جامعة مولود معمري – تيزي وزو
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة والثقافة الأمازيغيّة

مذكّرة لنيل شهادة الماجستير

فرع: الأدب الأمازيغي

من إعداد الطّالبة: أشيلي فضيلة

الموضوع:

تحليل الخطاب السّردي

في رواية

«اللّيل والنّهار IḌ D WASS»

لـــ أعمر مزداد Aɛmar MEZDAD

لجنة المناقشة:

الدكتور يحياتن محمد، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر	رئيسًا
الدكتور بورايو عبد الحميد، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر	مشرفًا ومقررًا
الدكتور حيدوش أحمد، أستاذ محاضر بجامعة تيزي وزو	عضوًا مناقشًا
الدكتور حشلاف عثمان، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر(بوزريعة)	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2001 -2002


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى عائلتي،

إلى أستاذي المشرف

عبد الحميد بورايو بن الطّاهر

حبًّا وعرفانًا

إلى كلّ أساتذتي تقديرًا وإجلالاً

إلى المخلصة سالمي كريمة وخردوسي حسينة

وإلى كلّ الأصدقاء الطيّبين

أهدي هذا العمل

فضيلة

مُقدّمة

يشكّل انتقال المعرفة في كلّ المجتمعات من الشفوي إلى الكتابي، ظاهرة من أبرز ظواهر التاريخ الإنساني القديم والحديث. وقد اكتسى هذا الانتقال في الثقافة القبائليّة الحديثة العهد بالكتابة أهمية، كونه أدّى إلى قيام نشاط فكري متميّز، والانتقال لم يكن وليد ظروف عشوائية، بل جاء استجابة لمعطيات الواقع الاجتماعي والثقافي.

لقد شهد هذا الانتقال صبغة نوعية في نهاية القرن الماضي، ومنذ إطلالة الثمانينات، حيث برز على الساحة الأدبية والإبداعية جنس أدبي روائي لم يتواجد على الساحة الثقافيّة القبائلية بالشكل الذي عرفته في الأدب الجزائري الناطق بالعربية أو بالفرنسية أوْ الآداب الأجنبية.

وتعدّ رواية "الليل والنهار – iḍ d wass" لعمر مزداد Aɛmar Mezdad من بين الروايات الّتي أسّست للكتابة الروائيّة القبائلية خلال فترة الثمانينات وبداية التسعينات، على اعتبار هذه العشرية الّتي ظهرت فيها أولى الرّوايات المكتوبة باللغة القبائلية نقطة بداية لتجربة فكرية، ونقلة حضارية فريدة عرفتها الساحة الثقافية الأمازيغية والقبائلية على الأخص.

كان من الطبيعي أن يستأثر اهتمامنا هذا الإنتاج الأدبي المستحدث في غمرة هذا المخاض الأدبي والفكري الّذي تشهده الثقافة القبائليّة، للتعرّف على خصوصياته كشكل أدبي في نشأته الأولى، من خلال دراسة نقدية تسد ولو ثغرة بسيطة في مجال النقد الأدبي القبائلي الحديث.

سنقوم بمقاربة هذا العمل الأدبي من خلال المنهج البنيوي/السميائي.

ونظرا لتشعب التوجهات البنيوية المعاصرة وتعدّد النظريات والأسماء النقدية على الساحة الأدبية، ارتأينا أن يتم الإقتصار على إسهامات نقّاد المدرسة النقدية الفرنسية أمثال: جيرار جينات Gerard Genette، وتزفيتان تودوروف Tzevetan Todorov، وأ.ج غريماس A.J.Grimas، لأنّ آراءهم النّقدية تشكل المرجع البنيوي

الرئيسي في الدراسات النقدية حول الرواية، وتعدّ المفاهيم الإجرائيّة الّتي بلوروها من أهم المصادر النقدية المعتمد عليها في تفكيك البنيات الروائية وتحليل مكوناتها.

حاولنا أيضًا الاستفادة من المكتسبات الّتي حقّقها بعض النقاد المغاربة على مستوى المناهج والمفاهيم، أمثال سعيد يقطين، الّذي تَمثَّل نتائج أبحاث الناقد الفرنسي جيرار جينات ووظّف أسسه الإجرائية في دراسات تطبيقية، كانت عونًا لنا في استيعاب بعض الأسس النظرية التي كانت أحيانا غاية في العمومية والتجريد.

إنّ اعتمادنا على المنهج البنيوي مقصود لما يمنحنا من وسائل إجرائية تسهل للدارس عملية ولوج النص الروائي لتفكيك بناه والتعرف على آليات اشتغاله، والوقوف في الآن ذاته على منطق انبنائه، ولما يوليه هذا المنهج من اهتمام للنّص في حد ذاته بعيدا عن كلّ مرجع خارجي ما دام « الأدب يخلق انطلاقا من الأدب، وليس انطلاقا من الواقع سواء كان ماديًا أو نفسيًا »[1].

ويؤكّد تودوروف Todorov الّذي يعدّ من منظري المنهج قائلا إنّه: « عوض إسقاط النص على نمط آخر من الخطاب، يتم إسقاطه هنا على الخطاب الأدبي، ولا تنصبّ الدراسة على العمل الأدبي، بل على إمكانيات الخطاب الأدبي »[2].

فالرواية عمل سردي أساسًا، وهو يتكوّن من حكاية (Histoire) وخطاب (Discours)، والرواية « كونها حكاية تحيل على واقع ما أو أحداث وقعت، وشخصيات قد تتشابه، من هذا المنظور، مع شخصيات الحياة الواقعية، وقد تنتقل إلينا هذه الحكاية بوسائل أخرى كفيلم مثلا، أو بواسطة السرد الشفوي لشاهد دون أن تكون مجسّدة في كتاب، ولكن الرواية في الوقت نفسه خطاب: حيث يوجد راوٍ يروي الحكاية ويوجد أمامه قارئ يدركها، وفي هذا المستوى ليست الأحداث المنقولة هي المهمّة، ولكن الطريقة الّتي قدّم بها الراوي هذه الأحداث لنا»[3]، ومن هنا أصبح الاهتمام منصبًا

1 - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, 1970, p. 14-15.

2 - Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire in communication 8, Editions du Seuil, 1981, p 131.

3 - Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, op.cit, p 132.

على الكيفيّة الّتي قال بها النّص ما قاله وتجنّب الخوض في كلّ ما يربط النّص الرّوائي بمرجعية خارجية عنه كصاحب النص ولا حتى بما قاله النص نفسه.

إرتكازًا على هذه القناعة المبدئية فإنّ معالجتنا لهذا الأثر الأدبي ستكتسي طابع تحليل الخطاب الرّوائي والبحث عن أهم خصائصه وتقنيّاته من خلال تفكيك بناه النصيّة للوقوف على منطق تشكّله وآليات اشتغاله.

أمّا الخطّة المتبعة ومراحل الدراسة، فهي تقوم على تقسيم البحث إلى فصول ثلاثة هي: - البنية السردية.

- البنية الزمانية.
- الخصائص الأسلوبية.

واستبقنا كلّ فصل بتمهيد إجرائي لتوضيح بعض المفاهيم أو الطريقة المنتهجة في التحليل ممّا أغنانا عن تمهيد عام.

جاء **الفصل الأول** والّذي عنوناه البنية السّردية للنّص الرّوائي بثلاثة مباحث، فأمّا المبحث الأوّل فخصّصناه للبحث في البنية السّردية الأساسية، من خلال دراسة برامجها السّردية وتتبّع الحالات والتحوّلات، لاستجلاء منطق انتظام فعل السّرد فيه، وعيّنا، كخطوة ثانية، الأطراف الفاعلة الموجّهة له من خلال دراسة الشخصيات القائمة بالفعل والمسؤولة عن إنتاج التحوّلات، وهذا ضمن الوظائف الّتي أسندت إليها.

أمّا المبحث الثاني فسعينا فيه إلى دراسة البنيات السّردية الثانوية المجاورة للبنية السّردية الأساسية، من خلال الإهتمام بدراسة البرامج السردية لبعض النماذج القصصية، لإبراز منطق تشكلها السّردي، كي لا نغفل في دراستنا عن أي عنصر من عناصره المركبة.

أما المبحث الأخير فقد انشغلنا فيه بترصّد الوظائف الّتي اضطلعت بها تلك البنيات السّردية المجاورة للبنية الأساسية والّتي أدمجت مع كليّة النص.

وقد خصّصنا **الفصل الثاني** لدراسة البنية الزمنية واستجلاء طبيعة النظام الزمني الّذي تأسّس عليه النص من خلال ثلاثة مباحث. ففي المبحث الأول عمدنا إلى دراسة النظام الزمني العام للقصّة من خلال مقارنة ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بنظام ترتيبها في الحكاية لاستعراض الشكل الّذي يتخذه الزمن في النص الروائي.

وفي المبحث الثاني كان حديثنا فيه حول المفارقات الزمنية من خلال اهتمامنا بالتمفصلات الزمنية الصغرى، فعيّنا مختلف التبدّلات الزمنية وعزلنا المفارقات السردية، وحدّدنا العلاقات الّتي تنظّم وفقها والوظائف الّتي استعملت من أجلها. أما المبحث الثالث والأخير والّذي عنوانه التضمينات الحكائية فقد تناولنا فيه التضمينات الحكائية واشتغالها، وقمنا باستخلاص مجمل العلاقات الزمنية التي تربط بينها.

خصّصنا **الفصل الثالث** من مبحثنا لتحليل أهم الخصائص الأسلوبية الموجودة في هذا النص الروائي، كالاستشهاد والتكرار والاستطراد، وأفردنا لكلّ خاصيّة مبحثا مستقلا.

أنهينا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها نتائج الدراسة، وأتبعنا الخاتمة بمعجم للمصطلحات الواردة في البحث، وقائمة بمصدر البحث ومراجعه العربية والفرنسية.

إنّ ارتكازنا في الدراسة كان أساسًا على المنهج البنيوي/السميائي، فتعاملنا كان مع أعمال نقّاد هذا الحقل الأدبي، لكن طبيعة بعض المباحث- في الفصل الثالث خاصّة – قادتنا إلى التحليل وفق أصول أسلوبية، ووظّفنا بعض ما نحتاجه من المفاهيم اللسانية، في بعض المواطن، لتعيين خصوصية بعض الخطابات والنصوص.

لقد صادفتنا أثناء إنجازنا هذا البحث صعوبات نذكر أهمها:

- افتقار المكتبة القبائلية لدراسة نقدية تناولت الإنتاج الروائي القبائلي، فتعتبر محاولتنا من الإرهاصات الأوّلية الّتي تدخل مجال الدراسات النقدية وفق مناهج تحليلية حديثة.

- إشكالية التعامل مع المصطلحات لكثرة الترجمات الّتي نعثر عليها للمصطلح الواحد، لكن تمكنّا من اجتياز العائق حين انصرافنا إلى توظيف المصطلحات الّتي نرى مدلولاتها تقترب أكثر من مدلولات المصطلح الأصلي، واصطفينا ما وجدناه متداولا أكثر على السّاحة النّقدية العربية.

- إنّ الترجمة تعدّ من الصعوبات الّتي صادفتنا أثناء إنجاز هذا البحث، فإن كنّا لم نجد أدنى صعوبة في الإنتقال من اللّغة الفرنسية إلى العربية والتعامل مع المراجع النّظرية الأجنبية، فإنّ الأمر كان على خلاف ذلك أثناء ممارساتنا الترجمة من القبائلية إلى العربية، فلم نعثر على قاموس قبائلي/عربي نرجع إليه، ممّا جعل إخضاع المعنى القبائلي والقواعد النّحوية والصّرفية لهذه اللغة إلى العربية عملية جد عسيرة لم نسلم فيها من مزالق كثيرة رغم محاولتنا تفاديها.

ليس في مقدورنا أخيرا إلاّ أن نتوجّه بالشكر الجزيل لذوي الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث يتقدّمهم أستاذي: الدكتور **عبد الحميد بورايو بن الطاهر**، الّذي قبل الإشراف عليه، والّذي لم يبخل علينا بوقته الثمين، ولا بمتابعته الدّقيقة وتوجيهاته الصّائبة. كما لا نجحد فضل الأساتذة الّذين أفادونا بمراجع قيّمة، ساعدتنا كثيرا في التحليل في ضوء المناهج التحليلية الحديثة، نذكر منهم: ذهبية آيت قاضي، جلاوي محمّد، خردوسي حسينة، تابتي فريد... أتقدّم إليهم جميعا بالشكر الجزيل.

جامعة مولود معمري: قسم اللغة والثقافة الأمازيغية

تيزي وزو: 25 نوفمبر 2001م الموافق ل 10رمضان 1422هـ

الفصل الأوّل

البنية السّردية

المبحث الأوّل: البنية السّردية الأساسية.

1 – البرامج السّردية.

2 – القائمون بالفعل (الشخصيّات).

المبحث الثاني: البنية السّردية المجاورة.

1 – نماذج للبنية القصصية البسيطة.

2 – نماذج للبنية القصصية المسطّحة.

المبحث الثالث: وظائف البنيات السّردية المجاورة (المناص).

1 – الوظيفة السّردية.

2 – الوظيفة التعليمية.

3 – الوظيفة الإيديولوجية.

المبحث الأوّل

البنية السّردية الأساسية

تمهيد:

إنّ لكل نص سردي شكلاً تامّا تنتظم فيه الدلالة فتشكّل بالتالي كلا سرديا منطقيّا متكاملا، وانسجام الدلالة في العمل السّردي رهين ببنية كبرى كامنة، تنتظم فيها التمثيلات الدّلالية وفق القواعد التي تتضمّنها والقوانين الّتي تتحكّم في العالم السردي.

سنعمد في هذا المستوى الأوّل من الدّراسة إلى البحث في البنية السّردية للنّص الرّوائي، والكشف عن هيكله البنائي مستعينين في ذلك بمقترحات السيميائيين وأ.ج. غريماس A.J.Grimas تحديدا لولوج الملفوظ السّردي وتفكيك بنيته، لاستجلاء نظام حكيه الأساسي ومنطقه، بالتوقّف على تنظيم فعل السّرد فيه وتحديد الأطراف الفاعلة الموجّهة له، فالفعل لا يتحقّق بدون فاعل منفرد أو مجموعة من الفواعل، تضطلع بدور ما في الفعل، وهي المسؤولة على إحداث التحوّلات الّتي تكون سببا في تطوّر فعل السّرد ونموّه، ذلك أن القصّة – مهما كان حجمها – لا تعني في حقيقة الأمر إلاّ انتقال من حالة إلى أخرى[1]، وتتابع الحالات والتحولات هو المسؤول على إنتاج الدّلالة وانتظامها في أي عمل سردي.

في البدء سنسعى قبل استجلاء العناصر السّردية المكوّنة للنص، وتحديد آليّات التحوّل الّتي تحكم بنية الملفوظ السردي والذوات الفاعلة فيه، إلى تحديد المفاهيم المصطلحية الّتي ننوي الإعتماد عليها في هذا الجزء الأوّل من بحثنا، والّتي تشكل نقاط ارتكاز أساسية نستند عليها في تحليلنا، وهي مصطلحات متعلّقة بالبنية السّطحية للخطاب وبالسّردية خاصّة. فمنهج البحث العلمي يقتضي في الغالب أن

1 - Courtès Joseph, Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation, Editions Hachette, Paris, 1991, p 70.

يسبق الموضوع عرض لما سيردّ فيه من مصطلحات، لما لتحديد مفاهيم المصطلحات من فضل في تعيين جوانب البحث ورسم أبعاده.

تحديد المفاهيم:

I – ملفوظات الحالة: Enoncés d'état

الحالة (état) هو الملفوظ الّذي يحيل إلى فعل الكينونة (être)، أو الإمتلاك (avoir)، وهذا تبعا للعلاقة بين الذات (sujet) والموضوع (objet). يقوم إذن ملفوظ الحالة على أساس العلاقة الموجودة بين الّذات الّتي سنرمز إليها بـ (ذ ــ s)، والموضوع الّذي سنرمز إليه بـ (م ــ o)، ويكون على وجهين من العلاقة:

1 – ملفوظ حالة انفصالي: Enoncé d'état disjonctif

تكون فيه الّذات منفصلة عن موضوع القيمة (objet de valeur)، ونمثّل هذه العلاقة بالصيغة الرمزية التالية (ذ ∨ م).

2 – ملفوظ حالة اتصالي: Enoncé d'état conjonctif

تكون فيه الّذات متّصلة بموضوع القيمة، ونمثّل هذه العلاقة بالصيغة الرّمزية التالية: (ذ ∧ م).

II – التحوّل: Transformation

يتمثّل في انتقال الحالة من شكل إلى آخر، ونميّز نوعين أساسيّين منها:

1 – التحوّل الإنفصالي: Transformation de disjonction

تنتقل العلاقة فيها بين الّذات (ذ،s) والموضوع (م،o) من حالة انفصال إلى حالة اتصال، ونمثل لهذه العلاقة وفق الصيغة الرمزية:

(ذ ∨ م) ⟸ (ذ ∧ م)

2 – التحوّل الاتصالي: Transformation de conjonction

تنتقل العلاقة فيها وتتحوّل بين الذات (ذ،s) والموضوع (م،o) من حالة اتصال إلى حالة انفصال، ويتحدّد التحوّل على الشكل التالي:

(ذ ∧ م) ⟸ (ذ ∨ م)

III – البرنامج السّردي: programme narratif

يتعين البرنامج السّردي ويتحدّد تأسيسًا على ما سبق: بـــ « سلسلة من الحالات والتحوّلات الّتي تقوم على أساس العلاقة بين الذات والموضوع وتحويلها »[1].

إنّ البرنامج السّردي لا يتحقّق إلاّ إذا امتلكت الذات كفاءة « compétence » تشمل أربعة عناصر تضمن مجتمعة تحقّق الإنجاز وإحداث التحوّل وهي متمثّلة في:

- رغبة في الفعل – vouloir faire
- قدرة على الفعل – pouvoir faire
- وجوب الفعل – Devoir faire
- معرفة الفعل – savoir faire

1 - Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, P.U.L, 1984, 4eme édition, p 16.

أوّلا: البرامج السردية

يبدأ الكاتب روايته بتقديم الشخصيتين الأساسيتين (الأم وابنها)، وبرسم أبعادها النفسية والإجتماعية، ووصف الأجواء العامة المحيطة بها مستندا على تقنية الإرتداد، وهي الوضعية البدئيّة الّتي امتدّت على مدى ثلاثة أجزاء، واتسمت بنوع من التوازن، ولم يطرأ على هاتين الشخصيتين تحوّل إلاّ بعد خروج الابن "محند أمزيان" للعمل، فبدأ الكاتب يصوّر توجّس الأم وتخوّفها على أصغر بنيها، وتجلّت رغبتها في تزويج الابن كي لا يفكّر في الهجرة أو ينشغل بالسياسة، فيلقى نفس مصير الأب الشهيد. لكن تظل رغبة الأم مجرّد أمنية راودتها وتظلّ تراودها حتى نهاية فعل السّرد الروائي، لذلك لن نهتمّ ببرنامج الأم السردي، لأنّ الأم مالحة ليست ذاتا فاعلة، ولم يعتمد عليها الكاتب في تطوير فعل سرده رغم امتلاكها مشروعا سرديّا قابلا للتحقّق، فمشروع الأم ظلّ في طور الفرضية Virtualité من بداية الرواية إلى نهايتها.

أمّا الابن "محند أمزيان" الّذي تعيّن كفاعل رئيسي وكذات محرّكة لفعل السّرد في الرواية، بدأت تظهر عليها بوادر الإضطراب حين وصولها إلى المصنع وشروعها في العمل. فبمجرّد أن شاهدت رفيقها في المعمل "طاهر" يترك موقعه أمام الآلة متّجهًا صوبها يساورها شكّ حول حقيقة مسعاه:

« Atan iqerrb-ed yures Taher. Wiss acimi yeğğa amḍiq-is. Wiss d acu ar' a s-d-yini yak d neţţa I d aǧiṛnan n lluzin »[1].

حين يخبر "طاهر" و"الخوني" الذات بأمر الوشاية الّتي تعرضت لها ونية الإدارة في استدعائها، ورغبتها في إبعادها عن المصنع بإقالتها، تنتابها حالة لا توازن وتظهر رغبتها في التصدي لقرار إدارة المعمل، فيبدأ المشروع السردي للذات تتضح معالمه، كما يتجلّى ذلك من خلال الملفوظ السردي التالي:

---

1 – الرواية، 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 lmizen ... Ţ-ţideţ wigi ţ-ţasebb iγ-d-ţḥuffun. Ma yella staxṛen-aɣ nekwni an-neğğ amkan at-ɛemṛen s izamaren neγ s iţaṛusen nnsen, wigi I sen-iţţawin awal, wigi isseglafen yidsen... »[1].

إنّ المقطع السّردي، الذي جاء بصوت السّارد كاشفا عمّا يجول في خلد الذات بعد تلقّيها خبر الوشاية، يلخّص الموضوع القيمي الّذي تسعى الذات إلى تحقيقه، فهي ترغب في البقاء في المصنع وإفشال مسعى الإدارة، رغم أنّ الرغبة في البقاء للتصدّي لقرار الإدارة لم يصرّح بها، لكنّ الملفوظ السّردي يحمل قيمة إيحائيّة، تستجلي رغبة الذات في البقاء والتصدّي لقرار إدارة المعمل في إقالة عمّال يمثّلون الوعي العمّالي والسياسي وتعويضهم بآخرين أقلّ منهم وعيا.

يأخذ محند أمزيان صفة فاعل محتمل لفعل قابل للتحقّق، وهو في بداية برنامجه السردي في حالة انفصال عن موضوع رغبته، ويمكننا بدءًا في التمثيل لهذه العلاقة النّحوية بين الذات الّتي سنرمز إليها بـــ (ذ1) وموضوعها القيمي الّذي سنرمز إليه بـــ (م ق) بالصيغة الرمزيّة التالية:

(ذ ∨ م ق)

والانفصال يعدّ هنا إساءة (Mefait) ستقوم الذات بتقويمها، أو نقصا (Manque) تسعى إلى تعويضه، إذ اعتمدنا على المصطلح البروبي. إنّ الإيعاز الّذي يقف وراء رغبة الذات في السعي يوضّحه السارد في الملفوظ السردي التالي:

« D acu iγ-iruḥen ma nettaxer? Azaglu n tmacint a s-nebru. Aγrum anda tellid illa! Maca teţţuγaḍ tdukli, d ixeddamen imeddukal-is »[2].

فالذات مدفوعة برغبة البقاء في المصنع، ليس حبّا في البقاء أو سعيا وراء كسب لقمة العيش، إنّما حرصا على مصلحة العمال وإشفاقا على وحدة صفوفهم.

---

1 – الرواية، ص 83. الترجمة: لا مفر، لكل مقام مقال (...) إن أقالونا فسيحلوا في مناصبنا عملاءهم...

2 – الرواية، ص 83. الترجمة: ما عسانا نخسر إن أقالونا؟ لا شيء. إنّ لقمة العيش موجودة أينما سعيت إليها، لكنّه يشفق على وحدة العمّال أصدقائه.

يستلزم لتحيين الذات برنامجها وتحقيق رغبتها توفّرها على الكفاءة لكي تحوّل العلاقة الانفصالية بينها وبين موضوعها القيمي إلى علاقة اتصالية.

إنّ الذات نجدها على اتصال بأهم عنصر من عناصر الكفاءة حين أُطلعت على ما تكيده لها إدارة المعمل، وكان علمها بالخبر وراء تحوّل كبير على مستوى كفاءتها: انتقالها من اللامعرفة إلى المعرفة المتشكّلة في الأخبار التي وصلتها، وهو التحوّل المعرفي الأوّل الّذي شهدته.

إنّ تلقّيها الخبر كان وراء عنصري كفاءة اكتسبتها الذات: وجوب الفعل والرغبة فيه. ويوضّح السارد بصوته التحوّل الّذي طرأ على الذات، واصفا وقع الخبر عليها في قوله:

«... lemmer ur as-d-ɛeggnen ara Taher neṭṭa d Lxweni ahat Muḥend-Amezyan ad irtem mi akken i s-d-issawed lexbaṛ Yebki. Ma tura akka amzun ur idri kra. (...) Issusef ifassen-is, iḥukk-iten amzun ad inqec akal...»[1].

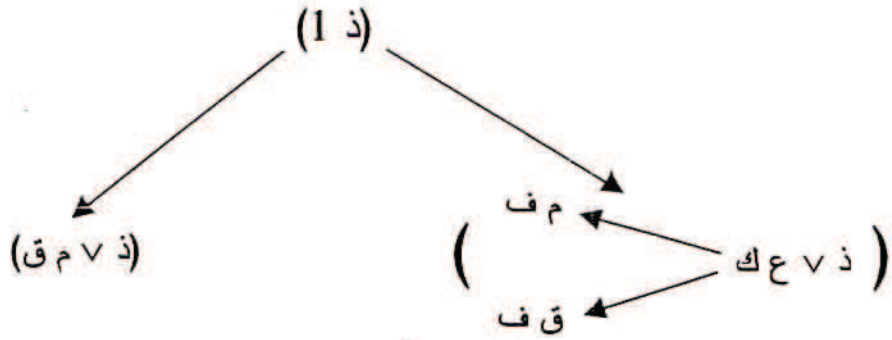
إنّ اطّلاع الذات على أمر الوشاية ونيّة الإدارة في إقالتها قبل أن تستدعيها، جعلتها على بيّنة بما سينتظرها، وما زادتها معرفتها إلا ثباتا وعزما على المواجهة فتتأهّب للسعي، لكن دون أن ترسم لنفسها خطّة لتحيين رغبتها أو تؤسّس برنامجا تهدف من ورائه إلى الوصول إلى غايتها، لكن رغم ذلك فالعبارة الأخيرة الّتي يتضمّنها الملفوظ السردي السابق، توضّح بداية سعي الذات وتحرّكها في اتجاه المواجهة وعزمها على إصلاح الافتقار.

نجد الذات إذن، وفي هذه المرحلة الّتي وصل إليها النّشاط السّردي أمام انفصال مزدوج: انفصال أوّل على موضوعها القيمي، واتصال ثان عن أهم عناصر الكفاءة الّتي تؤهّلها لإنجاز التحوّل المرغوب فيه: معرفة الفعل/ القدرة عليه. ويمكن أن نمثّل لهذه العلاقة المزدوجة للذات على النّحو التالي:

---

1 – الرواية، ص 102.

الترجمة: لو لم يخبره الخوني والطاهر في الحين، ربّما يفقد أعصابه وينهار حينما أبلغة "القرد" بأمر الاستدعاء، أما الآن وكأنّ شيئا لم يحدث، بصق في كفّيه وفركهما كمن يهمّ بحرث الأرض.



ع ك = عنصر كفاءة.

م ف = معرفة الفعل.

ق ف = قدرة على الفعل.

« إنّ كلّ برنامج سردي يعكس كظلّه برنامجا سرديا متعالقًا معه»[1]، فكلّ تحوّل يطرأ على الذات المنجزة Sujet-Opérateur يقابله تحوّل معاكس يطرأ على الذات معارضة (Anti-Sujet) فنميّز بين برنامجين: برنامج سردي وضدّه Programme et anti-programme. فحين تكون الذات المنجزة في علاقة اتصال مع موضوعها تكون الذات الضديدة (Anti-Sujet) على انفصال عنه، والعكس صحيح. فنجاح الذات المنجزة في تحقيق موضوعها القيمي يعلن بدوره عن فشل برنامج الذات الضديدة، ويمكن أن نمثّل البرنامج السردي ونظيره الضديد على الشكل التالي:[2]

(ب س)		(ب س ض)
(ذ1 ∧ م)		(ذ2 ∨ م)
(ذ1 ∨ م)	⟺	(ذ2 ∧ م)
(الذات المنجزة)		(الذات الضديدة)
(الذات الضديدة)		(الذات المنجزة)

1 - Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.23.

2 - Ibid.

إنّ الذّات الفاعلة (ذ1) تحمل برنامجا سرديا تسعى إلى تحقيقه، وإدارة المعمل الّذي يشتغل فيه تحمل برنامجا سرديا ضديدا وموضوعا قيميًا نقيضا تسعى بدورها لتحقيقه ممثّلاً في إبعاد الذات (ذ1) عن المعمل والعمال بإقالتها من منصبها، وفوّضت لذلك أحد مديريها لتنفيذه، والّذي تعيّن كذات ضديدة.

تبدو رغبة الذّات (ذ1) متقابلة ومتعارضة مع رغبة الذات الضديدة (ذ2)، فهذه الأخيرة تنوي تحقيق رغبتها على حساب الذات (ذ1)، ولا يتمّ لها الوصول إلى إحداث وصلة مع موضوعها القيمي إلاّ بإقصاء الذات (ذ1).

إنّ إبعاز الذّات الضديدة في مسعاها هو الحرص على مصلحة العمال والدفاع عن الوطن وحمايته من أعدائه، وهو ما نستشفه من مضمون الكلام الّذي وجّهه المدير إلى محند أمزيان حين استقبله في مكتبه ليوضّح له أسباب استدعائه:

« ass-nni n larbeɛ Iɛeddan tesnekreḍ waḥṛuḥu di lkantina, tewwteḍ aṭas deg-ubaɣur d lṗulitik n tmurt nneɣ. Terriḍ- asen lxedma ṭ-ṭaberkant I yemdukal-ik. Tgezmeḍ-asen ifadden…Nutni msakit ɣef-weɣrum iṯṯazalen, ssusmen-ak armi d ass-a tura ɛyan dgek. Bɣan talwit, a d-ssisen aɣrum nnsen fiḥel ccwal. Ad ṛebbin arraw nnsen di lisser. Ad ssalin abaɣur n tmurt nneɣ. A d-necbu leğnas nniḍen»[1].

لكن على مستوى التجلّي النصّي نعثر على الرغبة الحقيقية للذات الضديدة، إذ يكشف الكاتب السّارد ما يضمره في قوله:

« Lemmer am neṯṭa ur iṯlaɛi yiwen. Zerriɛa yagi maČči d ameslay i s-ilaqen. Zerriɛa yagi anagar leḥbus d rrṣaṣ is-izmren. Leḥbus d rrṣaṣ i izemren ad menɛen tanemla, tamurt, abaɣur, tagrawla (…). D iɛdawen nneɣ n berra d wid n daxel i kwen id iṯɛemmiren ! Lemmer am nek ula d ameslay a wen - t kkseɣ, lemmer am nek, a wen - t rreɣ d ilili »[2].

---

1 – الرواية، ص 127. الترجمة: في يوم الأربعاء الفائت تسبّبت في الشغب في المطعم، انتقدت اقتصاد وسياسة البلاد فأثنيت عزم رفاقك العمّال. هم مساكين يكدّون من أجل لقمة العيش، لم يجرؤوا قبل الآن أن يعارضوك، أمّا الآن فقد سئموا منك، يريدون أن يعملوا في سلام وأن يربّوا أولادهم في يُسر، ويطوّروا اقتصاد البلاد لتصبح في عداد البلدان المتقدّمة.

2 – الرواية، ص 128. الترجمة: لو كان الأمر بيده لن يكلّم أحدًا، هؤلاء لا يليق معهم الكلام، بل السجون والرصاص أحرى بهم كي تسلم من كيدهم الاشتراكية والبلاد والاقتصاد والثورة… إنّ أعداء الخارج والداخل هم الذين يحرّضونكم، لو كان الأمر أمري لمنعتكم عن الكلام ولحوّلته علقمًا في حلوقكم.

في هذا المقطع السردي يتضّح البرنامج السردي الأساسي للذات الضديدة (ذ2) ويتجلّى موقفها من الذات (ذ1)، إذ تعتبر كلّ من يدافع عن الوعي العمالي والسياسي أعداء الوطن وعملاء تستخدمهم قوى داخلية وخارجية معادية للوطن والثورة، ولدرء خطرهم وإفشال مساعيهم لا فائدة ترتجى من التحاور معهم، إنّما الواجب تكميم أفواههم وزجّهم في السجون ورميهم بالرصاص، وهي أمنية الذات الضديدة (ذ1) التي أفصح عنها للذات (ذ1).

إنّ الذات الضديدة تعتبر الذات (ذ1) رأس الفتنة في المصنع، ومصدر قلق راحة العمّال، وتصرّح لها بقرارها على توقيفها في قولها:

« ...Kra n-wanda yella ccwal. Keč aqlak din, teṭṭekkiḍ. Kra n tikelt ara yili usended, keč telliḍ deg mezwura. Mačči abrid ner sin i k- nɛeggen. Maca abrid- ad aneggaru »[1].

إنّ قرار الذات الضديدة يجد مشروعيته في إيمانها بأنّ الذات (ذ1) بكلّ ما تحمله من قيم وأفكار تشكّل خطرا ليس على العمّال فحسب، إنّما كذلك على الوطن، لذلك أصبح إبعادها عن المصنع والعمال لازما.

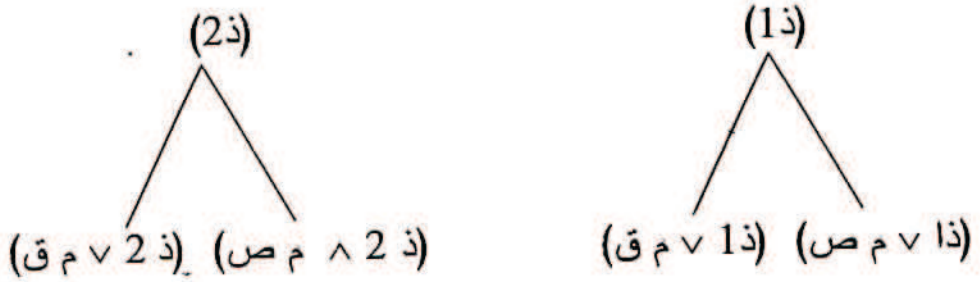
في هذه المرحلة التي وصل إليها النشاط السردي تكون الذات (ذ1) في حالة انفصال عن موضوعها، والذات الضديدة (ذ2) كذلك. لكن تظهر كفاءة الذات الضديدة أقوى من كفاءة الذات (ذ1)، فهذه الأخيرة كما أسلفنا الذكر لا تملك في حوزتها إلاّ عنصرين من عناصر الكفاءة: وجوب الفعل/ورغبة الفعل، ممّا يجعلها لا تقدر على تحويل العلاقة الانفصالية بينها وبين موضوعها القيمي إلى علاقة اتصالية، في حين أنّ الذات الضديدة (ذ2)، إضافة إلى إحرازها على كفاءتي الرغبة في الفعل ووجوبه، نجدها تمتلك أهم عناصر الكفاءة: معرفة الفعل ممّا يؤهّلها لاكتساب القدرة على إحداث التحوّل المرغوب فيه، والمرور بالتالي إلى مرحلة الإنجاز.

---

1 – الرواية، ص 127. الترجمة: أينما توجد المشاكل نجدك هناك، كلّما اندلع إضراب نجدك في الصفوف الأولى، أنذرناك أكثر من مرّة، لكن هذه المرّة آخر مرّة.

إنّ في حوزة المدير ملفّا يحمل دلائل إدانة الذات الفاعلة (ذ1) سيتوسّل به لتحقيق مشروعه، والملف هو الموضوع الصيغي Objet modal، الذي سيؤهّل الذات الضديدة لتحيين مشروعها السّردي وإبطال مشروع الذات الفاعلة، واكتساب الموضوع الصيغي ضروري لتأسيس كفاءة الذات المنجزة لإنجاز التحوّل الرئيسي[1].

نعتبر الملف الّذي بحوزة المدير أهم عناصر الكفاءة يوجد متصلا بالذات الضديدة، في حين أنّ الذات (ذ1) منفصلة عن أي موضوع صيغي تتوسل به لبلوغ غايتها، نمثّل لهذا النّمط الجديد من العلاقات بين الذوات ومواضيعها بالشكل التالي:



إنّ الذات (ذ1) لا تمتلك من القدرة ما يؤهّلها لتحيين برنامجها وتحقيق رغبتها، لكن تدخّل العمال كعامل جماعي مساعد حقّق لها غايتها، وأنهى حالة الافتقار الّتي كانت تعاني منها، فبينما كان محند أمزيان في مكتب المدير يرنّ جرس الهاتف فيتلقّى المدير مكالمة يخرج على إثرها غاضبا، فيدخل حارس المكتب ويخبر محند أمزيان أنّ العمال مضربين ما دام رفيقهم لم يخل سبيله فيطلب منه الخروج.

إنّ تدخّل طرف ثالث مساعد كان ضروريا لتعويض النقص الّذي لحق بالذات، فهذه الأخيرة لم تعتمد في سعيها إلاّ على كفاءتين: إرادة الفعل ووجوبه، وتوجد منفصلة عن العنصرين المتبقيين: معرفة الفعل والقدرة عليه، في حين أن تحقق رغبة الفعل مرهونة بمعرفة الفعل، والقدرة على الفعل وهي في حقيقة الأمر نتيجة لها، ومعرفة الفعل هي « الوساطة الضرورية التي تؤدّي إلا تحيين الفعل »[2].

---

1 - Groupe d'Entrevernes, op.cit, p.p 32 – 33.

2 - Greimas (A.J), Du sens, essais sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p 173.

بعد تلقّي الذات (ذ1) للمعلومات من قبل الحارس تتحوّل علاقة الذات بالموضوع القيمي من علاقة انفصال إلى علاقة اتصال، إذ تسترجع الذات توازنها المفقود ولا سيما حينما استحوذت على الموضوع الصيغي للذات الضديدة الّذي كانت تنوي استغلاله لتحيين برنامجها السّردي، فأجهض بذلك البرنامج السّردي الضديد. وتغيرت طبيعة العلاقة بين الذوات ومواضيعها، ويحدث الإنجاز المحوّل الأوّل الّذي نمثّله في الصياغة الرّمزية التالية:

إ م (ذ ف) ⟸ [(ذ1 ∨ م ق) ⟵ (ذ1 ∧ م ق)]

تم الإنجاز المحوّل وحقّقت الذات رغبتها رغم أنّها لم تتوسّل بأيّة وسيلة لبلوغ غايتها والتحوّل تمّ إثر تدخّل طرف ثالث كان وراء الإنجاز، وهذا البرنامج السردي الأوّل نمثّل مساره على النحو التالي:

الفرضيّة ←	التحيين ←	الغائية
التصدّي لقرار الإدارة	إضراب العمّال	+ إيجابية
	مساندين الذّات (ذ1)	

أمّا البرنامج السّردي الضديد فإنّ غائية مساره سلبية، رغم شروع الذات الضديدة في تحيين رغبتها، ويمكن أن نمثّله على النحو التالي:

الفرضيّة ←	التحيين ←	الغائية
إقالة محند أمزيان	استدعاؤه وإبلاغه	– سلبية
من منصبه	بقرار الفصل	

إنّ الذات باستحواذها على ما اعتبرناه الموضوع الصيغي للذات الضديدة، قد مارست عملية سلب (Dépossession) على الذات الضديدة، وما عدّ امتلاكا (Acquisition) للذّات الفاعلة في برنامجها السّردي تناسب مع فقدان (Privation) للذّات الضديدة في برنامجها السّردي الموازي.

بانتقال الموضوع الصيغي من حوزة الذات الضديدة إلى حوزة الذات الفاعلة تضيع قيمتها النّحوية كعنصر كفاءة بالنسبة للذات الضديدة لصالح الذات الفاعلة، فيدخل

محند أمزيان في علاقة مع موضوع صيغي مستندا على تواطؤ حارس مكتب المدير.

قبل أن يهمّ محند أمزيان بالانصراف يستولى على الملف ثم يطلب من حارس المكتب في مكر ودهاء أن يتأكّد من أنّه لم يأخذ معه شيئا، وهو خارج كي لا يتّهم زورًا فيقول للحارس مخاطبا:

« ... Tura ssiked-ed ɣuri, cfu kan aqli zdatek i ffɣeɣ. Cfu kan ur ddimeɣ kra. Wigi zemren a d-rnun felli tukerḍa.. I xiṛ nadi-yi tura! »[1].

فيرد عليه الحارس بلهجة ساخرة:

« D acu akka ara teddmeḍ dagi ? Wigi d lekwaɣeḍ imeɛfuna. Wagi d lbiru n wudem n Talext, maĉĉi d la NAZA. Ffer ɣef yiman-k ! »[2].

نعتبر حارس المكتب عاملا مساعدا آخر من النّاحية النحوية، سهّل للذات الفاعلة الاتصال بالموضوع الصيغي للذات الضديدة حين تغاضت عن تفتيش الذات، فحدث تحوّل ثانٍ، لكن هذه المرّة من نوع آخر، ممثّلا في تحوّل الموضوع الصيغي Objet modal من الذات الضديدة للذات الفاعلة وطبيعة علاقة الذاتين به، وتمثيلا لهذا التحوّل نقترح الصياغة التالية:

ف (ف ذ1) ⟸ [(ذ1 ∨ م ص ∧ ذ2) ⟵ (ذ1 ∧ م ص ∨ ذ2)]

فبعدما كانت الذات (ذ1) منفصلة عن الموضوع الصيغي (ذ1 ∨ م ص) أصبحت بعد التحوّل متّصلة به (ذ1 ∧ م ص) ووجدت الذات الضديدة (ذ2) نفسها في وضعية نقيضة حينما سلب منها موضوعها الصيغي.

