة لمعالم هذه الشخصية والتي تشكلت من مجموع المتقابلات التالية:

ذليل م ق **كريم**

شقي م ق **سعيد**

ضعيف م ق **قوي**

بريء م ق **آثم**

بار م ق **عاق**

لبناء الكيان الدلالي لهذه الشخصية عمد السارد إلى إثبات قيم تمثلها السمات التالية: ذليل، شقي، ضعيف، بريء، بار، وتجسد هذه الوحدات المضمونية البطاقة الدلالية لشخصية رضوان فيما مضى. يورد السارد مسارا صوريا آخر مخالف للمسار السابق إذ يحدث على أنقاضه قيم جديدة لتحدث قطيعة جذرية مع ما سبق نافيا السمات المسندة لشخصية رضوان ومثبتا قيما جديدة تعكس التحول الذي طرأ عليها.

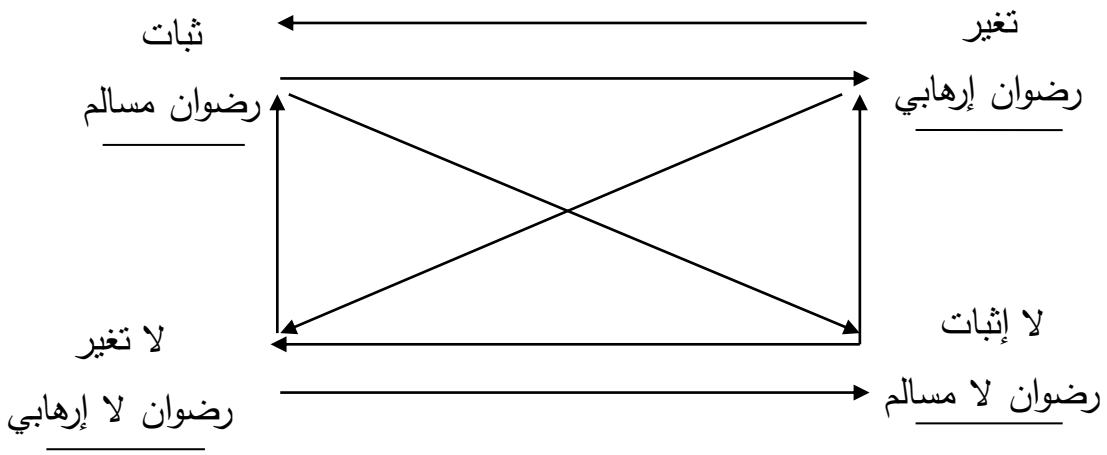
يؤدي هذا التحول الخطابي إلى قلب البطاقات الدلالية لهذه الشخصية على النحو التالي:

قبل	ذليل	شقي	ضعيف	بريء	بار
م ق					
بعد	كريم	سعيد	قوي	آثم	عاق

نلاحظ أن التقاطع الدلالي القائم بين المسارين يمكن إجمالهما تحت وحدتين معنويتين **ثبات** م ق **تغيير**، فالسارد قام بنفي عن شخصية رضوان قيم الثبات من خلال إثبات قيم التغيير، وهو ما يفسر الإختلاف بين المسارين الصوريين المحددين للكيان الدلالي لهذه الشخصية.

تأسيسا على هذه المعطيات، تظهر علاقة التنافر بين شخصية رضوان قبل أن يعتنق مذهب التطرف وشخصيته بعد أن أصبح إرهابيا، لكي يتشكل كون دلالي تتجانس فيه قيم تعكس الهوان الذي كانت تعيشه لتنتقل بعدها إلى عالم دلالي تتجسد فيه قيم دلالية لا إنسانية ولا أخلاقية تكون سببا لإسترجاع رضوان توازنه المفقود.

يمكننا في الأخير أن نلخص هذه العمليات المنطقية الخلافية في المربع السيميائي التالي:



إن لفظم إرهابي موسوم في المحور الخلافي بقيمة سلبية بينما لفظم مسالم يحمل قيمة إيجابية.

ينطوي المشروع السردي لشخصية رضوان في بنيته العميقة على عملية منطقية تقوم على إثبات قيمة التغير ونفي قيمة الثبات. يحمل التغير سمات عكست تمرد رضوان على حياته السابقة، أما قيمة الثبات فتناسبت سماته على ما كان عليه قبل أن يعرف تحولا معرفيا رمى به في أحضان الإرهاب.

تسمح هذه الثنائيات المتقابلة من القبض على معنى النص ودلالته المضمرة من خلال إعادة بنائه عبر العلاقات التي ينسجها عبر نسيج النص. فنسيج النص بدا لنا كشبكة علائقية متسقة تراكمت فيها وحدات دلالية إرتبطت فيما بينها بوشائج وعلاقات مبنية على الخلاف والتضاد كاشفة عن البنى التحتية للمسارات الصورية المدروسة.

المبحث الثالث: تشاكل الوحدات الدلالية

أولا- التشاكلات السيميولوجية.

إثر معاينتنا لمجموع المسارات الصورية إستخلصنا صورا إنتظمت في البنية العميقة للآثار المدروسة على شكل تشاكلات سيميولوجية ويعتبر التشاكل السيميولوجي تواترا للمعانم النووية.

1-التشاكل الطبيعي:

انتظمت في النصوص المدروسة مجموعة من المعانم تجسد الطبيعة تحت معنم جامع هو: **طبيعي**. لقد تكاثفت وحدات دلالية حسب مظاهر الطبيعة المختلفة مثل: الثلوج، المياه، الأنهار، الأشجار، الإخضرار، البرد، الرياح، الضباب، المطر، وعلى صور الحيوان مثل: الكلب، الأرانب، الثيران، الخرفان...وهذا إثر جنوح الكاتب إلى وصف الحيز الزماني والمكاني اللذين إحتضنا أحداث الثلاثية.

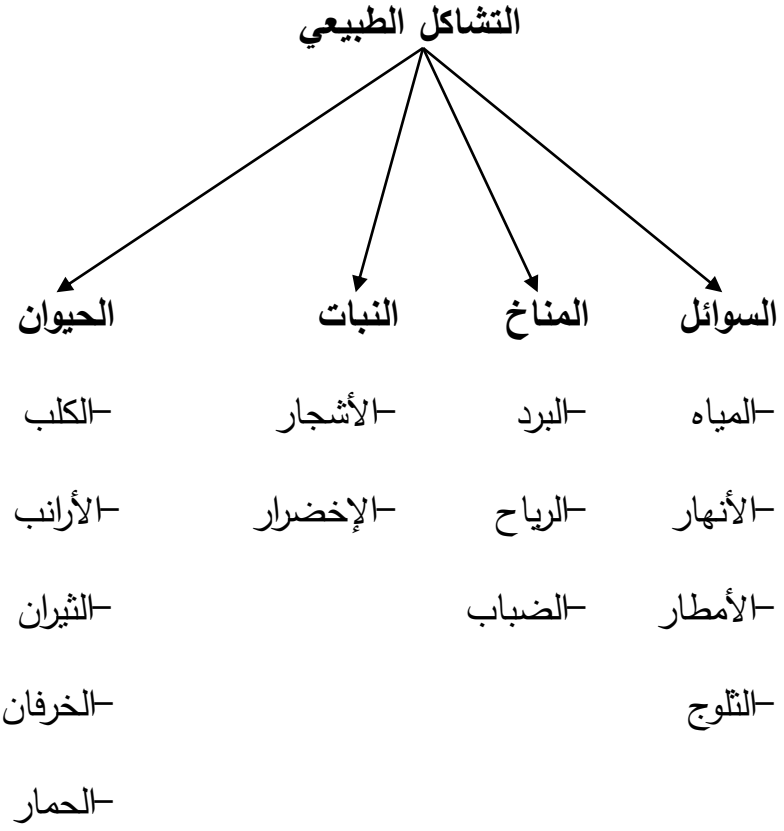
فالروايات الثلاث إرتضى لها الكاتب نفس الحيز الزماني، فكل الحكايات جرت في يوم يعرف في الثقافة القبائلية باليوم المُعار Amerḍil الذي يتناسب مع يوم 31 من شهر جانفي، ونفس المكان إحتضن الأحداث وكان مسرحا للحكايات وهي منطقة القبائل.

تشترك الصور المذكورة أعلاه في أنها من الطبيعة، فمنها ما دلّ على الحيوان (الكلب، الأرانب، الثيران، الخرفان، الحمار...) ومنها ما دل على البنات (الأشجار، الاخضرار) ومنها ما دلّ على المناخ (البرد، الرياح، الضباب...) ومنها ما دلّ على السوائل (المياه، الأنهار، الأمطار، الثلوج).

لقد تواتر ذكر هذه الصور في الخطاب بشكل لافت للإنتباه، الغاية منها تبيان قساوة الطبيعة خاصة في الشتاء على سكان الجبال. فبدت القبائل كفضاء جمع صورا ومعانم

جسدت كل معالم الحياة، واجتمعت جميعها وتواترت على طول مسار الثلاثية لتشكل تشاكلا سيميولوجيا طبيعيا. فإذا قمنا بإقتفاء أثر هذه الصور في النص لأدركنا أنها تختزل طبيعة منطقة القبائل في فصل الشتاء، فبدت لنا هذه المنطقة فضاء ضيقا محدود الخيرات، شديد القسوة على الإنسان والحيوان. فالفضاء شمل صورا ممثلة في البؤس، الضيق، الحاجة، الخوف، المرض...التي وردت جميعها في مسارات متباينة في الثلاثية.