نستنتج مما سبق ذكره أنّه رغم كفاءة الذات الضديدة وقوّتها التي تستمدّها من الإدارة والقوانين، لم تصمد هذه القوة أمام رغبة الجماعة واتحادها ولم تحقّق مسعاها،

---

1 – الرواية، ص 131.

الترجمة: الآن انظر إليّ جيدًا، تذكّر أنّني خرجت أمامك، ولم أحمل معي شيئًا، إنّهم قادرون على اتهامي زورًا بالسرقة، الأفضل أن تفتّشني الآن.

2 – الرواية، ص 131.

الترجمة: ما عساك أن تأخذ، هذه أوراق نجسة، وهذا مكتب وجه الصلصال، وليس "النازا"، اخرج ولا تأبه.

وكانت غايتها في الأخير سلبية وهو الخطاب الّذي تقصّده الكاتب في باكورة أعماله الرّوائية وركّز عليه ملحّا حين جعل إحدى الشخصيات الثانويّة (الخوني) تتدخّل وتخطب في العمال داعية إلى الوحدة والأخوّة الحقّة بين العمال في قولها:

« - Ulac am tegmaṭ ! Ulac am tiddukla! ma neddukel nemlal yiwen ur aɣ-izmir! »[1].

وجعلها تروي بصوتها حكاية شعبيّة للتأكيد والتدليل على صواب قولها.

إنّ فعل السرد لم يتوقّف عند تقويم الإساءة وانفراج أزمة الذات (ذ1) وتعيين مآل البرنامج السّردي وضدّه، إذ يتواصل النّشاط السّردي بحدوث نقص آخر يعتبر مؤشّرًا لانقلاب الحكاية، ومآل البرنامج السابق وضدّه، حين تسلّم إحدى العاملات للذات (ذ1) رسالة لم تتعرّف على فحواها إلاّ وهي في الحانة التي اعتادت ارتيادها هي ورفيقاها "الطاهر والخوني" بعد انتهائهم من العمل في المصنع حين طلب الخوني من الذات الرسالة فيقرأ فحواها:

« Lxewni : a k-qqaren azekka fiḥel ma tusiḍ-d ɣer lluzin ḥacama d asmi ara k-d-laɛin »[2].

إنّ توقيف الذات (ذ1) عن العمل إساءة ثانية تسهم في إحداث حالة لا توازن أخرى، يمنح بها الكاتب انطلاقة جديدة لفعل سرده وبرنامجا سرديا جديدا تكون فيه الذات (ذ1) مؤهّلة أكثر ممّا كانت عليه في البرنامج السّردي السابق، إذ استكملت عناصر كفاءتها فأصبحت مؤهّلة بأهمّ عناصر الكفاءة /معرفة الفعل/ الّذي سيسمح لها بإنجاز التحوّل المرغوب فيه. ففي حوار دار بين الذات (ذ1) والخوني تكشف عن الطريقة التي ستتمكّن بها من إنجاز فعل رغبتها: وذلك تعقيبا على كلام الخوني الّذي توعّد المدير بالرّد عليه فيقول:

---

1 – الرواية، ص 138. الترجمة: لا شيء أفضل من الأخوّة، لا شيء أفضل من الاتحاد. إذا اتحدنا لا أحد يتمكّن منّا.

2 – الرواية، ص 161.

الترجمة: الخوني: إنّهم يقولون لك، غدًا لا داعي أن تحضر إلى المصنع: إنّه إشعار لك بذلك.

« Muḥend - Ameẓyan : a neṭṭes an - nargu ! Nek ẓriγ ass-a waqila ṭṭfeγ-t »[1].

فيكشف عن الملف الّذي بحوزته، فيعلّق الخوني قائلا:

« Lxewni : Dayen nurga. Azekka mi ara k-d-ilaɛi, nek ad dduγ yidek »[2].

إنّ الذات تكشف عن الملف الّذي استولت عليه في مكتب المدير وأصبح بحوزتها أهم عناصر الكفاءة /معرفة الفعل/ ونعتبر الخوني (الخوني lxewni) جزءا من هذه الكفاءة، لأنّه يصبح الواسطة التي ستسمح لها بالاتصال بموضوعها القيمي حين وعدها بتأييدها في مسعاها.

إنّ الوسيلة لبلوغ الغاية موجودة لكنّ الذات لم تشرع في تحيين رغبتها، فالنشاط السّردي ينتهي في المرحلة الافتراضيّة، وينتهي فعل السّرد الرّوائي برجوع الذات إلى البيت مع تبييت نيّة الرجوع إلى المصنع في الغد، فيفضي فعل السّرد بالتالي إلى نهاية مفتوحة لكنها تحمّل مؤشّرات الاستمرار واستكمال مشاريع الذات السردية.

وللتمثيل لهذا البرنامج السّردي الثاني للذات الفاعلة نستعين بالترسيمة التالية:

الفرضيّة	← التحيين ←	الغائية
الرّغبة في الرجوع للمصنع والتصدّي لقرار الفصل	ϕ	ϕ

إنّ الترسيمة تشير إلى عدم تحيين الرغبة وعدم تحقّقها، فتنتهي الأحداث ووضعية اللاتوازن ما زالت قائمة، فلم تحقّق الذات (ذ1) التحويل من حالة اللاتوازن إلى حالة نقيضة لها، لكن النّهاية تحمل بوادر تؤشر إلى إمكانية تحقّق البرنامج السردي للذات، إذ الذات أصبحت غير وحيدة في مسعاها لتقويم الإساءة

1 – الرواية، ص 167. الترجمة: هذا ما كنّا نحلم به، أنا أدري أنّني ربّما أمسكت به اليوم.

2 – الرواية، ص 167. الترجمة: الخوني: هذا ما كنّا نحلم به، غدًا حينما يكلّمك سأكون في صفّك.

التي لحقت بها لوجود مساندين يسعون بدورهم إلى تحقيق الرّغبة نفسها، وكذلك لامتلاكها موضوعا صيغيا تتوسّل به لإنجاح برنامجها السردي.

استنادا على كلّ ما سبق يمكننا التمثيل لأهمّ أطوار البرامج السّردية التي استوعبها الملفوظ القصصي، واستجلاء مآل كلّ برنامج سردي وإبراز قيمها الاعتبارية في الجداول التالية:

	البرنامج السردي	البرنامج السردي الضديد
الذات العاملة	محند أمزيان	مدير المصنع
الموضوع القيمي	التصدّي لقرار إدارة المعمل	إقالة محند أمزيان من منصبه
الإيعاز	الإشفاق على وحدة صفوف العمال	الدفاع عن مصلحة العمّال والوطن
الكفاءة	- **وجوب الفعل:** ضرورة إفشال مسعى ذ2. - **الرغبة في الفعل:** البقاء في المعمل ومواجهة القرار. - **معرفة الفعل:** / - **القدرة على الفعل:** /	- **وجوب الفعل:** ضرورة حماية العمال والوطن من الأعداء والعملاء. - **الرغبة في الفعل:** إقصاء المعارض - **معرفة الفعل:** استدعاؤه واستعمال الملف كوسيلة. - **القدرة على الفعل:** امتلاك سلطة القانون.
الإنجاز	إضراب العمّال	/
الجزاء	نجاح البرنامج السردي	فشله

إنّ الجدول يوضّح نجاح البرنامج السّردي للذات وفشل البرنامج السّردي الضديد رغم افتقار الذّات لأهمّ عناصر الكفاءة الّتي تمكّنها من تحقيق مشروعها وفشل الذات الضديدة في برنامجها رغم وجود إمكانية أكبر لنجاحه لتمتّعها بكل المؤهّلات التي تسمح لها بتنفيذ مشروعها، لكن القوّة المعارضة كانت أكبر ووحدة العمّال المساندين أقوى، إذ هي التي كانت وراء إنجاز فعل التحوّل.

أمّا البرنامج السردي الثاني الّذي تأسّس بعد حدوث إساءة ثانية للذات، فيمكن تمثيل أطواره في الجدول التالي، علما أنّ النّص ومن ورائه كاتبه لم يصرّح عن

نظيره الضديد ولم يعلن عن مشروع تؤسّسه الذات الضديدة لتعيق به مسعى الذات وتفشل به برنامجها المحتمل.

	البرنامج السردي	البرنامج السردي الضديد
الذات العاملة	محند أمزيان	مدير المصنع
الموضوع القيمي	/	Ø
الإيعاز	قرار توقيفه عن العمل	Ø
الكفاءة	– وجوب الفعل: / – الرغبة في الفعل: رغبة التصدي لقرار الفصل – معرفة الفعل: استعمال الملف كوسيلة. – قدرة الفعل: امتلاك تأييد مبدئي من رفاقه.	Ø
الإنجاز	/	Ø
الجزاء	قابل للتحقّق (استنتاجي)	Ø

إنّ الجدول يوضّح استكمال الذات (ذ1) لعناصر كفاءتها: معرفة الفعل والقدرة عليه، وبتوفّرها على هذه الشروط تصبح إمكانية تحقّق برنامجها أكبر، ونجد على مستوى التجلّي النصّي دلائل تؤكّد إمكانية تحقّقه، إمّا بصوت السّارد أو يتنازل السارد الكاتب لإحدى الشخصيات لتتنبّأ بمآله بعبارات تصب كلّها في دلالات احتمال الغائيّة الإيجابية للبرنامج السردي، فيقول محند أمزيان كاشفا لرفيقه عن الوسيلة التي يتوسّل بها لبلوغ غايته:

« ... assa waqila ṭṭfeɣ-t...»[1].

وحين يّطلع "الخوني" أحد الأطراف المساندة على فحوى الملف يقول بدوره على سبيل التأكيد للتدليل على مآل البرنامج السّردي الإيجابي:

« waqila Udem n Talext ad ixelleṣ ayen ixdem. Aɛqab iban a t-ɛaqben ɣef ddussi inek... A s-inin anda yuɣal »[2].

---

1 – الرواية، ص 167.

2 – الرواية، ص 167. الترجمة: إنّ وجه الصلصال ربّما سيدفع ثمن ما فعل، إنّهم سيعاقبونه حتمًا على الملف الضائع. سيسألونه عن مكان وجوده.

إنّ البنية السردية التي جعلناها بؤرة اهتمامنا من خلال دراسة البرامج السردية الأساسية تكشف لنا عن مجموعة من التحوّلات كانت نتيجة لمجموعة من أفعال وردود أفعال صدرت من الذات الفاعلة والضديدة، والتحوّل الأوّل تمّ حين تغيّرت حالة الذات (ذ1) من استقرار نسبي إلى لا استقرار، نتيجة لإساءة تعرّضت لها، وقوّمت الإساءة واسترجع التوازن المفقود إثر تدخّل طرف ثالث كان وراء التحوّل وتحسين الوضع، ثم حدث تحوّل آخر إثر إساءة ثانية تعرّضت لها الذات، وتدخّل طرف آخر كواسطة يساعد الذات في مسعاها لتقويم الإساءة. وبين الوضع الأصلي والنهائي تأسّس برنامجان سرديان في متواليتين"deux séquences" تعاقبت فيها خمس وظائف شكّلت متن الحكاية وهيكلها، وجاء ترسيبها وتتابعها على النحو التالي:



الشكل: البنية السردية الأساسية

لقد بدأ نشاط الحكاية الفعلي بحدوث إساءة للذات "محند أمزيان" إثر علاقة عداء وتضاد نشأت بين الفاعل الرئيسي وإدارة المعمل الّذي يشتغل فيه، فيتدخّل العمال كمساعدين ثمّ يفضي الفعل إلى إخلاء سبيل البطل، فيتم القضاء على الإساءة فتنتهي وظائف المتوالية الأولى، ويتمطّط الخطاب السردي بتكرار وظيفة حدوث

إساءة ثانية سببها إقالة الذات الفاعلة من منصبها، ثمّ يتدخّل الرفاق كـ"وساطة" ناصحين إيّاها بالرجوع إلى المصنع ومؤيّدينها بمساندتهم.

فالوظائف تأسّست في هذه المتتاليات السردية في قالب ثلاثيّ وثنائي، وإن لم يكتمل الفعل في المتوالية السردية الثانية بتقويم الإساءة وتعويض النقص، فالوظيفة الثالثة ما زالت في مرحلة القصد والنية، إذ تنتهي الرواية بعودة الذات إلى بيتها مع تبييت النية في الرجوع، وهو ما أكسب الرواية نهاية مفتوحة رغم هيكلها الدائري المتمثّل في عودة البطل إلى نقطة البداية وانطلاقة الأحداث، فالبنية مرتبطة بنهاية مفتوحة ممّا يترجم انفتاح الحكاية على نهاية مبتورة وإحساس ينتاب القارئ بعدم اكتمال الحكاية ونهايتها فعليّا.

إنّ انبناء فعل السرد في هذا الملفوظ القصصي على أبنية ثلاثية الحدود وثنائية الحدود أخذت الثانية بعقب الأولى – يضع هذا لنص من حيث بنيته الهيكلية وحبكته القصصية على مشارف وحدود النصوص السردية الشفوية، وما يعزز ما ذهبنا إليه تطابق تتابع الوظائف كما وردت في الملفوظ القصصي مع كيفية استتباعها في القصص الشفوية وفق منطق تتابع الوظائف في المسار الذي كشف عنه فلاديمير بروب Vladimir Propp ، وجمعت الرواية كذلك بين متعارضات هي:

بداية	م/ق	نهاية
خروج	م/ق	عودة
إساءة	م/ق	تقويم إساءة

والجمع بين هذه المتعارضات هو المنطق الذي يحكم في الغالب البناء الهيكلي التقليدي للنصوص القصصية، وهو المنطق الذي تحكم في بنية هيكل هذا النص الذي يعتبر باكورة أعمال الكاتب الروائية

ثانيا: القائمون بالفعل (الشخصيات)

تُعدُّ الشخصية أهم طرف مكون للعمل القصصي، إذ لا يمكننا أن نتصور عملا قصصيا دون شخصية تضطلع بالحدث وتطوّر فعل السرد فيه.

سيتم تعاملنا مع الشخصية « لا وفقا لما تكون بل وفقا لما تعمل »[1]، باعتبارها فاعلا (actant) ، مسؤولا أولاً عن إنتاج التحوّل السردي، وهذا ضمن الوظائف المنوطة بها والأدوار العاملية التي أسندت إليها، وكذا من خلال علاقاتها بباقي العوامل الأخرى: كعلاقتها بموضوعها القيمي وعلاقتها بالمرسل والمرسل إليه والعوامل المساندة والمعارضة لها.

نعمد في دراستنا للشخصية إلى الاستعانة بمقترحات أ.ج. غريماس (A.J.Greimas) في تحديدنا لأطراف فعل السرد واستجلاء وظائفها، متعمدين في ذلك على النموذج الذي وضعه استنادا على أعمال من سبقوه في التفكير في الأنظمة العاملية واشتغالها النصي كـ فلاديمير بروب (Vladimir Propp) الذي حددها في سبع دوائر للفعل (sphères d'action) تتقاسم إحدى وثلاثين وظيفة استخلصها من دراسته للحكاية العجيبة الروسية، وإتيان سوريو (Etienne Souriou) الذي قلّصها إلى ست وظائف درامية (fonctions dramatiques)[2].

اعتمادا على أعمال هؤلاء يقترح ترسيمة إجرائية مبسطة لتصنيف الشخصيات الروائية بشرية كانت أم لا، ويختزلها في ست عوامل ثنائية متقابلة ويجسدها على الشكل التالي[3]:

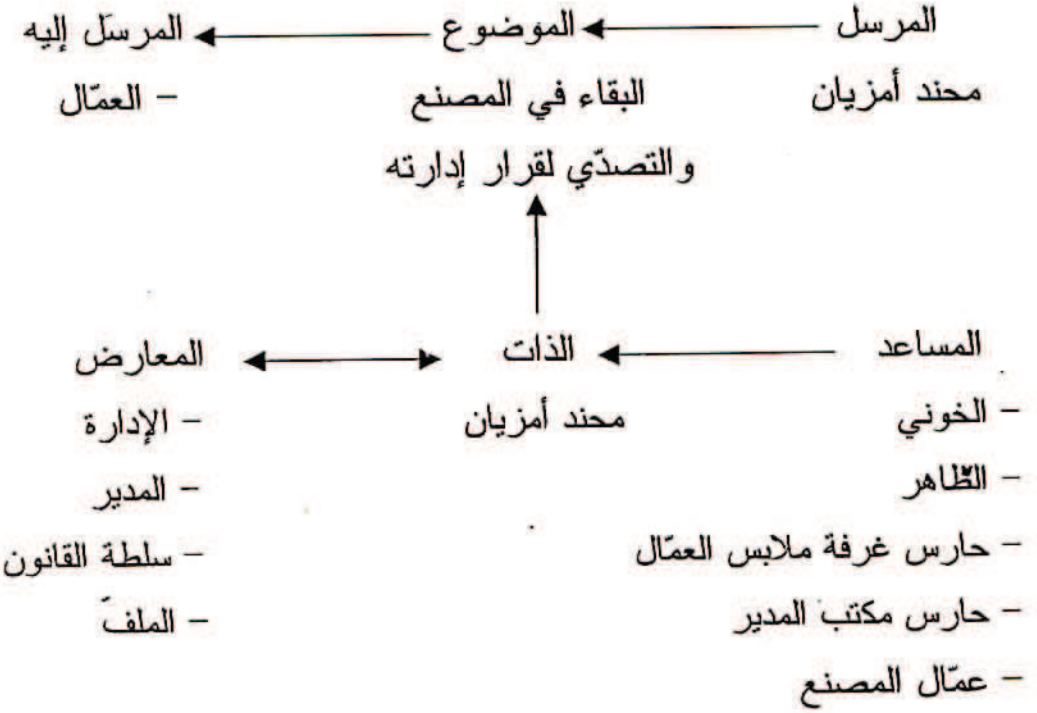


1 – دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ص 96.
2 - Greimas (A. J.) , Sémantique structurale, P.U.F, Paris, 1986, p.p. 174-176.
3 - Ibid, p. 180.

تكمن بساطة هذا النموذج في كونه « يتمحور كليا حول موضوع الرّغبة Objet du désir الذي تستهدفه الذات (Le sujet)، ويتموقع كموضوع اتصال، بين المرسل Le destinateur والمرسل إليه Le destinataire ورغبة الذات من جهتها معدلة إلى إسقاط مساعد ومعارض »[1].

تجدر الإشارة في البدء إلى أنّ دراستنا ستقتصر على التركيز على الذوات الكبرى المهيمنة نصيا، والتي كانت وراء التحول الذي شهده فعل السرد، والترسيمات العاملية ستتعلق ببرامجها السردية.

أول برنامج سردي تأسس في الملفوظ القصصي هو ذاك الذي تعين فيه "محند أمزيان" كذات فاعلة تسعى إلى تحقيق موضوع قيمي ممثل في الرغبة في البقاء في المصنع، والتصدي لقرار الإدارة، وسنستعين بالترسيمة التالية لتعيين العوامل المشاركة فيه والوظائف التي اضطلعت بها.



إنّ الذات الممثلة في شخص "محند أمزيان" ترغب في اتصال بموضوع قيمي، تجلت في رغبة فعلية للتصدي لرغبة إدارة المعمل في استبعاده عن المصنع، ورغبة الذات يحذوها الحرص على وحدة صفوف العمال، وهو الإيعاز الحقيقي الذي يقف

1 - Greimas (A.J), Sémantique structurale, op. cit., p. 180.

وراء برنامجه السردي، وهو عامل داخلي مجرد كان وراء سعي الذات من أجل تحقيقه لفائدة مرسل إليه ممثل في العمال .

تحتل شخصية "محند أمزيان" إضافة إلى خانة الإرسال خانة الذات، وتبدو منفردة في مسعاها لتحقيق موضوعها وهي منزهة عن أي غرض شخصي نفعي، فهي إذن ذات منفذة غير مستفيدة، وهو ما يتجلى من خلال الملفوظ السردي الآتي الذي يوضّح فيه السّارد دوافع الذات الحقيقية في السعي:

« aγrum anda teddiḍ illa ! maca teɣɣuγaḍ tdukkla d ixeddamen imeddukal-is ... »[1].

وعلاقة الذات – حسب برنامجها السّردي – بموضوعها علاقة اتصالية لوجود عامل مساند مشخص جماعي ممثل في عمال المصنع المضربين، الذين 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 مساندة الذات عوامل أدت دورا واحدا تمثل في مساندة الذات في مسعاها، إذ كانت وراء اكتساب الذات كفاءة معرفية. ولقد تعينت مساندة هذه العوامل للذات من خلال التجلي كما يلي:

– كان الطاهر أول من أطلع "محند أمزيان" (الذات الفاعلة) على خبر الوشاية التي تعرض لها في قوله مخاطبا رفيقه:

« A Muḥend- Amezyan n ṭwayit, teεfiḍ ney aɣa d acu yakw i d-tenniḍ, ass nni n laṛbaε di lkantina ? ka ɣin iwweḍ yer imezzuγ nnsen...»[2].

– يطلع "الخوني" بدوره "محند أمزيان" (الذات الفاعلة) على نية الإدارة في إقالته في قوله مخاطبا الذات دائما:

---

1 – الرواية، ص 83.

2 – الرواية، ص 81. الترجمة: أتتذكّر يا محند أمزيان أم لا ما قلته يوم الأربعاء المنصرم؟ كلّ ما تفوّهت به وصل مسامعهم.

« ...atan assa stufan- ak-d. A ṭ-id tawiḍ berṛa (...) aṭ as izufriyen ara stixṛen, yernu keč garassen »[1].

- أما حارس غرفة ملابس العمال فيحذره من كيد الإدارة وينصحه بالحرص في قوله:

« ...Atinid gren-k ger wallen nnsen, (...) ṯḥadar iman-ik, ɣurek a k-sbiben kra, ɣurek d acu teqqareḍ »[2].

- نفس التحذير نجده يتواتر بصوت حارس مكتب المدير الذي حاول الحد من اندفاع محند أمزيان باللجوء إلى أسلوب الترهيب ليحمله على العدول عن آرائه ومواقفه في قوله:

« Ay aqadum n tmenǧeṛ d aqemmuc i tessemɣrareḍ. Annect tebɣuḍ tekkeḍ-t a k-issegrireb. Ṯḥadar iman-ik a mmis Usalem »[3].

فيرد عليه محند أمزيان وكان رده يحمل معاني الإصرار والثبات على المواقف:

« - Aṭas i ḥudren iman nnsen, a Dda Rabaḥ, taggara ssuma yiwet... »[4].

ومع إصرار الذات لم يجد الحارس الذي كان رفيق أبيه في الكفاح وسيلة ليثني بها عزمه إلا أن يؤيده بمساندة مطلقة في قوله:

« Mmis Usalem am mmi neɣ ɛad. Skud lliɣ di lluzin, yiwen ur t-id-iṣaḥ ad as- ixdem kra »[5].

من المهم أن نشير إلى أنّ هذه العوامل لم تقدم مساعدة فعلية ملموسة للذات الفاعلة تسهل لها الاتصال بموضوعها، إنما كانت وراء إكساب الذات كفاءة معرفية ولّدت لديها رغبة في الفعل ووجوبه.

---

1 - الرواية، ص 82.

الترجمة: إنّهم يكيدون لك، وعازمون على طردك، سيطردون عمالاً كثيرين، وأنت من بين المطرودين.

2 - الرواية، ص 106. الترجمة: إنّهم واضعونك نصب أعينهم، حاذر ممّا تقول.

3 - الرواية، ص 114. الترجمة: ...مهما طال بك الأمد بينهم سينالون منك، حاذرْ على نفسك يا ابن أوسالم.

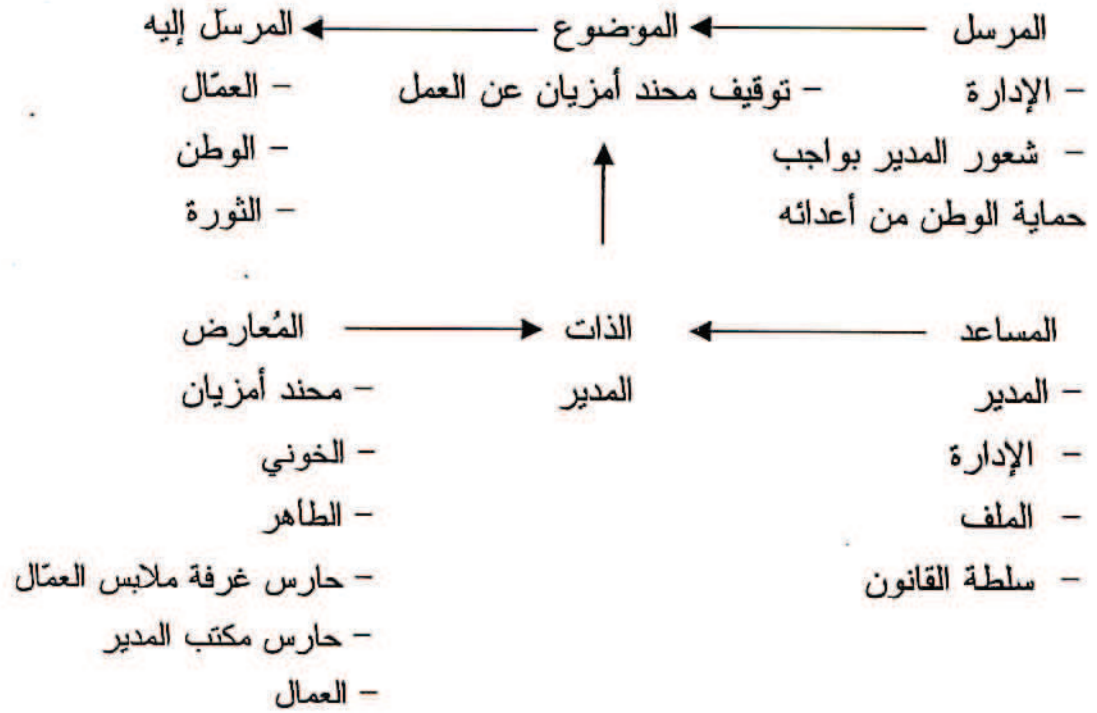
4 - الرواية، ص 114. الترجمة: كثير أولئك الذين احتاطوا وأخذوا حذرهم، وكان الأمر سيّان.

5 - الرواية، ص 116. الترجمة: ابن أوسالم كابني تمامًا، ما دمت في المصنع لن يمسّه أحد بسوء أبدًا.

تتمكن الذات من تحقيق رغبتها لكثرة مساندیها، وهذا رغم وجود معارضة وقفت في وجهها تجسّدت في عوامل هي: أصحاب السلطة والقرار في المصنع والذين تمّ تعيينهم على مستوى خطاب النص بضمير "هم"، وعيّنوا في مواقع سردية أخرى بنعوت كـــ" Ccifan " بمعنى الرياس، و " iqemqumen" بمعنى أصحاب الرتب العليا.

ونجمل هذه العوامل في عبارة "إدارة" وهي القوة المعارضة التي صدر منها القرار، وتمثّل عاملا جماعيا مشخصا، بين أفرادها عقد أيديولوجي واحد، فوضت أحد أفرادها لتنفيذ قرارها وهي الذات الضديدة الممثلة في المدير الذي استقبل الذات الفاعلة في مكتبه لإشعارها بقرار فصلها. هذان العاملان: الجماعي المشخص والمفرد المشخص يحتلان خانة المعارضة، إضافة إلى القانون الذي يعتبر بدوره عاملاً معارضًا تؤسس عليه الإدارة فعل رغبتها وتكسب به سعيها مشروعية، والملف الذي يحمل دلائل إدانة الذات الفاعلة الذي كانت الإدارة تنوي الارتكاز عليه لتحيين رغبتها.

بموازاة البرنامج السردي السابق نجد برنامجا سرديا ضديدا كان وراء حالة اللاتوازن التي تعاني منها الذات الفاعلة، والتي حملت موضوع إبعاد الذات الفاعلة عن المصنع. ولتوضيح الأدوار العاملية لهذا البرنامج وانتظامها في الترسيمة التي يلعب فيها المدير دور الذات الضديدة الأساسية نقترح النموذج التالي:



إنّ الذات الضديدة ترغب في إنجاز موضوع بإيعاز من إدارة المعمل التي تحتل خانة المرسل في الترسيمة العاملية، والتي نعتبرها محرض الذات الضديدة على الفعل لتحقيق استفادة لمرسل إليه تحتل خانته مجموعة من العوامل المستفيدة: العمال، الوطن، الثورة. فتجلت الذات الضديدة كعامل منفذ مفوض من قبل إدارة المصنع لاستجواب الذات الفاعلة وتبليغها بقرار توقيفها عن العمل.

إنّ الموضوع كما هو ملاحظ يتسم بالشمولية، إذ تتجاوز الاستفادة منه عاملا جماعيًا مشخصًا ممثلاً في عمال المصنع، لتشمل عوامل ذات طبيعة مجرّدة وعامة، كالوطن، الثورة...

إنّ الذات الضديدة تبدو غير مستفيدة من أيّ شيء في مسعاها، لكن رغم ذلك فإنّ النّص يكشف أنّ علاقتها بالموضوع هي علاقة رغبة كذلك، وتجسدت على مستوى الخطاب في القول الذي وجهته للذات الفاعلة حين أبلغتها قرار توقيفها:

« Kra n-wanda yella ccwal, keč aqlak din, teṭṭikkiḍ. Kra n tikelt ara yili usended keč telliḍ deg mezwura. Maččі abrid neɣ sin i k-nɛeggen. Maca abrid-a d aneggerru...»[1].

إنّ صيغة الجمع التي جاء بها خطاب المدير، تنمّ عن تطابق رغبة المدير مع رغبة أصحاب القرار في المصنع ومشاطرتهم الموضوع ذاته. فجاءت استجابة الذات الضديدة عن طريق وجوب الفعل والرغبة فيه، وتعينت بالتالي كذات ضديدة فاعلة تسعى إلى تحيين رغبة الإدارة التي أصبحت رغبتها في الآن ذاته، فأصبحت الذات الضديدة تحتل ثلاث خانات في الترسيمة العاملية: خانة الذات الضديدة الفاعلة التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمي وخانة المرسل ممثل في شعورها بواجب حماية الوطن والثورة والعمال، وهو يشكل عاملا داخليا مجردا، وكذلك خانة المساندة.

إنّ الذات الضديدة لا تعتبر فحسب ذاتا منفذة، إنما هي كذلك عامل مساند ومؤيد لقرار الإدارة ومسعاها، بل إن رغبتها في الدفاع عن الوطن بالقضاء على

1 – الرواية، ص 127.

كلّ معارض بدت أكثر تجذرا من مجرد إصدار قرار يقضي بفصل عامل تسبب في الشغب، وهذا ما يتجلى في قول السارد كاشفا عن الرغبة الحقيقية للذات الضديدة وأمانيها:

« Lemmer am neṭṭa ur iṭlaɛi yiwen. Zzerriɛa yagi mačči d ameslay i s-ilaqen. Zzerriɛa yagi anagar leḥbus d rrṣaṣ i s-izemren...»[1].

إنّ التجلي النّصي يكشف عن رغبة مضمرة للمدير يصرح بها للذات تجلت في تصفية المعارضة بكل أشكال القمع، وهذا الموضوع يحمل القيمة نفسها مع الموضوع القيمي المصرح به كونه لا يتعارض معه في الغاية.

إنّ خانة المساندة لا ينفرد بها المدير إنما يحتلها ممثلان تستند عليهما الذات الضديدة لتحقيق ارتباطها بموضوعها: العامل الأول هو الملف الذي بحوزة الذات الضديدة الذي سيؤهلها للقدرة على إنجاز موضوع للسعي، أمّا الثاني فهي سلطة القانون الذي ستؤسّس عليه مشروعية فعلها.

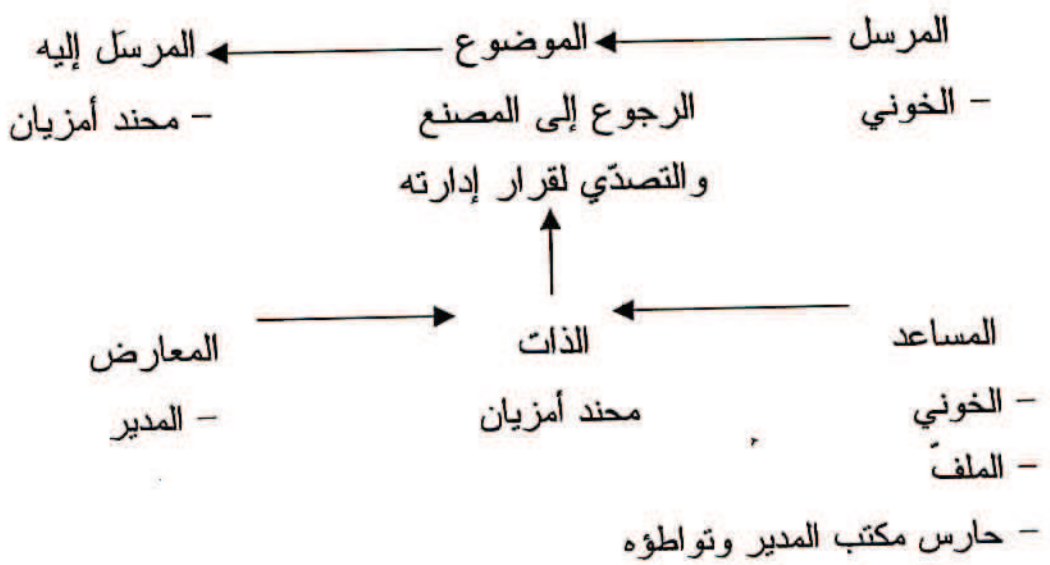
أمّا خانة المعارضة فقد حوت على مجموعة من الممثلين الذين يقومون بدور عاملي واحد وهي معارضة الذات الضديدة في مسعاها وعرقلة مشروعها، ويحتل هذه الخانة نمطان من العوامل: عوامل مشخصة مفردة تعينت في شخصية الذات الفاعلة "محند أمزيان"، الخوني، الطاهر، حارس مكتب المدير، وحارس غرفة ملابس العمال، والعمال المضربين كعامل جماعي معارض تسبّب في عرقلة مسعاها وإبطال مشروعها.

لما كانت المعارضة ملتحمة حول الذات ومساندة لمشروعها عرقلت المشروع السردي الضديد، ولم تحقق الذات الضديدة ارتباطها بالموضوع رغم قوتها التي استمدتها من سلطة القانون.

تأسس برنامج سردي آخر إثر انقلاب مآل البرنامج السردي السابق للذات الفاعلة "محند أمزيان"، فبعد أن تسلّم رسالة حملت إشعارا بإقالته من منصبه وجدت

1 – الرواية، ص 128.

الذات نفسها ملزمة بتحيين برنامج سردي آخر تهدف من خلاله إلى الاتصال بموضوعها القيمي بعد أن أصبحت منفصلة عنه، وسنعمد إلى تمثيل العوامل المشاركة فيه في الترسيمة التالية:



إنّ هذا التحول الذي مسّ البنية السردية أفرز حالة جديدة تجلت في برنامج سردي، احتلت فيه الذات "محند أمزيان" خانة الذات الفاعلة، تمثل هذا البرنامج السردي في التصدي لرغبة الإدارة وقرارها .

إنّ الإيعاز كان من "الخوني" الذي تعين على مستوى التجلي اللفظي كمرسل، فهو الطرف المحرض للذات من أجل السعي لتحقيق الموضوع. وتجلى ذلك حين طلب من الذات عدم المكوث في البيت والرضوخ لأوامر الإدارة وقرارها والرجوع في الغد إلى المصنع:

« A Muḥend - Ameẓyan, azekka ṣṣbaḥ ɣurek anda teṭɣimiḍ deg-wexxam...»[1].

وإنْ كنا لا نعدم رغبة كامنة في الذات تكون الحافز وراء السعي، تجلت على مستوى الخطاب في تصريح الذات بعثورها على الوسيلة التي بها ستسعى إلى إفشال

1 – الرواية، ص 162. الترجمة: يا محند أمزيان، احذر أن تبقى في البيت غدًا صباحًا.

مسعى الذات الضديدة، وذلك حين كشفت لرفيقها عن الملف الذي استولت عليه في مكتب المدير:

« Muḥend Amezyan: An-neṭṭes an-nargu! Nek zriɣ assa waqila ṭṭfeɣ-ɣ»[1].

إنّ العبارة تشير إلى نية الذات الفاعلة في مواصلة السعي وربما اهتدت إلى الطريقة التي تمكنها من تحيين رغبتها، ممّا يؤهلها لأن تحتل خانة الإرسال في الترسيمة، وأصبحت الذات تحتل ثلاث أدوار عاملية: دور المرسل الذي تحذوه الرغبة في الفعل، ودور الذات التي تسعى إلى تحقيق موضوع الرغبة، ودور المرسل إليه الذي يستفيد من موضوع السعي.

إنّ الذات تبدو حسب اعتمادنا على التجليات النصية وما صرح به الخطاب- والبرنامج السردي الذي لا يزال في المرحلة الافتراضية - المستفيد الأوحد من المشروع، فالنّص لا يشير إلى مستفيد آخر غير المرسل ولا تواترت في هذا البرنامج الثاني نفس حوافز الذات في مسعاها في برنامجها السردي السابق، هل ستسعى لتحقيق مصلحة شخصية أم أنّ المنفعة المراد تحقيقها تخصّ العمال كما اتضح ذلك في برنامجه السابق؟ لذلك سنعتبر الذات "محند آمزيان" المستفيد الأوحد المحتمل لهذا البرنامج الجديد.

تبدو الذات غير منفردة في مسعاها، فالترسيمة تشير إلى أنّ خانة المساندة يحتلها أكثر من عامل: الخوني الذي تدخل كعامل مرسل محرض الذات على الفعل مقنعا إياها بضرورة العودة وعدم الرضوخ لأوامر الإدارة وقرارها، كذلك تعين كمساند حين صرح لها بتأييدها المطلق إن تصدت لها الإدارة حين رجوعها إلى المصنع:

« Lxewni : ...Azekka mi ara ẓ-d-ilaɛi nek ad dduɣ yidek »[2].

كذلك تنوي الذات الاستناد على الملف الذي استحوذت عليه من مكتب المدير فبسرقة الملف تزودت الذات بأهم عناصر الكفاءة: معرفة الفعل وهي قيمة جديدة

1 - الرواية، ص 167.

2 - الرواية، ص 167.

اكتسبتها، و« القيمة المكتسبة يمكنها أن تكون على سبيل مساندة adjuvance أو وساطة médiation لغرض اكتساب قيم جديدة »[1].

إنّ التواطؤ العفوي لحارس مكتب المدير الذي تغاضى عن تفتيش الذات نزولا عند طلبها نعتبره عاملا مساندا آخر، إذ مكّن الذات من الدخول في اتصال مع الموضوع الصيغي للذات الضديدة، وأكسبها بالتالي قيمًا جديدة ستستعين بها لتحقيق موضوعها.

أما خانة المعارضة فلم يحتلها إلا ممثل واحد مشخص مفرد، فلا نعثر في النّص على طرف معارض آخر غير المدير الذي تعيّن على مستوى التجلي النّصي كالمعارض الأوحد على لسان إحدى الشخصيات المساندة للذات حين تنبأت بمصيره:

« Waqila Udem n Talext ad ixelleṣ ayen ixdem. Aɛqab iban a t-ɛeqben ɣef ddussi inek. A s-inin anda yuɣal... »[2].

نلاحظ في الأخير أن هذه الترسيمة العاملية قياسا مع سابقتها تشهد تقلصا عامليا واضحا، إنّ محدودية العوامل وشبه انمحاء عاملي نلمسه في بعض الخانات راجع إلى كون البرنامج ما زال في طور الافتراضية، فالمشروع السردي لم يدخل بعد في طور التحيين الذي نشهد فيه في الغالب اتساعا للحقول الدلالية للموضوع وإفرازا لذوات عديدة سواء كانت مساعدة أم معارضة.

1 - Greimas (A.J.), Maupassant, la sémiotique du texte, exercice pratique, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 198.

2 – الرواية، ص 167

المبحث الثاني

البنية السّردية المجاورة

تمهيد:

إنّ أبرز سمة نجدها ماثلة على صعيد التجلي النصي هي تَشَكُّلُ قصصٍ مستقلة مضمنة في القصّة الأساسية وبنيات سرديّة مستقلة عن الحكاية النواة، والتي احتلت حيزا نصيا كبيرا ملأ عشرات الصفحات، إذ لا يكاد يخلو جزء من الأجزاء التي شكّلت الملفوظ القصصي والذي لا يتجاوز عدد صفحاته المائتي صفحة (تحديدا 180 صفحة) من الحجم الصغير؛ فيجد القارئ نفسه أمام عدد ضخم من الأحداث المتتابعة والمتقاطعة، وحشد كبير من الشخصيات الواقعية والخرافية تحمل رغبات موجهة نحو موضوعات متعددة، وأزمنة متباعدة وفضاءات متباينة، مما جعل هذا الملفوظ القصصي يزخر بكم هائل من القصص والحكايات، كاشفًا بالتالي عن طبيعة معمار النص الروائي المنفتح على زحم حكائي كبير والذي قُدّم إلينا من خلال التراكم الكمي الخارجي.

نخصص هذا الجزء لرصد البنيات السردية الثانوية الموازية للبنية الأساسية التي رصدنا مكوناتها في مبحث سابق كي لا نغفل في دراسة هذا الملفوظ القصصي أي عنصر من عناصره المركبة.

سنسعى إلى الإمساك بمنطق تشكل تلك القصص المتفرعة عن القصة النواة، وهي القصة الإطار الذي انضوت تحته، بالاهتمام بدراسة البرامج السردية التي تضمنتها.

لن ندعي الإسهاب في دراسة البنيات السردية للقصص الموازية وتفكيكها للوقوف على القوانين التي تتحكم في الأفعال ونمط تنسيقها في كلّ قصّة موازية، والتطرق بالدراسة المفصلة إلى كلّ العناصر المنظمة لعملية السرد، إنما سنكتفي بدراسة البرامج السردية لبعض النماذج القصصية كمرحلة أولى، ولتحليل برامجها نؤسس تحليلنا على ثلاث مراحل نعتبرها الأطوار القاعدية التي يمرّ عبرها كلّ حكي مكتمل سرديا:

- الرغبة Désir : وهي الرغبة التي تسعى الذات إلى تحقيقها.
- التحيين Actualisation : الوسيلة التي تتخذها الذات لتحقيق رغبتها.
- الغائية Finalité: نتيجة مسعى الذات، سواء إيجابية كانت أم سلبية.

لكن غايتنا تتجاوز الإمساك بنمط تنسيق فعل السرد في القصص المجاورة لتتعداه كمرحلة ثانية إلى الكشف عن الوظائف البنائية والجمالية لهذه القصص التي هي بنيات أدمجت مع كلية النّص لتثري البنية الكلية للأثر.

« يعتبر النص الأدبي بنية كلية تشتغل بتكافل عناصرها الجزئية والتي تسهم في إثراء معمار النّص جماليا »[1]، بالنسبة لنصّنا الروائي أول ما يستدعي انتباه القارئ والدارس على حد سواء استيعاب بنيته نصوصا أخرى غير متجانسة تشكل بدورها بنيات نصية مدمجة ضمن البنية الأصلية، وهو ما اصطلح على تسميته في النقد البنيوي الحديث بالمناص Paratexte.

والمناص مصطلح اعتبره ج. جينات Gerard Genette كثانيّ أنواع التعاليات النصية الخمسة Transtextualité – ومعرف بعلاقة النص بكل ما يحيط به من: عناوين فرعية، مقدمات، توطئات، تنبيهات، هوامش، وإهداءات، كلمات قبلية... والتي توفر للنص محيطا (متغيرا)، وتعين القارئ الذي لا يعوّد إلى التوثيق على معاملة النص معاملة خاصة[2].

إنّ هذا النمط من البنيات النصية الخارجية عن النّص هو ما أسماه "سعيد يقطين" بالمناص الخارجي، وهو لا يشكل مركز اهتمامنا في هذا البحث، أما المناص الذي يهمنا نحن ونقصده فهو متعلق بتلك البنيات المستقلة بذاتها ومنطقها السردي، وتأتي مجاورة للبنية النواتية، وتشغل معها فضاء صفحة واحدة، وجاءت منتظمة بالتجاور مع النّص الأصلي وتتعين بدايتها وتتحدد حين تنتهي بنية النص الأصل. وبالعودة إلى السطر تبدأ البنية النصية الجديدة[3]، وهو ما اعتبره س. يقطين

1- أقلمون عبد السلام: النص الروائي والتراث السردي، ط 1، الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 129.

2 - GENETTE Gerard: Palimpseste: La littérature au second degré, Editions du Seuil, 1982, p 10.

3 – يقطين سعيد: انفتاح النصّ الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 111.

مناصا داخليا، إذ إنّ منطلقه يكون من رحم النّص وعودته تكون إليه. فالمناص الداخلي يشكل بالتالي حكيًا في حكي. فالكاتب ضمّن نصه قصصا وأخبارا تمتعت باستقلال كليّ عن بعضها البعض، إذ استقلت كلّ قصّة بوقائعها وأحداثها وشخصياتها والفضاءات التي احتضنت الأحداث.

إنّ هيمنة السارد الكاتب على عالم الرواية سمح بسيطرته على معظم بنية السرد، مما مكّنه من الإلمام بأحداث وشخصيات حاضرة في زمن حاضر الخطاب، والغائبة عنه باعتماده على تقنية الارتداد، على اعتبار السارد عالما بكلّ شيء، إذ أحاط علمه الحاضر والماضي، الباطن والظاهر ومكّنه علمه المطلق من أن يتدخل في عالم روايته ليحمّل بنية نصه الأصلية بنيات قصصيّة مستقلة بمنطقها وغريبة عن موضوعه الأصلي، سواء كانت من إنشائه أو نسجت أحداثها المخيلة الشعبية واستحضرها لتؤدي وظائف محددة، فنسج بالتالي حول بنية نصّه الأصلية بنية فسيفسائية من القصص والأخبار تجاوزت وظيفتها أحيانا البعد الحكائي.

يمكننا أن نجد إجمالا، وهذا بالنظر إلى المسار السردي لكلّ قصّة، نمطين من القصص، سينصب اهتمامنا على نماذج منهما: نمطًا اتسمت القصص فيه "بالاكتمال الفني" إذ جاءت أحداثها متماسكة حول هيكل حدثي (عقدة) انتجت قصصا ذات بنيات واضحة المعالم قوامها: بداية يتم فيها الشروع في الفعل، ووسط نشهد فيه تأزما كليا أو نسبيا، ونهاية يفضي إليها فعل السرد وتتحدد غائية الفعل، سواء كانت إيجابية أم سلبية، لكنّها لا تعدو أن تكون قصصا تتسم بالبساطة، وهي التي ستكون محلّ اهتمامنا الأكبر نظرا لاستغراق فعل سردها حيّزا نصيّا كبيرا وتركيبها الذي يستدعي توقفا خاصا، ونمطا آخر من القصص يسير في « اتجاه واحد دون أيّ تأزّم أو دون ظهور ذوات ضديدة تفرز موضوعات ضديدة »[1]، ولا حتّى وجود « ذوات فعليّة تسعى إلى تحقيق أهداف عينيّة »[2].

1 – بوطاجين السعيد، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ط 1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 91.

2 – المرجع نفسه. ن. ص.

أولا – نماذج للبنية القصصية البسيطة

1 – قصة محند أمزيان والخرفان: بدايتها ص91 – نهايتها ص95.

تعكس هذه القصة التي استغرقت حيّزا نصيا متسعًا بالقياس إلى باقي القصص المضمنة أحداث تجربة مرت بها الشخصية الأساسية "محند أمزيان" حين كان طفلا، واستنادا على تقنية الارتداد يسترجع السارد هذه القصّة فتختفي كلّ شخصيات القصّة الأساسية ليبقي على شخصية محند أمزيان كخيط رابط بين الحكاية الأساسية والحكاية الموازية المسترجعة، وهذا ليضمن مرور فعل سرده من حكاية لأخرى وتركيب لآخر.

تبدأ القصة بذكر السارد وتْعَ نصائح الأم المتكررة وتحذيراتها في نفس الابن، قبل أن يخرج للمرعى مع رفاقه الرعاة، وتعينت في بداية القصّة رغبة أولى للابن محند أمزيان ورفاقه في اللّهو بدل تشديد الحراسة على البهائم كي لا ترعى في حمى الغير كما أكّد عليه الأولياء.

ويتجلى تعارض رغبة الأبناء مع رغبة الأولياء في قول أحد الفتيان الرعاة معلّقًا على تحذيرات الأهل المبالغ فيها وتعارض رغبتهم مع رغبة الأولياء:

« Inγa yaγ qessam n-wulli-γa. Ɗayeɴ waqiɬa yura deg-uqerrunneγ. Ulac Iγimi. Ulac urar. Γurek tineqlinχuγek tibḥirin, γurek lğiran. Ɗayen neɛya »[1].

يمثّل تشديد الحراسة عائقا يحول دون تحقيق الرعاة رغبتهم في الانشغال باللهو، ولإزالة العائق يقترح أحدهم أن يشدوا الخرفان بحبال وأن يتركوها ترعى على حافة النهر بعيدًا عن ضياع سكان القرية وبساتينهم.

بينما هم منشغلون باللهو يستنجد أحد الرعاة برفاقه، فالخراف توشك على الاختناق والهلاك إثر التفاف الحبال بأعناقها: فيشعر الجميع باضطراب شديد

---

1 – الرواية، ص 92. الترجمة: سئمنا من هذه الخراف، أصبحت بلا شكّ قدرنا، حرّمت علينا الراحة واللعب، حاذر الأشجار والضياع والجيران، سئمنا.

وينتابهم خوف من عقاب الأهل، وهي حالة لاتوازن ستكون حافزا يدفع الذات "محند أمزيان" إلى البحث عن نقيض للإفلات من عقاب الأهل.

لتجاوز هذه الحالة يقتضي التفكير في حل ممكن للخروج من الأزمة ومعرفة الفعل عند الذات، يستلزم عندها « المقدرة على توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتحقيق البرنامج السردي »[1].

تهتدي الذات إلى الوسيلة التي تعينت في هذا الحوار الذي دار بين محند أمزيان وأحد رفاقه:

- Waqila urɛad mmuten. Urɛad mmuten wakraren nni.
- Amek urɛad mmuten. Nutni aten-id feẓẓen yakwiles nnsen, is-d-irra Yusef awal.
- Nek nniγ-ak urɛad mmuten, teslid neγ ala?

Nek ikerri inu urɛad immut. Γas isselgaf maca urɛad immut.

Ay atmaten nek a t-zluγ ur iyi-iṭruḥara kan akka wazal- is...»[2].

بهذه المقطوعة الحوارية يستهل المشروع السردي فتمر الذات إلى تنفيذ فكرتها فتذبح الخرفان المتضررة، ويذهب أحد الرعاة إلى القرية ليبلّغ الأهل أن مبارزة جرت بين خروفين سقطا إثرها صريعين فاستوجب ذبحهما قبل أن يلفظا أنفاسهما الأخيرة، فتنطلي الحيلة على الأهل. وعن طريق الحيلة كتحيين تتمكن الذات الفاعلة من إبعاد الأذى (المحتمل) إثر اقتران معرفة الفعل بالحيلة التي كان لها الأثر في

---

1 - Groupe d'Entreverne, op. cit., p. 35.

2 – الرواية، ص 94-95.

الترجمة: – ربّما الخراف لم تمت بعد.

– كيف لم تمت بعد.

– إنّماقاب قوسين يجيبه يوسف.

– أنا أقول لك إنّها لم تمت بعد، أتسمعني، أنا خروفي لم يمت بعد وإن لفظ آخر أنفاسه، فما زال على قيد الحية، سأذبحه كي لا يضيع منّي تمامًا.

إحداث التحول واستبعاد الأذى، وتظهر غائية البرنامج الإيجابية على مستوى التجلي النصي في تعليق السارد الذي أنهى به فعل سرده في قوله:

« Medden ṛwan aksum, imeksawen urṭṭewten, akraren ur xṣiren...»[1].

2 – قصة سي محند واعلي: بدايتها ص 103 إلى نهايتها ص 105.

بواسطة تقنية الارتداد يسترجع الكاتب قصة إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية، وهي قصة متفردة استقلت بمنطقها السردي الخاص عن الحكاية الأساسية، وتشكّل بالتالي حكيا في حكي، نتيجة الطابع التضميني الذي هيمن على العلاقة التركيبية بين القصة الأساسية والمجاورة لها، ويبقي الكاتب دائما على الشخصية كرابط بين البنيتين القصصيتين.

يبدأ الكاتب سرده بعرض الماضي النضالي للشخصية الذي أصبح يتعارض مع الواقع الذي آل إليه بعد استرداد البلاد استقلالها، مبرزا تنكر السلطة لفضل أولئك الذين منحوا البلاد عزّتها حين أضحوا مهمشين يعيشون في ضيق وفاقه، فالمنحة التي خصصتها الدولة لمعطوبي الحرب زهيدة لم تعد تضمن لهم العيش الكريم.

إنّ السارد شرع في بداية قصّته بوصف حالة لاتوازن التي يعيش فيها "سي محند واعلي" وزوجته، والتي ستكون حافزا أوليا للبحث عن وضعية نقيضة تتسم بالتوازن، لكن النّص لا يكشف أنّ هذه الذات تحمل رغبة محددة واضحة في تغيير الوضع، فالزوجة هي التي غرست فيه عنصر الرغبة في تغيير وضعه ووجوب السعي في قولها كما ينقله السارد:

« yal ṣṣbah tameṭṭut-is teqqar-as: ккer aṭ-ṭnadid γef idamen-ik, Tamurt aṭṭan feɣqen-ṭ garasen,keč ur k-id-isaḥ wara »[2].

---

1 – الرواية، ص 95. الترجمة: شبع الناس من اللحم يوم ذاك. لم يعاقب الأطفال، ولم تضع الخراف تمامًا.

2– الرواية، ص103.الترجمة: تقول له زوجته كلّ صباح: اذهب وطالب بحقك، إنّهم قسموا البلاد فيما بينهم وأنت لم تنل نصيبًا.

نعتبر الزوجة المرسل الذي كان وراء سعي الذات، فهي التي فاتحت الزوج في الموضوع وألحت عليه بالطلب، ويمثّل هذا الطلب الذي وجهته الزوجة للذات بمثابة الإيعاز الأساسي الذي وجه سعي الذات لتعويض النقص.

تشرع الذات في السعي وتقصد وزارة المجاهدين، وتحديدا المكتب الذي يتولّى شؤون قدماء المجاهدين ومعطوبي الحرب، لكن الذات تعود خائبة وتفشل في تحقيق موضوع سعيها رغم محاولاتها المتكررة نظرا لوجود عراقيل بيروقراطية أثنت عزمها وأسهمت في عرقلة مسعاها.

إنّ تماطل الإدارة في النظر في أمرها أشعرها بالهوان، ففي آخر مرة تذهب فيها الذات إلى الوزارة يستقبلها أحد المسؤولين الشباب في مكتبه محاولاً تبرير الإبطاء في تسوية وضعها والتأثير عليها لحملها على البقاء في البيت، متظاهرا بالتعاطف معها والإشفاق على حالها، فتغضب وتقسم ألا تطأ قدمها مرّة ثانية مكتبه، فتقول مخاطبة المسؤول الشاب:

« Ammi, ma uɣaleɣ-d ɣer da erẓ-iyi aḍar agi yi-d-yegwran. Ulac uɣilif. Ṛebbi yeṭṭu-yaɣ iɣ-d-ifnan d Sid Lwazir »[1].

إنّ الذات تصرح بنيّتها في التوقف عن السعي والعدول بالتالي عن المطالبة بحقها في العيش الكريم صونا لكرامتها من ذل السؤال، فبقيت الذات في حالة انفصال عن موضوع الرغبة إثر تخليها عن السعي، ممّا تسبب في تدهور وضعها وازدياد حالها سوءًا مع مرور الأيام:

« Liḥana tameqrant tura kra dayen teẓda- ten. Kra din d lexṣaṣ »[2].

مع تواصل فعل السرد تظهر شخصية ثانوية تجدد في الذات الرغبة في مواصلة السعي، إذ تلتقي الذات يوما أحد رفاق الكفاح وحين يعلم بحالها يرسلها لمقابلة رفيق آخر أصبح مسؤولا.

1- الرواية، ص 104. الترجمة: يا بني إن وطأت رجلي هذا المكان ثانية فاقطعها لي، من نسيه الله لن يكون له الوزير شفيعا.

2 - الرواية ، ص 194. الترجمة: إن حالهم تزداد سوءا...

ونعتبر هذه مساعدة تلقتها الذات وتجسدت في تزويدها بكفاءة معرفية تمكنها من الوصول إلى غايتها ممّا يسهل لها الاتصال بموضوعها.

تقصد الذات الرفيق ويعينها كحارس في مصنع، تتمكّن على إثره من تحقيق رغبتها، ومن ثم تعويض النقص الناتج عن الفقر والفاقة الذي كانت تعاني منه في الوضعية البدئية. فيحدث التحول من حالة نقص إلى حالة نقيضة، وتتجلّى الغائية الإيجابية لبرنامجها السردي، ويعتبر الرفيق المسؤول الطرف المساعد الأساسي الذي كان وراء التحول.

3 – قصة الثيران الإخوة الثلاثة والأسد: بدايتها ص 138– نهايتها ص 139

يختفي السارد الكاتب في هذه القصة ليتنازل عن فعل سرده إلى شخصية ساردة متماثلة حكائيًا مع حكيه الأساسي Narrateur homodiegétique لتنوب عنه وتروي بصوتها وقائع قصة على لسان البهائم، وتمثل هذه القصة المستقلة بنية نصية غابرة استحضرها الكاتب وأسند روايتها لشخصية ثانوية وأدمجها في بنية نصه الأصلية لغرض النصيحة وضرب المثل للإعتبار.

تحيل بداية القصة إلى وضع أصلي، تعينت فيه الذات الرئيسية وعلاقتها بموضوع رغبتها. فالأسد ملك الغابة يرغب في افتراس ثيران ثلاثة إخوة متباينة ألوان جلودها: أصهب وأبيض وأسود، لكنّه يظل منفصلا عن موضوع رغبته لوجود عائق ممثل في اتحادها ومتانة رابط الأخوة بينها، ولم يهتد رغم تفكيره إلى وسيلة يبدد بها شملها ويقطع وصال الأخوة بينها، فينفرد بكل ثور ويتمكن منه دون أن يتدخل الآخران ويصدّا الأذى عنه. فتضامن الثيران الإخوة شكل عائقًا حال دون تصور الأسد إمكانية توصله إلى تحقيق غايته ممّا ولد فيه حيرة شديدة.

« Iqqim akken yizem amcum inar deg yiman-is »[1].

1 – الرواية، ص 138. الترجمة: وقع الأسد في حيرة من أمره.

إنّ عدم اهتداء الأسد إلى وسيلة يحقق بها موضوع رغبته صار منشأ همومه ومحل تفكير دائم، ولمّا أعياه التفكير يقصد "الشيخ الحكيم" « Amγar azemni » ، وهي شخصية أوتيت حظا وافرا من العلم والمعرفة والحكمة يسأله المشورة:

« A Baba amγar azemni debbeṛ felli »[1].

نستشف من خلال مضمون الطلب الذي وجهه الأسد "للشيخ الحكيم" أنّه يرغب في تأسيس برنامج استعمالي للاتصال بموضوع الرغبة ويطلع الشيخ الأسد على الوسيلة.

« Baba amγar azemni iḍebbeṛ fellas »[2].

ويصبح بالتالي "الشيخ الحكيم" شكلا من الأشكال التحيينية التي سيرتكز عليه الأسد لتحقيق مشروعه، والحيلة التي زوّده بها ستسهم في إكسابه الكفاءة المعرفية للفعل التي كانت تنقصه لتحيين رغبته.

يمر الأسد إلى تنفيذ مشروعه، فيقصد الثورَ الأبيض والأصهب، وبعد إصرار طويل يتمكن من إقناعهما أنّ أخاهما شوّه صفاء لونهما وحسن منظرهما بسواده، فيتخليان عنه ويتمكن الأسد من الانفراد به وافتراسه، فينجح في تحقيق جزء من رغبته فيبدأ التشكل التدريجي لبرنامجه السردي الذي يرمي من خلاله إلى الدخول في حالة وصلة مع موضوعه القيمي.

بعد مدّة يعاود الأسد الكرة مع الثور الأبيض حتّى يتخلّى بدوره عن أخيه الأصهب، ويتمكن منه الأسد. وحين لم يبق إلاّ الثور الأبيض يقصده الأسد فيكشف له حيلته ويطلعه أنّ دوره قد حان، فيتفطن الثور لكيد الأسد، لكن قبل أن يهم الأسد بأكله يطلب منه أن يلبي له آخر رغبة في قوله:

« Yya ečč-iyi nek ad ak-anfeγ, maca ak-ssutreγ yiwet n lḥağa: ad iyi-tebduḍ seg ḍaṛṛen »[3].

---

1 – الرواية، ص 138. الترجمة: يا شيخنا الحكيم أشر علي.

2 – الرواية، ص 138. الترجمة: أشار عليه الشيخ الحكيم.

3 – الرواية، ص 139. الترجمة: قبلت أن تأكلني، لكن أشترط عليك أن تبدأ أكلي من قائمتَيْ الخلفيتين.

ينتهي فعل السرد لهذه القصة حين طلب الثور من الأسد أن يبدأ أكله من قائمتيه الخلفيتين فيتوقف السرد دون أن يصرح السارد بمصير الأسد والثور ومآل البرنامج السردي.

4 – **قصة الأم وابنها والغول:** بدايتها ص169، نهايتها ص 172.

إنّ هذا النموذج الأخير الذي ندرجه يمثل بنية سردية مستقلة استقلالا كليا عن القصّة الأساسية، جاءت شخصياتها ووقائعها متباينة عنها، لكن الكاتب حرص على الإبقاء على الممارسة الدلالية بين القصّة الأساسية والقصّة المجاورة لتؤدي هذه الأخيرة وظيفة سردية خاصة، وبإدراج هذه القصّة المجاورة المستحضرة من الأدب الشفوي تبرز شخصيات جديدة تسعى إلى تأسيس مشاريع سردية موازية.

بداية فعل السرد كانت بوصف الكاتب وضعية متسمة بنوع من الاستقرار تعيشها الأمّ مع ابنها الأوحد، وتظهر أوّل رغبة للأم بوجوب تزويج ابنها الأوحد الذي لم يعارض الرغبة، بل فوضها أمر ذلك، فخطبت له وزوّجته بمن ترضى بها، وهو ما يمثل الوضعية الافتتاحية للقصة.

بدأ يحدث اضطراب في الوضع حينما تزوج الابن وبدأ ينتاب الأم شعور بالغيرة أفقدها بعضا من توازنها، فقرّرت أن تتخلّص من شعور نغّص عليها حياتها، فتطلب الأمّ من الابن تطليق زوجته، فيرفض بعدما أصبحت الزوجة حاملا منه.

إنّ رفض الابن يجعل الأم تنزاح كعامل مرسل لتحقيق رغبةٍ لصالح الابن الذي تعين كمرسل إليه، وتتحوّل إلى عامل معارض تسعى إلى القضاء عليه حينما وجدت الذات نفسها في حالة انفصال عن موضوع رغبتها. ولقلب العلاقة من انفصال إلى اتصال أصبح لزاما عليها تأسيس برنامج استعمالي لتحويل العلاقة إلى نقيضها.

يبدأ البرنامج الاستعمالي للأم يتشكل حين تزوجت من غول، فتطلب منه أن يأكل الابن والزوجة، لكن الغول يصرح لزوجته بعدم قدرته على أكل من كانت

سريرته نقية، فتشترط على الزوج أن تأتيه بالابن مقيد الأطراف معصوب العينين فقبل منها الشرط.

لتحيين برنامجها الاستعمالي يصبح لزاما على الأم إيجاد وسيلة لتنفيذ ما نوته فتخضع الابن لشبه اختبار:

- « A mmi, lemmer a d-yas uwayezniw a γ-yečč, amek ara nexdem. Ur tezmireḍ ara a γ-tmenɛeḍ, la nek la tameṭṭut-ik.
- Ur ṭṭagad, mraw iwayezniwen zemreγ-asen
- Lhi a mmi,yya-d ad ẓreγ ma tğehdeḍ, a k-jerrbeγ.
- S wacu?
- A k-ciddeγ iffassen-ik s temrart, ma tesnesɣeḍ-ed dγa tzemɣeḍ i yiman-ik, imiren ad ṭekleγ fellak...»[1].

ينزل الابن عند رغبة الأم فتشد وثاق ابنها بحبل من حرير ويتمكن من فكّه بسهولة، وتنقع الأم الحبل في الزيت مدّة سبعة أيام وسبع ليالي ثمّ تعاود الكرة فيعجز الابن عن فكّ وثاقه، فتغصب الأم لابنها عينيه وتطلب من الزوج الغول أكل الابن.

تُختم الحكاية بنهاية مفتوحة فالسارد لم يخبرنا عن نتيجة برنامج الأم، وتجلت النهاية المفتوحة على مستوى التجلي النصّي في قول السارد:

« Llan wid i d-iqqaren ičča-t uwayezniw nni. Llan wid I d-iqqaren mi sen-d- tesla teslit tebra-d i wuccayen , awayezniw irwel aqcic imneɛ »[2].

---

1 – الرواية، ص 170.

الترجمة: – يا بني لو يهاجمنا يومًا غول هل تتمكن من صدّه عنّي وعنك؟

– لا تخافي أنا أقدر على صد مائة غول.

– إذن تعال أختبر قدرتك.

– بماذا؟

– أربط يديك بحبل إن استطعت فكّه اطمأنّ بالي.

2 – الرواية، ص 172.

الترجمة: هناك من يقول أكله الغول، وهناك من يقول كذلك أنّ العروس حينما سمعت ما جرى من حديث فكّت وثاق الكلاب فهرب الغول وسلم الابن.

أخيرا يمكن أن نستنتج من خلال هذه النماذج التي سقناها كعيّنة على هذا النمط القصصي المنحشر في بنية النص الأصلية، أنّ كل مقطع سردي يتضمن بنية سردية مستقلة تقوم على تتابع ثلاثة أطوار سردية: يشكل الأوّل موقفها الافتتاحي والأخير وضعها الختامي.

وجل القصص البسيطة التي اشتمل عليها الملفوظ السردي تقوم تقريبا على نفس النموذج البنائي البسيط الذي يقوم أساسا على ثلاث مراحل سردية أساسية.

المرحلة الأولى: تمثل وضعها الأصلي وافتتاحية فعل السرد فيه حيث تبدأ تتجسد رغبة الذات الأساسية.

المرحلة الثانية: تبرز متن القصة الذي يتمّ فيها الشروع في السعي ووصف لكيفية تحيين رغبة الذات الأساسية.

المرحلة الثالثة: يجسد الموقف الختامي لفعل السرد وفيه تتعيّن غائية سعي الذات إيجابية أم سلبية.

تمثل هذه المراحل الثلاث الهيكل السردي العام الذي يدخل في تكوين القصص، وهي القاعدة التي انبنى عليها فعل السرد لهذه القصص الموسومة بالبساطة. ففي بداية كلّ قصة تكون الذات الرئيسية في علاقة انفصال عن موضوع رغبتها، فيحدث التحول حين تغلبها على العراقيل التي اعترضتها، فتنقلت الوضعية البدئية المتسمة باللاتوازن إلى وضعية نقيضة في وضعها النهائي، أو ينهي السارد سرده دون أن يفصح عن نتيجة الفعل، فتنتج قصصًا أضمرت فيها مرحلة الجزاء والنتيجة فتنتهي الحكاية – في بعض القصص الشفوية الأصل منها خاصة– بنهاية مفتوحة ممثلة في عبارات هي:

« Llan wid id-iqqaren ičča-t uwaγeniw nni. Llan wid i d-iqqaren mi sen-d-tesla teslit, tebra-d i wuccayen awaγezniw irwel aqcic imneε »[1].

1 – الرواية، ص 172.

أو انتهاء الحكاية بعبارات يَمنح بها السارد انطلاقة جديدة للحكاية كتلك الصيغة الطلبية التي انتهت بها حكاية الأسد والثيران الإخوة الثلاث التي وجهها الثور للأسد حين أوشك على تحقيق رغبته ونيل جزاء سعيه:

« Yya ečč-iyi nek ad ak-anfeγ, maca ak-ssutreγ yiwet n lḥağa:ad iyi tebduḍ seg ḍarren »[1].

إنّ مثل هذه النهايات تولّد في القارئ شعورًا بعدم اكتمال القصّة ووجود زيادة سكت عنها السارد عمدًا ليترك للقارئ مجالاً مفتوحًا لينهيها ويعطيها نهاية يرتضيها هو، وإتمام القصّة التي امتنع السارد عن القيام بها، ولقد ارتبطت هذه النهايات بالقصص التي تنتمي إلى الموروث الشعبي الشفوي، والتي أدرجها الكاتب ضمن بنية نصّه الروائي.

بالنظر إلى بنية هذه القصص نلاحظ أنّ مسارها السردي يخلو من أطوار سردية مركبة وبرامج سردية ضديدة موازية لبرنامج الذوات الرئيسية، لكون الذوات الرئيسية لا تصادف في مسعاها إلاّ عراقيل، فلم تواجه ذواتا ضديدة فعلية تحمل بدورها موضوعات ضديدة أو رغبات نقيضة فتؤسس برامج سردية تنوي إنجازها على حساب الذوات الفاعلة، مما جعل هذه القصص يخلو مسارها السردي من تصعيد للصراع الناتج عن حدوث حالات صدامية بين الذوات الرئيسية والذوات الضديدة.

كما تشهد القصص الموسومة بالبساطة اقتصادا عامليا واضحا، فلم نعثر في هذا النمط القصصي على تنوعات عاملية متداخلة رغباتها ومتناقضة مساعيها، ممّا جعل ظهور علاقات مركبة ومتشابكة بينها نادر الوجود، بسبب انعدام ذوات متصارعة تحمل كلّ واحدة منها رغبات متناقضة تحاول تحقيقها على حساب الآخر.

كما نلاحظ قلة الأطراف المساعدة لتحقيق موضوع رغبة الذات الأساسية في بعض القصص وانعدامها في البعض الآخر، لاعتماد الذات الساعية على كفاءاتها

1 – الرواية، ص 139.

المعرفية الخاصة (الحيلة)[1]، فمن القصص ما اكتفت بثلاث وظائف هي: الذات الساعية، موضوع السعي، وطرف مساعد واحد، إذ لم نعثر في هذه القصص وعلى مستوى تجليها النصّي على أطراف مساعدة كثيرة سهلت للذوات الساعية الاتصال بموضوعاتها المستهدفة، ولا معارضين سعوا بدورهم إلى عرقلة مسعاها، بل من القصص ما تميّزت أحداثها بالغياب التام لأيّ فاعل ضديد معارض يقف عثرة في مسيرة الفاعل الرئيسي المنفذ، وأمام مشروعه السردي الذي يسعى إلى تحقيقه.

1 – ارجع إلى قصة محند أمزيان والخرفان، وقصة الأم وابنها والغول.

ثانيا: نماذج للبنية القصصية المسطحة

إنّ هذا النمط القصصي الثاني استقل بدوره بوقائعه وشخصياته، وجاءت أحداث القصص فيه متماسكة لتشكل سياقا حكائيا خطيا ممتدا من بداية فعل السرد في كلّ قصة إلى نهايته. وقصص هذا النمط احتلت على صعيد التجلي النصّي حيزا نصيا قصيرا قياسا مع الأحياز التي احتلتها القصص الموسومة بالبساطة، لكن صغر حجمها لم يمنع من أن ترد كلّ قصّة مستقلّة بموضوع ومسار سردي تتآلف فيه جملة من الأحداث والواقع، لتعطينا قصصا مكتملة الدلالة ومستقلة بنائيا ودلاليا عن الحكاية الأساسية.

بالنظر في مجمل القصص المسطحة نلاحظ أنّ جلّها يخضع لنفس النموذج البنائي، إذ نجد نفس الأطوار السردية انطوت عليها بنية هذه القصص، والتي شكلت هيكلها السردي العام، فكلّ قصة شكلت متوالية واحدة تتابعت فيها وظيفتان[1] أو ثلاث كأقصى حد، الأولى تدشن فعل السرد والأخيرة يفضي إليها الفعل ويتعيّن فيها الجزاء والنتيجة.

من أمثلة هذه القصص التي انبنى فعل سردها على هذه الوظائف ندرج بعض النماذج منها ونقترح عناوين لها في جمل ونحصر وقائعها وأحداثها في عبارات ممّا يساعدنا على ضبط بنياتها:

1-قصة هجرة أوسالم زوج مالحة إلى فرنسا:

الوظيفة 1: - إفلاس العائلة.

الوظيفة 2: - التخلي عن الدراسة والذهاب إلى فرنسا للعمل.

الوظيفة 3: - العودة وتسديد ديون العائلة.

2 - قصة الرجل الذي استنجد بالأولياء في البحر.

الوظيفة 1: - توشك باخرة على الغرق بركابها إثر هبوب عاصفة هوجاء.

الوظيفة 2: - يستنجد أحد الركاب بالأولياء الصالحين.

الوظيفة 3 : - تهدأ العاصفة ويكافأ الرجل.

---

1 - الوظيفة بالمفهوم الذي جاءت به دراسات فلاديمير بروب V. Propp.

3 – قصة صاحب الحانة.

الوظيفة 1: – يقع رجل عائد من الغربة في حيرة، ما عساه أن يعمل ليكسب قوته.

الوظيفة 2: – يفتح حانة ليبيع الخمور.

الوظيفة 3: – يصبح غنيا.

4 – قصة سرقة محند أمزيان التين:

الوظيفة 1: – يسرق محند أمزيان التين من إحدى الضياع.

الوظيفة 2: – يشتكي صاحب الضيعة الطفل لأمّه.

الوظيفة 3: – تعاقب الأم الابن.

5 – قصة اعتداء محند أمزيان على معلّمه:

الوظيفة 1: – يطرد الابن من المدرسة إثر اعتدائه على معلّمه المصري.

الوظيفة 2: – تذهب الأم متوسلة المدير لإرجاعه.

الوظيفة 3: – يقبل المدير طلب الأم.

6 – قصّة اعتداء محند أمزيان على ابن أحد الأثرياء.

الوظيفة 1: – يُتهم محند أمزيان بسرقة مال أحد الأثرياء.

الوظيفة 2: – ينتقم محند أمزيان من ابن الثري بضربه ضربا مبرحا.

نلاحظ من خلال هذه النماذج أنّ القصص انطوت على بنية قبلت التمفصل إلى وظيفتين أو ثلاث شكّلت هيكلها السردي، ويمكن أن نستخلص وحدات تركيبية توالت في سير خطي من بداية مسارها السردي إلى نهايته على الشكل التالي:

نقص/ وساطة/ القضاء على النقص.

حدوث إساءة/ وساطة/ تقويم الإساءة.

كانت الانطلاقة السردية للتصص بوصف حانة لا توازن متسمة بنقص أو حدوث إساءة وتحددت الأفعال تبعا لها، فظلّت الشخصيات تنتقل من وضع إلى آخر عن طريق الفعل ورد الفعل من بداية القصص إلى نهايتها، وقد ساعدت السببية

الحدثية التي طبعت منطق تشكل الحدث في القصص على إكسابها شكلا دلاليا منطقيا كما ضمن لفعل السرد تتابعه وتواصله.

إنّ هذا النمط القصصي وعلى خلاف النمط القصصي السابق لا نعثر فيه على موضوعات ذات قيمة تسعى ذوات حقيقية لتحيينها بتأسيس برامج سردية تقف وراءها رغبات واضحة محددة سياقيا، فالسارد الكاتب المهيمن على عملية السرد لم يسند للشخصيات رغبات واضحة، ولم يجعلها ترتبط بموضوعات ذات قيمة تسعى إلى تحقيقها.

إنّ القصص لا تجسد إرادة الشخصيات في الفعل إثر وجود رغبة جلية تدفع بالشخصية للسعي، وعنصر الرغبة في الفعل هو الذي يعطي للقصص طابعا حركيا والذي يكون كذلك وراء سيرورة لمجموعة من الأفعال التي تهدف إلى تغيير الوضع المتسم في الغالب باللاتوازن إلى وضع نقيض يسترجع فيه التوازن المفقود، كما يوضحه هذا النموذج الذي نسوقه للاستدلال:

« Qqren-d yiwen wass iwwet ad iγreq lbabuṛ ičču̱ṛ d medden (...). Ṛṛayes nni iffeγ-it leεqel, yuyes dayen ulac leslak (...)Indeh yiwen n tmurt nneγ s ssaddat imeεzuzen(...) Rsen waman (...) yuγal ṛṛayes n lbabuṛ ifka-yas aṭas isurdiyen i wergaz nni iγna-t »[1].

نلاحظ هيمنة العلاقة السببية على البنية الحدثية لهذا المقطع السردي، بحيث جاء كلّ حدث نتيجة منطقية لحدث سابق له. بداية يقدم السارد وصفا لحالة يشوبها نوع من اللاتوازن إثر هبوب عاصفة هوجاء كادت أن تغرق باخرة مع ركابها، ثمّ يستنجد بالأولياء الصالحين سبعًا، ثمّ تهدأ العاصفة ويكافئ صاحب الباخرة الرجل.

إنّ الأطوار السردية الأساسية لهذه القصة أوجزها السارد في ثلاث جمل تصدرتها ثلاثة أفعال عبرت عن الحالات والتحولات التي شهدها مسارها السردي:

---

1 – الرواية، ص 152. الترجمة: يقال إنّه في يوم من الأيام أوشك مركب مليء بالركاب على الغرق، انتاب قائده هلع كبير فقنط من فرج قريب (...) استنجد أحد مواطنينا بالأولياء الأعزاء (...) هدأ البحر(...) وكافأ الرجل وأعطاه مالا كثيرا حتّى أغناه.

Iwwet ad iγreq lbabur – أوشك مركب على الغرق.

Indeh yiwen tmurt nneγ s ssaddaṭ – استنجد أحد مواطنينا بالأولياء.

Rsen waman.. – هدأت مياه البحر.

لكننا لم نشهد ظهورا للرغبات التي وقفت وراء الأفعال، فالقراءة السياقية للنص لا تكشف عن رغبات معيّنة للشخصيات التي أسندت لها الأفعال، فلا تدرك إلاّ إذا حاولنا تجاوز مستوى التجلّي اللّفظي إلى مستويات أخرى كالتأويل.

إنّ إسقاط عنصر الرغبة راجع إلى اختزال السارد للمسافة بين الفعل وردّ الفعل مما لم يسمح بظهور رغبات واضحة تقف وراء الأفعال. والشخصيات التي أسندت إليها الأفعال والتي كانت أفعالها وراء التحول لم تكن وراء أي برنامج سردي نابع عن رغبة معيّنة خططت لها وسعت إلى تنفيذها، لذلك يصعب اعتبار هذه الشخصيات ذواتا بالمعنى الحقيقي[1] لعدم امتلاكها أهدافا محددة تسعى إلى تحقيقها، ممّا جعل فعل السرد في هذه القصص يسير في اتجاه واحد دون أن نشهد تأزما للمواقف ولا تصعيدا للصراع لانعدام وجود رغبات تكون وراء سعي الشخصيات، ولا رغبات ضديدة تحول دون حدوث الوصل المرغوب فيه بين الذوات ومواضيعها.

إنّ ارتكاز الكاتب السارد على السرد المتتابع أنتج قصصًا موجزة تنضوي على أفعال معزولة لا رابط بينها إلاّ السببية الحدثية، وهذا النمط يحوي في الغالب سردا محضا للأحداث والأفعال المسندة إلى الشخصيات، ممّا ولد بنيات سردية مختصرة أخضعت إلى منطق قار نظرا لتركيز السارد على الأفعال التي لها قيمة أساسية في النمو الحدثي، متخلصا بالتالي من التراكمات الحديثة والتفاصيل، ومن أبرز أمثلة ذلك هذا المقطع السردي الذي يسترجع فيه السارد واقعة جرت للشخصية الأساسية في طفولتها:

1 – بوطاجين السعيد، الاشتغال العاملي، المرجع السابق، ص 27.

« yiwen wass yuker-ed tibexsisin deg-yiwet n tgemmi, Mi d-berran imawlan, terza fellas aɛekkaz d azuran...»[1].

إنّ القصة تحوي سردا محظا للأحداث، كما يبدو بجلاء هيمنة الجانب الحدثي، إذ اقتصر السارد على اختزال الوقائع فأبقى فقط على الأفعال التي كانت وراء النمو الحدثي (yuker-d) بمعنى سرق، (Berran) بمعنى اشتكى، (terza) بمعنى كسرت وهي أفعال منفصلة مستقلة أسندت إلى شخصيات مختلفة شكلت سياقا حكائيا خطيا، وشكلت مجتمعة بنيتها السردية القائمة على تتابع الوظائف الثلاث التي اختزلت في ثلاثة أفعال لتشكل هيكلها العام، وهو ما أدّى إلى اختصار المسافة النّصية بين بداية القصة ونهايتها.

1 – الرواية، ص 21. الترجمة: في يوم من الأيام سرق تينا من إحدى الضياع، لمّا شكاه أصحابها، كسّرت عليه عصا غليظة.