نستطيع تمثيل هذا التشاكل على النحو التالي:



تكاثفت هذه الوحدات الدلالية في النص فجاءت موصولة بعضها ببعض بوشائج لتشكل تشاكلا سيميولوجيا طبيعيا، فمنحت للخطاب إنسجامه ،وفكت إبهامه حينما أعطت للنص وحدة معنوية. فتشاكل الطبيعة تم الإمساك به من خلال تواتر الوحدات المعنوية والعلاقات القائمة بينها التي نمت عنها المسارات الصورية التي إنضوت على كبرى التشكلات الخطابية.

2-التشاكل الثقافي:

يندرج ضمن هذا التشاكل معانم تتمثل في **العلم واللغة** ، وهي السمات التي تخلقت بها تلك الشخصيات المهيمنة نصيا. فالمسارات المتعلقة بهذه الشخصيات تنم عن حبها الكبير للعلم ونهمها للمعرفة.

تنضوي اللغة على معرفة الذات لهويتها ، والتطلع إلى انقاذها من الإندثار والنسيان، وهي تندرج ضمن ثقافة الفرد الخاصة، أما العلم فهي الأداة والوسيلة التي يحقق بها الإنسان ذاته في الحياة ليرتقي بها دائما نحو الأفضل وذلك ما كانت تصبو إليه الذوات من خلال تفوقها الدراسي.

إن السارد تطرق إلى معالجة مسألة الهوية الثقافية لشخصيات عالمه الروائي، وما تعلق باللغة وضرورة تقييدها بالكتابة، وهذا منذ أن طرحت مسألة الهوية الأمازيغية لأول مرة على الساحة السياسية وأصبحت هاجسا يلازم بعض الشخصيات منها خاصة واعلي الذي جعل منها قضيته الأولى في رواية Tagrest uryu.

إن المعنم لا تتحدد قيمته الدلالية إلا من خلال علاقته الخلافية مع معنم آخر أو غيره من المعانم الأخرى، فما إن طرح معنم **العلم** إلا قابله معنم آخر ضديد هو **الجهل**.لقد تواتر معنم **عدم المعرفة** من خلال مناقشة السارد لمسألة الثقافة صراحة. إستهل كلامه في قوله:

- Aqdud ur nelgim tira, izzer iman-is di tatut.[387]

[387]-رواية: Iḍ d wass، ص 27.

ثم أعقب كلامه بقوله:

Llant tmura ɣas amdan yugi lluzin neɣ tanazzuyt izmer ad issentel iman-is anda nniden, izmer ad iḍfer abrid n tzuri ad yuɣal d anazur (...) yalmi ara d-issufeɣ kra amzun ṭ-ṭiɣmert i-yessuli l tɣerma ṭ-ṭmusni. Maca ɣurneɣ tazuri d lɛib, ak-awin madden d awal (...) nuɣal yakw d izamaren...[388]

إن الثقافة سمة تتخلق بها الأمم المتقدمة، فهي تفاخر بعلمائها وفنانيها وأهل الثقافة فيها، أما مجتمعنا فأصبحت الثقافة عند الناس عيبا، وأضحى المثقف مذموما بدل أن يكون ممدوحا.تجلت صورة المعرفة في النص بعد القراءة السياقية له ولقد نمت عنها الذوات المهيمنة نصيا (محند أمزيان، سالم، رضوان) التي تخلقت بها وسعت دؤوبة إلى النهل منها.

والعلم كقيمة قد ثابرت عليها هذه الذوات، والمواصلة والمثابرة تنم عن شغفها به وحبها له. ولقد أجهدت هذه الذوات نفسها كثيرا بغية تحقيق هدفها الممثل في تحصيل العلم والرقي به درجات، ولقد إتسمت بالإصرار والإلحاح عليه لا لغرض سوى تحقيق العلى. نجد في النص مسارات صورية تنم عن حب هذه الذوات للعلم وشغفها به:

- Di llakul iwi-d iman-is.[389]
- Iqqar aṭṭas ijernanen. [390]
- Neṭṭa idrimen-is anda ur ilaq iten-iṭserrif. Anagar deg mesmaren neɣ d lekwaɣed.[391]

---

[388] - رواية: Iḍ d wass،ص 60.

الترجمة: هناك بلدان أذا كره الإنسان العمل في المصانع أو الفلاحة والتجارة يمكنه أن يكون فنانا (...) كلما أبدع شيئا كان إبداعه لبنة جديدة تضاف إلى صرح المعرفة والحضارة. أما عندنا فالفن عيب، فالفنان يكون لقمة صائغة في أفواه الناس...

[389]-الرواية Iḍ d wass، ص 20.

[390]- نفس المرجع، ص 133.

[391] - نفس المرجع، ص 12.

نستخلص من القراءة التركيبية للوحدات المعجمية المذكورة أعلاه من وجود موضوعة العلم، وعن دور موضوعاتي متعلم، وهنا يثبت السارد عن شخصية محند أمزيان قيمة العلم وشغفه قراءة الجرائد التي يجمعها حتى المحظورة منها، ولقد اكسبه علمه هذا وعيا سياسيا جعله يصر ويلح على تحقيق الموضوع القيمي الذي يسعى إليه. إرتبطت صورة العلم بهذه الذات التي تسعى إلى إعادة النظر في العلاقات السياسية والاقتصادية السائدة في البلاد، وكان الأمل ملازما لها وذلك من خلال إصرارها وإلحاحها على عدم الرضوخ لقرار الفصل الذي أصدرته إدارة المصنع في حقها بغرض التأثير فيها.

تتجلى بصورة أوضح صورة العلم ونهمها له عند الذات/سالم:

- Semmus iseggasen neṭṭa ɣur-es d taɣuri.[392]
- Yezri Salem akayaḍ, yewwi-t-id seg useggas-nni.[393]
- Mi-niffeɣ si lmina neṭṭa ad yerr ɣer leqraya.[394]
- Neṭṭa d iseggasen yessaram ad d-yeffeɣ d ccix.[395]
- Simmal yeqqar, simmal yeṭṭaf allaɣ-is ziɣ d ilem.[396]

إرتبطت صورة العلم بالذات/سالم ، لأنها تريد الفوز به وكان الأمل ملازما لها وذلك من خلال إصرارها وإلحاحها على طلبه، لكن أحلام الذات أجهضها إفلاس العائلة فلم تنجح ففشلت في أن تصبح معلما، فأجبرها إفلاس العائلة على الإغتراب لتسديد ديون الأب، ولكن رغم ذلك إستمرت في طلبه بشتى الوسائل والسبل ليس لغرض سوى حب العلم والمعرفة ونيل العلم لإشباع فضول النفس التواقة إلى نيل العلم درجات.لم يرتبط عند هذه الذات طلب العلم بغاية نفعية مادية أو إرتبط بالإسترزاق في الدنيا، إنما نجده مرتبطا بلذة الفضول العلمي والشغف المعرفي.

---

[392]-الرواية: Tagrest uryu، ص 19.
[393]-نفس المرجع، ص 21.
[394]-نفس المرجع، ص 45.
[395]-نفس المرجع، ص 22.
[396]-نفس المرجع، ص 77.

ارتبطت كذلك صورة العلم بشخصية رضوان الذي وصفه السارد بالمتعلم، وسياق الخطاب ينم عن تفوق رضوان على كل أترابه حينما كان تلميذا.

« Zik lliɣ qqareɣ, atas n medden i ifeɣ ».[397]

إن تعلم رضوان لم يحفظه من الضياع والإرتماء في أحضان التطرف وإعتناق مذهب المتطرفين. فبعدما كان بإمكانه إستعمال العلم ككفاءة معرفية يحقق بها رغبة دفينة وشديدة في التغيير، فيلغي ذلك الخضوع لإدارة المتطرفين، ويرفض تبني برامجمهم، نجد أن المتطرفين إستطاعوا أن يقنعوا رضوان بقلة حسناته وكثرة مساوئه، لذلك تعجل "التوبة" حتى يخرج من دائرة الألم والجحيم لأنه مذنب، فأطاع الله حد التطرف، وخضع له كل الخضوع، فأقر بضعفه ، فهو لا يستطيع شيئا دون قدرة الله، وهو ما يفسر الإنقياد الأعمى لأوامر مشاييخه وأميره، فأصبح الأمير هو الآذن لكل شيء ورضوان المطيع لأوامره في أي شيء.

3-التشاكل السياسي:

يظهر هذا التشاكل في الصور التي وردت في سياقات مختلفة، ولقد ضمن هذا التشاكل إنسجام المسارات الصورية التي إحتوت الصور التالية: الحرب، النضال، مجاهد، عدو، إستعمار، حزب، النظام، أمين الحزب، السجن، الإستقلال، قتال، نار.