المبحث الثالث

وظائف البنية السردية المجاورة (المناص)

سبق أن تحدّثنا في مبحث سابق عن مفهوم المناص من منظورين اثنين: "ج.جينات"، "س. يقطين"، يكمل حسب رأينا كلّ منهما الآخر، ورأينا أنّ المناص الذي يهمنا نحن في بحثنا ليست تلك الأحياز التي تحيط بالنص، إنّما تلك البنيات النصية المجاورة لبنية النص الأصلية، وهي بنيات نصية مستقلة منحشرة فيها.

إنّ هذه البنيات التي استوعبها النص الروائي ضمن بنيته متنوعة: فمنها ما هو من إنتاج الكاتب وإبداعه، ومنها ما نجده مستلهما من التاريخ أو الأدب الشفوي القبائلي، كالحكايات الخرافية التي استقاها من الموروث الشفوي وأدرجها ضمن بنية نصه دون تقديمها أو تعيينها إلاّ نادرا، والتي جاءت لتشغل مع النص الحاضر نفس الفضاء النّصي.

تتوفّر هذه البنيات التي قبلت الاندماج ضمن بنية النص الكلّية، على كلّ الخصائص التي تجعل منها بنيات مستقلة تتمتع بمنطق سردي خاص، ومن أهم خصائصها نجد:

- تشكل بنيات نصية مستقلة مكتملة الدلالة.
- هي بنيات نصية طارئة يمكن فصلها عن المتن الذي احتضنها وتظل محافظة على معناها واكتمالها.
- يترتب الانتقال من البنية النصية الأصلية إلى البنية النّصية المجاورة، انتقال من تركيب لآخر ومن زمن لآخر وأحيانًا من مكان لآخر.
- إنّ الطابع التضميني هو المهيمن على العلاقة التركيبية بين الحكيين، ويربط النّص بالمناص النقطة وأحيانا الرجوع إلى السطر، واستعمال في الغالب مؤشرات تبتدئ بها المناصات مثل: Asmi(حينما)، Zik (في القديم،

في الماضي)، *Seg- wasmi* (منذ أن).

جاءت جل المناصات وفق تقنية الارتداد (Flash back) التي استند عليها السارد ومن ورائه الكاتب لإدراج بنيات نصية ضمن بنيات نصه الأصلية، فيرجع بالقارئ إلى الوراء قبل بداية القصة وحاضرها، إلى ماضي الشخصيات والفضاءات والأشياء، القريب منه والبعيد، ليروي قصّتها، وهي تقنية زمنية سمحت له بنسج شبكة حكائية أدّت وظائف متعددة في الرواية:

1 – وظيفة سردية.

2 – وظيفة تعليمية.

3 – وظيفة إيديولوجية.

أولاً: الوظيفة السردية

بنى الكاتب فعل سرده على الاسترجاع، وتعتبر الذاكرة المعين الذي ينهمر منه فيض حكائي كبير، والقاعدة التي تنطلق منها الارتدادات، ويعد الماضي الخلفية Arrière plan التي يتردد عليها السارد لإعطاء القارئ معلومات حول ماضي الشخصيات رئيسية كانت أم ثانوية، تظهر على مسرح الأحداث حين تدخل عالم القصة.

تعد الارتدادات الخارجية التي تقع قبل بداية أحداث القصة بالقياس إلى التقنيات الأخرى هي المسطرة سيطرة شبه تامة، هذا ما نلاحظ منذ بداية قراءة الصفحات الأولى من الملفوظ القصصي ووضعه الأصلي، الذي يعدّ افتتاحية مطولة لم نشهد فيها نموًا للحدث، إلاّ بعد أن قدّم السارد عبر تقنية الارتداد الخلفية العامة لعالمه الروائي التخييلي، بشكل مكثف، إثر تلاحق الارتدادات وتتابعها، لتؤدي المقاطع السردية المسترجعة وظيفة سردية تتمثل في التعريف بالشخصيات، والكشف في الآن ذاته عن أبعادها النفسية والتعريف بالفضاءات التي تجري فيها الأحداث، ممّا يساعد القارئ على فهم أوضاعها الاجتماعية وهذا قبل البداية الفعلية للأحداث.

يسعى الكاتب في كلّ هذا إلى سد ثغرات حكائية، قد تطرأ على حاضر الخطاب، بإدراج حكي جانبي موازٍ يجنب به القارئ الذي يعد من أهم الأطراف المشاركة في العالم الشعري univers poétique[1] عناء البحث عن إجابات على أسئلة مضمرة حول هوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي الواقعي.

إنّ السارد الكاتب ملزم بإرضاء فضول القارئ، إذا أراد أن يحظ بثقته، فيتوقف عن سرد وقائع قصّته الأساسية، « لأنّه يقرأ سؤالا على شفاهنا(نحن القراء)، لأنّه يعرف أنّنا نرغب حين تظهر شخصية، معرفة سنّها، لأنه يعرف أنّ هذه المعلومات تعدّ جزءا من تصورنا للإنسانية، وتسمح بهدايتنا في العالم»[2]،

1 - Kayser, (Wolfgang), Qui raconte le roman ? in poétique du récit, Editions du Seuil, 1971, p.68.
2 - Ibid, p. 70

فيسارع إلى تدارك ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ من احتمالات، فيجنّبه بالتالي ما يمكن أن يقع فيه من التباس.

من هذه المناصات نذكر تلك التي عرف فيها بمالحة "أم البطل" وجميع أفراد عائلتها الحاضرين منهم في حاضر القصّة "محند أمزيان"، والغائبين عنه "الزوج أوسالم الشهيد، الابن الأكبر المهاجر، البنت الوحيدة المتزوجة، أبو مالحة المهاجر المتوفّى في الغربة..."، وجاء التعريف بهم في مقاطع سردية ذات طبيعة إرجاعية متفاوتة في المسافة الزمنية التي غطّاها كلّ ارتداد، والفضاء النصي الذي شغله كلّ مقطع على صفحات الرواية.

أعانت الإرجاعات الكاتب على رسم الأبعاد النفسية للشخصيتين المحوريتين: (الأمّ وابنها) وعرفت واقعهما الاجتماعي وعينت طبيعة العلاقة بين الأمّ وابنها وكشفت عن سبب توجس الأم الدائم على أصغر بنيها، وكذلك طبيعة العلاقة بين محند أمزيان الذي رشح كفاعل رئيسي في الرواية بعمله في المصنع ورئيسه في العمل، معدا لذلك القارئ إلى ما سيأتي من أحداث وفهم مواقف ستقفها الشخصيات في حاضر القصّة .

إنّ هذه البنيات النصية المختلفة التي استوعبها النصّ، والتي أدّت وظائف الإنارة والتفسير المقدمة كعناصر بنيوية، تساهم في عملية بناء النص وتشكله، واستئصالها يسبّب ضبابية في النّص وعتمة، كون المناصات متصلة بأحداث القصة، ووظائفها مرتبطة بها.

ثانيًا: الوظيفة التعليمية

تربط السارد بالقارئ علاقة حميمة، فالقارئ هو بمثابة المرسَل إليه الذي يتوجه إليه السارد المرسل لتبليغه رسالة « Message.

والكاتب أثناء إعداده للرواية يوجه نصه لقارئ فرضي أي لشخصية خيالية لا تتمتع بهوية ولا حالة مدنية Etat civil، ويحاول أن ينسج معها شبكة من العلاقات الخاصة، ويظلّ حريصا على مدّ جسور التواصل بينه وبين قرائه على مدى صفحات عالمه التخييلي لينقل معنى متواطأً عليه.

نعثر في الرواية على وظيفة تعليمية، اضطلعت بها بنيات نصية مجاورة لبنية النص الحاضرة، خاصة تلك التي جاءت على محور سردي مستقل أسند الكاتب وقائعه لشخصية الأم "مالحة". فالكاتب السارد أدرج الأم ضمن محور سردي مستقل وراح يرصد حركاتها على هذا المحور عبر الفضاءات كي يسمح للقارئ باكتشافها، وتتبعها يؤهله في ذلك إلى تسجيل ملاحظاته والوقوف على التغير الذي شهدته الأشياء، واستعراض أنماط المعيشة السائدة في القرية القبائلية وأحوال النّاس فيها وعوائدهم في ظلها، التي لم يعد لها وجود إثر تغير أحوال النّاس ونمط معيشتهم، ولقد أسعفته تقنية الارتداد على إجراء مقارنة بين وضعين عرفهما الشيء والمكان.

يقدّم السارد لنا من خلال تتبع الأم في أشغالها وانشغالاتها وذهابها وغدوها مناصات أفرزها نصه لم نعثر لها على وظيفة بنيوية محددة إلاّ إذا اعتبرناها رسالة ذات طبيعة تعليمية تقصدها، وأراد تمريرها للمتلقين من خلال الكشف عن مختلف القيم التي تحتلها الأماكن والعادات والتقاليد، باعتبار السارد هو المهيمن على عملية السرد، والعارف الكلّي بحيثيات القرية وأحوال النّاس فيها، ونظامها ومؤسساتها ومختلف السلوكات المرتبطة بها، فيقوم السارد بعرض ما يقع عليه بصر الأم من أشياء وأفعال وما يجول في خاطرها من أفكار، وكانت غايته في كلّ ذلك هو تعريف الآخر (القارئ) بالقرية القبائلية وثقافة القبائلي.

لقد عمد إلى استرجاع مظاهر الحياة كما كانت في القديم، والتعريف بوظائف الأماكن الاجتماعية؛ وبتنوع الأماكن وأهميتها يظهر جنوح الكاتب الصريح إلى العرض الاجتماعي ذي الطبيعة الإثنولوجية.

إنّ سائر المناصات التي سيقت لتضطلع بهذه الوظيفة، كتلك المقاطع السردية التي عرف فيهاimeqbert, Annar, Azayar, Tala, Tajmaɛt، الحطب واستعمالاته، التين وأنواعه ...، تكتسي طابع التعريف، فالسارد يوقف سرده عن التنامي فيفسح مجالا نصيا فيعرف بالأماكن والأشياء في مقاطع سردية يغلب على بعضها الوصف، فيقوم باستقصاء عناصر المكان والأشياء المادية، ويتجاوز حدود الوصف إلى تسجيل وظيفة الأشياء والأماكن المهمة اجتماعيا، ثمّ يعود بالقارئ إلى حاضر القصّة بالوقوف على التحولات والتبدلات التي انتقلت إليها، وهو ما يؤكد الوظيفة التعليمية التي تقصدها الكاتب التي تجاوزت حدود التعريف بالأماكن التي تجري فيها أحداث الرواية، والإطار الذي كان المسرح الذي احتضن وقائع عالمه التخييلي.

جاء التعريف بالأماكن والأشياء مقترنا بتقنية الارتداد الخارجي، ممّا سمح للكاتب بإجراء مقارنة بين ماضي الشيء وحاضره، وأبرزت المقارنة مجموعة من الدلالات ثنائية القيمة نلخصها في المتقابلات التالية:

Zik (في القديم، في الماضي)	م/ق	Tura (الآن، الحاضر)
الثبات	م/ق	التغير
الامتلاء	م/ق	الفراغ
الاستعمال	م/ق	الإهمال
التذكر	م/ق	النسيان

إنّ 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. إنّ كثرة المناصات التي تنصب في نفس الدلالات، وإسهاب الكاتب فيها ينمّ عن هدف مرسوم من قبله، ممثل في توجيه القارئ ضمنيا دون أن

يصرح به على مستوى الخطاب نحو نسق فكري يمثل النظام السائد في القرية القبائلية والقيم "الإيجابية" التي كانت تحملها.

إنّ المناصات التي اضطلعت بهذه الوظيفة لا تعدو أن تكون فضلة على مستوى الخطاب فلا قيمة بنيوية نجد لها في النص فيمكن الاستغناء عنها ولا يؤثر ذلك على بنية النص الأصلية، على أساس أنّها طارئة أدرجها الكاتب ضمن بنية نصه لغاية تمرير دلالات تهمّ المتلقين أساسا، وهي بهذه الصورة تعد حشوا، يمكن استئصالها ولا تحدث فجوة في الهندسة المعمارية للنص، فبزوالها تزول وظيفتها لكي تبقى بنية النص محتفظة بتماسكها وانسجامها التامين.

ثالثًا: الوظيفة الإيديولوجية

استقطبت الوظيفة الإيديولوجية بدورها، وبشكل لافت للانتباه اهتمام الكاتب، وما كانت القصص الثانوية ومختلف المناصات الأخرى التي جاءت مجاورة للقصّة الأساسية، إلاّ حجة تذرع بها الكاتب لتوسيع مجال العرض الاجتماعي من خلال تباين الوقائع والأحداث والأماكن.

نُدخل في الإيديولوجية على غرار ما حدده سعيد يقطين « كل ما اتصل بقضايا اجتماعية وسياسية وفكرية عامة »[1].

إنّ الكاتب في باكورة أعماله الروائية يظهر ملتزما بقضايا مجتمعه، ممّا ألزمه الانحياز نحو معالجة موضوعات تهمه، فجاء النقد الواقعي والإيديولوجي بارزا جدا ومهيمنًا.

يعدّ "أعمر مزداد" شاهدا على عصر طرأت فيه على المجتمع القبائلي تغيرات كبيرة شملت كلّ بنى المجتمع: الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذا التحول السريع أفرز مظاهر سلبية شكلت مادة لمواضيع أدرجها الكاتب ضمن بنية نصه الروائي قصد التعليق عليها وإبداء وجهة نظر حولها، أو يتنازل عن هذه المهمة لإحدى شخصيات عالمه التخييلي فتنوب عنه في نقد الوضع وتشخيص الداء.

غالبا ما يأتي التعليق والنقد على شكل بنية نصية – تشبه أحيانا المناص تركيبا – تتخلل بنية المناص، أو يختم بها مناصا عرّف فيه بإحدى الشخصيات أو فضاءمن الفضاءات أو ظاهرة استرعت انتباه إحدى الشخصيات، فيتوقف عندها مستقصيا ومعلقا، وهذه البنية النصية التي تحمل بعدا نقديا هو ما أسماه جيرار جينات Gerard Genette الميتاناص Metatexte[2].

يمكن أن يحتل الميتاناص حيزا نصيا واحدا، كما يمكن أن نجده موزعا عبر مناصات عديدة، أو نجد له أثارا عبر بنية النص الحاضر، وتجيء « بنية النص

---

1 – يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص 121.

2 - Genette Gerard, Palimpseste, op.cit, p.11.

مستقلة متكاملة، سواء جاءت بعد البنية النصية الأصل(...) أم عن طريق العرض الذي تتحدث من خلاله الشخصيات، أي أنّه يأتي متخللا كلام شخصية أخرى »[1].

إنّ المناصات التي اضطلعت بهذه الوظيفة كثيرة الورود، واحتلت مواقع شتّى في رواية "الليل والنهار- Id d wass "، إذ كثيرا ما ينزاح الكاتب عن موضوعه الأصلي فيستطرد في الكلام حول مواضيع قليلة الصلة بموضوعه الأصلي، لا لغاية إلاّ التعليق والنقد.

كلّ شيء في الرواية كان مطية للنقد والتعليق، فما أقحم الكاتب شخصيات عرضية جديدة في عالم القصة إلاّ حجة لمعالجة بعض القضايا الاجتماعية لإبراز مواقفه الإيديولوجية، فما توظيفه لشخصيتي "دا رابح" و "سي محند وعلي" اللذين لم يكن وراء ظهورهما على مسرح أحداث القصة تطور للحدث ولا نمو إلاّ ذريعة لعرض واقع الرجلين المزري والتعليق عليه، فمن خلال هاتين الشخصيتين تعرض الكاتب إلى تصوير واقع الرجلين وكانت غايته في ذلك النقد.

إنّ السارد حين استرجع قصة حياة الرجلين، عرّف بماضيهما النضالي في حرب التحرير وركز عليه، مبديا ما أبلاه الرجلان من بلاء حسن أثناء الثورة، لكن بعد الاستقلال وجدا نفسيهما في ضيق وفاقه، لم يجدا حتّى كفاف العيش، وعاشا مهمشين ومنسيين قانعين بأدنى المراتب درجة (حراسا في معمل)، في حين أنّ مسؤوليهم الشباب في الجبهة الذين لم يحملوا سلاحا ولم يدخلوا معركة بسبب شهادات يحملونها وقسطا من التعليم نالوه أضحوا بعد الاستقلال يتبوؤون أعلى المراتب درجة ويعتلون أكبر المناصب في الدولة.

يصف السارد كفاح الرجلين ومآلهما الذي لا يتناسب مع تضحياتهما، فحتّى المنحة التي يتقاضاها المجاهدان من الدولة زهيدة لم تعد تفي بالغرض، بل المنحة التي يتقاضاها "دا رابح " حارس مكتب المدير والتي طالب بها فرنسا "عدوة الأمس" مقابل السنوات المعدودات التي عمل في مناجمها أكثر أهميّة، فيقول السارد مبينا كلاً من موقف الدولة وإدارة فرنسا منه:

---

1 - يقطين سعيد، المرجع السابق، ص121.

« ...Aggur Kan rran-as-d ağaweb, neṯṯa am wakken ur yumin ara, wagi d ayen ur iqbil leeqel – is. Amek neṭṭa i d- ittaxṛen si lmina deg 55 akken ad ijahed ad issufeɣ Fṛansa, assagi a s-d txelles tidi nni yesmar fellas. Neṭṭa innuɣ- iṭ, yernu idrimen ddeqs.

Ssuma n tidi nni yesmar di limina tugar ssuma idammen nni yesmar deg-umadaɣ.

Mačči am upansyu am-wayeḍ. Ineẓra umazal a- neẓer »[1].

إنّ المثال الذي انتهى به المقطع السردي، والذي جاء على سبيل الاستشهاد « Ineẓra umazal a neẓer» تعليق على واقع متناقض عاشه المجاهد دا رابح Dda Rabah. وهو متاناص وضع ضمن مناص حمل طابع التهكم والسخرية من الوضع، وهو في الآن ذاته ذو بعد سياسي لما يحمل من دلالات سلبية تدين موقف الدولة التي عجزت عن التكفل بأصحاب الحقوق ومجاهدي الثورة ومعطوبيها، وحين تتكرت لفضل من استرد للوطن عزته، فلولا فضل "عدوة الأمس" عليهم حين منحتهم مستحقاتهم كاملة غير منقوصة لتدنّت أوضاعهم إلى الأسوأ.

أتبع السارد هذا الميتاناص بتعليق آخر جاء عقب استرجاع المجاهد دا رابح واقعة استشهاد والد "محند أمزيان":

« Neṭṭa seg widak id-ismektayen ayen sɛeddan iwakken ad yifsis wassa, acku assa ẓẓay fellas, qebṛen wulawen. Ilaq-assen yiḍelli iwakken ad yeɛziz wassa. Assa icemmet iḍelli. Assa ixdeɛ iḍelli»[2].

هذا المقطع السردي يحمل تعليقا صريحا على الأوضاع التي يعيشها مجاهدو الثورة، فالحاضر ناء بكاهل أمثال دا رابح"، ولم يعودوا يطيقونه لولا ذكرياتهم، فتذكر الماضي المجيد وحده قادر على أن يهوّن عليهم مرارة الحاضر، ويستطرد

1 – الرواية، ص 115. الترجمة: بعد شهر تلقى ردا، ظل كمن لم يصدق، أيعقل أن تدفع له فرنسا منحة مقابل عمله في مناجمها وهو الذي ترك العمل فيها سنة 1955 كي يلتحق بالجبهة، هو قاتلها أمس وهي تدفع له مالا جزيلا اليوم. وسيان بين المنحتين فثمن عرقه فاق ثمن دمه الذي سال في الجبال. يا ما شاهدنا ويا ما سنشاهد.

2 – الرواية، ص 116. الترجمة: إنّه من أولئك الذين يؤثرون التذكر لتخفف ذكرياتهم وطأة الحاضر. لأنّ الحاضر أثقل قلبه بالأحزان، فهم يحتاجون تذكر الماضي ليشعروا بقيمة الحاضر لأنّ الحاضر قبح الماضي وخدعه.

السارد في تعليقه معلنا تنكر الحاضر للماضي حينما أصبح على خلاف ما كان يأمله ثوار نوفمبر، بعدما تنكرت البلاد لقيمها وللمبادئ التي استشهد من أجلها أمثال "أوسالم" والد "محند أمزيان".

هذا هو موقف السارد ونعتبره في الوقت ذاته دون أدنى شك موقف الكاتب نفسه القابع خلق النص من قضية اجتماعية تحمل أبعادا سياسية، والتي تحيل إليها وضعية البلاد ومجاهديها بعد الاستقلال.

من المواضيع الجانبية التي تواترت في النص الروائي وحظيت باهتمام الكاتب السارد، مسألة الهجرة التي جاء ذكرها عبرة مواقع سردية عديدة، واحتلت حيزا نصيا كبيرا وكان للمؤلف فيها وجهة نظر خاصة، نذكر المناص الذي عرفت فيه إحدى الشخصيات "ثاحموتس" بأحد شباب القرية عاد من فرنسا ميتا وتخلل التعريف تعليقات، يمكن اعتبارها ميتاناصات جاءت عن طريق العرض تتحدث من خلاله شخصية ثاحموتس:

« Aahh ! anwa ara s-yinin akka ara teḍru yides. Lemmer yesserked iman-is di tmut-is! Aγrum illa, ulac win yenγa laẓ. Maca akka arrac nneγ, tcewel-iten lγerba. Ur ɣwin imawlan, ur ɣwin arrawnnsen, aṭṭan, ddeɛwessu »[1].

في موقع سردي آخر وبصوت السارد يرد تعليق حول الموضوع ذاته يحمل نفس الدلالة السلبية.

«Mi d-iwweḍ lawan ad yinig, Aqbayli ur yessin yiwen.Am- win is-d-isuḍen di tmeẓẓuγt. Ur issin babas neγ yemmas. Ur issen tamurt, ur icliɛ di tferka(...)I wigi yeqqimen di tmurt aɛni yenγa-ten laẓ. Akka teḍra d Belɛid. Akka teḍra d. mmis n Malḥa(…)Ihi lγerba γef_weγrum dayen tfuk, ur teṭɛedday ara. Tagi id-yegwran d lγerba n tawant »[2] .

---

1 – الرواية: ص64. الترجمة: آه من كان يتوقع أن يكون هذا مصيره، إنّ الرزق موجود لو بقي في بلده، لا أحد يموت جوعا، لكن هذه هي سيرة أبنائنا مهووسون بالغربة، لم ينعموا كثيرا لا بصحبة الأولياء ولا الأبناء، هي إذن اللعنة.

2 – الرواية، ص77–78. الترجمة: لمّا يحين وقت السفر يصبح القبائلي كمن وسوس له في أذنه، لا يكترث بأب ولا بأم ولا بوطن ولا يبالي حتّى بضيعته (...)هل قتل الجوع هؤلاء الباقين في البلد. هكذا كان حال بلعيد وابن مالحة (...). إنّ الاغتراب لم يعد من أجل لقمة العيش، فلم تعد لهم حجة في ذلك، فغربتهم أصبحت غربة الشبعى...

إنّ المقطعين السرديين يحملان تعليقا صريحا نحا منحى النقد الاجتماعي لظاهرة اغتراب الشباب، ونقد لموقف أولئك الشباب الذين يهجرون الأوطان ويتركون الأهل والخلان، لا سعيا وراء كسب لقمة العيش مثلما كان حال آبائهم وأجدادهم، إنّما هجرة هؤلاء هي هجرة الشبعى، وهنا تكمن حسب رأي ثاحموتس اللعنة « Deeɛwessu » التي أصابت أبناء القبائل.

من المناصات التي اتخذت بعدا نقديا خالصا نسوق الخطاب الذي ألقاه "محند أمزيان" على رفاقه العمال لما يحمله من نقد لاذع للسلطة ومسيري شؤون العمال، والذي كان سببا في فصله من المصنع:

« ... γas aṭas i wen-d-issewwayen lexṛif di tefsut, ṭṭerran ṣṣeḥra d seksu. Maca aṭ-ṭenger yemmatwen ṭ-ṭaguni i kwen-ssganen. Ulac am nekwni, ulac win i γ-yifen. D nekwni i ṭṭafat di ddunit. Γurneγ yakw i d-ssikkiden leğnas. Ṭ-ṭaguni iγ-ssganen (...) Snadam iγ-sfeṭṛen. Akka i γ-sdubbzen yess, yuγal idda yidneγ ṭ-ṭannumi. Ulac win ara d-yinin: "Dayen tura beṛka-yaγ" (...)yal wa yeṭṭef tiγmert-is, kenwi dihin nekwni da. Ğğet-aγ bxiṛ. A kwen-neğğ degs, daγ nekwni. Illa nnfeɛ garaneγ (...) yak zik ula d aγrum ur t-ṭṛwin. Hemdet Ṛebbi tura kṛa din d ayla nnwen. Teččam, teṛwam. Akka i t-id wwin di tazwara tuγal ṭ-ṭannumi. Tewwet-aγ s tatut (...) Nuγal yakw d iγesmaṛen (...). Nuγal yakw d iɛebbuḍen (...) Nuγal yakw d ṭṭeẓdamet (...) wwet neγ qqim yiwen ur d-iqqaṛ: aḥḥ »[1].

إنّ السارد يقطع بين الفينة والأخرى خطابه لإدراج خطاب منقول ممثّل في شعارات الدولة وخطابات مسئوليها التي يوجهونها للعمال، ثمّ يعقب الخطاب المنقول تعليقا ونقدا، فحمّل الكاتب المقطع السردي المسترجع موقفين اثنين متباينين ونقدًا.

1- الرواية، ص 71.

الترجمة: حتى وإن أغواكم البعض بمعسول الكلام- عدمتم أمهاتكم – إن غايتهم تنويمكم (...) لا أحد أفضل منا نحن قبلة جميع البلدان (...) إنّهم خدّروا بكلامهم عقولنا وأناموا ولا أحد يجرؤ أن يقول "كفانا" (...) كلّ واحد يلزم مكانه، نحن من جهة وأنتم من جهة، اتركونا في شأننا ونترككم في سلام فينتفع بعضنا من بعض (...). في الماضي لم تشبعوا حتّى الخبز، أمّا الآن فاحمدوا الله أصبح كل شيء ملككم، أكلتم وشبعتم. هكذا خاطبونا في الأوّل ومنذ ذلك اليوم اعتدنا عليه فنسينا (...) وأصبحنا جميعا بطونا ومحافظ نقود (...) مهما أساءوا إلينا فلا أحد يشتكي.

فأمّا الموقفان فيتمثّلان في: سكون العمال وخضوعهم للأوضاع، وموقف السلطة منهم، التي تستعمل خطاباتها كمخدر يسري مفعوله فيهم، فيشل عزائمهم ويغشى أبصارهم ممّا جعلهم لا ينظرون إلى وضعهم إلا بمنظار إيجابي لا يشوبه نقص أبدا. أمّا النقد فهو استياء محند أمزيان من موقف السلطة ورفضه له وتذمره من موقف العمال القانعين بلقمة العيش، مهما حالت علقمًا في أفواههم.

الفصل الثاني

البنية الزمنية

المبحث الأوّل: الترتيب الزمني

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية

المبحث الثالث: التضمينات الحكائية

المبحث الأوّل

الترتيب الزمني

ظلّ مفهوم الزمن محلّ اختلاف لدى الباحثين والدّارسين، ومفهومه اتخذ صيغًا شتّى، ممّا يبيّن اختلافهم في تحديد ماهيته، والكشف عن مختلف تجلياته. إنّ هذا القصور نرجعه إلى طبيعة الزمن ذاته، فـ « الزمن غير موجود لأنّ المستقبل لم يحن ولأنّ الماضي فات ولأنّ الحاضر لا بدّ ماض، ولكن مع ذلك نتحدث عن كينونته، فنقول عن الأشياء الآتية ستكون، وعن الأشياء الماضية كانت، وعن الأشياء الحاضرة كائنة وستمضي، وحتّى الماضي ليس لا شيء...»[1].

فلا يمكننا أن نتحدث عن الزمن لأنّه ليس كائنا أو شيئا موجودا، ولكن في الوقت ذاته لا يمكننا أن ننكر وجوده، ويمكن إدراكه، كما يبين ذلك جان بويون Jean Pauillon، من خلال « الطابع الذي يأخذه كلّ ما يتحقق في الزمان »[2]. فيكتسب الزمن بعده الحقيقي، « حسب الصيرورات التي تتحقق فيها الأفعال وهي تقع والشخوص وهي تتحرك »[3]. فكلّ مؤلف سردي ومادة حكائية تجري أحداثه في الزمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا كرونولوجيا أم تاريخيا. فيظل الزمن هو المؤطر للشخصيات الفاعلة والأفعال التي تقوم بها، فيصبح بالتالي إطارا يتحقق فيه الفعل.

« فالعالم المبسوط من خلال كلّ مؤلف سردي يكون دائما زمنيا... فلا تحمل الحكاية معنى إلاّ إذا ارتسمت خطوط التجربة الزمانية »[4]. والأصل في الحكاية أن ترد الأحداث وفق تسلسل زمني تصاعدي إلى أن تبلغ الحكاية نهايتها.

---

1 - Ricœur (Paul): Temps et récits, l'intrigue et le récit historique, Editions du Seuil, 1983, p.25.

2 – يقطين سعيد: قال الراوي، ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص161 عن:
Jean Pouillon, Temps et roman, Ed Gallimard, 1946, p.146

3 – يقطين سعيد: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4 - Ricœur (Paul), op.cit, p.17.

لكن هل من الضروري أن تتتابع الأحداث في النص القصصي كما يفترض أنّها حدثت بالفعل في الواقع؟ فمن وجهة نظر البنيويين ليس من الضروري ذلك، لأنّ الوقائع، وإن حدثت في زمن واحد، فلا بدّ أن ترتب تتابعيا في البناء الروائي، لأنّ الكتابة تقتضي ذلك، وخطية الكتابة تحتم على الكاتب تعليق متابعة حدث لتناول آخر مزامن له. فقلّما نجد تطابقا تاما بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. فيحدث في الغالب تعارض بين أحداث الحكاية وزمن سردها، ويعتبر جرار جينات Gerard Genette هذه الظاهرة أهم ما يميّز السرد الأدبي من حيّث إعداده الجمالي.

فالواقع القصصي يظهر نوعًا من التنافر(distorsion) بين ترتيب أحداث الحكاية وترتيبها في النص القصصي، فالمؤلف يورد أحداث قصته وفق تصور "جمالي" أو "مذهبي"، فيُجعله هذا يتصرف في ترتيب الأحداث وتنظيمها. والكاتب في عملية "تخطيب الزمن" – حسب تعبير سعيد يقطين – يمنح له بعدا مميزا خاصا، فيحدث، عن قصد أو عن غير قصد، اضطرابات في المرجع الزمني، أو تشويهات زمنية، على حد تعبير تودوروف Todorov ، ويتجلى ذلك خاصة حينما يعمد السارد إلى إيراد أحداث تتجاوز المجرى الخطي للسرد إلى الأمام أو الخلف، كأن يبدأ في سرد الوقائع ثمّ يتوقف ليعود إلى الوراء من أجل استرجاع أحداث انتهت قبل زمن السرد، أو أن يسبق الأحداث فيطلع القارئ بوقائع قبل أوان حدوثها.

إنّ تلاعب السارد الكاتب بالنظام الزمني بذهابه وإيابه على مستوى السرد تنتج عنه مفارقات سردية (anachronies narratives) توقف وتيرة حركة السرد وتقدمه، وهذه المفارقات إمّا أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (rétrospection)، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (anticipation)، وهذه المفارقات تحدد لنا نمطين من السرد: سردًا استشرافيًا(prolepses)[1]، وسردًا استذكاريًا (analepses).[2]

1 - Genette Gerard, Figures III, Cérés Edtions, Tunisie, 1996, p.118.

2 -Ibid, p.118.

لكل مفارقة سردية مدى portée واتساع amplitude، ونعني بـــ"مدى" المفارقة المسافة الزمنية التي تغطيها المفارقة استذكارا أو استشرافا، أمّا "اتساع" المفارقة فهي المدة – طويلة أو قصيرة – التي تغطيها المفارقة من القصة، وهذا منذ اللحظة التي يتوقف فيها السارد عن عرض حكيه الأوّل من أجل أن يفسح المجال للمفارقة، إلى حين رجوعه إلى حاضر خطابه لاستكمال حكيه الأوّل.

وتتمثل عملية دراسة النظام الزمني لقصة ما، في مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمانية في الخطاب السردي بنظام ترتيبها في القصّة، وتمثل "درجة الصفر" le degré zéro النقطة التي يتطابق فيها الزمنان. يمكننا تحديد زمن القصّة من خلال « راهنيّة إنجاز الحدث الأوّل »[1] ، أو ما أسماه جيرار جينات Gerard Genette بالقصّة الأولى le premier récit. وحين يتمّ تحديد زمن القصّة وحاضرها يمكن تعيين ما هو قبل أو ما هو بعد في علاقته بهذه القصة الأولى.

وحين تحديد "اللاحاضر" سواء كان قبليا أو بعديا يمكن دراسة ترتيب الأحداث وتحديد المفارقات الزمنية التي تتم على مستوى القصة الأولى. و« تكون كلّ مفارقة زمنية بالنسبة للقصّة التي تتضمن فيها والتي تنضاف إليها قصّة ثانية زمانيا...»[2].

إذا كان ترتيب الأحداث يمكن أن يهتدي إليه القارئ أو الدارس في يسر فإنّ التشوهات الزمنية التي يحدثها الكاتب عن قصد حينا أو عن غير قصد أحيانا أخرى حين إعداده لعمله الروائي يجعل الأمر عسيرا أحيانا. لكن المؤشرات الزمانية والإشارات التاريخية كفيلة بتوضيح غوامضها وتحديد حدودها، وتعيين تمفصلاتها الزمنية الكبرى والصغرى.

إنّ الرواية « Iḍ d wass » "الليل والنهار" مجزأة إلى 31 جزءا جاءت وفق مسارين سرديين متباينين، اضطلعت بأحداثهما شخصيتان رئيسيتان، هما: الأم مالحة وابنها محند أمزيان، وإن كانت الأحداث التي اضطلع بها الابن "محند أمزيان" هي

---

1 – يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ، 1997، ص91.

2 - Geneite Gerard, op. cit, p.130.

التي حملت الرواية من بدايتها إلى نهايتها. وينتقل السارد الذي هو "الناظم الخارجي الذي يحكي بضمير الغائب" بسرد وقائع الرواية بالتناوب، من محور لآخر، عارضا الأحداث جزءا بجزء حتّى نهاية الرواية.

ولكي نتمكن من تحديد التمفصلات الزمانية الكبرى لكلّ مسار، وتحديد إطار القصّة وحاضرها للوقوف على الترتيب الزمني للأحداث ارتأينا ألاّ نبقى أوفياء لخطاب الرواية وللإعداد الجمالي الذي ارتضاه الروائي في ملفوظه القصصي، ونرصد ترتيب الأحداث في كلّ مسار على حدة.

كشأن كل الحكايات فإنّ الرواية "الليل والنهار" لها نقطة بداية انطلقت منها الأحداث ونقطة نهاية خلصت إليها، والبداية والنهاية ليستا أحداثا إنّما فيهما تعرض الحالات وتوصف الوضعيات.

تبدأ الرواية بوصف السارد الكاتب أرقا انتاب أمّا وابنها في ليلة من ليالي الشتاء، وكان الأرق داعيا لاستذكارات شتّى، وتنتهي برجوع الابن إلى المنزل مساء يوم الغد، بعد يوم حافل بالأحداث، أمّا ما بعد هذه البداية وما قبل النهاية فهو متن الحكاية وموضوعها، عرفت فيه الأحداث مجموعة من التحولات اعتمد عليها الكاتب في تنمية المواقف والأحداث وتطورها اتجاه اكتمالها.

عرض متن الرواية مجموعة من الإشارات الزمنية التي غطّت فضاءها كلّه، وتظهر هذه الإشارات محددة في:

1 – الفصول: فصل الشتاء.

2 – الأشهر: نهاية يناير والفاتح من فبراير.

3 – اليوم وأجزائه: الليل، الفجر، الصبح، الظهر، المغرب.

4 – الساعات.

يظهر زمن القصّة، سواء كان ذلك على محور "حكاية الأم" أو محور "حكاية الابن"، من خلال انتظام الأحداث ضمن حدود إشارات زمنية، أو ما يسمى في

السرد القصصي باللحظات الحدودية: تمثل ليلة أمرضيل Amerdil بدايتها... ونهاية اليوم الموالي لهذه الليلة نهايتها.

وتنتظم المادة الحكائية ضمن حدود الساعات وفترات ممتدة خلال ليلة ويوم كامل (الفاتح من فبراير). وقد حرص السارد الكاتب على التسجيل الزمني لكلّ الأحداث والوقائع بالساعات وحتّى الدقائق أحيانا، وهذا ما يتجلّى لنا حين نعمد إلى ربط الوحدات السردية في الحكاية بمواقعها الزمنية التي تقابلها على مستوى الخطاب في الجداول التالية:

1 – على محور حكاية الابن:

الوحدات السردية		مواقعها الزمنية
1 – أرق الابن	←	أ – ليلة أمرضيل
2 – استيقاظه	←	ب – قبل الفجر
3 – خروجه للعمل	←	ت – الخامسة صباحاً
4 – وصوله إلى المعمل	←	ث – مع الإشراقة الأولى للصباح
5 – وصول خبر الوشاية	←	جـ – الثامنة صباحًا
6 – استدعاء الإدارة له	←	ح – العاشرة تمامًا
7 – البطل في مكتب المدير وبداية إضراب العمال	←	خ – العاشرة والنصف.
8 – الانتهاء من العمل والذهاب إلى المدينة	←	د – الواحدة والنصف
9 – الخروج من الحانة والرجوع إلى البيت	←	ذ – السادسة مساء
10 – وصوله إلى البيت	←	ر – ليلا .

2 – على محور حكاية الأم:

الوحدات السردية		مواقعها الزمنية
1 – أرق الأم وتداعي أفكارها	←	أ – ليلة "أمرضيل"
2 – استيقاظ الأم	←	ب – قبل الفجر
3 – خروج الأم إلى ضيعتها والتقائها بتاحموت وذهابهما مع النسوة إلى دار الجنازة.	←	ت – الصّبح
4 – خروج النسوة من دار الجنازة	←	جـ – قبيل منتصف النهار
5 – خروج مالحة من دار "تاحموتس"	←	ح – منتصف النهار
6 – وصولها إلى بيتها	←	خـ – زوالا

وحين نقابل الوحدات السردية في خطيتها كما جاءت في الحكاية التي رمزنا لها بالأرقام بمواقعها الزمنية التي رمزنا لها بالحروف، فإنّنا نحصل على الأشكال التالية:

1 – الترتيب على محور "حكاية الأم:

1أ، 2ب، 3ت، 4ج، 5ح، 6خ.

2 – الترتيب على محور "حكاية الابن":

1أ، 2ب، 3ت، 4 ث، 5ج، 6ح، 7خ، 8 د، 9 ذ، 10 ر.

هكذا نسجل أنّ كلّ حدث أخذ موقعه الطبيعي في الخطاب، وأنّ طابع التتابع والتسلسل هو الشكل الزمني المهيمن على الأحداث الأساسية في كلا المسارين السرديين، إذ نلاحظ في كلّ مسار أنّ الموقع الزمني الأوّل أخذ مكانته الأولى في الحكاية، والثاني أخذ الموقع الثاني، والثالث كذلك الثالث، وهكذا دواليك حتّى نهاية الرواية.

إنّ الزمن الكرونولوجي هو المؤطر للأحداث الأساسية، الذي انتظمت فيه مجريات أحداث يوم كامل من بدايته إلى نهايته، وهذا رغم إغفال السارد الكاتب التسجيل الزمني لبعض الوحدات السردية الأساسية، كإغفاله تحديد زمن إخلاء سبيل البطل "محند أمزيان" وخروجه من مكتب المدير على محور حكاية الابن أو تعيين زمن التقاء "مالحة" بـ تاحموتس، وزمن ذهاب النسوة ووصولهن إلى دار الجنازة، لكن الخيط الزمني الرابط بين هذه الأحداث واستخدام السارد الكاتب أحياناً

أدوات نحوية، رابطة، وإن خلت من مؤشرات زمنية، ضمنت للأحداث تواصلها وتتابعها. فنسجل أنّ زمن القصة العام قدم إلينا نحن القراء وفق نسق تسلسلي تتابعي من بداية سرد وقائع القصة إلى نهايتها.

فالأحداث أو الوحدات السردية الأساسية عرضت في المسارين بشكل تعاقبي دون حدوث تقديم أو تأخير في عرض الوقائع والأحداث، بل عملية الترتيب الخطي المتمثل في أنّ الرواية بدأت الأحداث فيها من البداية في اتجاه النهاية هو اتجاه السير الذي حكم بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في كلا المسارين وفي الرواية عموما.

فحين نأخذ كلّ مسار على حدة تتجلّى البنية الزمنية بشكل أوضح، خاصة على محور "حكاية الابن" والمسار السردي الذي اضطلع بوقائعه وأحداثه "محند أمزيان" الذي تبوأ دور البطولة، وتحدد في الرواية كفاعل رئيسي[1].

فنجد أنّ كلّ حدث كان نتيجة للحدث السابق، وهو بدوره كان سببا لحدث لاحق وهو المنطق الذي انتظمت وفقه الوحدات السردية من بداية هذا المحور إلى نهايته. فالوحدات السردية تربطها علاقة منطقية، والسببية الحدثية هي المنطق الذي تحكم بين الوحدات. وتعتمد فكرة الانتظام المنطقي على تعريف تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov له: « إنّ وراء وجود كلّ وحدة في القصة وجود وحدة أخرى، كما أنّ هذه الوحدة نفسها تقف وراء وجود غيرها، فالمقصود بالانتظام المنطقي في نص ما هو مبدأ السببية الذي يحكمه»[2].

---

1 – إنّ شخصية الأم ليست عنصرا فاعلا في الرواية، إذ لم يعتمد عليها الكاتب في نمو الحدث القصصي وتطوره. فالسارد ومن ورائه الكاتب اكتفى بوصفه تنقلاتها ورصد حركاتها ونقل سكناتها في بيتها أوّلا ثم حين خروجها وذهابها إلى ضيعتها، ثمّ حين توجهها إلى دار الجنازة، ثمّ وهي عائدة إلى بيتها. فإن كنا لا نعدم في الأحداث تتابعا زمانيا لكن يخلو هذا التتابع من أي منطق. فالأحداث لا تتوفر على رابط حدثي سببي منطقي ينظم العلاقات بين الأحداث ممّا يمنحها شكلا دلاليا منطقيا. فلم ترد الأحداث التي اضطلعت بها الأمّ في سياق الحكاية في محور مستقلّ عن محور أحداث حكاية الابن إلاّ لتؤدي وظيفة خاصة تمّ الحديث عنها سابقا.

2 – عبد الحميد بورايو بن الطاهر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 182 عن:

TODOROV Tzvetan, Qu'est ce que le structuralisme, p.123.

فمنطق السببية، أو كما يسمّيه البعض الاستتباع، هو الذي تحكم في الأحداث ووجه سير الحكاية من بداية الرواية إلى نهايتها. فالوشاية التي تعرض لها "محند أمزيان" كانت سببا في استدعاء الإدارة له قصد فصله النهائي عن العمل، وعلم العمّال بنوايا الإدارة كان بدوره حافزا لهم على الإضراب، وإضراب العمّال كان بدوره سببا في إخلاء سبيل "محند أمزيان" فيفضي التأزم إلى انفراج، لكن يعقبه تأزم آخر حين يقال "محند أمزيان" من منصبه، وبه تتجدد حركية النّص، لكي تنتهي الرواية دون انفراج، ودون تحقيق الفاعل الرئيسي مشروعه وموضوع رغبته.

إنّ التتابع الزمني للأحداث استند أساساً على مبدأ السببية، وهيمنة السببية على البنية الحدثية من بدايتها إلى نهايتها نرجعها أساساً إلى طبيعة التكوين الهيكلي القصصي العام، الذي جاء على شكل تكرار للنموذج الثلاثي Model triadique[1] الذي تمثل في تتابع ثلاث وظائف في متوالية سردية واحدة:

الوظيفة الأولى: احتمالية الفعل	←	المرحلة الافتراضية للفعل.
الوظيفة الثانية: تحقيق الفعل	←	مرحلة إنجاز الفعل
الوظيفة الثالثة: نتيجة الفعل	←	مرحلة النتيجة والجزاء

فكلّ مرحلة تقوم على أنقاض أخرى، ولكي يبلغ الفعل اكتماله يستعمل هذه الأطوار كوسيلة لبلوغ هذه الغاية. إنّ الملفوظ القصصي لا تخضع وظائفه فقط لمبدأ التسلسل والتتابع الزمني، إنّما تخضع كذلك لمبدأ التحويل، فتزفيتان تودوروف T. Todorov يرى أنّ كلّ حبكة كاملة معها صغر حجمها تتمثل في انتقال من حالة توازن إلى أخرى[2]، فالعمل القصصي يبدأ بحالة توازن واستقرار، ثمّ تأتي قوة مضادة تخل به وتحول التوازن إلى لا توازن، فيسعى البطل إلى استعادته بالقضاء على مصدر الشر، ويتمّ استرجاع التوازن المفقود لكن «إذا كان التوازن يماثل الأول لكنّه لا يطابقه أبداً»[3].

---

1 - Bremond Claude, La logique des possibles narratifs, in communication, N° 8, Editions du Seuil, 1981, p. 66.

2 - TODOROV Tzvetan, Poétique de la prose, collection poétique, Edition du Seuil, Paris, 1971, p. 121.

3 - Ibid, p.121.

إنّ التحول هو المنطق الذي يتحكم في كلّ قصص العالم، وهو المنطق الذي يحكم أيضا في رواية « Iḍ d wass » "الليل والنهار" وتتابعتأحداثها وفق هذا المنطق. فمحند أمزيان كان يعيش في حالة توازن قبل أن يظهر عائق يتمثّل في مشكل مع إدارة المعمل الذي يشتغل فيه، والذي وُضع حد له، حين تدخّل العمال المضربين لمساندة رفيقهم. فأرجعت الأوضاع إلى ما كانت عليه من استقرار. فقبل الإساءة كان الاستقرار، ثمّ بعد حدوثها وقع الاضطراب، ثمّ تلت الاضطراب عملية إعادة استقرار ثانية، وعودة التوازن المفقود. لكن سرعان ما يختل التوازن ثانية مع تتابع فعل السرد حين حدوث إساءة ثانية، ولكن الاستقرار لم يسترجع، وانعدام التوازن ظلّ قائماً نظرا للنهاية المفتوحة التي ارتضاها الكاتب لنصه الروائي. لكن الكاتب يحمّل نهاية ملفوظه القصصي مؤشرات تدلّ على احتمال استرجاع التوازن المفقود.

إنّ تتابع الأحداث وفق هذا المنطق ترجعه نبيلة إبراهيم إلى كون الكاتب يقف بمقربة من الواقع. فهذا التحول الذي يحدث على مستوى سير الأحداث وتتابعها وفق مبدأ التوازن والإخلال به ثمّ السعي من أجل إرجاعه يرجع إلى تمثيل الواقع ومحاكاته له[1].

فأحداث الحكاية مستمدة من الواقع، والإنسان في حياته يعيش ويحقق ذاته، بحسب تجارب تعرضه لجملة من التحولات والتقلبات. وتقلب أحوال الشخصيات الروائية من حالة توازن إلى أخرى ينعدم فيها، وسعيها لاسترجاع التوازن المفقود، هو الذي يبقي – حسب رأي نبيلة إبراهيم – المتلقي دائمًا على اتصال تام بالقصص، ويعيش مندمجا فيها من بدايتها إلى نهايتها، متتبعا بشوق وانفعال شديدين مختلف التحولات التي تعيشها الشخوص الروائية.

لقد فرض تصوير الواقع ومحاكاته التامة نظام التسلسل الكرونولوجي للأحداث الأساسية، فجاءت متسلسلة وفق الزمن الذي جرت فيه، وهذا الترتيب الزمني للأحداث الأساسية صاحبه تسلسل مماثل في الخطاب، فجاء زمن الحكاية موافقًا لزمن الخطاب ومطابقا له، والكاتب في كلّ هذا يحاول إيهام القارئ بواقعية ما

1 – نبيلة ابراهيم: فن القص، دار قباء للطباعة، ص 84.

يرويه من أحداث وإقناعه أن عالمه الروائي حقيقي، يطابق الواقع المادي أو على الأقل يحاكيه محاكاة تامة.

لكن الكاتب عمد أثناء إعداده الجمالي لحكيه إلى إيراد الأحداث وفق مسارين سرديين متباينين، ولجأ إلى التناوب في عرض وقائعهما وأحداثهما، ونعلل هذا التناوب إلى تزامن حركة الأفعال التي اضطلعت بها الشخصيتان المحوريتان التي تضمنهما الملفوظ القصصي، كما وضحته الجداول أعلاه التي ربطنا فيها الوحدات السردية الأساسية بمواقعها الزمنية، ويعدّ هذا أوّل تشوه نلاحظه على مستوى الزمن، وأوّل عامل من عوامل تكسير خطية الزمن الحكائي في الملفوظ القصصي.

إذا كانت الأحداث على مستوى الحكاية بمحوريها تقع في آن واحد، فإنّ الكاتب في تخطيبه وجد نفسه ملزما أن يرتب هذه الأحداث ترتيبا متتابعا، وأن يجعل الواحد منه يتلو الآخر، حتّى وإن وقعت الأحداث في آن واحد، وكذلك خطية الكتابة في سطور على فضاء الورق تلزم الكاتب بذلك.

إنّ زمن الحكاية الذي يمتاز بالخطية والتتابع في عملية تخطيب الكاتب له حين تعامله مع مادة الحكاية، استطاع أن ينسج نظاما زمنيا، كسر به الترتيب الكرونولوجي للأحداث، حين لجأ إلى التناوب في عرض الوقائع، وكذلك حين اعتمد على تقنية الارتداد flash-back .

إنّ انبناء فعل السرد الروائي على الاستذكار سمح للسارد – الناظم الخارجي الدائم الحضور Omniprésent والكلّي العلم Omniscient بتخطّي زمن الحكاية، والتنقل بين أزمنة مختلفة، فراح ينتقل من زمن لآخر مخترقا كلّ الحدود الزمنية، فينتقل بحرية تامة، وبشكل تعسفي أحيانا، من حاضر القصّة إلى الماضي القريب منه والبعيد، في مقاطع سردية متفاوتة في المدى والاتساع، وفي أحيان أخرى إلى أزمنة غير محددة كالزمن الخرافي، حين يعمد إلى استرجاع حكايات خرافية استحضرها من الموروث السردي الشفوي القبائلي، وهكذا من بداية الرواية حتى نهايتها.

أحدث السارد الكاتب في ذهابه وإيابه على محور الزمن، تشوهات أخرى وانكسارات لزمن القصة، ممّا أحدث مفارقة بين زمن الخطاب وزمن القصّة، فلقد عمل زمن الخطاب على تكسير خطية الزمن الحكائي، ممّا سمح لنا برصد بنيتين زمنيتين أساسيتين في هذا الملفوظ القصصي، والذي يشكل حاضر القصّة فيه البنية الأولى التي انتظمت فيها وقائع الحكاية الأساسية، والماضي البنية الثانية التي انضوت تحتها كلّ الحكايات المسترجعة التي عرّف فيها السارد بالأماكن والشخصيات.

إذا كان زمن القصّة يعتمد على التسلسل الكرونولوجي، فإنّ زمن الخطاب لا يتقيّد بهذا التتابع التسلسلي، ممّا يكون وراء حدوث مفارقات بين زمن القصّة وزمن الخطاب، وهذه المفارقات الزمنية هي من أهم سمات النصوص القصصية التقليدية، وهي من أبرز السمات التي طبعت باكورة أعمال "أعمر مزداد" الروائية، ولن نكون مبالغين إن قلنا وجزمنا أنّ الرواية في مجملها مبنية على المفارقة التي سنستجلي حدودها وكيفية انبنائها في هذا الملفوظ القصصي والوظائف التي أدّتها في الخطاب في مبحث لاحق.

المبحث الثاني

المفارقات الزمنية

تجلت لنا البنية الزمنية الكبرى حين حديثنا عن زمن القصّة وزمن السرد (الخطاب)، والشكل الذي أخذه الزمن في نصنا الروائي.

ننتقل من التمفصلات الكبرى إلى التمفصلات الصغرى التي تتجلّى فيها كلّ التنافرات الزمنية، وتظهر المفارقات السردية Anachronies narratives، ونكشف بالتالي على الوظائف التي اضطلعت بها في نصنا الروائي، ونعاين مختلف ضوابط اشتغال التبدلات الزمنية والعلاقات التي تنتظمها.

قياسا على ما تقدم، إثر تحليل التمفصلات الزمنية الكبرى، سيتمّ تحديد مختلف التبدلات الزمنية من خلال تحديد زمن وقوع الحدث قبل أو بعد زمن القصّة وحاضرها، معتمدين في هذا على المؤشرات الزمنية المصاحبة أو أزمنة الأحداث في اختلاف بعضها عن بعض، إذ لم يصحب الحدثَ مؤشر زمني.

جاءت أحداث الرواية بصيغة الماضي المسند إلى ضمير الغائب (هو) غير المشارك في الأحداث، وإلى جانب زمن الماضي استعمل الكاتب زمن الحاضر والمستقبل، لكن تظل هذه الأحداث جميعها سابقة لزمن السرد نفسه (سرد الرواية)، فالمستقبل وحتّى الحاضر يصبحان ماضيا بالنسبة له[1].

إنّ منطق انتظام زمن الأحداث تعيّن من بداية الرواية، إذ انتظمت وفق ثنائية Zik بمعنى في القديم، أو في الماضي، و Tura، بمعنى الآن (الحاضر)، ممّا جعل الأحداث تنمو في اتجاهين متعاكسين، اتجاه الماضي، وفيه يسلّط السارد الأضواء على ماضي الشخصيات ويعرّف بالأماكن والأشياء، واتجاه الحاضر المتطور.

---

1 – هذا النوع من السرد هو الذي أطلق عليه جيرار جينات G.Genette تسمية "السرد التابع" Narration Ultérieure ، وهو أكثر أنواع السرد استعمالا.

والحاضر هو اللحظة التي جاءت متأرجحة بين استذكارات الماضي وطلائع المستقبل، وعلى هذا النحو ارتسمت الخطوط الزمنية للرواية. تفاديا لتكرار أقوالنا وتشابه تحليلنا إذ تناولنا بالتفصيل كلّ الوحدات السرية التي تضمنها هذا النّص الروائي، سيرتكز تحليلنا على رصد المفارقات السردية والتبادلات الزمنية على محور الأحداث التي اضطلع بها "محند أمزيان" الذي رشح كفاعل رئيسي في الرواية.

أولا: الوضع الأصلي للرواية

اعتبرنا الوحدة الأولى (1 أ) والثانية (2 ب) على كلّ من محور حكاية الأمّ والابن الوضع الأصلي للرواية، وجاءت ممتدة من:

« Tasa ur tessager yiwen … Mi itess lqahwa, ihka-yas-t-id I yemmas. Tenna-yas : « D lemhella. At-ixzu rebbi ineɛl-it » »[1] .

يتّحد الزمنان (زمن القصّة وزمن الخطاب) في الغالب في بداية القصص والروايات في "درجة الصفر"، لكن الخطاب في هذه الرواية ابتدأ بإخبار السارد القرّاء عن شدة تعلق الأم (مالحة) بأكبر بنيها قبل أن يفضي إلى تقديم تفسير يبرّر فيه موقف الأمّ من الابن، في مقطع استذكاري فيه يسترجع طفولة الابن تحديدا حين كان رضيعًا … فلم تتعيّن بداية القصّة الأولى premier recit إلاّ بعد انتهاء المفارقة السردية، وتحددت من خلال عدّة مؤشرات هي:

« Berṛa tura yeγli-d yiḍ… »[2].

« Ussan agi umerḍil ger yennayer d furaṛ »[3] .

« Iγelli –d usemmid igezzem am tefrut »[4].

« ussan agi n tegrest »[5].

« Id agi d amerḍil la yetru furar »[6].

---

1 – الرواية، ص 1–24. الترجمة: الأبناء أكباد أمهاتهم … حينما كان يحتسي قهوته حكى حلمه لأمّه. قالت له: إنّه كابوس، لا تأبه.

2 – الرواية، ص 1. الترجمة: في الخارج بدأت تظلم … .

3 – الرواية، ص 2. الترجمة: أيام أمرضيل هذه الممتدة من يناير إلى فبراير.

4 – الرواية، ص 2. الترجمة: البرد المطبق خارجا حاد كالسكين.

5 – الرواية، ص 3. الترجمة: أيام الشتاء هذه… .

6 – هذه الليلة هي ليلة أمرضيل، أمّا فبراير فهو باك.

هذه المؤشرات تدل على زمن القصّة وحاضرها، "الليل Iḍ"، "الشتاء tagrest" "البرد asemmiḍ"، وهي تحديدا ليلة تعرف عند سكان القبائل بـــ « amerḍil » أمرضيل، أي المعار أو اليوم المعار. وتبعا لها يمكن تحديد مختلف التبدلات الزمنية التي تقدمها بداية هذه الوحدة في عشرة مقاطع سردية، جاءت على الشكل التالي:

1 – في المقطع الأوّل استرجاع لطفولة الابن الأكبر لمالحة.

2 – يرجع السارد إلى حاضر القصّة واصفا الليلة وشدة قساوة الشتاء لكي ينطلق منه لاسترجاع ماضي القرية « Asmi yebda leqern »، بمعنى " لمّا كانت بداية القرن"، ويسترجع تلك السنين التي عاشها السكان مع قساوة الطبيعة والجوع والموت.

3 – يعود السارد إلى الحاضر ليخبرنا عن هدوء الرياح التي تعلن عن تساقط الثلوج:

« Berṛa tezdey tsusmi, aɛni d adfel »[1].

4 – لكي يعود إلى زمن الخرافات والقصص العجيبة ليقص حكاية كلب خيِّر أن يكون كلبا أو امرأة، ليعقبه بتعليق على وضعية النسوة في بلاد القبائل.

5 – تسترجع مالحة ما يقوله الميسورون عن الحرب، لكي يعقبه مشهد تفصيلي تسترجع فيه آخر مرة زار الزوج بيته مع زمرة من رفاقه، وما جرى من حديث بينهم.

6 – تعود بـــ "مالحة" الذاكرة إلى أبعد من ذلك، فتسترجع في مجمل وهو مقطع سردي تلخيصي، مختلف أطوار حياة الزوج الشهيد: طفولته، تفوّقه الدراسي، دخوله مدرسة المعلمين، إفلاس العائلة، تخليه عن الدراسة، ثمّ ذهابه مع أبيه إلى فرنسا للعمل، الرجوع إلى القرية ووفاة الأب.

---

1 – الرواية ص 4. الترجمة: أطبق الهدوء في الخارج، ربّما الثلوج تتساقط.

7 – بعد هذه المفارقة يكون الرجوع إلى الحاضر ليخبرنا السارد عن اشمئزاز مالحة من تذكر موتاها.

8 – تسترجع مالحة ما كانت تحضره لموتاها من طيبات المآكل في الأعياد والمواسم في استذكار مكرر متشابه Iteratif.

9 – يتبع السارد الاسترجاع بآخر يذكر فيه الطريقة التي توفي بها أولاد مالحة الخمسة.

10 – ينتهي هذا القسم بالرجوع إلى الحاضر ليخبرنا السارد أنّ مالحة ما كانت تتذكر موتاها لو لم يكن هذا اليوم يشبه المواسم والأعياد.

« lemmer assa mačči d amerdil amzun d leεwaceṛ ahaṭ yiwen ur t- id teṭṭadder »[1].

في هذا القسم الأوّل من الوحدة السردية الأولى التي اعتبرناها الوضع الأصلي للرواية، تبتدئ القصّة في ليلة من ليالي الشتاء، ولم يرد على مستوى الإشارات الزمنية تسجيل صريح لها، إنّما اكتفى السارد الكاتب بالتعبير عنها بالمجاز لتعيينها في قوله ليلة أمرضيل*، والتي تحيل في ثقافة القبائلي وعرفه إلى يوم 31 من شهر جانفي وهذه الليلة هي "حاضر القصّة" الذي انتظمت فيه المفارقات السردية الاسترجاعية.

نلاحظ أنّ كلّ الاسترجاعات تجاوز مداها زمن انطلاق الأحداث وجاءت متفاوتة في المدى durée، والاتساع amplitude، فمنها ما يرجع إلى زمن قريب

---

1 – الرواية، ص 08. الترجمة: لو لم يكن هذا اليوم يشبه المواسم والأعياد لما تفكرت أحدًا.

* – أمرضيل « Amerdil »: هو قرض تبراري الشهير في الثقافة القبائلية، ويصادف يوم 31 من شهر يناير، ولهذا اليوم قصة تتناقلها الأجيال، فيروى أنّ يناير قبل أن يقرضه فيفري يوما كان عدد أيّامه ثلاثين. فحدث أنّه في سنة قسا هذا الشهر على النّاس فحبسهم شهرا كاملاً في بيوتهم، فحين انقضى الشهر خرجت عجوز سليطة اللسان غاضبة تسبه، لأنّه أبقاها وخرافها حبيسة الدار. فقصد يناير فبراير فطلب منه أن يقرضه يوما ليعود فيه ويعاقب العجوز، وهو اليوم 31 الذي عاد فيه ومسخ العجوز حجارة.

نسبيا من بداية الرواية وحاضر القصّة كاسترجاع مالحة في مقطع استذكاري تكراري متشابه Itératif ما اعتادت تحضيره من طيبات المأكل في الأعياد والمواسم لموتاها، ومنها ما يرجع إلى زمن أبعد نسبيا كاسترجاع قصة حياة الزوج منذ طفولته. والفترة التي يغطيها هذا الاسترجاع أوسع، إذ تمتدّ من طفولته إلى حين استشهاده. ومن الاسترجاعات ما يعود إلى زمن مطلق، زمن "خرافي" حين استرجاع السارد الكاتب قصة ذلك الكلب الذي خيّر أن يكون كلبا أو امرأة.

يتوقف السارد عند رصد أفكار المرأة وما يجول في خلدها من أفكار، لينتقل إلى الابن، واصفا ما ينتابه من أرق، كان بدوره داعيا لاستذكارات شتّى. ويظلّ حاضر القصّة ولحظةبداية أحداثها هي ليلة "أمرضيل"، وكلّ المفارقات تأخذ موقعها انطلاقا منها، ويمكن تحديدها في أحد عشر موقعا سرديا جاءت على الشكل التالي:

1 – يصف السارد الكاتب في المقطع الأوّل ما انتاب "محند أمزيان" من أرق وتعب شديدين.

2 – يسترجع "محند أمزيان" في مشهد أيّامه الأولى في المصنع، وقصة تحديه لرئيسه الذي كان يتعمد إهانته أمام رفاقه.

3 – بعد هذه المفارقة تكون العودة إلى الحاضر ليخبرنا عن تساقط الثلج في هذه الليلة.

« Iḍ agi asemmiḍ I d-Iɣellin igezzem »[1].

4 – عودة أخرى إلى استذكارات متعاقبة يسترجع فيها في مشهدين، يومين من صبا "محند أمزيان" كان لهما شديد الأثر على حياته: الأوّل تمثل في آخر يوم يرى والده حيا.

5– والثاني يوم وصول جثمان أبيه الشهيد.

6 – من الاسترجاع يعود السارد إلى الحاضر واصفا أثر الأرق على محند أمزيان لكي يكون هذا الرجوع سببا لتداعي ثلاثة استرجاعات هي:

---

1 – الرواية ، ص 10.

7 – إرجاع قريب يكشف فيه كيف قضى النّاس عطلتهم الأسبوعية وكيف قضى محند أمزيان يومه.

8 – قصة الأخ الأكبر لمحند أمزيان منذ أن كان صبيا شقيا في القرية حتى هجرته وانقطاع أخباره.

9 – قصة الأخت، زواجها المبكر، وكثرة أبنائها، ويسر حالها.

10 – حكاية الأم مع الإنجاب.

11 – ينتهي القسم الثاني والوحدة الأولى بعودة السارد إلى الحاضر في عبارة:

« Iḍ agi d amerḍil la yeṭru furaṛ ».

نلاحظ أن الحاضر ليلة أمرضيل مثلما أطّر المفارقات السردية في القسم الأوّل من الوضع الأصلي للرواية أطّر كذلك مفارقات هذا الجزء الأخير فبالحاضر بدأ المقطع وبه انتهى ومنه انطلقت المفارقات وإليه رجعت، وحين نحاول تمثيل هذه المفارقات السردية وفق مجراها في الخطاب، نكون أمام هذا الشكل التالي *:

الآن		الآن		الآن		الآن
⇩	(2 ج)	⇩	(4 د) (5 ذ)	⇩	(7 ب)(8 خ)(9 ح)	⇩
(أ1)	⇩	(أ3)	⇩	(أ6)	(10هـ)	(أ11)
	استذكار		استذكار		⇩	
					استذكار	

إنّ الشكل يوضح أنّ الحاضر (الآن) هو المؤطر للاسترجاعات، وأنّ العلاقات التركيبية التي تنظم هذه المفارقات قائمة على التضمين، فكلّ المفارقات السردية ومختلف أزمنتها تضمنتها لحظة الآن، أي الحاضر، وهذا على اختلاف تفاوتها في

* – عمدنا إلى ترقيم الوحدات السردية بحسب ترتيب ظهورها في النص الروائي أرفقناها بحروف أبجدية لتعيين مواقعها الزمنية.

- وهي تتأمل في حال بيتها وتفكر في أسقامها وعن طريق استباق داخلي ذاتي، تتمنّى في قرارة نفسها تزويج الابن الأصغر، فربّما يلهيه الزواج عن السياسة ومتاعبها.

- يعود السارد إلى الحاضر ليخبرنا أنّ المرأة تحبّ ترديد الأذكار صباحًا، وتسترجع استهجان أولياء الزوج منها ذلك.

- يعود السارد إلى حاضر المرأة مظهرا ما يتصارع في خلدها من أفكار وفي استشراف داخلي مكرر تنوي تزويج الابن الأصغر "محند أمزيان" من إحدى بنات القرية لكي لا يفكر في الهجرة مثل أخيه الأكبر.

- من استباق إلى استرجاع هجرة الابن الأكبر، استذكار ثانٍ تلاه، تسترجع تخوفها من أن يحذو الابن الأصغر حذو أخيه الأكبر، فيهاجر حين انقطع عن دراسته.

- يعقب هذين الاسترجاعين حديث عن الغربة وحكاية ذوي مالحة مع الاغتراب، تسترجع قصة الجد الأكبر الذي ترك القرية ليعمل في ضياع الكولون، وقصة اغتيال أبي جدّ "محند أمزيان" في عنابة حين هاجر للعمل هناك، وأعقبتها بقصة هجرة أبيها إلى فرنسا.

- لكي يعود بنا السارد إلى حاضر الشخصية مظهرا تخوف الأمّ الدائم على ابنها الأصغر، وما يفسر تخوفها حدة طبعه، فيسترجع ثلاث حوادث جرت للابن حين كان صغيرا توضح تأصل الصفات فيه:

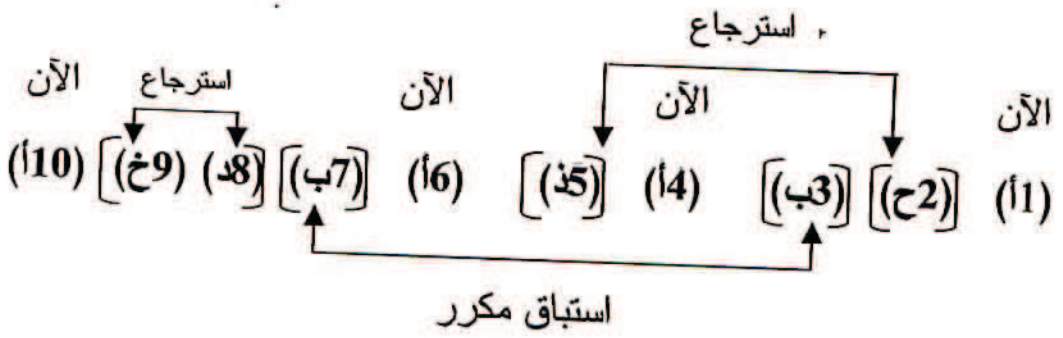
- قصة "محند أمزيان" مع نعجة أمّه.
- قصة ضربه لمعلّمه المصري.
- قصة سرقته التين من إحدى الضياع.

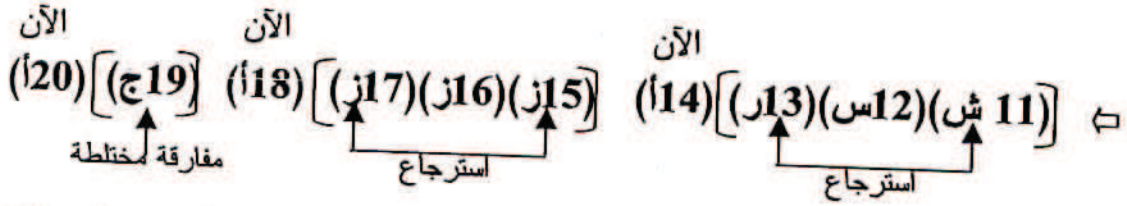
- أخيرا توقظ الأمّ ابنها وتناوله قهوة الصباح ويروي الابن للأم حلما شغل باله، وتُطمئن الأم ابنها أنّ الحلم كان مجرد كابوس.

وبالرجوع إلى الحاضر تنتهي وقائع الوحدة.

نلاحظ بجلاء كيف أنّ هذه الوحدة ابتدأت مثل سابقاتها بالحاضر وبه انتهت، ويظل الحاضر المحطة التي يتوقف عندها كل استباق أو استرجاع وينطلق منها كذلك. وضمن هذا الحاضر المؤطر نشهد انكسارات متلاحقة للزمن وهذا من خلال مفارقات استذكارية واستشرافية متتالية متلاحقة.

ونعتبر هذه الوحدة مشهدًا تمّ في الحاضر وشمل مفارقات عديدة متفاوتة في المدى، تحكي عن الماضي القريب منه والبعيد، ويستشرف البعض منها ما يجري في المستقبل. ويمكن تمثيل المقاطع السردية في شكل يبين العلاقات التركيبية بين مختلف المفارقات للوقوف على منطق انتظامها:





يلخص هذا الشكل التبدّلات الزمنية ويعين المفارقات السردية ويضبط علاقاتها التركيبية. فيبدو الحاضر (الآن) هو الذي أطّر الاسترجاعات والاستشرافات، تبتدئ بها الوحدة لكي تفسح المجال لمفارقة استرجاعية خارجية وتنتهي به، لكن ليس قبل أن يعرض مفارقة مختلطة anachronie mixte ذات طبيعة إرجاعية، لكنها تؤشر للمستقبل أكثر من الماضي، فيها يسترجع حلما تنبئيا يتوقع حدوث مضمونه والذي يشكل إعلانا صريحا واضحا قبل البداية الفعلية للأحداث في الرواية.

إنّ هذه الرجعات المتكررة إلى الوراء جعلت الأحداث تنطلق ببطء، ويبدو زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية التي لم تشهد أحداثها انطلاقة فعلية بعد، لكن هناك ما يبرر هذا الإغراق في الرجوع إلى الماضي، فالسارد من ورائه الكاتب ما زال منشغلا في تقديم الشخصيات الأساسية وتحديد صفاتها ومعالم شخصياتها بالرجوع إلى ماضيها منطلقا من حاضرها، فوظيفة هذه الاسترجاعات والاستشرافات لا تعدو أن تكون تفسيرية وأيضا تلعب دور الخلفية التي لا يمكن فهم وقائع الرواية ومنطق تطورها دونما ولا إدراك حوافز الشخصيات دونما الرجوع إليها.

ثانيًا: متن الرواية

يستمر السرد على الوتيرة نفسها .ويظل الحاضر هو المؤطر للتبدلات الزمنية الكبرى. فهذه الوحدة تضم مقاطع سردية مفارقة، ويمثل المقطع الأول خروج الابن إلى العمل ومن خلاله نعاين مشهد صورة القرية من خلال مرور "محند أمزيان" بأزقتها. وعلى تطور الحدث في "الآن" نسجل سبع مفارقات سردية أساسية:

1 – استذكار خارجي: قصة ماضي مسجد القرية.

2 – استذكار خارجي: قصة "طاهر أورابح" رفيق محند أمزيان.

3، 4 – مقطعان استشرافيان: يتصور فيهما "محند أمزيان" مصيره ومصير رفيقه.

5 – استذكار خارجي: قصة الرفيق (الخوني).

6 – استذكار خارجي: تاريخ سهول أزاغار Azaγar

يبقى الحاضر يؤطر المقاطع المفارقة، ويتمّ هذا الحاضر في الفجر تحديدا قبل الخامسة صباحًا وقت خروج "محند أمزيان" للعمل، وتتوالى اللواحق الخارجية والتي جاءت متفاوتة في مداها بين الطول والقصر في علاقتها بالقصة الأولى، لكن تظل وظائفها لا تختلف عن وظائف الوضع الأصلي للرواية، إذ نجدها تتعلق خاصة بعرض ماضي شخصيات جديدة ظهرت على مسرح الأحداث (الطاهر والخوني) سيقت لتضيء لنا بعض جوانب من حياة هذه الشخصيات الثانوية التي سنتعرف عليها أكثر في مجرى الخطاب، أو التعريف بالأطر التي تجري فيها الأحداث (مسجد القرية أين يسكن محند أمزيان، أزاغر Azayar مكان تواجد المصنع الذي يعمل فيه).

لا تختلف الوحدة الرابعة (4 ت) عن باقي الوحدات السابقة من جهتين اثنتين: أنّ الحاضر ما زال دائما هو المؤطر بدءًا ونهاية وأن علاقة التضمين هي المهيمنة على طبيعة الترابط فيما بين المفارقات السردية والقصة الأولى. والوحدة تضم أساسًا.

1 – استشرافات خارجية تتمثل في:

- استباق يذكر فيه السارد مقامرة الطاهر في نهاية الأسبوع.
- من خلال تكرار متشابه ينقل السارد ما ينتظر(الخوني) من أشغال في المطبخ أين يعمل.

2 – استذكارات خارجية:

- قصة ثور الحرث.
- قصة الشاب النحات.
- قصة ذهاب محند أمزيان إلى طاحونة (دا مقران) حين كان صبيا.

3 – استذكار خارجي:

- استرجاع مُضمون الخطبة التي ألقاها "محند أمزيان" على رفاقه قبل أسبوع.

إنّ إيقاع السرد أخذ حركة خاصة في هذه الوحدة، بل نشهد فيها توقفًا لمتابعة سير الأحداث نظرا للإغراق في الاستطرادات الجانبية والتعليقات الأيديولوجية والتي كانت وراء الاسترجاعات المتوالية التي جاءت على شكل مشاهد قد تطول أو تقصر بحسب المدة الزمنية التي تحتلها على مستوى الخطاب، وهذه المفارقات لواحق أو سوابق لا تحتل كلّها نفس الأهمية في إضاءة الأحداث وتطورها، إنّما نجد أنفسنا أمام تراكمات زمنية لا تخدم مباشرة الأحداث، أو لم تظهر بعد قيمة البعض منها في هذا المستوى الذي وصلت إليه الأحداث والنشاط السردي.

عكس سابقاتها فإنّ الوحدة الخامسة (5 ج) تلعب دورا هاما في تطور الأحداث ونموها، إذ تعطيها مسارا وبعدا جديدين نتعرف عليهما حين معاينة مقاطعها السردية. وتنقسم الوحدة إلى مقاطع أساسية هي:

- حَيرة "محند أمزيان" والشّك الذي ساوره حين ترك رفيقاه مكانهما وتوجها نحوه.

«Atan igerreb-ed ɣures Taher. Wiss acimi yeğğa amḍiq-is . wiss d acu ara -s-d-yini »[1] .

- تحوّل شكّه إلى يقين حين يخبرانه بالوشاية التي تعرض لها.

---

1 – الرواية ص37.

- إقبال "محند أمزيان" على "كلام الخوني" وإعراضه عن "رابح"، وفي مقطع استذكاري مكرر يفسر السارد السبب وهو متعلق بماضي "الخوني" وشخصيته.

« Lxewni....d bab n tmusni, d bab n leɛqel, d bab n teqbaylit »[1].

- عودة إلى الحاضر ليذكر السارد وقع الخبر على "محند أمزيان" الذي تلقاه بثبات وصلابة جأش، ويعلّله بتأصيل هذه الصفات فيه منذ الصغر، فيسترجع في مقطع استذكاري خارجي واقعة تدبير حيلة حين أوشكت خرافه وخراف رفاقه الرعاة على الهلاك لكي يتجنب غضب الأهل وعقابهم.

- تقدّم رئيس العمل ليطلعه على أمر استدعائه وبه تنتهي الوحدة.

يظل الحاضر دائما هو المؤطر للمفارقات السردية، تبتدئ الوحدة وبه تنتهي، منه تنطلق الاستذكارات الخارجية والاستشرافات الداخلية وإليه تعود. وتكمن أهمية هذه الوحدة أنّها تشكل الانطلاقة الفعلية للرواية، فالاستباق الذي افتتحت به الوحدة يلعب دورا هاما، إذ يعد الاستباق الذي يأتي وراء سرد بقية الأحداث، فهو إذن الإيعاز المركزي على مستوى البلاغ.

فالسؤال الذي طرحه "محند أمزيان" على رفاقه مستفسرا كان وراء بدء تحولات شهدتها الأحداث وانتعاش وتيرة سيرها، بعد أن شهدت في الوحدات السابقة لها نوعا من الضمور حينا والبطء أحيانا أخرى.

والأهمية الثانية تكمن في أنّ الأحداث بدأت تؤكد الاستشرافات السابقة ببدء تحققها في الحاضر.

فالشّك الذي ساور "محند أمزيان" سرعان ما تحول إلى يقين والحلم التنبئي الذي أطلعنا عليه السارد في نهاية الوحدة الثانية أخذت بوادره تظهر في هذه الوحدة، بل حتّى الاستذكارات التي تتعلق بحياة وماضي الشخصية الأساسية كانت جميعها

---

1 - الرواية، ص 83.

تقوم بدور التمهيد لما سيقع في هذه الوحدة من أحداث وما سيليها، فالاسترجاعات الماضية بدأت تضيء نوعا ما الأحداث الحاضرة.

فهذه الوحدة نعتبرها الانطلاقة الفعلية والحاسمة التي ستكون وراء تصعيد المواقف وتطور الأحداث ونموها.

في نفس سياق ترتيب الوحدات السردية السابقة بمفارقاتها وعلاقاتها نجد الوحدتين السادسة (6 ح) والسابعة (7 ج) تتلوان الوحدات السابقة وتتتابعان في الزمن.

وكسائر الوحدات السابقة نجد أنّ الحاضر هو الذي يؤطّرها زمنيا، يبدأ هذا الحاضر حين مجيء رئيس عمل "محند أمزيان" لإشعاره بأمر الاستدعاء على الساعة العاشرة والنصف، وينتهي بخروجه من مكتب المدير ونهاية إضراب العمال. وهذه الوحدات الثلاث مثل سابقاتها ضمت مفارقات سردية أساسية يمكن تحديدها كما يلي:

1 – استذكار مكرر: analepse répétitive لحادثة اعتداء محند أمزيان على رئيسه في العمل.

2 – استرجاع خارجي: قصة "سي محند وعلي".

3 – استباق محقق: تحذير "سي محند وعلي" محند أمزيان من كيد الإدارة.

« Atnid gren-k ger wallen nnsen. Stufan-ak-d. ṭḥadar iman-ik. ɣurek a k-sbibben kra. ɣurek d acu teqqareḍ»[1].

4 – استذكار خارجي: قصة حارس مكتب المدير "دا رابح".

5– استذكار تكميلي: Analepes complétive قصّة استشهاد "أوسالم" زوج "مالحة" وأبي "محند أمزيان".

6 – استذكار خارجي: قصة مدير المصنع.

7 – استذكار خارجي: قصة الثيران الثلاثة والأسد.

إنّ هاتين الوحدتين اللتين تمثلان بؤرة الحبكة القصصية لهذه الرواية لم يختلف السرد فيها في ذهاب السارد وإيابه على مستوى الزمن، ممّا أحدث انكسارات عميقة

1 – الرواية، 106.

على مستوى الزمنين (الحكاية والخطاب) إثر توالي الاستذكارات واختلاف مداها. لكن يكمن الاختلاف في أمرين هما:

- أنّ هذه المرحلة التي وصل إليها النشاط السردي تمثّل مرحلة إنجاز لمختلف الاستباقات الداخلية السابقة، ومختلف الاسترجاعات المتعلقة أساسا بحياة الفاعل الرئيسي جاءت لتضيء أثر الأحداث على الشخصية في تحولها النفسي والواقعي. فالرفاق حذروا رفيقهم من التهور حين يلاقي المدير، وهو لم يتردد على سبه حين استفزه، وتجرأ كذلك على سرقة ملفه الإداري الذي يحمل أدلة إدانته.