وهذه الصور منها ما يحيل على معجم السلم مثل: حزب، أمين حزب، إستقلال ،نظام، ومنها ما يحيل على معجم الحرب مثل: حرب، مجاهد، قتال، إستعمار، عملاء، سجن، نار، لقد هيمن هذا التشاكل على النصوص المدروسة، وإعتبره الكاتب الركيزة الأساسية لمعالجة مسألة الحالة السياسية السائدة قبل الإستقلال وبعده.إن الكاتب يظهر ملتزما بقضايا مجتمعه مما ألزمه الإنحياز لمعالجة موضوعات تهمه، فجاء النقد الواقعي والايديولوجي بارزا ومهيمنا جدا، وهو ما يفسر تواتر المعانم التي إنضوت ضمن هذا التشاكل السياسي. يعد مزداد أعمر شاهدا على عصر طرأت فيه على المجتمع القبائلي

[397]-الرواية Ass-nni، ص 167.

تغيرات شملت كل بنى المجتمع: الإقتصادية، الإجتماعية، الثقافية والسياسية منها خاصة، وهذا التحول السريع أفرز مظاهر سلبية شكلت مادة لمواضيع أدرجها الكاتب ضمن بنى نصوصه قصد التعليق عليها وإبداء وجهة نظر حولها.[398] فجاء النقد بنية نصية مجاورة للقصص الأساسية المطروحة في الثلاثية، وهذه البنى النصية التي تحتل بعدا نقديا هو ما أسماه جنيتGenette الميتاناص Metatexte التي إستقطبت الوظيفة الإيديولوجية لتوسيع مجال العرض السياسي.

من الميتاناص الذي حمل تعليقا صريحا نحا منحنى النقد السياسي، الخطاب الذي ألقته شخصية محند أمزيان، لما يحمله من نقد لاذع للسلطة ومسيري شؤون العمال والذي كان سببا في فصله عن العمل في المصنع:

« ...ɣas atas i wen-d-issewwayen lexrif di tefsut, ṭṭerran ssehra d seksu. Maca aṭ-ṭenger yemmatwen. Ṭ-ṭaguni i kwen-ssganen. Ulac am nekwni, ulac win iɣ-yifen. D nekwni i ṭṭafat di ddunit. ɣurneɣ yakw id-ssikkiden leğnas. Ṭ-ṭaguni iɣ-ssganen (…) snadam iɣ-sfetren. Akka iɣ-sdubbzen yess, yuɣal idda yidneɣ ṭ-tanumi. Ulac win ara d-yinin : « Dayen tura berka-yaɣ » (…) yal wa yettef tiɣmert-is, kenwi dihin nekwni da. ğğet-aɣ bxir. Akwen-neğğ degs daɣ nekwni. Illa nnfeɛ garaneɣ (…) yak zik ula d aɣrum ur t-terwim. Hemdet rebbi tura kra din d ayla nnwen. Teččam, terwam. Akka i t-id wwin di tazwara tuɣal ṭ-ṭannumi. Tewwet-aɣ s tatut (…) nuɣal yakw d iɣesmaren (…) nuɣal yakw d iɛebbuḍen (...) nuɣal yakw d ttezdamet (...) wwet neɣ qqim yiwen ur d-iqqar : ahh ».[399]

[398]-أشيلي فضيلة، تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍ d wass، مرجع سابق، ص 61.

[399]-الرواية: Iḍ d wass، ص 70-71.

الترجمة: حتى وإن أغواكم البعض بمعسول الكلام-عدمتم أمهاتكم- إن غايتهم تنويمكم (...) لا أحد أفضل منا نحن قبلة جميع البلدان (...) إنهم خدّروا بكلامهم عقولنا وأنامونا ولا أحد يجرء أن يقول "كفانا" (...) كل واحد يلزم مكانه، نحن من جهة وأنتم من جهة، أتركونا في شأننا ونترككم في سلام فينتفع بعضنا من بعض (...) في الماضي لم تشبعوا حتى الخبز، أما الآن فأحمدوا الله أصبح كل شيء ملككم، أكلتم وشبعتم. هكذا خاطبونا في الأول ومنذ ذلك اليوم إعتادنا عليه فنسينا (...) وأصبحنا جميعا بطونا ومحافظ نقود (...) مهما أساءوا إلينا فلا أحد يشتكي.

إن السارد يقطع بين الفينة والأخرى خطابه لإدراج خطاب منقول ممثل في شعارات الدولة وخطابات مسؤوليها التي يوجهونها للعمال، ثم يعقب الخطاب المنقول تعليقا ونقدا سياسيا، فحمل الكاتب المقطع السردي المسترجع موقفين إثنين متباينين ونقدا.فأما الموقفان فيتمثلان في: سكون العمال وخضوعهم للأوضاع مهما تردت، وموقف السلطة منهم، التي تستعمل خطاباتها كمخدر يسري مفعوله فيهم، فيشل عزائمهم ويغشى أبصارهم مما جعلهم لا ينظرون إلى وضعهم إلا بمنظار إيجابي لا يشوبه نقص أبدا، أما النقد فهو إستياء محند أمزيان من موقف السلطة ورفضه له وتذمره من موقف العمال القانعين بلقمة العيش مهما حالت علقما في أفواههم.

يتجلى التشاكل السياسي في المعانم الدالة على الأوضاع السياسية المتردية التي عرفتها البلاد قبل وبعد الاستقلال وذلك من خلال الصور التي وردت في مسارات صورية متباينة عبرت جميعها على الوضع السياسي السائد وهذا ما يجعلنا نلمس تواترا لها عبر النص. فالسارد إعتبر السياسة نقطة هامة وركيزة أساسية توجه إليها لمعالجة مسألة طالما إختلف حولها العام والخاص. فالسارد أراد أن يوضح الفارق الحاصل بين ممارسة السياسية وممارسيها قبل وبعد الإستقلال وإقامة موازنة بين الوضع السياسي الذي عاشته البلاد في غالب الأحيان. ومن خلالها أراد أن يعبر عن موقفه النقدي منها وهو ما يفسر كذلك تبني الذوات المهيمنة نصيا برامج سردية ذات أبعاد سياسية.

4-التشاكل الاجتماعي:

يتحقق هذا التشاكل في المسارات الصورية التي وردت في سياقات مختلفة والتي وظفها الكاتب لمعالجة بعض القضايا الإجتماعية التي إختصرتها الصور التالية: الفقر، الغنى، البؤس، العدالة الإجتماعية، الغربة...

إن هذه الصور إحتلت مواقع شتى في النصوص المدروسة، فكثيرا ما ينزاح الكاتب عن مواضيعه الأصلية ويستطرد في الكلام لا لغاية إلا العرض الإجتماعي. فما أقحم الكاتب بعض الشخصيات في عالمه الروائي إلا حجة لمعالجة بعض القضايا الإجتماعية

لإبراز مواقفه الإيديولوجية.إن السارد حينما بأر سيرة شخصيتي (دا رابح) و(سي محند واعلي) في روايتي: Iḍ d wass و Tagrest uryu، لم يكن إلا ذريعة لعرض واقع الرجلين والتعليق عليه.

إن الكاتب شرع بالتعريف بالرجلين وبماضيهما النضالي في حرب التحرير مبديا ما أبلاه الرجلان من بلاء حسن أثناء الثورة في رواية Tagrest uryu ، ولكن بعد الإستقلال وجدا نفسيهما في ضيق وفاقة، ولم يجدا حتى كفاف العيش وعاشا مهمشين قانعين بأدنى المراتب درجة مثلما نجده في رواية Iḍ d wass.يصف السارد كفاح الرجلين ومآلهما الذي لا يتناسب مع تضحياتهما، والمسارات الصورية المتعلقة بحياة الرجلين تحمل دلالات سلبية تدين موقف الدولة التي عجزت عن التكفل بأصحاب الحقوق ومجاهدي الثورة ومعطوبيها، حين تنكرت لفضل من إسترد للوطن عزته فلولا فضل فرنسا عدوة الأمس عليهم حينما منحتهم مستحقاتهم كاملة غير منقوصة لتدنت أوضاعهم إلى الأسوء.[400]

إن الصور لا تظهر منعزلة، بل تتحد مع صور أخرى عبر سياقات متباينة متقاربة حينا ومتباعدة أحيانا أخرى، لتستكمل العرض الإجتماعي الذي توخاه الكاتب. فمن المسائل الإجتماعية التي حظيت بإهتمام الكاتب مسألة الهجرة التي وردت في مسارات صورية متباينة والتي إحتلت حيزا نصيا كبيرا في الثلاثية، والمعانم المتواترة الواردة فيها نحت منحنى النقد الإجتماعي لظاهرة إغتراب الشباب الذين يهجرون الأوطان ويتركون الأهل والخلان ،لا سعيا وراء كسب لقمة العيش مثلما كان حال أبائهم وأجدادهم، إنما هجرتهم هذه هي هجرة الشبعى.

تتجلى من خلال قراءتنا للنص صور الشقاء والموت التي حملتها مسارات صورية مكثفة إستغرقت مكانا نصيا واسعا تصف هجرة الأوائل سعيا وراء لقمة العيش، فهذه الصور تحمل قيما دلالية سلبية لما فيها من إقتياد إلى الفشل والنهاية المحتومة.معظم الشخصيات التي

[400]- أشيلي فضيلة، تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍ d wass، مرجع سابق، ص 62-63.