وفي هاتين الوحدتين أيضا تظهر أهمية الوظائف المرجعية للمفارقات السردية والتي تمثلت في التعريف بشخصيات جديدة ظهرت على مسرح الأحداث ودخلت عالم القصة. ولقد ساقها الكاتب لإعطاء صورة عن الأحوال الاجتماعية المتردية التي أضحى فيها أصحاب الحقوق ومعطوبو حرب التحرير بعد الاستقلال، إثر استرجاعه قصة حارسي المعمل (دا رابح وسي محند واعلي) وماضيهما النضالي، لإظهار تنكر الدولة لمبادئ نوفمبر حين أضحت أجهزتها تستعمل للقمع والتعسف. وهي الوظائف الأيديولوجية Ideologique التي واكبت الخطاب في هذه المرحلة من السرد، والتي جاءت مطابقة لاتجاه الكاتب الأيديولوجي الهادف إلى توجيه النقد للمجتمع والسلطة.

في الوحدة الثامنة (8 د) يأخذ الخطاب منحى جديدا كان وراء تجدّد حركية النّص. وتميّزت هذه الوحدة بتراكم المفارقات بمختلف أنواعها، وخاصّة بالاستباقات غير المحققة قبل نهاية أحداث الرواية، ممّا يجعلنا أمام انفتاح دائرة زمن القصّة بدل انغلاقها.

يمكن أن نحدد في هذه الوحدة سبع مقاطع مفارقة يلعب فيها الاستشراف غير المحقق دورا أساسيا. يبتدئ الجزء بتتبع السارد عملية خروج العمال من المصنع وهم متجهون إلى الحافلة، وهو حاضر القصّة الذي نجده مسجلا تسجيلا زمنيا دقيقا(الساعة الواحدة والنصف).

– وفي الحافلة، وفي مقطع سردي يتخلله تعليق يسترجع السارد نظرة محند أمزيان للعاملات الأنيقات اللواتي يعملن معه قبل أن يتعرف على حقيقة واقعهن.

– ثمّ يدرج السارد قصة نشوء صداقة بين "محند أمزيان" وإحدى العاملات (طاوس).

– في مقطع استشرافي ذاتي مكرر متشابه Itératif تخبر (طاوس) (محند أمزيان) ما ينتظرها من أشغال اعتادت القيام بها كلّ يوم بعد أن تنهي عملها في المصنع.

– في الحانة التي اعتاد الرفاق ارتيادها يتمّ استرجاع قصة صاحبها.

– تحذير(الخوني) محند أمزيان الذي جاء على شكل استباق ذاتي ذي طبيعة إعلانية:

« yiwen wass ak-sbibben kra …qareɛ iman-ik »[1].

يتحقق الاستباق حين يفتح الرسالة التي سلّمتها له (طاووس) في الحافلة ويجد فيها إشعارا بتوقيفه عن العمل.

– تلاه استباق آخر في طلب (الخوني) من رفيقه المُقال الرجوع في الغد إلى المعمل رغم الإشعار:

« azekka ṣṣbeḥ ɣurek anda teṭyimiḍ deg wexxam»[2].

وتلا هذا الاستباق غير المحقق استباق آخر انتهت به الوحدة:

« Waqila Udem n Talext ad ixelleṣ ayen ixdem…azekka miara k-id-ilaei nek ad dduɣ yidek … »[3].

---

1 – الرواية، ص 161، الترجمة: "سيُحملونك يوما ما لا طاقة لك به احذر..."

2 – الرواية، ص 162.

3 – الرواية، ص167.

لا تختلف هذه الوحدة عن الوحدات السابقة في شيء، إلاّ من حيث توفرها على استباقات غير محققة جاءت كإعلان لافتتاحية جديدة على مستوى القصّة، ممّا منحها نهاية مفتوحة وانفتاح دائرة الزمن بدل انغلاقها فيه، فأخذ السرد بها اتجاها جديدا. فبتلقي (محند أمزيان) نبأ إقالته تجددت حركية النّص، وتعلن الاستباقات غير المحققة بأنّها ستُستنفذ في زمن قادم وتشي باستمرارية القصّة لأنّ وقائعها لم تستكمل بعد.

أخيرا تأخذ الأحداث في الوحدتين الأخيرتين التاسعة (9 د) والعاشرة (10 د) عن طريق التسلسل سيرها نحو النهاية. ويكمن اختلاف هاتين الوحدتين عن سابقاتهما في تطابق زمن الخطاب فيهما بزمن القصّة، فلم نشهد انكسارات زمنية بينة، ولا تصدعات للأحداث، وهذا من بداية الوحدة التاسعة التي مثّلت مغادرة الرفاق الحانة ورجوعهم إلى قراهم، والأخيرة التي عيّنت وصول الفاعل الرئيسي إلى البيت حيث تنتظره أمّه.

والجدير بالإشارة إليه في ختام حديثنا عن تقنية المفارقة، أنّ حاضر القصّة هو الزمن الذي انتظمت حوله كلّ المفارقات الزمنية وتفرعت منه حكايات صغرى شكّلت نسيجا قصصيا طوّق الحكاية الأساسية.

فإذا كانت أحداث الحكاية الأساسية انتظمت في حاضر الرواية والخطاب، وقدرت مدّتها الزمنية على مستوى الحكاية بليلة ويوم واحد، فإنّ الحكايات التي تفرعت منها انتظمت كلّها في ماضي الرواية الذي لا يمكن تقديره بالأعوام والسنين نظرا لتراوح هذا الزمن بين الزمن الواقعي الذي يحيل إلى أزمنة متباعدة تتجاوز عشرات السنين وأحيانا أخرى مئات السنين، والزمن الخرافي الذي يصعب تقديره، حين أدرج الكاتب السّارد على مستوى الخطاب حكايات تعود إلى الموروث السردي الشفوي القبائلي، فتعيّنت بالتالي في الملفوظ القصصي بنيتان زمنيتان متوازيتان:

1 – الحاضر الذي انتظمت فيه الأحداث الأساسية كما تجلّت على مستوى الحكاية الأساسية (أو القصة الأولى le premier récit).

2 – الماضي الذي استوعب بنية فسيفسائية من الحكايات المضمنة والأخبار المتفرقة التي أدّت وظائف شتى على مستوى التجلي النّصي والبنائي.

المبحث الثالث

التضمينات الحكائية

يقول: "ميشال بوتور Michel Butor": « إنّ الكاتب لا يستحيل عليه أن يروي جميع الحوادث في تسلسل خطّي فحسب، بل أن يقدم أيضا تتابعا لوقائع في تسلسل زمني معيّن، فنحن لا نعيش الزمن كأنّه استمرار إلاّ في بعض الأوقات، ومن حين لآخر تأتي القصة على دفعات لكن بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا»[1].

إنّ التطابق الحاصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب لم يسلم من التصدع، فعلى كلّ مستوى من مستويات الوحدات السردية شاهدنا انقطاع الخيط المسير لأحداث الرواية، ليعود بنا السارد الكاتب إلى ماضي الشخصيات الأساسية وحتّى الثانوية التي تظهر على مسرح الأحداث أو يعرف بماضي الأماكن التي تدور فيها الوقائع، أو يسبق الأحداث فينبئنا بما سيحدث لاحقا. إضافة إلى تخلل السرد تعليقات جانبية واستطرادات لا تدخل مباشرة في التكوين العضوي للأحداث الأساسية ولا تساهم في نمو الحدث القصصي.

وخطية الحبكة القصصية كان وراء بترها أساسا عملية التناوب في سرد وقائع حكايتين في آن واحد، حكاية الابن وحكاية الأم. ومثل هذا التناوب ليس من خصائص الأدب الشفوي[2]، الذي لا يعرف تناوبا في عرض أحداث القصص وإن تعددت القصص في رواية واحدة.

إنّ انتظام أحداث الرواية وفق هذا الإعداد الجمالي الذي ارتضاه الكاتب، نرجعه أساسا إلى رغبة الكاتب في إجراء معارضة واضحة بين عالمين اثنين

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص100.

2 - Todorov T, Les catégories du récit littéraire, in communication, N° 8, p. 146.

متباينين: عالم الريف وما يشمله من قيم، وما يطرأ عليه من تغيرات من خلال تتبع السارد ومن ورائه الكاتب الأم في أشغالها، ونقل دواعي أفكارها، وعالم المدينة الذي يجسده المصنع الذي يعمل فيه الابن "محند أمزيان". وما يحمله من قيم جديدة كانت وراء الاستلاب الذي يعانيه محند أمزيان الذي تعيّن كبطل في القصة فالتطور الآلي قلّص من دوره كإنسان والآلة جعلت منه عبدا لها. وأصبح هذا التطور الذي تشهده البلاد بعد الاستقلال يدير ظهره للإنسان ومشكلاته، بل أصبح نوعا من الهيمنة والسيطرة التي فرضها النظام على العمال والمواطنين. والسارد الكاتب من خلال شخوصه يحمل نزوعا إلى التغيير ونقدا للسلطة ورفضا للأوضاع وتطلعا للقضاء عليها.

فهذا التناوب الذيْ لجأ إليه الكاتب في عرض الأحداث، له وظيفة أيديولوجية أكثر منها سردية، فهذا الإعداد الجمالي لنصه الروائي يتفق مع اتجاه الكاتب الأيديولوجي الهادف إلى توجيه النقد.

إنّ الانكسارات الزمنية المتكررة وتصدّع الأحداث كانت وراء زخم سردي كبير، وتفرعات حكائية كثيرة.

التضمين الحكائي

إنّ انبناء فعل السرد في هذه الرواية على الذاكرة كان وراء انكسارات زمنية متواصلة، وانجرّ عنه بترّ لخطّية السرد. فنجد السارد ومن ورائه الكاتب باسترجاعه لماضي الشخصيات والأماكن قد ضمّن حكايته قصصا أخرى فرعية جاءت مفارقة لها. و « كلّ مفارقة زمانية تكون بالنسبة للقصّة المتضمنة والتي تنضاف إليها قصّة ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...) وهذه التضمينات يمكن أن تكون أكثر تعقيدا، وبإمكان أي مفارقة أن تكون في شكل قصّة أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألف معها»[1].

فالمفارقات السردية كانت وراء جل التفرعات الحكائية والتضمينات القصصية، والقصة الأولى هي القاعدة التي انطلقت منها القصص وتفرعت الحكايات وهي المؤطرة لها.

ولقد تضمن الملفوظ القصصي نوعين من القصص: قصص ترتبط أحداثها بالشخصيات الأساسية والتي تلعب بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة دورا في نمو الأحداث وفهم بعض المواقف، وحيث وظائفها السردية ترتبط مباشرة بالوظائف السردية للقصة الأولى، كقصص تلك الشخصيات الرئيسية الموجهة للفعل القصصي في القصة الأولى.

وعلى عكس هذا النمط نجد قصصا أخرى تنفصل انفصالا تاما عن أحداث القصة الأولى، إذ تستقل بشخصياتها وأحداثها ووقائعها، فلا نجد اتصالا بين شخصياتها الأساسية والشخوص الحكائية للقصة الأساسية. وما يميّز هذا النوع من القصص توفرها على الشروط الفنية التي يقتضيها قيام كلّ قصة ناضجة سرديا وفنيا، إذ شكلت قصصا تامة واضحة الدلالة مكتملة البنية. ومن هذه القصص الثانوية تلك التي تنتمي خاصة إلى الموروث السردي الشفوي القبائلي.

---

1 - Genette G, Figures III, op. cit., p.130.

لكن يظل القاسم المشترك بين كل هذه القصص عدم تطابق زمن وقوع أحداثها مع زمن وقوع أحداث الرواية. فالأحداث جاءت سابقة زمنيا عن بداية أحداث رواية «Id dwas » "الليل والنهار"، فهي استرجاعات تقع أحداثها خارج الحقل الزمني للقصة لتسير وفق خط زمني خاص بها ممّا أبعد احتمال وقوع تداخل بين أحداث القصص الفرعية وأحداث القصة الأولى.

الاستهلال السردي للحكايات المضمنة:

جل القصص التي أقحمت داخل القصة الأساسية واستقلت بمسارها السردي احتفظت برابط يربطها بالحكاية الأساسية، كإبقاء الكاتب على شخصية كخيط رابط بين الحكاية الأساسية والحكي المضمن.

ومن الحكايات المضمنة ما يربط بالحكي الأساسي بواسطة وحدات نحوية ضمنت التواصل القصصي وخففت من حدة التصدع التي تشهدها أحداث الحكاية الأساسية، وضمنت لعملية الحكي صفة التتابع والتواصل.

ومن هذه الوحدات النحوية التي تمثل بداية لأحداث قصص جديدة، وتشكل انطلاقتها السردية نذكر « asmi »[1]، بمعنى "حينما" التي تعود في الغالب، أو تسبق هذه الوحدة النحوية الظرفية بعبارة zik « zik asmi »، بمعنى "في القديم" أو "في الماضي"، وdγa بمعنى "حينئذ" و "ثمّ"، و « seg wasmi »[2]، بمعنى "منذ ذلك الحين"، و « ula »[3] بمعنى "كذلك".

وبفضل هذه الوحدات التعبيرية النحوية استطاع الكاتب أن يحمل ملفوظة القصصي أعدادا كبيرة من الحكايات دون أن يدخل على هيكل نصه تغييرا كبيرا،

---

1 – الرواية، الصفحات: 1، 2، 10، 12 ، 20، 58، 60، 98، 108، 133.

2 – الرواية، ص 12، ص 140.

3 – الرواية، ص14، ص41.

فأصبحت هذه القصص التي تسير وفق مسار سردي مستقل وخارج الحقل الزمني للحكاية الأساسية تدخل في علاقة انضمام معها.

فبدت الرواية في ظاهرها كمجموعة مواد حكائية، ضمّ بعضها إلى بعض بواسطة هذه الوحدات النحوية، ممّا جعل هيكل النّص منفتحا على عدد كبير من القصص دون أن يحدث أي تداخل بين أحداثها وأحداث الحكاية المضمنة، وهذا من سمات النصوص السردية الشفوية التي تعتمد على التذكر والمشافهة، والتي تكون هياكل نصوصها منفتحة على نصوص أخرى وقابلة لاحتواء أعداد لا تحصى من القصص المدرجة. مثلما نجد فيها قابلية للتضخم الحكائي نجد فيها كذلك قابلية للإيجاز أو الحذف، دون أن يكون حذف بعض القصص فيها سببا في خلل يصيب بنية الحكاية المضمنة. فاستطرادات السارد وتداعيات الذاكرة عنده أكسبت هذا النص طابع النصوص الشفوية التي تستبطن الذاكرة، ممّا طبع نصّه الروائي بطابع الانفتاح على زخم كبير من الموضوعات.

ونجد قصصا احتفظ السارد الكاتب في انطلاقتها السردية بالصيغ التعبيرية التي تعرف بها طريقة تبليغ الحكايات الشعبية والخرافية القبائلية في سرد وقائع قصص لا تمت أحداثها ولا مضامينها وموضوعاتها بصلة مع القصص الشفوية الشعبية، لكن لجأ إليها الكاتب لإدراجها ضمن النسيج القصصي العام ومنها نذكر:

- « yiwen wass » بمعنى في يوم من الأيام.
- «zik, zik nni » بمعنى في القديم، في ذلك الزمن القديم.
- «illa yiwen» بمعنى كان هناك رجل.

أمّا تلك القصص التي تنتمي إلى حقل الأدب الشعبي، فلقد احتفظ السارد الكاتب أو الساردون المتضمّنون في الحكاية الأساسية بالطرق التقليدية للإبلاغ القصصي. فجاءت انطلاقتها السردية مطابقة لانطلاقة القصص الخرافية الشعبية القبائلية. ومن الرواة الداخل حكائيين من استرجع تلك الأجواء الطقوسية التي تحيط رواية القصص

الخرافية، حين ذكّر سامعيه محاولا في الآن ذاته جذب انتباههم وإدماجهم في أجواء القصة بمصير كلّ من يقبل على سماع حكاية خرافية في النهار. وهذا ما ذكر به (الخوني) زملاءه العمال بلهجة مازحة حينما همّ برواية قصة جاءت على لسان الحيوان[1].

ومن هذه الصيغ التقليدية التي استهل بها القصص الشعبية المدرجة نذكر:

« Zik asmi bdan bennun tudrin(...) qqaren...»[2].

بمعنى: "في القديم حينما بدءوا يبنون القرى ...يقولون"

« zik asmi bdan ssalayen tudrin... »[3].

بمعنى: "في القديم حينما بدءوا يشيدون القرى...".

«Asmi tebda ddunit, nnan-as I weqjun»[4].

بمعنى:" لمّا كانت بداية الخلق قيل للكلب..."

«Qqaren asmi d-iwweḍ umezwaru izedɣen da »[5].

بمعنى: "يقولون حينما وصل أوّل من سكن هنا ..."

« ḥekkun-d di zzman n zik (...)llan wid i d-iqqaren ičča-t uwaɣezniw nni(...) llan wid.I diqqaren mi sen-d-teslit... »[6] .

بمعنى: "يحكون في سالف الزمان (...) هناك من يقول أنّ الغول أكله (...) وهناك من يقول لما سمعتهم العروس(...)"

---

1 - الرواية، ص138 - 139.

2 - الرواية، ص97.

3 - الرواية، ص 98.

4 - الرواية، ص5.

5 - الرواية، ص 133.

6 - الرواية، ص 169 - 172..

«Qqarend, yiwen was iwwet ad iγreq lbabuṛ»[1].

بمعنى: " يقولون في يوم من الأيام أوشكت باخرة على الغرق".

فالملاحظ في هذه الصيغ التي تحاكي أو تطابق صيغ تبليغ الحكايات الشعبية إعراض السارد أو ساردي الحكايات عن التقيد بالزمن التاريخي، بل تغفل الدقة التاريخية إغفالا تاما، فيأتي التعبير بصيغة الماضي المطلق الذي لا يتعين بتاريخ محدد، فيأتي تحديده له بإحالة مجريات أحداث القصص إلى زمن مرتبط بأحداث يصعب تحديدها في الزمن، مثل قوله:Zik (في القديم) Ziknni (بمعنى في ذلك الزمن القديم، أو تحيل إلى زمن " خرافي أسطوري" مثلما هو الحال في الصيغ التالية:

« Asmi tebda ddunit » بمعنى "حينما كانت بداية الخلق «asmi bennun tudrin » بمعنى "حينما بدأ الناس يبنون القرى".

أمّا أفعال السرد فهي تأتي في صيغ تؤكد المصدر المجهول للحكايات مثل تكرار السارد في بداية القصص أو نهايتها الأفعال: « qqaren » بمعنى يقولون، « ḥekkun-d » بمعنى يحكون، « nnan-as »: قالوا له (أو "قيل له")، لأنّ الفاعل مجهول)، « Llan wid id- iqqaren » بمعنى "هناك من يقول".

يؤكد من خلال ذلك جهله لمصادرها وصحة أخبارها وعدم التحقق من المادة الحكائية ومضمونها وصلتها بالوقائع المرجعية. وهذه الصيغ كثيرة التداول من قبل رواة القصص الشعبي الشفوي القبائلي.

التتابع الحدثي:

إنّ القصص الفرعية المضمنة تنضوي كلّها تحت بناء القصة الأولى، وتستقل كلّ واحدة منها استقلالا كليا أو نسبيا بموضوع معيّن، إذ تنفرد كلّ قصة بوقائع

1 – الرواية، ص 152.

وأحداث تتماسك لتجعل منها كلا سرديا مستقلا وتسير في مسار مواز مع أحداث ووقائع أحداث القصة الأولى. والمسار السردي للكثير من القصص المضمنة لم يعرف التصدع الذي شهده مسار القضة الأولى، فالأحداث فيها جاءت متماسكة ومتتابعة وتنساب انسيابا من النقطة التي تبتدئ منها الحكاية حتّى نقطة النهاية.

ونرجع هذا التواصل والتتابع أصلا إلى وجود رابط زمني يربط بين الأحداث في مختلف القصص، واستعمال السارد من ورائه الكاتب لأدوات ربط نحوية ضمنت صفة التتابع والتواصل للأحداث. ونورد على سبيل المثال لا الحصر للتوضيح: قصة محند أمزيان ونعجة أمه الذي جاء إبلاغها متواصلاً، بسبب تتابع الأحداث التي ضمنتها الروابط النحوية المختلفة:

«Asmi illa d ameksa (..) mi d lawan a d-inher(...) armi iṛuḥ yiḍ iṭ-ufan (...) miṭ-yufa...»[1].

بمعنى "حينما كان راعيا(...) عندما حان وقت الرجوع (...) حتى أظلمت وجدها (...) حينما وجدها...

وسمة التتابع والتواصل الزمني بين الأحداث وافقه ترابط الأحداث وفق مبدأ السببية الحدثية. فهذه العلاقة هيمنت على هذا النمط من القصص. فجاءت أحداثها مترابطة ومتماسكة حول هيكل حدثي أكسبت القصص شكلا دلاليا منطقيا واكتمالا فنيا واضحا في البعض منها خاصة، فتوالت في كلّ قصة ثلاث وظائف سردية وترابطت وتماسكت لتكون قصصا مكتملة، تخضع زمنيا لمبدأ التتابع. ونجد هذه العلاقة الزمنية في حالتها النقية كلّيا أو نسبيا في بعض القصص.

نظرا لكثرة القصص المضمنة ارتأينا رسم جدول توضيحي يمثل القصص وتمثل النموذج الثلاثي(Modèle triadique) فيها:

1 – الرواية، ص 20.

الوظائف	قصة هجرة أوسالم إلى فرنسا	قصة الرجل الذي استنجد بالأولياء	قصة صاحب الحانة
الوظيفة 1	إفلاس العائلة	توشك باخرة على الغرق	يرغب مهاجر عائد من اغترابه في العمل لكسب قوته
الوظيفة 2	تخلي أوسالم عن الدراسة والهجرة إلى فرنسا للعمل	يستنجد أحد ركابها بالأولياء	يفتح حانة لبيع الخمور
الوظيفة 3	العودة وتسديد ديون العائلة	تهدأ العاصفة ويكافأ الرجل	يصبح غنيا
	قصة سرقة محند أمزيان التين	**قصة محند أمزيان مع معلمه المصري**	**قصة ضرب محند أمزيان ابن أحد الأثرياء**
الوظيفة 1	يسرق الابن تينا من إحدى الضياع	يضرب الابن معلمه المصري ثم يطرد من المدرسة	يتهم محند أمزيان بسرقة مال ابن أحد الأثرياء
الوظيفة 2	يشكو صاحب الضيعة الابن لأمّه	تتوسل الأمّ من المدير لإرجاعه	يرد بضرب المتهم حتّى يغمى عليه
الوظيفة 3	تؤدب الأمّ الابن	يقبل المدير طلب الأم	
	قصة الشاب النحّات	**قصة محند أمزيان مع الخرفان**	**قصة الثيران الثلاثة والأسد**
الوظيفة 1	يقرر أحد الشبان دراسة النحت	توشك الخرفان على الهلاك إثر اختناقها بالحبل	يرغب الأسد في افتراس ثيران ثلاثة أخوة
الوظيفة 2	يستهجن سكان القرية منه ذلك ويعاتبون الأب على اختيار الابن	يدبر محند أمزيان حيلة فيذبح الخروفين المتضررين	يدبر له رجل حكيم حيلة
الوظيفة 3		يفلت الرعاة من غضب الأهل وعقابهم	يفترس ثورين ويتفطن الثالث لمكيدة الأسد
	قصة محند واعلي	**قصة الأم وابنها الغول**	**حكاية اغتيال الجد الأكبر**
الوظيفة 1	يريد المجاهد تحسين وضعه المادي	تزوج الأم ابنها ثمّ ترغب في تطليق الزوجة منه	يتعمد رئيسه في المنجم احتقاره أمام رفاقه العمال
الوظيفة 2	يقصد الوزارة دون جدوى فيتوسط له أحد رفاق الكفاح	يعارض الإبن رغبة الأم فتطلب الأم من زوجها الغول افتراسه	الجد يتصدى له ويجري بينهما عراك
الوظيفة 3	يعين حارسا في المصنع		ينتقم الرئيس منه بقتله
	قصة حلم محند أمزيان	**حكاية محند أمزيان مع الحمار**	**قصة خروج قوم للاحتطاب**
الوظيفة 1	يدخل محند أمزيان في سباق مع رفاقه	يخرج البطل على ظهر حمار حاملا قمحا إلى الطاحونة	يخرج قوم شتاء للاحتطاب يقرعون طبولا لإبعاد الوحوش
الوظيفة 2	يتخلف عن رفاقه إثر اعتراضه عقبات	يضرب الحمار في الطريق حتّى يدميه	تنزل الأمطار وتتبلل الطبول
الوظيفة 3	وصوله وفرحة الرفاق به	تأديب الأم الابن ومعاقبته	تهجم عليهم الوحوش وتفترسهم

لعلّ أهم ما يميّز هذه القصص عن تلك التي لم يرد ذكرها في الجدول والتي تميّزت على غرار القصة الأولى بتصدع مسارها السردي وانكسار تتابعها الزمني ما يلي:

1 – صفة التتابع والتواصل بين الأحداث بفضل استعمال أدوات ربط نحوية حققت الترابط بين الأحداث، ممّا جنّب مسارها تعثرا وتصدعا.

2 – تتناول كلّ قصة من القصص موضوعا تاما مستقلا بذاته عن القصة الأولى، وعن باقي القصص الأخرى، حتّى تلك التي تناولت وقائع تتعلق بحياة إحدى الشخصيات الأساسية والثانوية، جاءت مستقلة بأحداثها لتشكل موضوعا تاما ومستقلا عن موضوع القصة الأولى كتلك القصص الجزئية المرتبطة بالبطل وماضيه كحكايته مع الخرفان، ضربه لمعلمه المصري، ضربه لابن أحد الأثرياء، حكايته مع نعجة أمّه... جاءت لتؤدي وظائف سردية مهمة في القصة الأولى ليبرز فيها الكاتب بعض المواقف التي يقفها البطل ويفسر طباعه، ويرسم بعض ملامحه شخصيته، ممّا يمكن القارئ من تتبع الأحداث وفهم ما يصدر عنه من أفعال.

3 – ترابط الأحداث وتماسكها بارتباط اللاحق بالسابق إثر هيمنة العلاقة السببية على البنية الحدثية، ممّا أكسب القصص شكلا دلاليا منطقيا.

إنّ ترابط الأحداث وفق منطق السببية الحدثية هو الذي افتقدته تلك القصص التي اقتصرت وظيفتها على التعريف بالشخصيات التي تظهر على مسرح أحداث القصة. ففي هذا الصنف من القصص اكتفى الكاتب بعرض بعض المراحل من حياة الشخصيات، فجاءت الأحداث والوقائع في تتابع زمني خال من عنصر الصراع أو التأزم- نسبي أو كلّي-الذي يكون وراء إنتاج التحول السردي في القصص. فالتتابع الزمني للأحداث وحده لا يشكل حبكة[1] قصصية. فهذه القصص اتخذت مظهرا غير سببي[2] Aspect a-causal، فاقتصرت وظيفتها على الإخبار. نورد قصّة الابن الأكبر لمالحة الذي أطلعنا السارد الكاتب على أهم مراحل حياته: مرضه وهو رضيع،

1 - ADAMS J.M., Le texte narratif, Editions Nathan,1994, p.103.

2 - Ibid, p.103.

مشاكسته سكان القرية وهو طفل، انتقاله إلى الجزائر العاصمة لإتمام دراسته، اهتمامه بالسياسة ثمّ هجرته وانقطاع أخباره. فالسارد ومن ورائه الكاتب عمد إلى عرض وقائع متفرقة من حياة الأخ الأكبر لمحند أمزيان، دون أن يكون هناك منطق يربط بين الوقائع والأحداث التي نقلها، نلاحظ الأمر ذاته بالنسبة لشخصية ثانوية كـ "ثاحموتس" التي جاء ذكرها والتعريف بها على محور حكاية الأم، وغيرها من الشخصيات والأماكن التي عرف الكاتب القراء بماضيها.

من المفيد، ونحن نتحدث عن علاقة هذه الأحداث بالزمن، أن نشير إلى أنّ زمن هذا النمط من القصص لم يسلم من الانكسار ومجرى سرد الأحداث من التصدع، وذلك راجع إلى التشوهات الزمنية التي تعرضت لها، بسبب التناوب الذي لجأ إليه الكاتب في عرض بعض القصص خاصة تلك التي عرّف فيها ببعض الشخصيات الثانوية، أو القفزات الزمنية التي يلجأ إليها السارد في عرض بعض الأحداث والوقائع من حياة بعض الشخصيات مقدّما أو مؤخرا. فقصة أوسالم زوج مالحة، أوّل ما عرّف به السارد الكاتب القراء هو استشهاده، ثمّ ينتقل في مشهد مفصل إلى عرض ما جرى من كلام بين (أوسالم) ورفاقه المجاهدين في آخر ليلة يزور فيها الزوج بيته، ثمّ تعود بالزوجة الذاكرة إلى زمن أبعد من تلك اللحظة، إلى طفولته وتستطرد في سرد وقائع من حياته، من تفوقه الدراسي، وإفلاس العائلة وتوقفه عن الدراسة، وهجرته مع أبيه إلى فرنسا، حتّى حين عودته من الغربة ووفاة الأب، ولا يتعرف القارئ على واقعة استشهاده إلاّ بعد أجزاء، وعلى محور حكاية الابن هذه المرة، وبصوت إحدى الشخصيات الجديدة التي ظهرت على مسرح الأحداث.

العلاقات الزمنية:

لا نختم حديثنا عن التضمين Enchâssement، دون الكشف عن طبيعة العلاقات الزمنية التي تربط بين القصص المضمنة.

إنّ القصص المضمنة تخضع في ترابطها فيما بينها إلى أنواع شتّى من العلاقات، ونميّز نوعين اثنين بارزين في الرواية:

1- التسلسل: L' enchainement

يتمثل التسلسل في وضع قصة بجوار أخرى، تأتي الواحدة تلو الأخرى، فتفسح نهاية الأولى المجال لبداية الثانية، فإذا انتهت أحداث السابقة بدأت أحداث القصة اللاحقة[1].

هذه العلاقة تميّزت بها مجموعة من القصص تتشابه بعضها مع بعض في بنيتها السردية، فجاءت الواحدة تلو الأخرى دون رابط لفظي يضمن التواصل بين القصص، كما وردت كلّ واحدة منها مستقلة بموضوعها وشخصياتها والوقائع التي اضطلعت بها، وكمثال على ذلك يمكن التمثيل بنوعين منها: استتباع حكاية الأخ الأكبر بحكاية الأخت[2]: يسترجع السارد بعض مراحل من حياة الأخ الأكبر لمحند أمزيان قبل أن يسافر وتنقطع أخباره، ثمّ يعقبها بالحديث عن الأخت، زواجها المبكر كثرة أولادها وعسر حالها، لكن ليس دونما تعرّض الأحداث لتقديم أو تأخير. وما يميّز القصتين خلوهما من أهم الشروط لقيام قصة فنيّة ألا وهي الحبكة.

وكمثال على تلك القصص التي تقوم على نفس النموذج البنائي، والتي شكّلت أحداثها كلاً سرديًا مكتملاً إثر اعتمادها على العلاقة السببية الحدثية، والتي تتابعت، يمكن ذكر استرجاع السّارد قصصًا يفسر فيها من منظور الأم طباع الابن "محند أمزيان" ليبرر سبب قسوة الأم على الابن وتشددها في تربيته حين كان طفلا

« Tbedd γef- warraw-is. Tugad ad asen-qqaren « dderya n tağğalt ». Medden meqqwer yimi nnsen… »[3].

وهي قصص ثلاث تتشابه في بنيتها، ويلعب فيها الابن "محند أمزيان" دور الشخصية الرئيسية. لكن دون وجود رابط لفظي يربط بينها، وهي قصته مع نعجة

---

1 - Todorov T, les catégories du récit littéraire, op. cit., p.146.

2 – الرواية، ص 12.

3 – الرواية، ص 21.

أمّه[1]، وقصة ضربه للمعلم المصري[2]، وقصة سرقة التين من إحدى الضياع[3]. وهذه القصص رغم تفاوتها في الطول والقصر إلاّ أنّها شكّلت كلّ قصة كلا سرديًا منطقيًا متباينًا دلاليا وبنائيًا. وما يميّز هذا النوع من القصص، هو عدم تعرض أحداثها للانقطاع، ولم يشهد مسارها السردي التعثر والتصدع الذي عرفه المسار السردي للحكاية المضمّنة.

نفس التتابع والتسلسل نجده بين قصص استقاها الكاتب من الذاكرة الجماعية، الأولى تروي قصة خروج قوم للاحتطاب في يوم من أيام الشتاء، غرهم فيه صحو السماء، وأتبعت بحكاية بناء المقابر. ولعلّ ما يميّز هاتين القصتين توفرهما على نفس البنية الهيكلية المتمثلة في تتابع ثلاث وظائف سردية، انتظمت وفق مبدأ السببية الحدثية التي ضمنت لكلّ قصة قراءة منسجمة واحدة النمط lecture uniforme .

2 – التأجيل le retardement:

تتمثل هذه العملية في بداية سرد وقائع قصة ثم التوقف عن متابعتها وتأجيلها إلى حين عرض أحداث قصة أخرى، وإدراج تعليق أو حوار أو وصف، ثم يعود إليها السارد لاستكمال عرض أحداثها.

يعمد السارد ومن ورائه الكاتب في جل القصص التي يعرف فيها بالشخصيات الثانوية والتي تظهر على مسرح أحداث القصة الأولى إلى تأجيل أجزاء من أحداث قصصها. فالسارد يبدأ بعرض أحداث قصة شخصية من الشخوص الروائية، ثمّ يتوقف عن سرد وقائعها بالرجوع إمّا إلى القصة الأولى لاستكمال وقائعها، أو يعقب التأجيل تعليق أو وصف أو حوار، ممّا يُحدث انقطاعا في سير الحكاية وتصدعا لمسارها السردي. فقصة الأخ الأكبر مثلا توزعت أحداثها عبر أكثر من محور سردي، فكانت بدايتها في الصفحة الأولى، وعلى محور حكاية الأم استرجع السارد

---

1 – الرواية، ص 20.

2 – الرواية، ص 20 – 21.

3 – الرواية، ص 21.

الكاتب ماضيه حين كان رضيعًا ثمّ يتمّ التوقف عن سرد وقائع هذه القصة التي بدأت، فتؤجل لكي تستمر وتكون تتمتها على محور حكاية الابن، فإذا كانت بدايتها في الصفحة الأولى فتتمتها لم نشهدها إلاّ في الصفحة (12) من الرواية.

نقول الأمر ذاته تقريبا بالنسبة لقصص باقي الشخوص الثانوية، التي تظهر على مستوى أحداث الرواية، وتدخل عالم القصّة، كقصة (الخوني) التي بدأ السارد بالتعريف بها في الصفحة (38) لكي يتمها في الصفحة (82).

كما قام بتأجيل قصة (ثاحموتس)، فبدايتها كانت في الصفحة 66، فيها صور السارد مختلف الحالات والوضعيات التي مرّت بها المرأة في حياتها من حالة يسر إلى حالة عسر، وكان هذا كفيلا للتمهيد لها قبل أن ينتقل إلى سرد وقائع حياتها سردا مفصلا ويتمّها في الصفحة (108)، فذكر زواجها المبكر، وإساءة أم الزوج لها وشدة قساوتها عليها وتخاذل الزوج أمام أمّه، وكثرة أبنائها وبناتها، إلى أن أضحت في خريف حياتها وحيدة.

وهذه الطريقة في تقديم القصص لم تخل من تكرار لبعض الوقائع، كما يتضح ذلك في قصة (الخوني)، الذي ذكر السارد في بداية الحديث عنه والتعريف بماضيه، عمله في إدارة المعمل قبل أن يحوّل إلى المطبخ في الصفحة 38 .

« zik illa ixeddem di lbiru, acku ula d neṭṭa γures agerdas. Ixddem di lbiru ṛebɛa neγ xemsa iseggasen yuγal gren-t γer lkantina...»[1].

ويعود السارد إلى ذكر الحدث نفسه في تتمة قصته في الصفحة 82 بصيغ تعبيرية متشابهة:

lxewni iγra (...)γures agerdas n leḥsab(...)lxewni zik illa ixeddem di lbiru, armi d yiwen wass, ufan-as-d ssebba,gren-t γer lkantina »[2].

---

1 – الرواية، ص 38. الترجمة: في الماضي كان يعمل في المكتب، لقد كان يحمل شهادة، عمل في المكتب أربع أو خمس سنين ثم حولوه إلى المطبخ ... .

2 – الرواية، ص 82. الترجمة: الخوني متعلم...هو حاصل على شهادة محاسبة... في الماضي كان يعمل في المكتب، وفي يوم من الأيام كادوا له فحولوه إلى المطبخ... .

نستنتج من كلّ ما سبق ذكره في هذا الفصل:

1 – أنّ الرواية جاءت أحداثها وفق مسارين سرديين اضطلعت بهما شخصيتان أساسيتان (أم وابنها). فعمد الراوي إلى سرد وقائع الأحداث وتتبع الشخصيات منتقلا من محور سردي إلى آخر، عارضا وقائع عالمه التخييلي جزءًا بجزء من بداية الرواية حتّى نهايتها. سبب التناوب نرجعه أساسًا إلى أنّ حركة أفعال الشخصيتين الأساسيتين جاءت متزامنة Synchronées.

لكن هذا لم يمنع من أن تسير أحداثها الأساسية، وهذا في كلّ محور وعلى مستوى القصة العام في تسلسل وتتابع زمني من بداية الرواية إلى نهايتها. فالرواية إنّ قامت على التناوب في سرد الوقائع لكن في الوقت ذاته نجد أنفسنا أمام منطق عام يحكم البنية الزمنية للنص الروائي الذي يجعل زمن النهاية موجودا بعد زمن البداية.

2 – إنّ زمن القصة قام على الترتيب لكن هذا الترتيب لم يخل من تنافرات زمنية على مستوى الخطاب. والتنافرات اتخذت مظهرين:

– رجعات إلى الوراء إلى ما قبل انطلاق الرواية، تمّت عبر الاستذكار.

– وتوقعات أو تنبؤات تمت من خلال الحلم والإعلان لما سيقع من الأحداث، وتظهر أهمية المفارقة المزدوجة anachronie mixte في الوظيفة المركزية التي تبوأتها، فكلّ الأفعال اللاحقة جاءت بشكل أو بآخر لتأويلها وتحقيقها.

فالحلم الذي رواه "محند أمزيان" لأمّه والذي طمأنته على أنّه أضغاث أحلام لا معنى لها لتذهب القلق عن الابن، كان على شكل إعلان للتحولات التي سيعيشها البطل في ذلك اليوم والعقبات التي ستعترض طريقه.

فالكلب في الحلم يرمز في الواقع للمدير، والعجائز للوشاة، ووصوله متخلفا وفرحة الرفاق به تحيل إلى الانفراج الذي ستشهده أزمته، وحمله على رقابهم هي المكانة التي أضحى يحتلها بينهم. وهي الوظيفة ذاتها التي يضطلع بها الحلم التنبئي المحقق في القصص الشعبي.

فالحلم التنبئي rêve prémonitoire هو النواة المركزية أو بؤرة الحكي في القصص الشعبي خاصة، إذ تظل الأفعال بصورة أو بأخرى متصلة به وتعمل في اتجاه تحققه.

3 – إنّ البنية الزمنية الكبرى ضمّت مجموعة من القصص، وكلّ قصة تتكوّن بدورها من مجموعة من الوظائف، تربط بينها علاقات ومن بينها العلاقة الزمنية، فالزمن في صيرورته يقوم على التسلسل والتتابع، لكن في الوقت ذاته نجده يأخذ بعدا تكراريا، فكلّ قصة مستقلة، يتخذ الزمن فيها الصيرورة نفسها في القصص الأخرى (في منطق التتابع الذي تنتظم وفقه الوظائف).

4 – إنّ طول الرواية لا يعود إلى طول زمن الحكاية، لأنّ أفعالها جرت في يوم وليلة، ولا إلى نمو العضوي لأحداثها، بقدر ما يعود إلى حشو الكاتب نصه الروائي بعدد كبير من الأخبار والقصص ضم بعضها إلى بعض. فالشخصيات الثانوية والأماكن لم تكن إلاّ محطات يتوقف عندها الكاتب ليروي قصتها باللجوء إلى الافتراق الزمني، ممّا أضفى على الرواية هذا المظهر الزمني المتشعب. فبدت الرواية كجملة حكائية كبرى تتفرع بدورها إلى عدة جمل صغرى وفق مبدأ التراكم القصصي، وهذه الجمل الصغرى تتضافر بدورها مجتمعة لتشكل تلك الجملة الكبرى وفق مبدأ الاختزال، وهذه من صفات بنية الإطناب التي تهيمن على خطاب الحكايات الشعبية[1]، والتي تجلت زمنيا في نصنا الروائي بالرجوع المستمر للسارد ومن ورائه الكاتب إلى زمن ماضي الشخصيات، أو الفضاءات سواء كان الزمن خرافيا أو واقعيا.

1– انظر سعيد يقطين، قال الراوي، ص 27–28.

الفصل الثالث

من الخصائص الأسلوبية للنّص الروائي

المبحث الأوّل: الاستشهاد

المبحث الثاني: التكرار

- الموضوعاتي
- اللفظي

المبحث الثالث: الاستطراد

تمهيد:

إنّ دراسة الأسلوب تعتمد الخطاب. ويذهب نور الدين السد في تحديد مفهوم الأسلوب إلى اعتباره: « الكيفية التي يتشكل بها النّص وبه يحقق مشروعية وجوده، وهو ليس ظاهرة خارجة عن النّص، بل ظاهرة تدخل في تكوينه، فالأسلوب كينونة في ذات النّص به يحقق وجوده، ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتمّ به صوغه، ومن خلاله يحقق خصوصيته»[1].

لا يمكن أن تستوفي دراستنا كلّ الخصائص الأسلوبية المميّزة لهذا النّص الروائي، فالخطاب الروائي يحتوي إمكانات أسلوبية هائلة، لكنّ سينصبّ اهتمامنا على معاينة أبرز السّمات تواترا، والتي شكّلت أسلوبه: الاستشهاد، التكرار، الاستطراد. وهي من السمات الأسلوبية التي أثّرت على النّص كمّاً والتي بها اكتسب هذا النّص الروائي ميزة فنيّة خاصة.

1- السّد نور الدّين: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة الدكتوراه، سنة 94/93، ص 11.

المبحث الأوّل

الاستشهاد La Citation

تمهيد:

لا يخلو كتاب من صدى أقوال سابقة، فمن العبث أن يجزم أحد أنّ أي عمل أدبي مهما اجتهد صاحبه فأبدع يستقل بوجوده عن باقي الأعمال السابقة الأخرى. فحضور أعمال أدبية في أخرى ظاهرة عرفها الأدب منذ القديم، وأصبحت هذه الظاهرة تعرف في عصرنا الحالي عند النقاد ودارسي الأدب بالتناص «l'intertextualité».

إنّ الشكلانيين الروس les formalistes russes رغم رفضهم حضور البعد الاجتماعي في النّص الأدبي كانوا من بين الأوائل الذين تفطنوا إلى التقاطع الحاصل بين الاجتماعي والأدبي على المستوى اللغوي خاصة. فيوري تينيانوف Yuri Tynianov يقول: «إنّ الحياة الاجتماعية تدخل في ارتباط متبادل مع الأدب قبل كل شيء في مظهره اللغوي»[1].

فالنصوص الشفوية كظاهرة غير أدبية، يمكن أن تكون مادة يحولها الكاتب حسب قوانين المنظومة الأدبية، فينتظم العمل الأدبي انطلاقا من صور حية منتزعة من اللغة المتكلمة ومن الانفعالات الملازمة للخطاب، فيعيد نسجها بواسطة "خدع ميمية" والتلفظ[2]

لكن تشبث الشكلانيين باستقلالية النص لم يسمح لهم بأن يصلوا إلى مستوى التنظير، إنّما بقي المفهوم عندهم مجرد تصور فقط.

إنّ مفهوم التناص تبلور لأوّل مرّة وتعيّن كمبدأ إجرائي للتحليل عند ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine الذي أسماه بالحوارية Dialogisme فيرى أنّ: «الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، يعثر المحلل فيها على بعض

1- المرتجي أنور، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، 1987، ص43.

2 - المرجع نفسه، ص 43 - 44.

الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحيانا، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة (...) وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل (...) فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات...»[1].

لكن عرض ميخائيل باختين لا يعدو أن يكون حديثا عن التداخل اللغوي في النص الروائي، أو تداخل السياقات وتواجد أصوات أخرى غير صوت الكاتب والسارد، لذا بدأ تعريفه غير محدد.

لم يضبط مفهوم التناص ولم يحدد اصطلاحا إلاّ على يد جوليا كريسيفا Kristiva Julia سنة 1960. فظهر لأوّل مرّة كمصطلح على الساحة الأدبية. وحددت جوليا كريستيفا مفهومه باعتباره ذلك: « التقاطع داخل نصّ لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى ». إنّه « النقل ...لتعبيرات سابقة أو متزامنة »[2].

فالتناص ظاهرة موجودة، فالأدباء ذاتهم واعون بها، فهذا ملارمي Malarmé يرى أنّ الأدب ما هي إلاّ عملية ارجاعية[3]، ويردف بورجس I.L Borges قائلا:"...إنّ جميع الأعمال الأدبيّة هي من صنع كاتب واحد غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme"[4]، ويعني هذا القول أنّ المجتمع عبر نسيجه الثقافي يساهم في تكوين النصوص، وأنّ اللاوعي عند الكاتب كثيرا ما يتدخل في تشكيل النص الإبداعي، فتسربات الذاكرة كثيرا ما تطفو على السطح وتنسج بخيوطها الأعمال الأدبية.

---

1 – باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص38-39.

2 – أنجينو مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد مدني، عيون المقالات، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 102.

3 – المرتجي أنور ، سيميائية النص الأدبي، ص 45 عن:

- Linguitiques et sémiotique, faculté des lettres et des sciences humaines, 1976, Rabat, p.48.

4 – المرتجي أنور، المرجع نفسه عن:

Boges I.L, Fictions, Gallimard, 1962, cité in : linguistique et sémiotique,p. 48.

أمّا جيرار جينات Gerard Genette، فنجد التناص عنده، نوعا من التعاليات النصية الخمسة transtextuelles ، فحدد تميزه عن باقي الباحثين بالمفهوم الذي قدمه المصطلح بقوله: «أعرفه فيما يخصّني بطريقة محددة، دون شك، بتواجد علاقة حضور مشترك Co-présence بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعلي لنص في نص آخر، وبشكل أكثر وضوحا وحرفية، إنّها الممارسة التقليدية للاستشهاد (بمزدوجتين، بوجود مرجعية محددة أم بعدم وجودها)، وبشكل أقل وضوحا وتقنية فهي السرقة le plagiat عند لوتريمون Lautreamont مثلا، الذي هو اقتراض غير مصرح به حرفي أيضا، وفي شكل أقل وضوحا وأقل حرفية نجد الإيحاء « l'allusion»، والذي يعني ملفوظا يفترض علاقة بينه وبين آخر تحيل إليه إشارته بحيث لا يمكن تلقيه دونها... »[1].

فالتناص عند ج. جينات G. Genette يتخذ أشكالا هي: الاستشهاد La citation والاقتراض Le plagiat، والايحاء l'allusion.

إثر اهتمامنا بظاهرة الاستشهاد لمسنا حضورا جليا لأشكال تعبيرية غير كتابية في نص الكاتب الروائي والتي نعتبرها الخلفية المرجعية الثقافية التي انطلق منها الكاتب من أجل صياغة تجربته الروائية. وحضور هذه الأشكال التعبيرية ولّد تداخلا ليس فحسب على مستوى اللفظ إنّما كذلك على مستوى البنية، وهذا الحضور اتخذ شكله البارز من خلال الاستشهاد.

يقول دومينيك منجونو Dominique Maingueneau: إنّ « كلّ لغة طبيعية تملك قوانين تسمح لها بالاستشهاد، وعملية كهذه لا تتمثل فحسب في نقل ملفوظ، بقدر ما تتمثل كذلك في نقل عملية تلفظ، التي تفترض مقام تلفظ خاص، متباين عن مقام تلفظ للخطاب الذي يستشهد »[2](discours qui cite).

1 - Genette Gerard: Palimpseste, la littérature au second degré, Ed Seuil,1982, p.8.

2 - Maingueneau Dominique, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Edition Bordas, Paris, 1990, p.85.

ويكون الاستشهاد أو ما يعرف بالخطاب المنقول discours rapporté، بالأسلوب المباشر le style direct، فتكون فيه الاستعانة بمعينات فضائية كالنقطتين والمزدوجتين اللتين تحددان بداية ونهاية القول المنقول حرفيا، و« الاستشهاد بالخطاب المباشر يفترض تكرار دال الخطاب المستشهد به discours cité، وبالتالي الفصل بين مقامَي التلفظ: المستشهد، والمستشهد به (citente et citée)[1].

ويتمّ الاستشهاد باللجوء إلى الأسلوب غير المباشر style indirect، فيه نجد انمحاءً للمعينات الفضائية.

وكما أنّ الخطاب المباشر يفترض نقل الدوال، فإنّ في الخطاب غير المباشر يكون المدلول هو المنقول.

والاستشهاد الذي يهمّنا في هذه المرحلة من البحث، هو ذلك الخطاب المنقول الذي ليس من إبداع الكاتب، إنّما ذلك الذي يرتبط بالعالم الشعبي الشفوي والمتعلق بثقافته، والمعين الذي اغترف منه، ما أعانه على صياغة تجربته الروائية الرائدة والتي تتمثل في الأقوال المأثورة والأمثال والحكم والحكايات الشعبية والأغاني، علما أنّ الاستشهاد في هذا النص الروائي لا يقتصر على هذه النماذج الخطابية فقط وإن لم تكن بنفس الكثافة في الاستحضار.

1 – الأمثال والحكم والأقوال السائرة:

إنّ الأمثال والحكم والأقوال المأثورة لا تعترف بحيز زماني ولا مكاني محدد، وإن كانت دلالاتها تحيل إلى الماضي كعبرة وحكمة. فهي منظومة لسانية تحوي عدة أقوال وحوادث صاغتها العبقرية الشعبية والجماعية، إذ لا يُعرف للمثل ولا للقول السائر ولا حتّى للحكم في الغالب مؤلف، لكن تظل سلطته على الكلام كبيرة تضاهي في المجتمع القبائلي « سلطة القانون العام، فهو (المثل) بمثابة "عقد اجتماعي »[2]"contrat social بين النّاس.

---

1 - Maingueneau Dominique, op. cit., p.85.

2 - Nacib Youssef, Proverbes et dictons kabyle, Editions Andalouse, 1990, p.13.

بطريقة خاصة أوجزت الأمثال والحكم في جمل مسجوعة في الغالب لغاية تعليمية تربوية، لتكون بالتالي سهلة على الحافظ، مقنعة للمتلقي، وقابلة للتداول والتواتر، واجتياز حواجز الزمن. وهي من الأشكال التعبيرية القليلة التي تعكس بحق نمط تفكير ومعيشة القروي القبائلي منذ أجيال خلت[1].

وسلطتها على الكلام بيّنة، لأنّ قائلها لا يستحضرها إلاّ من أجل تدعيم قول أو إدحاض حجة أو فصل في أمر. فيأتي المثل كحجة ليقطع بها صاحبها قول كلّ قائل.

« في اللغة المنطوقة تتميز الأمثال والاستشهادات بوضوح عن مجمل سلسلة الكلام، بتغيير النبر(l'intonation)، يكون لدينا انطباع أنّ المتكلم يترك إراديا صوته ويستعير القول إن مثلا أو استشهادا يبدوان كعناصر من قانون خاص مدرجان داخل الرسالة المتبادلة»[2]، ولكن بانتقال هذه الأمثال والاستشهادات من المنطوق إلى المكتوب تتغير بنية المثل الصوتية وتتداخل بنياتها مع بنية المتن، إذا أغفل الكاتب تعيينها مثلما هو الأمر في رواية Iḍ d wass.

وفيما يلي عرض لمجموعة الأمثال والحكم والأقوال المأثورة التي حفلت بها رواية "الليل والنهار"، علما أنّنا لم نفصل بين القول المأثور والحكمة والمثل لسبب بسيط، أنّ القبائلي لا يفرق بينها في الاستعمال، فهو يستحضر من الماضي أقوالا مضامينها تعبر عن خلاصة تجارب الأجداد ليؤكد قولا حاضرا، فهو يستخدم المثل والقول المأثور والحكمة لنفس الغرض.

1 - Nacib Youssef, op. cit., p.95.
2 - Greimas A. J, Du sens, Essais sémiotiques, op. cit.,p.309.

الأمثال والحكم	الصفحة	المزدوجتان (+/-)	الوظيفة	الملاحظة
- Ula d uccen yugi tizurin mi«semmumit »	30	+	تهكم	مثل مرتبط بخرافة شعبية
-Ilefḍan am yir medden ma teğğid-asen abrid ak-alin	32	–	تأكيد	
-Anagar win ur nezmir iwa	35	–	تأكيد	
Ur lṭnuz ur iṛehhen	42	–	تأكيد	قول مرتبط بحكاية شعبية "بقرة اليتامى"
-Aɛebbud iteṭṭu lxiṛ	42	–	تأكيد	
-Ilha win yeṭḥezziben	42	–	تأكيد	
«walaɣ mmi di lḥiḍ »- "am lğuher di lxiḍ	43	+	تبرير +تأكيد	مسبوق بعبارة: Ula d axunefsiw igga-t- id deg wawal-is d neṭṭa is- innan:
Aɛekkaz deffir lluḥ	46	–	تأكيد	
-Ṭṭu lhem ak-iṭṭu	47	–	تهوين	تكرر في ص157 بنفس الوظيفة وفي سياق السرد كذلك
Ur ireffed ur isrusu, ur ixeddem ur igeddem	49	–	تأكيد	كرر المثل في ص 105
- Aqjun ma yesseglaf ur t-ṭṭagad ma d ɛkassam ḥader iman-ik	50	–	تأكيد	ورد في سياق السرد
Win yeqqes wezrem yeṭṭagad aseɣwen	53	–	تأكيد	ورد في ص67 وبنفس الوظيفة في الحوار.
-ur teẓriḍ amek ara k-tečar	56	–	تأكيد	ورد في الحوار.
- Tasa n weqcic d aṣfiḥ	58	–	تأكيد	ورد في سياق السرد وسبق القول بعبارة: "لهذا يقال" Daymi qqaren
- Ur teẓriḍ d acu yuran	59	–	تأكيد	ورد في سياق السرد مسبوقًا بـــ: Degmi qqaren
- Ddem deɛwessu neɣ ak-teddem	61	–	تأكيد	
- ad ijbed amrar ad yenḥedd wedrar	61	–	تأكيد	ورد في سياق السرد أتبع بـــ: Akken qqaren بمعنى: كما يُقال
-Ulac win yenɣa laẓ	64	–	تأكيد	ورد في الحوار.
- La tedunt la tedunt abrid d akessar.	68	–	تأكيد	ورد في سياق السرد مسبوقًا بعبارة: كما يقال في الحكايات «Akken qqaren di tmucuha»

الأمثال والحكم	الصفحة	المزدوجتان (+/-)	الوظيفة	الملاحظة
- Rebεa yexxamen d utemmu	68	+	تحقير	أتبع بعبارة: Akken qqaren
- ayen yellan di tassilt yessuli-t-id uγenğa	70	–	تأكيد	
Win yemmuten ithenna	75	–	تأكيد	ورد في سياق السرد مسبوقًا بعبارة: degmi qqaren
- Tirga mxalfa	76	–	تأكيد	ورد في سياق السرد مسبوقًا بعبارة: degmi qqaren
- macci akken iṭ-tqasseḍ ara teffeγ	77	–	تأكيد	مسبوقًا بعبارة qqaren بمعنى يقولون.
- D lmektub ayen yuran ad iεeddi	77	–	تأكيد	مسبوقًا بعبارة: la qqaren بمعنى يقولون.
- Anda teqqneḍ I tebriḍ	82	–	تأكيد	ورد في مخاطبة وكرر في ص 180 بنفس الوظيفة.
- D imi id-iṭawin ma	83	–	تأكيد	مسبوقًا بـــ: ziγ degmi qqaren كرر في نفس الصفحة وحمل نفس الوظيفة.
- aγrum anda teddiḍ illa	83	–	تبرير	ورد في سياق السرد
-Ssider-iyi assa neγ-iyi azekka	84	+	تبرير	ورد المثلان في سياق السرد وسبقا بعبارة: "هناك من يقول" « llan widak iqqaren »
-Ssaya ar azekka illa ṛebbi	84	+	تبرير	
- Ulac xalik di tessirt	85	–	تأكيد	ورد في سياق السرد.
- ikkad seg-wakal ad yuγal s akal	87	–	تأكيد	ورد في سياق السرد.
- wagi dabdaε	90	+	تأكيد	اتبع بعبارة: Akken qqaren
- Ur teẓriḍ anda illa leṣlaḥ	95	–	تأكيد	ورد مرّة في هذه الصفحة ومرّة أخرى في سياق السرد ص 192 لكن الوظيفة اختلفت إذ دلت على التهوين.
- Tazdemt macci di llyali, tazdemt deg-unebdu. Iṭherggi unbdu illyali	98	–	تأكيد	مثل مرتبط بحكاية شعبية تعتبر مورد المثل، بعد عرض مضمون الحكاية يلخص القول بـــ: seg wass nni id-iqqim wawal-a بمعنى: منذ ذلك اليوم بقي هذا المثل.

الأمثال والحكم	الصفحة	المزدوجتان (+/-)	الوظيفة	الملاحظة
-Am win iγeẓẓan labṣel, ur iban iḍsa ur iban iẓru	101	-	تأكيد	
ma ttṣen waman deg-yeγzer neṭṭat ur teṭṭis	109	-	تأكيد	ورد في سياق السرد
-Aγrum aberkan	114	-	تأكيد	ورد في سياق السرد مسبوقًا بعبارة: Iqqim-ed deg wawal.
- ineẓra u mazal a -nẓer	115	-	تهويل	
- yal ass s wayla-s	134	-	تأكيد	
- win iffeγ usirem ḥesb-it amzun immut	135	-	تأكيد	
-Amzun tewqeɛ-yas tmellalt	138	-	تأكيد	
ṣṣber u leɛqel	147	-	تأكيد	
- atan teṭṭfem-d izzen s ufus	151	-	تهكم	
- neṭṭat ur neswi tibṣelt	153	-	تهكم	
rebbi anda telli ḍyella !	159	-	تأكيد	ورد في سياق السرد
- Axelxal ddeh	164	-	تأكيد	ورد في حوار أتبع بعبارة: Akken qqaren
- Ameγbun d win wumi ccuden ifassen	178	-	تأكيد	ورد في حوار مسبوقًا بعبارة: Ziγ degmi qqaren
temzi txeddem γef temγer	180	-	تأكيد	ورد في حوار

يتبين من خلال الجدول، أنّ الأقوال والأمثال والحكم التي وردت على سبيل الاستشهاد احتفظت بوظائفها الأصلية، والتي تتمثّل بالنسبة لجل الأمثال والأقوال والحكم في تأكيد الكلام وتدعيمه أو التهكم والسخرية بالنيبة لتلك التي وضعت أصلا لهذا الغرض، وهي قليلة الورود في الرواية.

فالأمثال المستحضرة احتفظت بنفس معانيها ووظائفها، لأنّ السارد الكاتب على وعي بها، ولم يدرجها رغم غزارتها لغرض تنميق لفظ، أو زخرفة أسلوب، إنّما أوردها ليضمن التواصل التام بينه وبين قرائه، وليعبر ويؤكد في الوقت ذاته عن حقائق أزلية انتظمت حولها قيم الأفراد وأخلاقياتهم وسلوكاتهم الاجتماعية وحياتهم الاعتقادية. فيوسف نسيب المهتم بالأمثال الشعبية القبائلية والدارس لها يؤكد أنّ

المثل في المجتمع القبائلي ما زال محتفظا بمكانته ووظائفه، فالمثل حسب قوله هو تلك الشرارة التي تضيء المواقف الغامضة والمفتاح الذي يفتح الأبواب المستعصية وإنّ كان للسلف فضل ابتكاره فإنّ على الخلف واجب العمل به[1].

وردت الأمثال في سياق السرد، وهي تشكل حيزا هاما من الخطاب الروائي، واستخدامها الغزير ينمّ عن عناية الكاتب واهتمامه بالخطاب الاجتماعي، والتعبير عن الواقع من خلال الأمثال، لما يحمله المثل والقول المأثور من مضامين ودلالات تصبّ في السياق الاجتماعي.

فالمثل في المجتمع القبائلي شأنه عند كل الشعوب يصدر بصورة عفوية من مواقف معيشة، والمثل مع كلّ ما يحمله من تناقض وتعميم يكمل بعضه بعضًا ليؤلف المجتمع الذي ينبثق منه، ويعكس حقيقته، وليؤدي خاصة الدور التربوي والتوجيهي الذي أعدّ له أصلا.

لكن لا يعدو أن يكون المثل فضلة على مستوى الخطاب، فدوره تكميلي في الغالب، فقد سيق ليؤدي وظيفة تأكيدية وليعطي أبعادا دلالية متينة للعبارات ومعانيها. وإن كان وراء توسيع متن النصّ وفضائه السردي، فإنّ حذفه لا يحدث خللا ولا تشويها على مستوى الخطاب الذي أدرج فيه.

إنّ الأمثال قد تمّ استعمالها في الرواية من قبل السارد الكاتب في سياق السرد، وقليلة هي الاستشهادات التي جاءت على لسان الشخصيات الروائية. وتلك الأمثال والأقوال والحكم التي استحضرها السارد الكاتب بطريقة مباشرة وحرفية لم يلجأ فيها إلى معينات فضائية كالمزدوجتين إلاّ نادرا. مثلما هو الأمر عند الكتاب والأدباء في مثل هذه العملية، إنّما احتفظ في استحضاره لبعض الأمثال والأقوال بتلك الصيغ الشفوية التي يلجأ إليها العامة في استحضار أقوال ليست خاصة بهم، مصرحين بذلك أنّهم لا يقومون إلاّ بالاستشهاد بها.

---

1 - Voir, Nacib Y., Proverbes et dictons kabyles, op. cit., p.36.

فالكاتب السارد يتدخل لتعيين الطبيعة الاستشهادية للمقاطع السردية المنقولة مستعينا بعبارات تكشف عن طابعها الشفوي، ومصدرها الشعبي، معلنا أنّ الكلام المنقول استحضر من ماض مطلق وهو جاهل لقائله وللواقعة المرجعية التي كانت مورده، ولم يستحضره إلاّ ليدعم قولا وحكما، ومن هذه العبارات نذكر:

- qqaren، بمعنى يقولون.
- Akken qqaren، بمعنى كما يقال.
- Degmi qqaren، بمعنى لهذا يقولون.
- Akken qqaren deg wawal، بمعنى كما يقولون في المثل.
- Iqqim-ed deg-wawal، بمعنى بقي "كمثل" أو "قول".
- Seg-wassnni id-iqqim wawal-a، منذ ذلك اليوم بقي هذا القول.

نلاحظ في مواقع أخرى- وهي الغالبة، من الخطاب انمحاءً تاما للمعينات الفضائية. فرغم استقلال الأمثال والحكم ببنياتها عن البنية التي احتضنتها، فما كان القارئ غير المدرك ولا العارف لها من اكتشافها، وبالتالي فصلها عن بنية النص العام.

إنّ انتقال الأمثال من الشفوي إلى الكتابي، وإن أحدث هذا الانتقال تغيرات على بنية الكلام (البنية الصوتية)، فإنّ عدم تحديدها بمعينات فضائية جعل بعض الأمثال والحكم تبدو وكأنّها بنية أصلية في النص، ندرج على سبيل التمثيل هذا المقطع السردي للإيضاح:

«Agerbuz-a d ayurru. Tagara ad yuɣal s akal.
Ikka-d seg-wakal ad yuɣal s akal».

فالاستشهاد في هذا المقطع السردي كان باستحضار حكمة تحمل دلالة دينية بيّنة: (Ikka-d seg-wakal ad yuɣal s akal) (بمعنى أصله من تراب ويرجع إلى التراب)، استشهد بها ليدعم قولا سابقا، حول فناء الجسد وتحوله إلى تراب لأنّ أصله تراب، فأعقب الكاتب حكمه بهذه الحكمة التي استوحى معانيها من القرآن الكريم، ليؤدي وظيفة التأكيد والتدعيم على سبيل الاستشهاد لكن دون تعيينه.

من الأمثال ما حور حتّى فقد بنيته الأصلية، فاندمج مع البنية الشاملة للنّص، حتّى تعذّر على غير العارف لمضمون المثل وبنيته الأصلية أن يميّزه على بنية النّص المستحضر. كهذا المثل الذي استحضره السارد الكاتب، لكن أخضعه لتحوير حتّى بدا وكأنّه كلامه:

« Mi yuli wass, ma ṭṭsen waman deg yeɣẓer neṭṭat ur teṭṭis».

فالبنية الأصلية للمثل هي:

« ur iggan, ar lama ṭṭsen waman deg ɣeẓṛan »* .

فالسارد الكاتب لم يرفق المثل بقرينة تدل عليه، ولا واقعة تحيل إليه، إنّما أدخل عليه تحويرا عن طريق التقديم والتأخير في بنيته وأدرجه في بنية نصه حتّى فقد المثل بنيته الأصلية.

إنّ إدراج الأمثال دون معينات فضائية وزمانية (الصوت) كالتنغيم والوقف (intonation, pause) في أحيان كثيرة، نتج عنه تفاعل كامل وتام بين بنية النّصوص الدخيلة مع بنية النص المستحضر، نرجع هذا التفاعل إلى أنّ الكاتب استحضر عبارات جاهزة مألوفة عنده كالأمثال السائرة والحكم القديمة والعبارات والتراكيب التي يحفظها، والتي يرددها المتكلّمون من حوله، فأصبحت طيعة جاهزة للاستخدام في نصه الروائي، فلم يجد داعيا لتعيينها فانصهرت بناها في بنية النص، وانمحت إلى درجة يصعب فيها لغير العالم بطبيعتها الشفوية الشعبية تحديدها. فبانتقال الأمثال والحكم الشفوية إلى الكتابة فقدت تمايزها الفونولوجي ومظهرها الصوتي فذابت في البنية الشاملة للنص.

إنّ انتقال هذه الأشكال التعبيرية الشفوية إلى الكتابة لم يحدث في بنية النص الروائي هوة ولا انقطاعا، ولم يجعل الأداءات الشفوية فيها بشكل ظاهر على نحو مغاير للغة الكتابة التي تبناها الكاتب، لأنّ لغة كتابته أصلا هي أقرب إلى لغة الحديث العام، فبدت لغته كامتداد للغة تلك الأحكام والأمثال والأقوال المأثورة، ممّا سهل على الكاتب مهمة التبليغ، وعلى القارئ الفهم.

---

* – الترجمة: لا ينام حتّى تنام المياه في الوديان.

إنّ اللغة السردية التي تبناها السارد الكاتب في روايته مكّنته من أن يكون في نفس المستوى من الإدراك مع قراءته على اعتباره يلتقون جميعهم في نفس النظام اللغوي الذي يتحدثون به، خاصة وأنّنا لم نشهد تمايزا بين لغة الخطاب الحاضر والخطاب المستحضر، ولا حتّى اللغة التي جاءت على لسان شخصيات عالمه الروائي.

يعتبر الكاتب من الأدباء القلائل الذين هجروا غريب اللفظ ومستحدثه - إلاّ ما اقتضته ضرورة التعبير - وفضّلوا الكتابة بأسلوب يمتاز بوضوح اللفظ وبساطته، وسهولة العبارة وأصالتها ومألوف اللفظ المتداول، فلا يجد القارئ عناء في البحث عن معانيه، ممّا سمح للكاتب بنقل حكايته وتمرير خطاباته، والتجاوب بالتالي مع العامة والخاصة والتعبير الأصدق عن الواقع الاجتماعي والثقافي الذي استلهم منه موضوع أولى تجاربه الروائية.

2- الحكاية الشعبية:

تمثل الحكاية الشعبية الشفوية شكلا تعبيريا بارزا في ثقافة المجتمع في منطقة القبائل، فهي من الأنماط القصصية التي تعكس بصدق بناءها الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي (الاعتقادي)[1]، فهي تعكس وجوده وتحمل صورا عن واقعه وقيمه وعلاقاته الاجتماعية بحكم ارتباطها بالمجتمع القبائلي منذ زمن قديم.

أورد الكاتب الحكايات الشعبية الشفوية في نصه الروائي على سبيل الاستشهاد، وهي تشكل فيه وحدات قصصية مستقلة عن بنية القصة الأساسية، فجاءت أحداثها محكومة ببنية القصة ومضامينها مرتبطة بالواقع الاجتماعي الذي تحيل إليه كواقع موجود سابقا، ويظهر هذا جليا من خلال استعمال الزمن الماضي المطلق، والصيغ التي تحيل القصة كدال ومدلول إلى زمن الخرافات.

إنّ الاستعمال المكثف للحكايات والخرافات في الرواية ينمّ عن الاهتمام الدائم للكاتب بالخطاب الاجتماعي، وبحكم ارتباط القصص بالوسط الشعبي فإنّ حضورها

1- انظر ذهبية آيت قاضي، العلاقات الأسرية في الحكايات الشعبية القبائلية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، د.ت جامعة تيزي وزو، ص 57، 58، 59، 60.

في الرواية يُطلع القارئ على مجموعة من القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع القبائلي، كأهمية الاتحاد "Tidukla "، لأنّ فيه قوة الجماعة وبقاءها، من خلال إدراج قصة على لسان الحيوان لضرب المثل وأخذ العبرة والاتعاظ[1]. ومكانة المرأة في المجتمع القبائلي الذي تعكسه قصة ذلك الكلب الذي خيّر أن يكون كلبا أو امرأة، فاختار أن يبقى كلبا[2]، وفي رواية أخرى لنفس الحكاية أدرجها السارد الكاتب في موقع آخر من الرواية صرخ الكلب من شدة هول ما سمع حتّى ابتلع حنجرته، ومنذ ذلك اليوم سكت عن الكلام.

« asmi tebda ddunit, aqjun yugi ad yuɣal ṭ-ṭameṭṭut. Iffeɣ-it leɛqel meskin isuɣ armi isseblɛ tagerjumt-is, igugem , iğğa-t umeslay »[3].

وكذا الصراع الدائم بين الأم وزوجة الابن الذي عكسته تلك الحكاية الشعبية التي أدرجها الكاتب على مستوى الخطاب، ليؤكد على الصراع الأزلي بين الأمهات وزوجات أبنائهن في الأسرة القبائلية[4].

إنّ حضور الحكاية الشعبية الشفوية في الرواية كان بصفة مباشرة وحرفية، حتّى وإن لم يستعمل الكاتب المزدوجتين في الغالب، فالسارد الكاتب أو الساردون المتضمنون في الحكاية يتدخلون في بداية كلّ قصة شعبية مستحضرة ليعينوا نوعية المقطع السردي الجديد، مستعينين في ذلك بمقدمات استهلالية خاصة بهذا النمط التعبيري، ممّا سهّل على القارئ إحداث تمايز بين بنية النّص المستشهد وبنية النص المستشهد به. ومن هذه العبارات المصرح بها نذكر:

- asmi llan ṭmeslayen lmal ، بمعنى لما كانت تتكلم البهائم.
- Asmi tebda dunnit ، بمعنى لما كانت بداية الخليقة.

---

1 - الرواية، 138، 139 .

2 - الرواية، ص 4.

3 - الرواية، ص 32. الترجمة: حينما كانت بداية الخليقة، رفض الكلب أن يُخلق امرأة، فجزع من هول الأمر فصرخ حتّى ابتلع حنجرته، فصار أبكمَ وسكت عن الكلام.

4 - الرواية، ص 169.

- asmi llan ṭmeslayen lmal ، بمعنى لما كانت تتكلم البهائم.
- Asmi tebda dunnit ، بمعنى لما كانت بداية الخليقة.

إلى غيرها من العبارات التي تحيل القارئ إلى مرجعية خاصة، وإلى زمن غير زمن حاضر التكلم، وإلى زمن غير زمن القراءة.

إنّ ورود الحكايات والقصص الشعبية جاء على سبيل الاستشهاد، وقليلة هي تلك القصص التي جاءت على سبيل الاقتراض والإيحاء، وذلك حين لم يتمّ الإعلان عنها وتعيينها بمزدوجتين أو عبارة استهلالية يعلن بها السارد الكاتب عن استحضار مقطع سردي جديد، ولكن حتّى في هذه الحالة نهتدي إلى ملفوظات تعيننا على ربط الملفوظ الحاضر بأصله الغائب، ومن ذلك ما نجده مثلا في المقطع السردي الآتي:

« ...wa yeɛna-d tilkin n Aɛelğiyya n Tizi, terγa fell-as neṭṭa iγunza –ṭ maca ula d uccen yuggi tiẓurin imi "semmumit" »[1].

فالكاتب لم يورد من القصة التي يحيل إليها المقطع إلاّ كلمة «semmumit»، بمعنى حامض على سبيل الاستشهاد، لكنّها كانت كافية لتحيلنا نحن القراء إلى حكاية ذلك الثعلب الذي مرّ يوما بكرمة تدلت منها عناقيد عنب شهية، فعصف الطمع به وهمّ بقطف البعض منها، وحينما أنهكته محاولاته المتكررة للإمساك بالعناقيد أكمل طريقه مدعيا أنّ العنب حامض لم ينضج بعد « semmumit ».

ومن الحكايات التي جاءت على سبيل الاستشهاد غير الحرفي، ندرج كذلك هذا المقطع السردي الذي يتضمن حكاية مصرحًا بها بصفة أقل وضوحا وحرفية:

« Zik zellum arrac di lɛid, armi d yiwen wass, yiwen qqaren-as smaɛil niqal izla-t babas yiwen wemcum akken qqaren-as Ibahim »[2].

في المقطع استرجاع لقصة سيدنا إبراهيم الخليل مع ابنه اسماعيل، وتحديدا حين همّ الأب أن يضحي بالابن، والغرض من هذا الاستشهاد هو إقامة مشابهة بين

---

1 – الرواية، 30. الترجمة: هذا منشغل بالكلام على علجية القاطنة بتيزي، هي مولعة به، أمّا هو فلا يأبه بها، ولا يكلّمها، لكن ألم يرفض الثعلب أكل العنب حين ادعى أنّه "حامض".

2 – الرواية، ص 94. الترجمة: في الماضي كانوا يذبحون الأطفال في العيد، ففي يوم همّ رجل شرّير يُدعى إبراهيم بذبح ابنه إسماعيل

وضعية البطل اتجاه أمّه، مع وضعية إسماعيل اتجاه أبيه، فمصير "محند أمزيان" هو الذبح إن لم يجد حلا على الفور يخرجه من ورطته فيجنبه غضب الأمّ وعقابها.

تستوقفنا القصّة ذاتها[1] التي حوت الاستشهاد بالإشارة إلى قصّة تنتمي إلى الموروث السردي الشفوي، لكن استعمالها لم يرد على سبيل الاستشهاد، إنّما جاء إيحاء، إذ نفترض وجود علاقة بين موقف وقفه بطل الحكاية "محند أمزيان"، ورفاقه الرعاة مع موقف مماثل وقفه أخوان ربّتهما غولة في حكاية شعبية قبائلية[2]. إنّ القصّة تروي حكاية خروج مجموعة من الفتيان للرعي، ولكي لا ترعى الخراف في حمى أهل القرية ربطوها بحبال وانشغلوا عنها باللهو. فاختنقت الخراف إثر التفاف الحبال حول أعناقها فيهتدي محند أمزيان إلى حيلة فيذبح الخراف، ويتجنّب بذلك غضب الأهل وعقابهم. إنّ هذا الموقف يستدعي إلى ذهن القارئ موقفًا متشابهًا ورد في حكاية شعبية قبائلية* موضوعها مقابلة امرأتين حاملين إحداهما غبيّة والأخرى ذكيّة بغولة فتبقر الغولة المرأتين وتستخرج طفليهما وتربّيهما فيقعا يومًا في الموقف ذاته لأنّهما كلّفا برعي أغنام الغولة، وحين هلكت اهتدى أذكى الإخوان إلى حيلة جنّبته وأخاه غضب الغولة وعقابها.

إنّ فكرة ذبح الخراف واحدة، والحيلة التي اهتديا إليها لتجنّب العقاب نفسها، والكاتب تمكّن من نقل الواقعة إلى سياق آخر وأبقى ما أمكن استيعابه وغيّر الباقي عن طريق التحويل لخلق إنتاجٍ دلالي مبدع.

ومن القصص التي استعيرت بعض عناصرها من واقعة أصلية غريبة عن المجتمع القبائلي، لكن المخيلة الشعبية نسجت حولها قصة جديدة استرجعها السارد الكاتب وأدرجها على سبيل الاستشهاد قصة بناء مسجد القرية[3]، وهي قصّة تأسيسية.

---

1 – الرواية ص 91.

2 – انظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ط 1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1992، ص 95.

* – من القبائل الصغرى، المنطقة التي ينتسب إليها الكاتب.

3 – الرواية، ص 133.

فالقصة تروي حكاية أوّل ساكن نزل بالمكان الذي شيدت فيه القرية، وكان رجل جاء على ظهر ناقة، ولكي يعين المكان الذي يبني في مسجده ترك ناقته تسير حتّى بركت في مكان وفيه بنى مسجده، فموضوع الحكاية هو بناء مسجد استلهم من واقعة بناء مسجد الرسول ﷺ حين حلّ بالمدينة مهاجرا، فخرج الرسول ﷺ بناقته ووضع لها زمامها، وطلب من المهاجرين الذين هرعوا لاستقباله وأن يخلوا سبيلها فلقد كانت مأمورة، فسارت الناقة حتّى أتت مكانا فبركت فيه، فبنى الرسول مسجده، وكان أوّل مسجد يبنى في المدينة المنورة.

إنّ حضور الحكاية الشعبية في الرواية كبنية نصية مستقلة لها بداية ونهاية، جاءت موازية ومجاورة لبنية النّص التي احتضنتها، وهي في الغالب سيقت لأداء وظائف تدعيمية، وبالتالي لا تشكل بنية فاعلة في الهندسة المعمارية للرواية، إنّما استحضرت لتخدم الخطاب، وتعد في هذه الحالة مجرد استطراد لا قيمة له بنيويا.

3 - الأغاني:

إلى جانب الاستشهاد المكثف بالأقوال والحكم والأمثال والحكايات الشعبية، والذي تراوح بين الاستشهاد الحرفي والمحور، نجد الكاتب قد استعمل بشكل يقلّ كثافة نمطا آخر له مرجعيته التي يتقاسمها مع الأمثال والحكايات ألا وهي الأغاني.

فتعدّدت الأصوات وارتسمت معالم الخريطة الثقافية التي ينتمي إليها الكاتب، إثر إدراجه الأغنية الشعبية في النص الروائي، وبدت الرواية كـــ: « عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة، فما ينقل إلى الورقة هو دال اعتباطي (كلّ كلمة تساوي صوتا) يريد لنفسه أن يكون متلائما مع مدلوله ومرجعه، ويمثل بالتالي واقعا موجودا مسبقا وسالفا على ذلك الدال...»[1].

وفيما يلي عرض لمجموع الأغاني التي اشتمل عليها النص الروائي، لكن في البدء من المفيد أن نشير إلى أنّ الأغنية الشعبية القبائلية لا تنفصل عن الشعر، فككل

1- عاشي نصيرة، البنية النصية في روايات وسيني الأعرج، رسالة نيل درجة الماجستير، 1996، ص29.
عن: جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص 36.

الأشكال التعبيرية الغنائية (lyriques) البدائية فإنّ الأشعار القبائلية لم تنظم إلاّ لتنشد[1]، فلا توجد حدود فاصلة بين الأغنية والقصيدة الشعرية في الأدب الشفوي القبائلي، فيوسف نسيب Youssef Nacib يصرح أنّه من الصعب إيجاد حدود فاصلة بين ما هو شعري وما هو غير شعري، فالاختلافات الموجودة بين الأغنية والقصيدة سطحية، والمغني القبائلي كثيرا ما يغترف من أشعار مجهولة المؤلف[2].

1 - Amrouche Jean, Chants berbères de Kabylie, Editions l'Harmattan, Paris, 1988, p.51.

2 - Nacib Youssef, Anthologie de la poésie kabyle, Editions Andalouse, 1993, p.20.