ورد ذكرها في النص التي أجبرتها قساوة الحياة والعيش على الهجرة كان مآلها الموت وهو ما يفسر توجس الأم مالحة وتخوفها الشديد من هجرة أصغر بنيها:

« ...Ma ṭ-ṭugdin tugad fell-as as-d-i suɣ waḍu nni id-iṭ suḍḍun di tmezzuɣt iwarrac nneɣ. Aḍu n lɣerba, akka iɣ-d-ğğan deɛwessu imezwura-nneɣ ».[401]

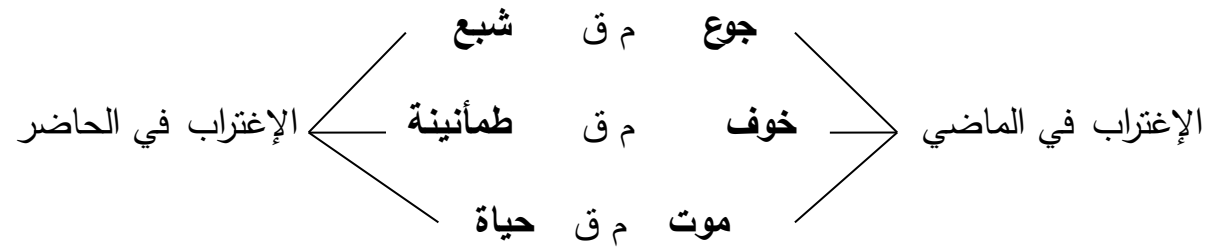
فالأم متخوفة من أن تصيب إبنها اللعنة (daɛwessu) التي أصابت أفراد عائلتها جيلا بعد جيل، وأن يلقي حتفه مثلما لقي أجداده حتفهم في بلاد الغربة. فجل المسارات الصورية التي ساقها السارد مستقصيا أسباب توجس مالحة من هجرة بنيها عالجت موضوعا واحدا هو الغربة ومآل المغتربين الإستغلال والهلاك.

إن الإغتراب ضرورة تاريخية حتمية، ولقد إرتبط بغاية نفعية تتمثل في هجرة الأوطان قصد التكسب بالمال والإسترزاق، فالهجرة وسيلة كسب المال، هذا ما فهمناه من خلال السياقات التي وردت بها تلك الحكايات التي رواها السارد عن هجرة السلف.

فكما أن الغربة صورة تجلت بوضوح عبر مسارات تكاثفت فيها وحدات دلالية لتؤدي معنى الهلاك، ولأن المعنى لا يوجد إلا في الإختلاف والتقابل، فإن صورة الهلاك تتقابل في النص مع صورة الحياة، فلقد مكننا تتبع مسارات هذه الصورة في النص من التوصل إلى حتمية الهجرة التي أصبحت تكسب قيمة إيجابية، فالشباب بعد الإستقلال أصبحوا يهجرون الأوطان ليس فحسب قصد التكسب إنما لإشباع فضول نفسي وليعيشوا حياة أفضل وأرقى فالغربة لم تعد مرادفة للضياع والهلاك إنما أصبحت دلالاتها لصيقة بالتمتع والحياة.يمكننا أن نستنتج أن الإغتراب في الماضي حوى كل القيم السلبية على عكس الإغتراب في الحاضر الذي حوى كل القيم الإيجابية على حد ما توضحه المتقابلات التالية:

[401]-الرواية Iḍ d wass، ص 18.

الترجمة: إنها خائفة أن يهتف له هاتف الغربة فتصيبه اللعنة التي خلفها لنا السلف.



إن التحول الحاصل في هذه القيمة (الغربة) جسدته المقولة ماضي م ق حاضر لذا نلمس تقابلا دلاليا بين الإغتراب كما كان في الماضي وما آل إليه في الحاضر. فالاغتراب حمل قيم الجوع والخوف والموت في الماضي، بينما أصبح في الحاضر يحمل قيما ضديدة تتمثل في: الشبع، الطمأنينة والحياة.إن هذه المعانم تتقابل فيما بينها بعلاقات ضدية، فالمعنى في هذا التشاكل كذلك إنبنى على الاختلاف فـ"الاختلاف بين وحدات صوتية أو دلالية يظهر كمفتاح العقد بالنسبة لإشتغال اللغة، ذلك إن وظائف النظام اللغوي لا يمكن أن تحدد صورة مستقلة بعضها عن البعض الآخر، بل وفقط بالنسبة للتداخلات فيما بينها، ويؤكد بهذا دي سوسير De Saussure أنه ليس في اللغة غير إختلافات".[402]

5-التشاكل الفضائي:

لم يستثن الكاتب ذكر الفضاءات التي إحتضنت أحداث الثلاثية. الفضاء هو المكان الذي بسط عليه السارد مشاهده، وحرك فيه أحداثه.راح الكاتب القابع خلف النص يرصد حركات شخصياته عبر الفضاءات، كي يسمح للقارئ إكتشافها، وتتبعها يؤهله تسجيل ملاحظاته حولها ، والوقوف على التغيير الذي شهدته الأماكن، وإستعراض أنماط المعيشة السائدة في القرية القبائلية، وأحوال الناس فيها وعوائدهم في ظلها الذي لم يعد لها وجود إثر تغير أحوال الناس ونمط معيشتهم.

يقدم لنا السارد في رواية lḍ d wass رسالة ذات طبيعة تعليمية تقصدها، وأراد تمريرها للمتلقين، من خلال الكشف عن مختلف القيم التي تحتلها الأماكن، والعادات والتقاليد

[402]-زيما بيير: **التفكيكية**، تر: الحاج أسامة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996، ص 74.

باعتبار السارد هو المهيمن على عملية السرد، والعارف الكلي بحيثيات القرية وأحوال الناس فيها ونظامها ومؤسساتها ومختلف السلوكات المرتبطة بها. فيقوم السارد بعرض ما يقع عليه بصر مالحة من أشياء وأفعال، وما يجول في خاطرها من أفكار وكانت غايته في كل ذلك تعريف القارئ بالقرية القبائلية وثقافة القبائلي.

لقد عمد السارد إلى إسترجاع مظاهر الحياة كما كانت في القديم والتعريف بوظائف الأماكن الاجتماعية ، وبتنوع الأماكن وأهميتها يظهر جنوح الكاتب الصريح إلى العرض الإجتماعي ذي الطبيعة الإثنولوجية.إن المسارات الصورية التي عرف فيها بـ: Tajmaɛt، tala، azaɣar، annar، timeqbart، إكتست صورها طابع التعريف. فالسارد يوقف سرده عن التنامي فيفسح مجالا نصيا يعرف بالأماكن والأشياء، في مقاطع سردية يغلب على بعضها الوصف، فيقوم بإستقصاء عناصر المكان والأشياء المادية، ويتجاوز حدود الوصف إلى تسجيل وظيفة الأشياء والأماكن المهمة إجتماعيا، ثم يعود بالقارئ إلى حاضر القصة ليقف على التحولات والتبدلات التي إنتقلت إليها.جاء التعريف بالأماكن مقترنا بتقنية الإرتداد الخارجي، مما سمح للسارد بإجراء مقارنة بين ماضي المكان وحاضره، وأبرزت المقارنة مجموعة من الدلالات ثنائية القيمة نلخصها في المتقابلات التالية:

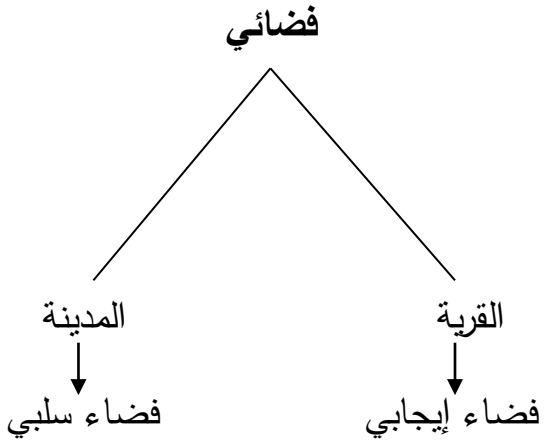
Zik (في الماضي)		Tura (الآن، الحاضر)
الثبات	م ق	**التغيير**
الإمتلاء	م ق	**الفراغ**
الإستعمال	م ق	**الإهمال**
التذكر	م ق	**النسيان**

إن هذا النسق الدلالي الثنائي القيمة يحمل القارئ على تمثل نمطين من الحياة: حياة الماضي وما كان يكتنفها من ثبات، والحاضر وما يشوبه من تغير لمعالم الحياة ووظائف الأشياء.

إن كثرة المناصات التي تنصب في نفس الدلالات وإسهاب الكاتب فيها تنم عن هدف مرسوم من قبله، ممثل في توجيه القارئ ضمنيا دون إن يصرح به على مستوى الخطاب، نحو نسق فكري يمثل النظام السائد في القرية القبائلية والقيم الإيجابية التي كانت تحتلها.[403]

إن المعنى ينبني على الاختلاف والمعانم تتقابل فيما بينها بعلاقات ضدية، فإذا كانت القرية القبائلية تمثل في الثلاثية الفضاء الإيجابي بكل ما حوته من فضائل وقيم سامية، فإن هذا الفضاء يقابله فضاء المدينة الذي يمثل الفضاء السلبي الذي فيه تتجسد الرذائل وقيم الدنيا بضيقها، فتعد ثنائية **(قرية** م ق **مدينة)** قاعدة النص وفضاءاته الدلالية.

التشاكل السيميولوجي



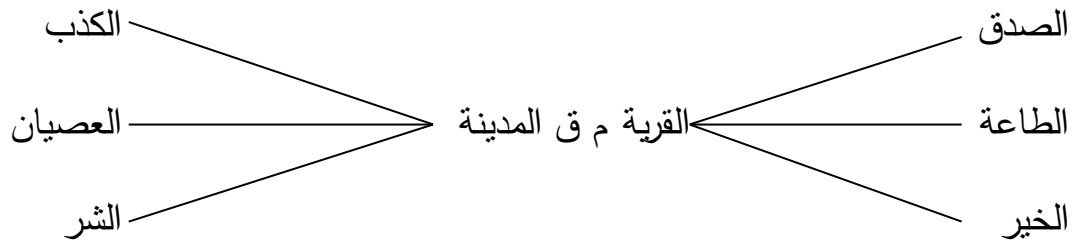
تقضي القراءة السياقية للمسارات الصورية التي تجسد هذا التشاكل الفضائي إلى ورود صور عديدة تنم عن فضائل الأخلاق ومنها ما يدل على فسادها.إرتبطت الأخلاق بممثلين

[403]- إشيلي فضيلة، تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍd wass، مرجع سابق، ص 58، 59، 60.

في فضاء القرية ولقد أبرز السارد صفاتهم: كالطاعة والصدق والخير، بينما إرتبطت بفضاء المدينة صفات ذميمة كالكذب والعصيان والشر، وسلوكات تدل على رذائل الأخلاق.

يعتبر فضاء القرية فضاء مقابلا لفضاء المدينة، وصفه السارد معاكسا له. تمكن السارد من تتبع كل شخصية في مكانها وحرك شخصياته وفقه، مكنه ذلك من إبداء آراءه النقدية منها ليطلع القارئ عن حياتها ومعاناتها، مصيرها ومآلها، فجعل شخصيات القرية تتسم بالصور الإيجابية بينما اتسمت شخصيات المدينة بالصور السلبية.

ولقد إنبنت جل هذه الصور المرتبطة بالأخلاق وعدمها في ثنائيات ضدية تجلت في المقابلات المعنمية التالية.



لقد صور السارد فضاء القرية والمدينة ووضع لكل فضاء معالم وتعيينات، فأسند سمة الحياة للقرية بينما نسب للمدينة سمة الهلاك والضياع، فجعل القرية فضاءا تزول فيه كل القيم الذميمة وتتعالى فيه القيم السامية، وبهذه الطريقة يقوم بإثبات قيمة الحياة فيها بينما ينفي هذه القيمة عن فضاء المدينة بحيث يقوم بنفي القيم المثلى عليه فأصبحت دلالته مرادفة للموت والضياع.

6-تشاكل العقيدة:

إن التشاكل العقائدي يتجسد في الثلاثية من خلال مجموعة من المسارات الصورية التي تواترت وحملت صورا تنم عن الجانب الديني. لقد تواترت معانم: **الإيمان، الكفر، الطاعة، العصيان، التصديق، عدم التصديق** التي إرتبطت بذوات النص في المسارات

الصورية المنسوبة لها.أول ما أقر به السارد وصرح به في باكورة أعماله الروائية Iḍ d wass هو الإيمان بالبحث والتصديق به. فيقول:

« Lmut ur–telli imi yakw nemlil di laxert. Wagi d lfiraq n teswiɛt kan. Taggara aṭ–temlil tasa d wayen turew. Wagi d lfiraq n teswiɛt kan n dunnit, taggara timlilit tban aṭ–tɣellel, ad mlilen wid yemhemmalen, ur tillin imettawen ad iggwet weɣrum, ulac tidi ulac axeddim. An–neččˇ aneqim, ulac imenɣi ulac idamen».[404]

أفضى هذا المقطع السردي، الذي يتحدث فيه السارد عن الدنيا والآخرة، إلى وجود عدة متقابلات معنمية، فالآخرة شملت صورا ممثلة في: إلتقاء الأحبة، السعة، الراحة، الإرتواء، السعادة، وهذه الصور تتقابل مع الصور المنسوبة للدنيا وهي: فراق الأحبة، التعب، الحزن، الحاجة...فبدت لنا الدنيا كفضاء سلبي يسود فيه التوتر أما الآخرة كفضاء إيجابي يسود فيه الهدوء والسعادة. فإذا كان الإنسان يعيش في الدنيا وضعا يشوبه اللاتوازن حين تتوتر حياته وتضطرب فبموته يسترجع في الآخرة توازنه المفقود.

إن القراءة المستمرة والمتمعنة للنصوص مكنتنا من إستخلاص مجموعة من المعانم وردت جميعها في مسارات متباينة أدلت بها البطاقات الدلالية للذوات. فإذا أمعنا النظر مثلا في المسارات المنسوبة لمحند أمزيان فإنها تفضي إلى إستخلاص المقولة المعنمية: **عصيان** ونلمس في المقابل معنما ضديدا من خلال المسارات الصورية المنسوبة لأمه مالحة: **الطاعة**.أما سالم فيظهر في رواية Tagrest urɣu **غير مصدق** للإعتقاد السائد عند العامة القاضي بعذاب الأرواح التي لم تدفن في مواطن نشأتها، وهو الإعتقاد الراسخ عند رابح **المصدق له**.نلمس كذلك في رواية Ass–nni معانم مضادة إستخلصناها من المسارات

[404]-رواية Iḍ d wass، ص 87.
الترجمة: إن الموت لا يعني الفراق، لأن بعد الموت يكون لقاء الأحبة، فلا يكون هناك حزن ولا جوع ولا تعب ولا حروب ولا دماء.

المنسوبة لرضوان والخوني. إن المسار الصوري المنسوب لرضوان تتم عن **شدة إيمانه** إلى حد التطرف، وفي المقابل يشير المسار الصوري المنسوب للخوني إلى نفيه لأوامر الله من عدم الصوم وعدم الصلاة وشرب للخمر مما يقر **بكفره** و**عصيانه** الشديد.

لقد أنبتت كل هذه المسارات بصورها ثنائيات ضدية تجلت في المتقابلات المعنمية التالية:

الطاعة	م ق	**العصيان**
الإيمان	م ق	**الكفر**
التصديق	م ق	**عدم التصديق**

وهذه المتقابلات المعنمية هي التي إجتمعت ضمن تشاكل العقيدة في النصوص المدروسة.

تطرق السارد كذلك إلى مسألة هامة في الدين وأدلى من خلالها السارد عن توجه وإنتماء بعض شخصياته وهي مسألة الإيمان بالأولياء الصالحين. فالدين معتقد وتوجه وهو إقتناع الذات الروحية بوجود شخصيات مباركة تقربها من الله، وهو توجه إرتضته بعض الشخصيات وإرتبطت به ضنا منها أن للولي الصالح القدرة على تذليل صعاب الحياة وعلى إتيان خوارق الأمور، وهذا ما يعكسه المسار الذي أسنده السارد لشخصية مالحة فيقول في هذا الشأن مبينا مكانة الولي الصالح:

« Ssadaṭ imeɛzuzen zzgan deg-yimi n malha. Tizzyiwin-is yissen i neddhent. Kra iḍerrun heḍḍren-as, yissen id-iṭṭuɣal usirem ma yeffeɣ. Yissen id-zennunt tissas ma ğğant ulawen. Yissen i tɛennin ɣer Ugellid Ameqran. Rebbi deg igenni nutni di lqaɛa. deg lemqam-nnsen, di lxelwat nnsen i berrken medden mi ara d-tsud fellasen tbucitant n dunnit ».[405]

[405]-الرواية: Iḍ d wass، ص 143.

-الترجمة: إن ذكر الأولياء الأعزاء لا يفارق مالحة، إن أترابها تستنجد بهم. بهم تسترجع القلوب شجاعتها، بهم يتقرب إلى الله. إن الله في السماء أما هم ففي الأرض مكانتهم. إن الناس حينما تعصف بهم خطوب الحياة يلجؤون إلى أضرحتهم وخلواتهم.

في سياق حديثة عن منزلة الولي الصالح في نفوس الشخصيات والمكانة التي يحتلها في معتقدهم، يسترسل السارد في الحديث ويكلمنا عن الدور الذي لعبته الزوايا وأضرحة الأولياء في مقاومة العدو الفرنسي، وكيف نكل العدو بأضرحتهم ستهانة بهم وتقليلا من شأنهم وقدرتهم على صد زحف العدو، لكن الإعتقاد بقي راسخا عند الناس في قدرة الولي على صد المخاطر إذا حلت بهم وحمايتهم من كل مكروه. للإستدلال على ذلك يروي السارد قصة جاءت بمثابة أفعال إقناعية حجاجية يفند بها آراء من يشك في قدرة الولي على الإتيان بالخوارق، فيحكيالسارد قصة رجل ركب على متن باخرة، وحينما هبت عاصفة بحرية هوجاء في عرض البحر، إضطربت مياه البحر، وأوشكت الباخرة على الغرق، واستغاث راكب بالأولياء الصالحين، فهدأ البحر وعاد إلى ما كان عليه ونجا الركبان والرجل من غرق وشيك.

إرتبط التصديق بكرامات أولياء الله الصالحين بالنجاة والسلامة، وهذا المعتقد الديني أولاه السارد منزلة هامة، كونه ينم عن توجه في الحياة وله دلالة صريحة عن مذهب ديني يقرب العبد من ربه، وعليه إرتبط هذا الإعتقاد بالإيمان وكان له عند السارد قيمة خاصة.تجلى هذا الاعتقاد في النص، من خلال المعانم التالية: **الإيمان** م ق **الكفر، ولقد** إرتبطت بذوات النص في المسارات الحاملة لها. فأما بالنسبة للإيمان به فقد صرح به السارد وأقر به في أكثر من موضع في الثلاثية كما توضحه الملفوظات السردية التي تضمنها المسار الصوري التالي:

- Muhend Uaɛli yebda yeṭɛenni issadat imeɛzuzen.[406]
- Awi-ṭ err-iṭ ɣer ssadat imeɛzuzen.[407]

[406]-الرواية Tagrest uryu، ص 138.
-الترجمة: بدأ محند واعلي يستعطف الأولياء الأعزاء.
[407]- الرواية: Iḍ d wass، ص 142.
-الترجمة: لا حديث لها إلا عن الأولياء الأعزاء.

- Ssadaṭ imeɛzuzen, zik teddun-asen medden di lebɣi.[408]
- Mi nendeh yissen, abrid iɣ-ihwan naɣ-it nutni zgan yidneɣ.[409]
- Timsal n lawliya, ulac am Muhend-Uaɛli.[410]
- Yerna teṭṭamen s rebbi d ssdaṭ.[411]

إن المسار الصوري أعلاه يكشف صوره عن الإيمان والتصديق بأولياء الله الصالحين، فلقد صرح به السارد مباشرة وأقر بإيمان بعض الشخصيات بهم وتصديقهم لهم، مخلصين لهم الإعتقاد.أما مسألة الكفر وعدم التصديق بهم فلقد وردت في عدة ملفوظات منها:

- ɣas Salem ihemmel abdar id-beddren lawliyya, amzun akken ur yeṭṭamen ara yis-sent.[412]
- Ass-nni ssaddaṭ imeɛzuza ğğan-ṭ ger ibardan (…) ur as-d-hessen. neɣ ahat zdat n rrsas ur zmiren ikra.[413]
- Atas iseggasen i teqqim yuɣal wul-is d aguran ur yettamen.[414]
- Salem yuɣal d aquran (…) seg-wassen itfaq ssadaṭ d lexyal kan.[415]

---

[408]- الرواية: Iḍ d wass، ص 152.
-الترجمة: كان الناس يطعون الأولياء الأعزاء.
[409]- الرواية: Iḍ d wass، ص 152.
-الترجمة: حينما نستنجد بهم يغيثوننا.
[410]- الرواية Tagrest urɣu، ص 136.
-الترجمة:لا أحد يصدق بالأولياء كمحند واعلي.
[411]- الرواية: Iḍ d wass، ص 159.
-الترجمة: إنها تؤمن بالله وأوليائه الصالحين.
[412]- الرواية Tagrest urɣu، ص 136.
-الترجمة: حتى وإن كان سالم يحب ذكر الأولياء لكنه لا يؤمن بهم.
[413]- الرواية: Iḍ d wass، ص 154.
-الترجمة: في ذلك اليوم تخلى عنها الأولياء (...) لم يصغوا لها، أم أنهم لا يقدرون على فعل شيء أمام الرصاص والنار.
[414]- الرواية: Iḍ d wass، ص 154.
-الترجمة: بقيت كثيرا متحجرة القلب لا تؤمن.
[415]- الرواية: Iḍ d wass، ص 154.
-الترجمة: منذ أن مات سالم تيقنت أن الأولياء مجرد أشباح.

إن البطاقات الدلالية لذوات النص قد أضفت إلى إستخلاص المقولات المعنمية التالية: **مؤمن** بأولياء الله الصالحين و**مصدق** لكراماتهم، ونلمس في المقابل معانم مضادة تتم عن **الكفر** بهم و**عدم التصديق** بوجودهم ويسمح هذا التضاد إلى إستخلاص المتقابلات المعنمية التالية:

مؤمن م ق **كافر**

مصدق م ق **غير مصدق**

ثانيا – التشاكلات الدلالية.

أتاحت لنا دراسة المسارات الصورية من إستنباط عدة معانم سياقية تم إستخلاصها من القراءة السياقية للنصوص المدروسة.

فالتشاكل السيميولوجي للطبيعة مثلا عرض لنا عدة معانم سياقية موحدة أولها تلك التي نمت عن **السوائل** مثل: الماء، الأمطار، الأنهار، الثلوج، ولقد تعارض هذا المعنم السياقي مع معنم سياقي آخر إستخلصناه من خلال السياق والقراءة المتسقة للمسارات المنسوبة للطبيعة وتجسد في معنم سياقي موحد هو **صلب** الذي عبرت عنه صور مثل: الحطب وإستعمالاته، التين وأنواعه وباقي الأشياء الصلبة الأخرى.

إن التشاكل الطبيعي مكننا كذلك من إستخلاص معنم سياقي آخر إتصل بالمسارات الصورية التي وردت فيها صور مثل: الكلب، الأرانب، الثيران، الخرفان، الحمار...مكنتنا هذه الصور من إستخلاص معنم سياقي يتمثل في **الحيوان**، ولأن المعنم يستمد معناه من التقابل فإن المعنم حيوان جاء متعارضا مع معنم سياقي آخر هو **إنسان**، لأن الطبيعة مرتبطة بالإنسان والحيوان على حد سواء.

مكنتنا قراءة النصوص وإتباع الصور المستثمرة في المسارات الصورية من إستخلاص معنم سياقي آخر هو: **مكاني** من خلال تواتر الصور التي تصف فضاءات

المدينة والقرية: البيوت، الطرقات، الأزقة، الساحات. لقد تعارض هذا المعنم السياقي مع معنم آخر هو: **زماني** تم إستخلاصه من خلال السياقات التي تواترت فيه صور مثل: الأيام، الساعات، الشهور، أناء الليل والنهار وكل اللفاظم الدالة على زمن الماضي، الحاضر والمستقبل. إكتسبت بعض الأزمنة صفة الدقة لكونها محددة ومعينة لتقيدها بالزمن التاريخي، وهي تتعارض مع الزمن المطلق الذي إستخدمه السارد حينما عمد إلى إغفال الدقة التاريخية إغفالا تاما، فجاء التعبير بصيغة الماضي المطلق الذي لا يتعين بتاريخ محدد، فيأتي تحديده له بإحالة مجريات أحداث القصة إلى زمن مرتبط بأحداث يصعب تحديدها في الزمن مثل قوله: Zik بمعنى في القديم، في الماضي، Zik–nni بمعنى في ذلك الزمن القديم، أو تحيل إلى زمن خرافي أسطوري مثلما هو الحال في الصيغ المعجمية التالية:

Asmi tebda dunnit بمعنى حينما كانت بداية الخلق

Asmi bennun tudrin بمعنى حينما شرع الناس في بناء القرى.

أما أفعال السرد فهي تأتي في صيغ تؤكد المصدر المجهول للأحداث مثل تكراره لأفعال مثل: qqaren بمعنى يقولون، Hekkun–d بمعنى يحكون، Nnan–as بمعنى قيل له، llan wid id–iqqaren بمعنى "هناك من يقول" مؤكدا جهل السارد لمصادرها وصحة أخبراها، وعدم التحقق من المادة الحكائية وصلتها بالوقائع المرجعية، فهذه التعيينات تجعل من الزمن زمنا مطلقا، فعليه يتعين معنمان سياقيان متعارضان إختص بهما الزمن: **محدد** م ق **مطلق**..

نستخلص كذلك من خلال قراءة النصوص تقابلين خاصين بالمكان الذي تحيل إليه القرية والمكان الذي تحيل إليه المدينة. فإذا كانت القرية تتميز بالسعة والراحة والأمان فإن المدينة تتميز بإعتبارها مكانا للضيق، القلق، الخطر، الضياع. لقد جاء تحديد المكان من قبل السارد في شكل متباين فتجسد المكان في معنمين سياقيين متعارضين: **الإيجاب** مقابل

السلب. فالقرية بدت لنا كفضاء إيجابي تتجسد فيه كل القيم والفضائل السامية وتحمل كل معالم الحياة السعيدة أما المدينة فلقد صورها لنا الكاتب كفضاء سلبي كل ما يرتبط به شر.

تتيح القراءة السياقة للصور الواردة في مجموع المسارات الصورية إلى إستنباط معنم سياقي آخر هو **الإيمان**، ولقد تم إستنباطه من السياق الذي تواترت فيه صور مثل: التوحيد، التصديق، الطاعة من خلال إقام الصلاة وصوم رمضان. ولقد تعارض مع معنم سياقي آخر هو **الكفر** الذي تم إستخلاصه من السياق إثر تواتر صور مثل: عدم التصديق، عدم الصوم والصلاة وشرب للخمر. لقد تحدد معنم **الأيمان** في التشاكل السيميولوجي العقيدة وتجسد في الصور الدالة على التصديق والتوحيد والطاعة بينما تحدد معنم **الكفر** في الصور التالية: عدم التصديق والعصيان، فعليه تعين في النص معنميين سياقيين متضادين هما: **الكفر** مقابل **الإيمان**.

نستخلص معنما سياقيا آخر من خلال المسارات الصورية المنسوبة للثقافة ممثل في **العلم** من خلال وجود صور دالة عليه مثل: الدراسة، المطالعة، الذكاء، الفطنة، كما تواتر معنم سياقي ضديد دل على **الجهل** من خلال صور دلت عليه مثل: عدم المعرفة، احتقار المثقفين والتقليل من شأنهم والإستهانة بهم. فتجلى هذا التشاكل الدلالي من خلال تواتر المعنم السياقي الدال على العلم وقابله في النص معنم سياقي دال على الجهل تم استخلاصهما من القراءة السياقية للصور الواردة عبر مسارات متباينة.

إن التشاكل الدلالي هو تواتر للمعانم السياقية، والقراءة السياقية للنصوص مكنتنا من توحيد كل التشاكلات السيميولوجية المستخلصة في مقولة معنمية **الكينونة** م ق **لا كينونة** وهو التشاكل الدلالي الجامع لهما

الخاتمة

إن مسار البحث الذي قمنا به حول النصوص الروائية لمزداد أعمر قادنا إلى النتائج التالية:

1. إن ثلاثية مزداد أعمر تشكلت وفق تركيب صوتي معقد، رغم أن السارد الذي تتشكل على إثره العملية الحكائية هو ناظم خارجي ومتباين حكائي، والمنظور الذي نتابع وندرك به عالمه المتخيل هو منظوره هو في الغالب، لكن الكاتب كثيرا ما يحيل الكلمة إلى شخصيات عالمه المحكي، ويتنازل لها عن السرد فتحكي أحداثا تخصها وتتصل بها أو تحكي وقائع أحداث لشخصيات أخرى. فنصبح نحن القراء لا نرى الأحداث إلا من منظورها، فبتعدد الرواة تتعدد وجهات النظر والرؤى للأحداث، إذ كلما تغير السارد يتغير موقع رؤيتنا وإدراكنا للأحداث.
2. إن التناوب في الأصوات السردية الناتج عن الإنتقال المستمر للكاتب بين وعي إبطاله إلى وعي ساردیه وباقي شخصيات عالمه التخييلي، جعل التبئير يتعدد ويتنوع ويتراوح بين اللاتبئير أو التبئير الصفر والتبئير الخارجي والداخلي.
3. إعتمدت الممارسة السردية لمزداد أعمر ثلاثة صيغ للتبئير في أن واحد، جعلته ينتقل من وعي ساردیه إلى وعي أشد شخصياته إختلافا، لذلك لا يمكن مقارنة هذه الوضعية السردية بكلية المعرفة السائدة في الروايات الكلاسيكية التي تسير فيها الأحداث والشخصيات وفق إرادة الكاتب الخاصة. فالكاتب إعتمد ممارسة سردية متعددة الصيغة Polymodalité على حد تعبير جينيت Genette ، وإن كنا لانعدم في هذه الممارسة هيمنة التبئير الصفر–الذي يكون فيه السارد غائبا فيزيائيا وحاضرا معنويا– الذي أطر جل الأحداث والمواضيع المطروحة.
4. قامت الثلاثية على التنافرات السردية إثر إعتماد الكاتب على بنية زمنية مركبة من الماضي، الحاضر والمستقبل.

يمثل السرد التابع النموذج السردي الغالب، فلقد وظّف الكاتب صيغة الماضي لسرد أحداث وقعت قبل زمن السرد، وتقديم مجموعة من البطاقات الدلالية التي أسندها للشخصيات قدمها في لواحق تفسيرية، أضاء من خلالها جزءا من حياتها. وجاءت جل هذه اللواحق عبر تقنية المجمل.

إن الماضي هو الموضوع المركزي للسرد، وهو ما يفسر هيمنته نصيا إثر هيمنة الأفعال التي جاءت بصيغة الماضي، فالحاضر وحتى المستقبل بديا ثانويين لم يتقصدهما الكاتب، فنجد الكاتب في كل مرة يعود إلى الوراء بشكل مستمر للعرض والإضاءة أو للعرض والنقض.

5. إن السمة الغالبة على الزمن تتمثل في التواتر، وهو يعد من المظاهر البارزة لبنية زمن الخطاب الروائي. فالكاتب لم يحك إلا مرة واحدة ما حدث في الواقع الطبيعي للقصص المسرودة. فالأحداث الجوهرية نقلها السرد المفرد وسلمت بالتالي من الردي. فالكاتب لم يلجأ فيها إلى التكرار اللفظي أو المعنوي على عكس تلك الأحداث الأخرى التي لم تكن لها قيمة أساسية في النص، والتي جعلها تتواتر ليس فقط بتنوعات أسلوبية وإنما بتغير في وجهة النظر أيضا، وهذا ما أثر على النصوص كما وكان وراء تمطيطها وتوسيع متنها السردي.

إن الخطابات المكررة لم تخدم المسار التطوري للسرد إنما كانت وراء تصدع الأحداث وتعطيل لنموها وإخلال بسيرها في أحايين كثيرة.

6. تعرضنا في الفصل الثالث للبنية السردية للآثار المدروسة وبنية شخصياتها وأول نتيجة توصلنا إليها هي كون الشخصيات شخصيات برامج:
   - فمحند أمزيان يريد التصدي لقرار الفصل.
   - سالم يريد إنجاح مهمته.
   - رضوان يريد إغتيال الخوني.

أوضح الكاتب علاقة الذوات بمواضيعها القيمية وسعيها الملح لتحقيق برامجها السردية. إن المضامين الدلالية للمشاريع السردية تصب جميعها في قالب دلالي واحد هو التثوير، والقراءة المتمعنة للسمات المنسوبة إلى هذه الذوات الفاعلة والمهيمنة نصيا تكشف موضوعة واحدة: التثوير التي اختزلت جميع الأدوار الموضوعاتية للشخصيات، والتثوير يمثل الوجه الخفي للدلالة ومظهرها المضمر. فالثلاثية تعالج مظهر التثوير والتغيير التي اتسمت بها الحياة الاجتماعية والسياسية قبل الاستقلال وبعده. فالكاتب طرح إشكالية العنف ومظاهره في نسق الحياة الاجتماعية والسياسية، وبما أن الخطاب الأدبي معني بإنتاج وإعادة إنتاج ما هو سائد في الحياة الاجتماعية والسياسية ،جاءت الثلاثية راصدة واقع التثوير الذي يقابل السلطة والتسلط. ففي خضم تنامي الوعي لدى الشخصيات الروائية يتولد حقد ضد كل ما يمت بصلة إلى السلطة وممثليها، فأصبحت هذه الأخيرة في موقف اتهام ونظر إليها نظرة رفض وإنكار. إن الخطاب الروائي لم تتوقف بنيته عند حدود كشف الواقع السياسي والاجتماعي ولكنها تتجاوز ذلك إلى نقده.

7. تعرض النصوص المدروسة شبكة من الصور والمسارات الصورية التي تنامت بصورة مكثفة لتحقيق النسيج النصي الكامل، وعمدنا إلى إستجلاء تلك المسارات الصورية التي تعلقت بالبرامج السردية للذوات المهيمنة نصيا.
8. إنبنت النصوص على العلاقة الخلافية التي كانت المسؤولة عن إنتاج الدلالة، فلقد تميزت النصوص بثنائيات ضدية، فيأتي الكاتب بشيء ونقيضه في نفس الوقت، فهو يذكر الإيمان ويذكر الكفر بالمقابل، يتحدث عن العلم ويقابله الجهل، ثم يتطرق إلى الحديث عن الثبات ويقابله بالحديث عن التغيير إلى غيرها من المتقابلات المعنمية التي أثرت المتن الحكائي.

9. مكننا المنهج السيميائي من إستكناه التمفصل الدلالي للنصوص والوقوف على الدلالات التي إستثمرها الكاتب فيها، فاستخلصنا عدة تشاكلات سيميولوجية تلك التي نمت عن تواتر المعانم النووية مثل: التشاكل الطبيعي، التشاكل الثقافي، التشاكل السياسي، التشاكل الإجتماعي، التشاكل الفضائي، تشاكل العقيدة والتشاكل العلائقي.

في الأخير نقول أن ثلاثية مزداد أعمر تعد من بين الروايات القبائلية القلائل التي حاولت مسايرة تقنيات الرواية الحديثة، لما إعتمده الكاتب من إنزياحات وتقنيات قلما نجدها في الروايات القبائلية الأخرى. فالكاتب يتمتع بموهبة في فن السرد مكنته من جعل هذه الروايات ذات الخلفية الواقعية تتحدث عن البسطاء من الناس، حاضرهم وماضيهم، سعادتهم وشقاءهم، بلغة بسيطة مصقولة تؤلف بين الرشاقة والأناقة وتخفي قدرة على البناء الفني الراقي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. مزداد أعمر، Iḍ d wass، منشورات Asalu/Azar، 1990.

2. مزداد أعمر، Tagrest uryu، منشورات Ayamun، 2000.

3. مزداد أعمر، Ass-nni، منشورات Ayamun، 2006.

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم (عبد الله)، الرواية العربية، السرد والدلالة في القرن التاسع عشر، مجلة السيميائيات، العدد 01، جامعة وهران 2005.
2. إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، المجلد 2، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1983.
3. أشيلي (فضيلة)، تحليل الخطاب السردي في رواية Iḍ d wass، مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2002.
4. أقلمون (عبد السلام)، النص الروائي والتراث السردي، ط1، دار النشر الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
5. بنكراد (سعيد)، مدخل إلى السميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
6. بنفيلد (آن)، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة القمري بشير، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، 1988.
7. بن مالك (رشيد)، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

8. بن مالك (رشيد)، السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

9. بوتور (ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة انطنيوس فريد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971.

10. بورايو (عبد الحميد)، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

11. بوطاجين (سعيد)، الاشتغال العاملي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

12. بوطاجين (سعيد)، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005.

13. تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، ترجمة المبخوتي شكري وسلامة رجا، ط2، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

14.جنيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة معتصم محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

15. جنيت (جيرار)، حدود السرد، ترجمة بوحمالة بنعيسى، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1988.

16. جنيت (جيرار)، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة مصطفى ناجي، المغرب، 1989.

17. حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ط1، طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

18. الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003.

19. راكز (أحمد)، الرواية بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995.

20. الرويلي (مجان) والبازعي (سعد)، دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

21. زويش (نبيلة)، تحليل الخطاب السردي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

22–زيما بيير، التفكيكية، تر، الحاج أسامة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996.

23. السد (نور الدين)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1994.

24. الشاوي (عبد القادر)، إشكالية الرؤية السردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع2، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

25. شاكر (جميل) والمرزوقي (سمير)، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د ت.

26. العجيمي (محمد ناصر)، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

27. لوكاش (جورج)، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة الشوفي نزيه، ط1، دمشق، 1987.

28. مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.

29. مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986.

30. المقداد (قاسم)، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984.

31. هامون (فيليب)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة بنكراد سعيد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

32. يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

33. يقطين (سعيد)، القراءة والتجربة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

المراجع باللغة الفرنسية:

1. ACHOUR (Christiane) et Bekkat (Amina), convergences critiques II, édition du tell, 2002.
2. ADAM (Jean Michel), le texte narratif, édition Nathan, Paris, 1994.
3. BAKHTINE (Mikhaïl), Esthétique et théorie du roman, édition Gallimard, Paris, 1978.
4. BARTHES (Roland), Critique et vérité, édition Seuil, Paris, 1966.

5. BARTHES (Roland), Introduction à l'analyse structurale des récits, in l'analyse structurale des récits, communication n°8, édition Seuil, Paris, 1981.
6. BENVENISTE (Emile), Problème de linguistique générale, édition Gallimard, T1, Paris, 1974.
7. BOOTH (Wayne.c), distance et point de vue, in poétique du récit, édition Seuil, Paris, 1977.
8. BRES (Jacques), la narrativité, édition du Culot, Belgique, 1994.
9. CHABROL (Claude) et les autres, sémiotique narrative et textuelle, Larousse, Paris, 1973.
10. COCORDA (J.Petito), Morphologie et genèse du sens, édition PUF, Paris, 1985.
11. COQUET (jean claude) le discours et son sujet, klincksieck, paris, 1984.
12. COURTES (Joseph), le conte populaire : poétique et mythologie, édition PUF, Paris, 1986.
13. COURTES (Joseph), sémiotique Narrative et discursive, Hachette, Paris, 1993.
14. COURTES (Joseph), Analyse sémiotique du discours, édition Hachette, Paris, 1991.
15. COURTES (Joseph), introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, 1976.
16. COURTES (Joseph), Sémantique de l'énoncé, édition Hachette, Paris, 1989.
17. DE SAUSSURE (Ferdinand), Cours de linguistique générale, ENAG édition, Alger, 1990.
18. DIGUER (Louis), Schéma narratif et individualité, édition PUF, 1ère édition, Paris, 1993.

19.DUBOIS et Collaborateurs, dictionnaire de linguistique, édition Larousse, Paris, 1973.

20.DUCROT (Oswald), SCHAEFFER (Jean Marie), nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition Seuil, Paris, 1995.

21.EVERAERT-DESMEDT (Nicole), Sémiotique du récit, édition Boeck Université, 4ème édition, Bruxelles, 2007.

22.FONTANIER (Jean), les figures du discours, édition Flammarion, Paris, 1977.

23.FRANCOIS (frederic), linguistique, PUF, paris 1980.

24.GENETTE (Gérard), Figures III, cérés édition, Tunis, 1996.

25. GENETTE (Gérard), Discours du récit, édition, Seuil, Paris, 1983.

26.GENETTE (Gérard), Palimpseste, édition Seuil, Paris, 1982.

27.GREIMAS (Algirdas Julien), du sens : essais sémiotiques, édition Seuil, Paris, 1970.

28.GREIMAS (A.J), du sens II, édition Seuil, Paris, 1983.

29.GREIMAS (A.J), Maupassant, la sémiotique du texte-exercice pratique-édition du Seuil, Paris, 1976.

30.GREIMAS (A.J), Sémantique structurale, édition PUF, Paris, 1986.

31.GREIMAS (A.J), les actants, les acteurs et les figures, in sémiotique narrative et textuelle, édition Larousse, Paris, 1973.

32.GREIMAS (A.J) et COURTES (J), dictionnaire raisonné de la théorie du langage, édition Hachette, Tome 1, Tome 2, Paris, 1979.

33.GROUPE d'ENTREVERNES, analyse sémiotique des textes, PUL, 4ème édition, 1984.

34.KAYSER (Wolfgang), qui raconte le roman ? in poétique du récit, édition Seuil, Paris, 1977.

35.LEVI-STRAUSS (Claude), Anthropologie structurale II, édition Plon, 1973.

36.LINTVELT (Jaap), essai de typologie narrative, librairie José Corti, Paris, 1981.

37.LYONS (John), Linguistique générale, édition Larousse, Paris, 1970.

38.MAINGUENEAU (Dominique), Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, édition Hachette, Paris, 1976.

39.POUILLON (Jean), Temps et roman, édition Gallimard, paris, 1993.

40.PROPP (Vladimir), Morphologie du conte, édition Seuil, Paris, 1970.

41.REY (Jean-Louis), le roman, édition Hachette, Paris, 1992.

42.RICARDOU (Jean), problèmes du nouveau roman, édition Seuil, Paris 1967.

43.RICOEUR (Paul), Temps et récit, édition Seuil, Paris, 1983.

44.RICOEUR (Paul), le récit de fiction in narrativité, ouvrage collectif, édition centre d'histoire des sciences et des doctrines, Paris, 1980.

45.TODOROV (Tzvetan), Qu'est-ce que le structuralisme, poétique, édition Seuil, Paris, 1968.

46.TODOROV (Tzvetan), Les catégories du récit littéraire, in analyse structurale du récit, communication n°, édition Seuil, Paris, 1981.

47.TODOROV (Tzvetan), Théorie de la littérature, édition Seuil, Paris, 2001.

48.VUILLAUME (Marcel), Grammaire temporelle des récits, édition de Minuit, Paris, 1990.

49.WELLEK (René) et WARREN (Austin), La théorie littéraire, édition Seuil, Paris, 1971.

50.WEINRICH (Harald), Le temps, édition Seuil, Paris, 1973.

51.ZILBERBEG (Claude), Poétique et raison du sens, édition PUF, Paris, 1988.

فهرس الموضوعات

المقدمة 1

مدخل 8

الفصل الأول

الرؤية السردية في الخطاب الروائي

تقديم نظري: 21

المبحث الأول: الرؤية السردية في Tagrest urɣu 41

المبحث الثاني: الرؤية السردية في lḍ d Wass 61

المبحث الثالث: الرؤية السردية في Ass-nni 76

الفصل الثاني

زمن خطاب الروايات

تقديم نظري 97

المبحث الأول: أنماط السرد القصصي 111

أولا-السرد التابع وهيمنة الماضي 111

ثانيا- السرد الآني 122

ثالثا- السرد المتقدم 134

المبحث الثاني: التواتر 144

أولا- السرد المفرد 145

ثانيا- السرد المكرر 146

ثالثا- السرد المؤلف 156

الفصل الثالث

البنية السردية وتجلياتها الدلالية

تقديم نظري 160
المبحث الأول: التمظهر السطحي للدلالة 175
أولا– الإنتظام العاملي والأدوار العاملية 175
ثانيا: الإشتغال العاملي 194
المبحث الثاني : التمظهر الخطابي للدلالة 210
أولا– الأنظمة الصورية 212
ثانيا – الموضوعات والأدوار الموضوعاتية..... 230

الفصل الرابع

البنيات التحتية المنظمة للخطاب

تقديم نظري..... 237
المبحث الأول: المركبة السردية وتجلياتها الدلالية..... 242
أولا– البرامج السردية 242
ثانيا: المربعات السيميائية..... 248
المبحث الثاني: المسارات الصورية ووحداتها المعنوية 255
المبحث الثالث: تشاكل الوحدات الدلالية 270
أولا– التشاكلات السيميولوجية..... 270
ثانيا – التشاكلات الدلالية. 288
الخاتمة..... 291
قائمة المصادر والمراجع 295
فهرس الموضوعات 303