الأغنيــة	الصفحة	المزدوجتان (-/+)	الملاحظــة
-lxedma n luzin s axxam	29	+	وردت في سياق السرد
aqlaqal	31	+	وردت في سياق السرد عينها الكاتب في قوله: Iserê-as بمعنى: "أطلق العنانَ لعقيرته".
Uh ! yeĝĝa yemmas	36	+	تحديد نوع المقطع المستشهد بقول السارد: « imeddukal yakw serrḥen I tayect nnsen» بمعنى "أطلق الرفاق العنان لعقيرتهم"،
An-nṛuḥ a d-nẓuḥ an-nawi² tikli uẓeṛẓuṛ	37/36	+	جاءت في سياق السرد
ṯṯalaben smaḥ di lwaldin	37	+	جاءت في سياق السرد، عين الأغنية المستشهد بها حيث أعلن أنّ الركاب تحولوا من الأغنية إلى الذكر في هذا المقطع: « qelben-t γer udekker »
Lexwan, ukud nemxallaf ur nezdiγ deg yiwet n tmurt	48	+	أعلن السارد عن الأغنية المستشهد بها في عبارة: « Ibda iṯzenzun" بمعنى بدأ يدندن.
Aγrib d abaṛṛani di tmura n medden	76	+	جاء في السرد على سبيل الاستشهاد لأداء وظيفة تأكيد دون أن يتدخل السارد لتعيين نوعه.
ḥemmleγ-ṭ ṯhemmel-iyi, babas yugi-yi	82	+	جاء في سياق السرد والسارد يسبق الإعلان عنها بلهجة ساخرة: « Ula ṭ-ṭamaziγt ssnen ṭinna n ccna d ccveê» بمعنى: "حتّى الأمازيغية التي يعرفونها فهي أمازيغية الغناء أو الرقص".
Ad ṛuḥeγ akenı-ğğeγ a tasa	86	+	يعين السارد نوع الاستشهاد في قوله: «Dkker agi ıṭekkes lxiq» بمعنى: هذا الذكر يروح عن النفس
Walaγ tasekkurt suffela n tzemmurt.	130	–	يقول السارد معلنا عن الاستشهاد: « Ixeddamen bdan ccna » بمعنى: "بدأ العمال الغناء"
Llah ! llah	149	+.	عين السارد المقطع الغنائي المستشهد به في قوله: «Lxewni iserreê taγect-is s tinna ». بمعنى: أطلق الخوني عقيرته بتلك
Leḥbab ukud nemxallaf ur nezdiγ deg- yiwet n tmurt	151	+	ورد في سياق السرد ويقول السارد معلنا عن الاستشهاد: « A tenid êman-ṭ s tinna"
Zwi-ṭ rwi-ṭ	157	–	ورد في سياق السرد دون تعيين طبيعته.

خلافا لما لاحظناه في الاستشهادين السابقين فإنّ الأغاني أوردها الكاتب استشهادا حرفيا وفعليا. ففي هذه العملية لم يكتف بإرفاق كل استشهاد بمزدوجتين- ما عدا استشهادين - إنّما يتدخل مقدما نوعية المقطع السردي الجديد المستشهد به، مستعملا قرائن تدل عليه، مثل كلمة « Ccna »، بمعنى الغناء « serrḥen I tayect nnsen »، بمعنى "أطلقوا العنان لعقيرتهم بالغناء"، و « iṭzenzun" بمعنى "يدندن"، إلى غيرها من مرادفات الغناء والإنشاد، وكذا أحيانا يرفق المقطع المستشهد به بالإيماءات التي تصاحب في الغالب الغناء، كهزّ الكتفين والرقص مثل قوله: «wa yekkat s tuyat wa iceṭṭeḥ »، بمعنى "هذا يهز كتفيه وذاك يرقص"، أو يتدخل ليعين طبيعة الإنشاد أغنية كانت أم إنشادا دينيا، في مثل قوله: « ddker agi iṭekkes lxiq »، بمعنى "هذا الذكر يروّح عن النفس"، أو في نحو قوله: « qelbent γer udekker"،" بمعنى تحولوا إلى الذكر".

إنّ الاستحضار الحرفي للأغاني جعلها تحافظ على بنيتها الأصلية، فتصريح الكاتب بالمقطع المستشهد به وتدخله لتعيينه جعل القارئ يهتدي في الحين إلى هذه البنية الدخيلة المستحضرة، من خلال المزدوجتين وكذا من خلال إيقاعاتها الخاصة التي احتفظت بها حتّى بعد تحولها إلى الكتابة.

رغم القصر النسبي للمقاطع الغنائية المستشهد بها- ففي الغالب لا يستشهد إلاّ بمطلع أغنية أو لازمة من لازماتها - فإنّ الاستشهاد الحرفي والفعلي الذي اتخذته مكنّها من الاحتفاظ ببنيتها وإيقاعها الخاص، لتوضيح ذلك ندرج هذا المثال.

«....Mi d-yuli winna di Aɛdni, iserreḥ-as: "Ay aqlaqal", yuγal ibda tinna n «uh ! yeğğa yemmas". Imeddukal yakw serrḥen I tayect nnsen...»[1].

فالسارد يتوقف عن الخطاب المسرود ايدرج خطابا منقولا، وهو الشاهد الذي وضعه بين مزدوجتين، ويتمثل في مطلع أغنية شعبية « Ah ay aqlaqal »، ثمّ يعود

1- الرواية، ص 36.

الترجمة: لما صعد ذلك القاطن بـــ"عدني" أطلق عقيرته بغناء «Ay aqlaqal»، ثمّ تحوّل إلى أغنية أخرى وبدأ يغني: "Uh yeğğa yemmas" "آه ترك أمّه" فأطلق رفاقه جميعهم عقيرتهم بالغناء...

إلى الخطاب المسرود لكي يعرض استشهادا آخر معينا بمزدوجتين « Uh yeğğa yemmas"، وهي بنية نصية جديدة طرأت على بنية النّص الروائي، ثمّ يواصل بعدها خطابه المسرود. فتخللت هذا المقطع السردي بنيتان طارئتان، وانفصالهما عن البنية المستحضرة بارز. فنلاحظ أنّ البنيتين النّصيتين المستحضرتين لم تتفاعلا مع بنية النّص الحاضرة بسبب وجود معينات فضائية وتغيير النبر الذي يرغم القارئ عليه حين انتقاله من الخطاب المسرود إلى الخطاب المنقول، وكذلك إيقاعاتها التي حافظت عليها والتي كسرت رتابة السرد وتعيّنت بالتالي البنية الدّخيلة.

فبنية الأغاني التي جاءت على سبيل الاستشهاد لم تتصهر في بنية النص الذي استحضرها، ولم نشهد ذلك التفاعل الذي لاحظناه في الكثير من الأقوال والأمثال والحكم، مع النّص اللاحق. فالأغاني لم تمتزج بناها مع بنية النّص الحاضرة ولم تذب فيها، إنّما احتفظت بدوالها رغم تطابق مدلولاتها أحيانا مع موضوع السياق الذي وردت فيه، مثل ذلك هذا المقطع السردي:

« ...Anejli ṭ-ṭeγribt d aγrum ṭ-ṭugdin. "Aγrib d aberranidi tmurta n medden". Uiaċ win i γef ara yeṭkel...»[1].

إنّ السارد في معرض حديثه عن الغربة وحال المغتربين، استشهد بمقطع غنائي احتفظ بداله ومدلوله. فالكاتب ظلّ يعالج نفس الموضوع، ومدلول الأغنية يعكس ذلك، والدال لم تتغير بنيته.

لم ترد المقاطع الغنائية على سبيل الترفيه والتسلية – وهذا رغم إمكانية الاستغناء عنها دون أن تؤثر على النّص بنيويا– إنّما سيقت لترسم الأبعاد النفسية للشخصيات التي وجدت في الغناء ملاذا للتخفيف عن الضيق والأحزان: «Dċeker agi itekkes lxiq» ، أو عند الشعور بالتعسف والقهر، فيلجأ للغناء للتعبير عن سخطه ورفضه للأوضاع:

---

1 – الرواية، ص 76.

الترجمة: العيش في المنفى والغربة يلازمه الخوف: "المغترب أجنبي في بلاد النّاس" لا أحد يعتمد عليه.

« Ccna tezdeγ yal imir n tmeddurt nnsen. Ama ṭ-ṭameγra, ama ṭ-ṭamḍelt, ...γas tagniṭ teddem-asen ifadden, γef uɛebbuḍ I ṭṭeḥruruden. γas temmundel tmuγli..ilmeẓyen nneγ zgan di ccna . Akken t-id-iğğa yiwen: "γurwet agdud icennun.." »[1].

فالإنسان في كلّ أحواله يغني، فهو يغني في أحوال الرضا والسخط والحزن والفرح، ففي غنائه يجد استجابة لحاجة نفسية فيه، ومن خلاله كذلك يعطي لحياته معنى.

إنّ استخدام الكاتب الأغاني لتصوير الأجواء النفسية للشخصيات، يعكس ارتباطا آخر على مستوى آخر للرواية بالواقع، وهذا من خلال ربط العمل الأدبي بالواقع بواسطة الأغنية.

وباستخدام هذا الشكل التعبيري الشعبي، يظهر حرص المؤلف الشديد على إبقاء الصلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه، والاهتمام الشديد والدائم بالخطاب الاجتماعي.

---

1 - الرواية، ص 36.

الترجمة: إنّ الغناء يلازم كل لحظة من لحظات حياتهم. سواء في العرس أو المأتم... حتى وإن ناءت بهم أعباء الزمن فإنّهم يسعون من أجل لقمة العيش، حتى وإن غشيت أبصارهم ... فشبابنا يظلون دائما يغنون، كما قال أحدهم:"خذوا حذركم من شعب يغني".

المبحث الثاني

التّكرار la répétition

إنّ التكرار نوع من أنواع الإضافة Augmentation ، الذي يكون وراء تمطيط النصوص وازدياد أحجامها. يصرح جيرار جينات Gerard Genette أنّه: « لا يمكننا أن نمدد دون أن نضيف »[1]. والتمطيط قد يكون بتوسيع موضوعاتي أو تمديد أسلوبي أو بهما معا[2].

والتكرار، إلى جانب الاستشهاد، من الظواهر الأسلوبية الأخرى التي تؤثر على النّص كمًا، وتكونِ وراء تمطيطه وتوسيع متنه السردي، فهو من الآليات الأسلوبية التي يلجأ إليها الكاتب في الغالب، وذلك ليس لتؤدي الكلمة أو التركيب المكرر وظيفة جمالية تحسينية، وإنّما لتؤدي وظائف دلالية خاصة.

إنّ النّص الروائي الذي نحن بصدد دراسته طافح بهذه الظاهرة، فلم تخل صفحة فيه من تكرار لفظة أو عبارة أو صيغة أو تركيب مرّة أو عدّة مرات، بل يلجأ السارد الكاتب إلى الإطناب بإعادة الفكرة مرة أو مرات عدة في موضع واحد أو مواضع متباينة من النّص الروائي، لكن بصيغ تركيبية مختلفة أو زوايا نظر متعددة. فالملفوظ السردي على حد تعبير ج.جينات G.Genette « لا يمكن أن ينتج فقط بل يمكن إعادة إنتاجه، أي يتكرّر مرّة أو عدّة مرّات في النّص ذاته»[3].

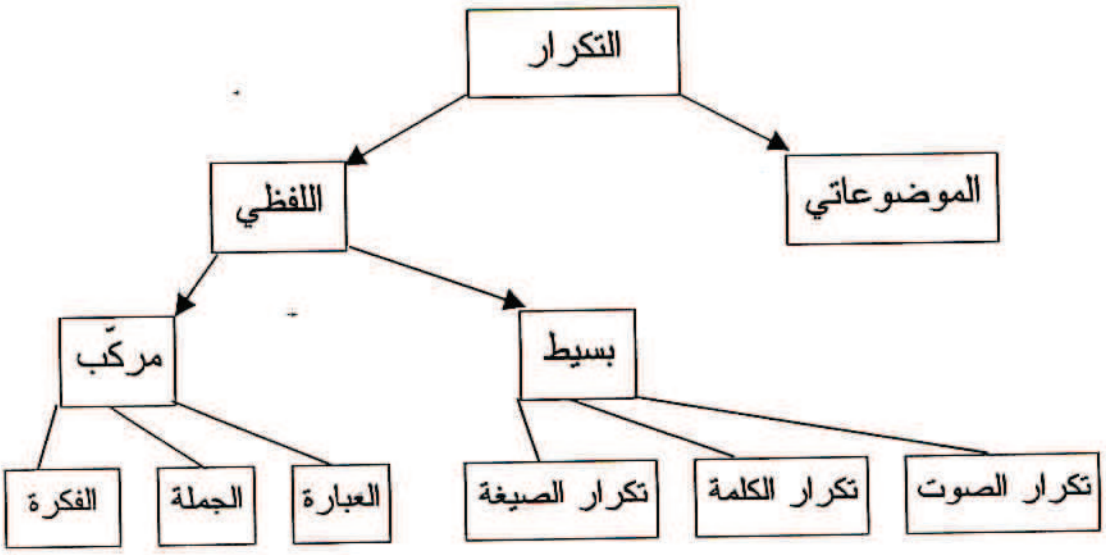
لقد تراوح التكرار في هذا النّص الروائي بين التكرار الموضوعاتي والتكرار اللفظي، ويمكن تمثيله في الشكل التالي:

---

1 - Genette Gerard, Palimpseste, op.cit, p. 364.

2 - Ibid, p.375.

3 - Genette G., Figures III, op. cit, p.145.



1 – التكرار الموضوعاتي

تكررت موضوعات كثيرة في هذا النّص الرّوائي، بحيث ارتكز المؤلف على هذه الآلية ليشكل نصه السردي، فلم يعمد الكاتب إلى تكرار موضوع واحد أو التذكير بحدث مرّة واحدة، إنّما عمد إلى تكرار مكثّف ولافت للانتباه لبعض المواضيع والأحداث أكثر من مرّة من منظوره هو أو منظور إحدى الشخصيات المشاركة في الأحداث، ممّا شكل تضخما نصيا مثقلا واتساعا لفضاء النص الروائي.

فنجد مواضيع بعض القصص المضمنة تكررت أكثر من مرّة، كموضوع قصة ذلك الكلب الذي اختار أن يكون كلبا بدل أن يخلق امرأة، والذي تواتر في موضعين متباعدين من الرواية[1]، لكن في سياق دلالي واحد متمثل في حديث الراوي عن وضعية المرأة ومكانتها في المجتمع القبائلي، وإن كان في إعادة القصة وتكرارها إطلاع القارئ على معلومة جديدة، حين أعطى رواية ثانية للقصة ذاتها. لكن لا يعدو أن يكون الموضوع واحدا، وقد جيء بالتكرار ليخدم الخطاب ويؤيد موقف الكاتب الأيديولوجي.

---

1 – الرواية ص 4. 31

موضوع الغربة من المواضيع شديدة التواتر في هذه الرواية، إذ شكّلت المادة الحكائية التي انبنت عليها أربع قصص مضمنة مسترجعة من قبل السارد، أو جاءت بصوت إحدى الشخصيات الثانوية، كقصة الجد الأكبر الذي ترك الديار ليعمل في السهول في إحدى ضياع الكولون، وقصة أبي الجد الذي اغترب إلى عنابة وعاد منها مقتولا، وقصة هجرة أبي مالحة إلى فرنسا والذي أفنى حياته عاملا بها، أو قصة ذلك الشاب الذي قضى حتفه في فرنسا وعاد محمولا على نعشه.

فموضوع الاغتراب في هذه القصص الأربع والتي وإن اختلفت شخصياتها وأحداثها والإطار الزماني والمكاني الذي جرت فيه، يظلّ حسب منظور ساردیها مرادفا للاستغلال والضياع والهلاك.

كذلك نجد موضوع رغبة الأم في تزويج ابنها الأصغر محند أمزيان الذي اعتبرناه موضوع رغبتها، يتكرر في مواضيع متباعدة، وهذا من خلال سرده من زوايا نظر مختلفة.

لقد كانت بدايته مجرد فكرة خطرت على بال مالحة في الصفحة (16) من الرواية: « Lemmer tufa as-ṭ-tayγ I Muḥend-Ameẓyan»[1].

ويتكرّر السارد الكاتب الموضوع ذاته على محور حكاية الأم، واصفا قلق المرأة وتخوفها من أن يحذو الابن حذو الأب، ويكون مصيره كمصيره، فتمنت أن تزوجه إحدى بنات القرية، ربّما يلهيه هذا الزواج عن الاهتمام بالسياسة، ويشغله عن التفكير في الهجرة واللحاق بالأخ الأكبر:

« ... yellis n Weṛdiyya At Aεli ṭ-ṭin I s- ilaqen...»[2].

ويتكرر الموضوع في الصفحة (67)، وجاء بصوت إحدى الشخصيات الثانوية المشاركة في الأحداث، فتقول "ثاحموتس" لمالحة ناصحة إيّاها:

---

1 – الرواية، ص 16. الترجمة: تتمنى لو تزوجه إيّاها.

2 – الرواية، ص17. الترجمة: بنت وردية آيت علي هي الأليق به.

«A Malḥa awi-yas-d taqcict.Aṭ-ṭeṛwuḍ lehna, am kem am neṭṭa. Ad am d-tekk ṭ-tisseγlit I wexxam-im, aṭ-ṭili amzun d yelli-m, yess ad ireṣṣi mmim, ad ixḍu I tlufa-yagi iγ- d- izzin...»[1] .

وفي سياق أسلوبي آخر يتكرر الموضوع دائما على محور حكاية الأم:

« Muḥend Ameẓyan, agguren agi ineggura iṛuḥ amzun akken γlin-d fell-as iγblan, iṭban uṣigna deg-yeẓri-s, ahat ibγa ad iffefer ula d neṭṭa. Tura ma ṭ-ṭagi n zwağ teshel... »[2].

وما كان مجرد أمنية في بداية الرواية تحول على مدى صفحاتها إلى هاجس لم يفارق مالحة، فيعود إليه السارد في الصفحة (141) ليصوّر عزم الأم على تنفيذ موضوع رغبتها:

« ilaq ad as-teg leqṛaṛ, ma ulac abrid-is iban ad yawi abrid yewwi gmas. Annect ibγa yekk-it ad ifferfer...»[3].

إنّ تكرار هذا الموضوع، وإن تمّ وفق تنوعات أسلوبية، فإنّها لم تعط إضافة للموضوع، فلقد كانت رغبة الأم واضحة ودوافعها جلية منذ اللحظة الأولى التي أدرج الكاتب فيها هذا الموضوع في الخطاب.

ومن المواضيع المتواترة التي سيقت لتخدم الخطاب، موضوع تنكر الدولة لأصحاب الحقوق ومعطوبي حرب التحرير، والتهميش الذي أضحوا عليه بعد استرداد البلاد استقلالها. ويتمثل في استعراض قصتي مجاهدين (سي محند واعلي ودا رابح) اللذين أبليا في حرب التحرير بلاء حسنا، وأضحيا بعد الاستقلال في ضيق وسوء حال، قانعين بأدنى الوظائف درجة في المعمل الذي يشتغل فيه البطل. وما تكرر الموضوع ذاته مرتين إلاّ لغرض عقد مقارنة بين وضعيتين متشابهتين، باستتباع قصة حارس غرفة حفظ ملابس العمال بقصة حارس مكتب مدير المعمل.

---

1 - الرواية، ص67. الترجمة: يا مالحة زوجيه تهنئين، وابنك كذلك. ستكون لك الونس وتصبح في منزلة الابنة تماما، ويبتعد ابنك عن هذه الخطوب المحيطة بنا.

2 - الرواية، ص 132. الترجمة يظهر محند أمزيان هذه الأشهر الأخيرة كمن انهالت عليه الهموم وأظلمت الدنيا في عينيه، ربما يريد أن يهاجر مثل أخيه، أما وإن أراد الزواج فالأمر هين.

3- الرواية، ص141. الترجمة: يجب أن تزوجه وإلاّ سيحذو حذو أخيه، مهما طال به الأمد سيسافر.

ومن القصص المضمنة الأخرى التي جاء موضوعها متواترا في خطابات عديدة على مدى صفحات الرواية بمحوريها، موضوع قصة الابن الأكبر لمالحة. فالسارد الكاتب عرفنا على جوانب مختلفة من حياته بصيغ أسلوبية مختلفة حينا، ومتشابهة أحيانا أخرى. فبداية موضوع قصته كانت على محور حكاية الأم في الصفحة الأولى (01) من الرواية، حيث أطلع السارد الكاتب القارئ على ضعف بنية ابن مالحة الأكبر، وتوالي أسقامه حين كان رضيعا.

« ...Asmi meẓẓi d ameɛlal kan, iṛwa lehlak d axeṣṣar...»[1].

ثمّ تكرر موضوع قصته على محور آخر باسترجاع قصته على محور حكاية الابن الأصغر لمالحة (محند أمزيان)، فأطلعنا السارد على مراحل أخرى من حياته منذ أن كان طفلا شقياً في القرية،إلى حين هجرته وانقطاع أخباره في الصفحة(12).

« iwwet ddunit s rrkel. Izzi armi yeɛya di lzzayer, isuγ, tagrawla, isuγ tenemla, isuγ tilelli armi ibeḥbeḥ, yiwen was iṭṭef tabbeyit, seg wassen ur d-ibban wudem-is...»[2].

ثمّ يعود موضوع هجرة الابن الأكبر وانقطاع أخباره بصيغة تركيبية مختلفة في موضع آخر على محور حكاية الأم، هذه المرّة في قول السارد:

« ...Amenzu-ines ddeqs aya segmi yesrafeg. Qrib mraw isegasen ur d-yuγal...»[3].

وفي سياق أسلوبي آخر، وبصوت السارد دائما يتكرر موضوع هجرة الابن الأكبر لمالحة في الصفحة (54) في قوله:

« ...Ma d winna tewwi teγribt, winna d war tuγlin...»[4].

---

1 – الرواية، ص .1. الترجمة: حينما كان صغيرا كان سقيما كثير المرض.

2 – الرواية، ص .12. الترجمة:... كان عابثا، صال وجال في الجزائر العاصمة كثيرا، نادى بالثورة والاشتراكية والحرية قدر جهده، في يوم اقتطع تذكرة فغاب وجهه منذ ذلك اليوم .

3 – الرواية، ص 18. الترجمة: سافر بكرها منذ أمد بعيد، لم يعد منذ عشر سنين.

4 – الرواية، ص 54. الترجمة: أما ذاك الذي أخذته الغربة فغربته لا رجعة بعدها.

وكلّما تواتر هذا الموضوع أطلع السارد الكاتب القارئ جملة أو تفصيلا على معلومة جديدة تخص هذه الشخصية، وتتعلق بموضوع قصته كميوله السياسية، ودراسته في الجزائر العاصمة، والبلد الذي هاجر إليه، أو المدة التي استغرقتها هجرته.

نقول الأمر ذاته بالنسبة لموضوع حكاية أخت محند أمزيان والابنة الوحيدة لمالحة، وموضوع زواجها ويسر حالها. فقد أدرج الكاتب موضوع قصتها على مستوى الخطاب مفصلة في الصفحة (13)، على محور حكاية محند أمزيان، ثمّ يتواتر الموضوع على محور الأم في مجمل بصيغ أسلوبية مختلفة، وسياق دلالي متباين في الصفحة (21) بصوت السارد في قوله:

«Taqcict-is zik iṭ-tefka,tura igwra-yas-d liser, yeɛmeṛ wexxam-is γures irden timẓin...».[1]

لكي يعود إليه السارد ويكرره في الصفحة (54) في تراكيب متشابهة الدلالة واللفظ أحيانا في قوله:

« yellis deg-wexxam-is,thenna, γures irden timẓin...».

كذلك نجد حدث اعتداء محند أمزيان على رئيس عمله الذي تكرر على مستوى الخطاب أكثر من مرّة، في مواطن متباينة ومتباعدة من النصّ الروائي[2]، بصيغ تركيبية متشابهة حينا كتكرار مثل هذه العبارات: « Ccif-is d yiwen yebki idda-ṭ fell-as"، وأشكال تعبيرية متباينة أحيانا كثيرة لكن دون أن يمنح السارد المقطع السردي المكرر أبعادا دلالية جديدة، أو يجعل المقطع السردي المكرر يساهم في تطوير الحدث ونموه.

إنّ إدراج الكاتب في هذا النص الروائي موضوعات متشابهة وتكراره الأحداث ذاتها نوعزه إلى إغراق الكاتب السارد في التذكر الذي بنى عليه فعل سرده الروائي. فقفزات السارد، ومن ورائه الكاتب، المتكررة من لحظة إنجاز الخطاب وهو حاضر

1 – الرواية، ص21 الترجمة: ابنتها زوجتها منذ أمد بعيد، الآن أصبحت تعيش في يسر وكثرة بنين ووفرة رزق.

2 – الرواية، ص 09، 50، 95، 96.

من الألفاظ التي أسرف الكاتب في استخدامها لفظتان يتكرر ذكرهما باستمرار على مستوى الخطاب وبشكل لافت للانتباه، خاصة كلّما انتقل الكاتب السارد بقرائه من حاضر الخطاب إلى الماضي، أو حين يحيل فعل سرده إلى ماض قريب أو بعيد مطلق، وكلّما يرجع بهم كذلك إلى الحاضر، ويتمثل في تكرار الثنائيات التقابلية الزمنية: « zik, zik, Tura, zik»، التي تواترت على مدى صفحات الرواية 115مرّة بالنسبة للمعين الزمني الأوّل (zik zik, zik)، و122 مرّة بالنسبة للمعين الزمني الثاني (Tura). فالمعين الزمني (Tura) تواتر في الصفحة الواحدة[1] خمس مرّات متتالية، وهذا ما يوضح كثافة استعمال الكاتب له.

ومن الكلمات الأخرى التي تواترت في هذا النّص الروائي بشكل مبالغ في سياق أسلوبي واحد، نذكر على سبيل المثال لا الحصر لفظة "Dagi" بمعنى "هنا"، التي تواترت على مدى نصف صفحة إحدى عشرة مرّة، وندرجها كعينة عن استعمال الكاتب المفرط للكلمة الواحدة عدّة مرّات في سياق واحد:

« ...Dagi awal wa deg-wayeḍ, awal imɛebbaṛ d gma-s dagi taḍsa d uqeṣṣeṛ tgellden (...) dagi tezdeɣ tatut dagi dayen selɣen yakw imeẓẓuɣen (...) dagi ṭ-ṭigzirt di tlemmast n lebḥer uḥebbeṛ dagi ṭ-ṭigzirt n ṭṭmana. Dagi ṭṭâgmen medden lehna (...) dagi ṭṭeɣṛasen lğiban (...) dagi i ɣllinttjeṛniḍin (...) dagi itberren tasa...dagi yeddubbuz wallaɣ...»[2].

إنّ تصدر (Dagi) هذه الجمل والتراكيب وتكرارها مع احتفاظها بوظيفتها النحوية، أمر تقصده الكاتب لتدعيم المعنى وتأكيده، ولخلق إيقاع ينطبع في نفس القارئ إثر تكرار اللفظة ذاتها في بداية كل تركيب جديد، حين اعتبر الكاتب هذه اللفظة الركيزة التي ينطلق منها في كلّ تركيب نحوي جديد، وهذه السمة الأسلوبية تدعى في النقد الفرنسي بـــ: l'anaphore[3]. وهي من السمات البلاغية التي تضفي على الكلام وقعا موسيقيا تطرب له الأذن، وإضافة إلى أنّها « تثبت الأخبار والمعاني

1- الرواية، ص 15.

2 - الرواية ص 157.

3 - يتمثل في تكرار في صدارة مجموعة نحوية (وعند الاقتضاء عروضية) لكلمة أو مجموعة من الكلمات.

سرده إلى الماضي، كانت إمّا لغاية استحضار موضوعات تخدم خطابه وتؤيد موقفه الأيديولوجي، وإما لاسترجاع أحداث تضيء بعض المواقف والأحداث على مستوى القصة. وهذه المواضيع التي تواترت في خطابات عديدة أحدثت في النّص تضخما نصيا كبيرا، فلم تخدم المسار التطوري للسرد إنّما كانت وراء تصدع الأحداث، وتعطيل نموها والإخلال بسيرها في أحيان كثيرة.

2 - التكرار اللفظي

إنّ هذا الضرب من التكرار ينقسم إلى بسيط ومركب. ويكون التكرار بسيطا حين يعمد الكاتب إلى تكرار الكلمة ذاتها، أو الصوت نفسه مرة أو عدّة مرّات في سياق واحد أو سياقات مختلفة، وحتّى متباعدة على مدى صفحات الرواية، أو تكرار كلمات متقاربة صوتيا، أو كلمات متشابهة دلاليا، أو تكرار نفس الصيغة الصرفية في الأفعال.

أمّا المركب فيتمثل في تكرار العبارات والجمل ذاتها مرّة أو عدّة مرّات، وتكرار الفكرة نفسها بصيغ تعبيرية مختلفة.

التكرار البسيط:

إنّ السمة الأسلوبية الغالبة على هذا النص الروائي، متمثلة في التكرار اللفظي البسيط الذي استخدمه الكاتب بشكل مبالغ فيه، حتّى أصبح التكرار اللفظي من السمات الأسلوبية المميزة لهذا النّص.

يجب أن نشير في البدء إلى أنّ غايتنا في تناول هذا الجانب ليس التعداد، إنّما الوقوف عند هذه الظاهرة الأسلوبية التي اعتمد عليها الكاتب لصياغة أسلوبه، والتي أضفت على الرواية طابعا خاصا، فلو هممنا إلى إحصاء عدد المرّات التي كرر فيها الكاتب الألفاظ والعبارات والجمل، لما وسع هذا الجزء الذي خصصناه لدراسة التكرار لاحتوائه. لذلك ستقتصر غايتنا على إعطاء بعض النماذج لأكثر السمات والحالات تواترا مع تبيان وظائفها واستجلاء غاية الكاتب من استعمالها.

التي تقصدها الكاتب في ذاكرة السامع، والتوتر الشعري la tension poétique الذي تخلقه يهدف إلى جذب اهتمام القارئ لتقبلها »[1] Entraîner l'adhésion.

اعتمد الكاتب في مواقع أخرى من النص الروائي على نفس السمة البلاغية، في سياقات أسلوبية احتفظت فيها الألفاظ المكررة بوظائفها النحوية، فندرج كذلك هذا السياق الذي تصدرت فيه نفس الكلمة تراكيبه، ولم يقصد الكاتب من وراء تكرار اللفظة فيه تأكيد المعنى فحسب، إنّما تعداه إلى الرغبة في الرفع من القيمة الصوتية لنصه في هذا السياق وتحلية لأسلوبه في نحو قوله:

« ...idder ger tlufa d llakul, ger teḍsa d imeṭṭawen ger laẓ ṭ-ṭawant, ger tefḍist d imeşmaṛen...»[2].

ففي هذا المقطع السردي تكررت اللفظة ger بمعنى "بين" أكثر من مرّة، وتصدرت الكلمة تراكيب ثلاث، وكان بإمكان الكاتب الاختصار بالاكتفاء بذكر لفظ واحد اقتصادا للكلام، وتفاديا للتكرار، وتجنبا للحشو كمثل أن يقول:

« ...idder ger tlufa d llakul, teḍsa d imeṭṭawen , laẓ ṭ-ṭawant, tafdist d imeşmaṛen ..».

لم يعمد الكاتب فقط إلى تكرار كلمات مطابقة دوالها لمدلولاتها ومحافظا في كلّ مرّة على وظائفها النحوية، إنّما عمد إلى قلب مواقع الكلمات والألفاظ المكررة، فتتغير وظيفة اللفظ المكرر بتغير موقعه في الكلام، وندرج هذا المثال للتوضيح:

« ...Adfel iṭṭagwad agu,agu iṭṭagwad aḍu,aḍu iṭṭagwad ageffur,seg-gwasmi tebda ddunit...»[3].

فالملاحظ أنّ الكاتب كرر اسمين Agu بمعنى "الضباب" وAḍu بمعنى "الريح" في سياق أسلوبي واحد. ونلاحظ كذلك أنّ كلّ لفظة ينتهي بها تركيب نحوي تتكرر هي نفسها في بداية التركيب الموالي له مع تباين وظيفتها النحوية كلّما تغير موقعها

1 - Fromilhague Catherine, Les figures de style, Nathan, 1991, p.27.

2 - الرواية، ص 12.

3 - الرواية، ص 29.

في السياق. فكلمة Agu تعينت كمفعول به في التركيب النحوي الأوّل (Adfel iṭṭagwad agu) بمعنى "الثلج يخاف الضباب" وتبدلت وظيفة الكلمة النحوية حينما تصدرت الكلمة ذاتها التركيب الموالي، حيث تعيّنت فيها كفاعل (agu iṭṭagwad aḍu) بمعنى "الضباب يخاف الريح"، ويكرر الكاتب(agu) في بداية تركيب ثالث، وتتغير بالتالي وظيفته النحوية ويتعيّن فيه كفاعل بعد أن كانت وظيفته النحوية في التركيب السابق مفعولا به (aḍu iṭṭagwad ageffur) بمعنى "الريح يخاف المطر".

وهذه الصور البلاغية Figures rythoriques المتمثلة في: «إعادة على رأس مجموعة نحوية لاحقة، لكلمة أو مجموعة من الكلمات التي وقعت في تركيب نحوي سابق في نهايته»[1] تدعى في النقد الفرنسي بـــ l'anadiplose

إنّ تكرار هذه الألفاظ (aḍu, agu) المتشابهة حروفها والمتقاربة مخارج أصواتها، وهو ما يعرف في البلاغة العربية "بالجناس" والمتمثل في توافق الألفاظ صوتا – كليا أو جزئيا وهذا بحسب ورود الجناس تاما أو ناقصا– ومخالفتها دلاليا، أغنى السياق بأجراس موسيقية وإيقاعات صوتية ممّا منح الأسلوب في هذا السياق بالذات قوة فنيّة وجمالية خاصة.

يبدو أنّ الإيقاع الصوتي يظلّ هو الذي يتقصده الكاتب من التكرار بوجه عام في هذا النّص الروائي، حيث يعمد إلى تكرار الملامح الصوتية للكلمات حروفا كانت أم أفعالا أم أسماء، وحتّى أصواتا، وهذا على درجات متفاوتة في الكثافة في الاستعمال. ومن أمثلة تكرار الصوت نفسه ندرج هذا المثال:

« ...yiwen ur yeẓri d acu ara s- tger teswiɛt, ha d ilef, ha d ifis, ha d adarwic...»[2].

فتكرار نفس الصوت ha في ثلاثة تراكيب متتابعة، كان الغرض منه شرح مجمل وتفصيل قول، إضافة لهذه الإفادة أضفت على السياق الذي وردت فيه إيقاعا خاصا، كسر به الكاتب رتابة سرده.

---

1 - Fromihague Catherine, op.cit, p. 27.

2 – الرواية، ص 42.

ونجد الإيقاع دائما هو الذي يثيره الكاتب حين يعمد إلى تكرار الأفعال، نحو قوله في سياق أسلوبي آخر:

« ... izzi armi yeɛya di lzzayer, isuγ tagrawla, isuγ tanemla, isuγ tileli armi ibbeḥbeḥ... »[1].

فتكرار الفعل isuγ ليس لزاما في هذا السياق، إذ كان بالإمكان الاستغناء عنه، فتكرار الفعل في التركيب النحوي الثاني isuγ tanemla، والثالث isuγ tilelli، هو أشبه بدعامة زائدة في الكلام يمكن الاستغناء عنها، ممّا يفسر نزوع الكاتب إلى إغناء أسلوبه بالأصوات المتشابهة وتجلي رغبته في تثبيت الإيقاع الموسيقي في السياق بإشباع تراكيبه بأجراس صوتية خاصة.

إنّ التكرار البسيط نجده حاضرا كظاهرة أسلوبية، كذلك عن طريق تعبير صيغة الكلمات المتكررة الأفعال منها خاصة. فالكاتب غالبا ما يلجأ إلى تكرار نفس الفعل مرّة أو عدّة مرات بنفس الصيغة الصرفية، أو يعمد إلى تكرار مجموعة من الأفعال المتباينة الدال والمدلول بنفس الصيغة الصرفية، لتؤدي الصيغة المكررة أغراضا دلالية خاصة، نحو ما ورد في هذا المثال في معرض حديث السارد عن النسوة العاملات:

« ɣwant axeşşaɣ, ɣwant leɛtab...ɣwant yakw ddiq, rregmet sγur at cclayem...kker a tinnat, awi-d seksu a tinnat. Ssired abalṭu a tinna... şfed iẓẓan iwmeɛzuz, efk-as ad iṭed, ḥnunez I wayeḍ, rfed tadist... arew-d iqcicen, bru I wallen-im, ḥader tikli inem... »[2].

إن كان الفعل ɣwant بمعنى "شبعت" جاء بصيغة الماضي وحافظ الكاتب في استعماله بداله ومدلوله وصيغته الصرفية في ثلاثة تراكيب نحوية كرّر فيها، فإنّ الأفعال التي تلته جاءت متباينة في دوالها ومدلولاتها، لكنها متوافقة في صيغتها الصرفية فجاءت كلّها بصيغة الأمر:

---

1 - الرواية، ص 12.

2 - الرواية، ص 146.

Kker (انهضي) ، ssired(اغسلي) ، sfeḍ (امسحي) ، efk (قدّمي) ، hnunez (تقرّبي)، rfed (احملي) ، arw-ed (ضعي الحمل) ، bru غضّي، ḥader (احذري)

إنّ استعمال الكاتب هذه الأفعال كركيزة تنطلق منها الجمل والتراكيب، تحمل جميعها نفس الصيغة والغرض، في تأكيد المعنى الذي ذهب إليه الكاتب في شأن حالة القهر والاستعباد الذي تعيشه المرأة العاملة في المجتمع، لكن الأمر هذا حمّله الكاتب قيمة جديدة تتمثل في إضفاء نبرة خاصة على التركيب بغرض التعبير عن استيائه ممّا يحدث للمرأة، وسخريته ممّن حوّل المرأة إلى عبد مأمور، ممّا يبين شدّة تأثر الكاتب بوضعيتها، ومن خلال توالي الأفعال بصيغة الأمر وتكرارها، يحاول أن يتجاوز عبر صوت السارد حالة التأثر إلى رغبة فعلية في التأثير في المتلقي.

ومن مظاهر التكرار البسيط الذي لجأ إليه الكاتب في الاستعمال، ولكن بطريقة تقل كثافة على استخدامه الألفاظ المطابقة دوالها لمدلولاتها، استغلاله ألفاظا متقاربة دلاليا ومتباينة صوتيا، وهو ما يعرف في النحو بالترادف. ومن أمثلة تكرار الكاتب لهذه الألفاظ المتعاكسة في الصوت والمتوافقة في الدلالة نسوق هذه الأمثلة للتوضيح:

« ...imezwura nneγ ! lejdud nneγ, wigi iγ-d-iğğan neggujel di tmusni... »[1].

« Ccix Mezwar d argaz ameqran...d awessur d acaraf..»[2].

الكاتب حين حديثه عن الأجداد عينهم بعبارتين مترادفتين تحملان معنى السلف، فكلمة (imezwura)، تعني الأوائل، وتحمل نفس الدلالة، وتحيل إلى نفس المعنى الذي تحيل إليه كلمة (lejdud)، تعني الأجداد، وقد جاءت في سياق واحد لغرض تأكيد قول.

أمّا في المثال الثاني فمعنى الكبر والبلوغ تكرّر في نفس السياق بلفظتين: (acaraf) ، (awessar) وإن اتفقتا مع لفظة (ameqran) (بمعنى كبير) في المعنى،

1 - الرواية، ص 60.

2 - الرواية، ص 11.

فإنّهما تختلفان معها في الصوت. وهذه الكلمات المترادفة المكررة هي ضرب آخر من الحشو في الكلام، الذي لجأ إليه الكاتب على هذا المستوى اللغوي الآخر.

التكرار المركب:

في هذا النمط الثاني من التكرار اللفظي، نلاحظ سعي الكاتب الدائم وراء الإيقاع، وتقصده إياه إضافة إلى الكثافة في استعماله لأداء أغراض دلالية شتّى، كدلالة التتابع التي تصادفنا في أوّل نموذج ندرجه من هذا النوع الذي ورد في سياق تركيبي تتابعت فيه جمل متشابهة في بنية أسلوبها وإيقاع صوت ألفاظها في قول الكاتب:

« ... wa yenγa-t bujḥiḍ, wa yenγa-t laẓ, wa yenγa-t nnif, wa tenγa-t tmengert,wa yenγa-t ṭrad...»[1].

فتماثل بنية هذه الجمل المتتابعة واضح، فكل جملة جاء تركيبها النحوي على نموذج الجملة الأولى. ولقد صاحب هذه البنى التركيبية المتشابهة إيقاع موسيقي مماثل، وهذا الإيقاع يكون منسجما كليا بين العبارات المطابقة دوالها لمدلولاتها التي تبتدئ بها التراكيب النحوية.

وقد يبلغ الإيقاع الذي يفرضه تكرار بعض العبارات في بعض المواقع من الرواية، إلى حد خلق انسجام تام ما بين الألفاظ المتماثلة الأصوات، وما يصدر عنها من إيقاع ونغم في نحو قوله:

« ... At taddart yal wa s tikli-s, yal wa s ugeḥgeḥ-is , yal wa s dderz-is, awerdani ur iṭwaṣṣer...»[2].

إنّ تكرار الحروف والعبارات المتشابهة في بداية ونهاية كلّ تركيب نحوي أغنى الأسلوب في هذا السياق بأنغام صوتية وأجراس موسيقية، ممّا جعل هذا الوقع الصوتي المتواتر شديد التأثير في نفس القارئ. إنّ الهدف من اصطناع هذا العنصر الصوتي الذي يسمّى في البلاغة الفرنسية بـــ alliteration، وفي البلاغة العربية

1 - الرواية، ص 03.

2 - الرواية، ص 25.

بالسجع، والذي يقوم أساسًا على تكرار نفس الحروف المتشابهة في نهاية كلّ فاصلة، أو مجموعة من التراكيب النحوية المتتالية، هو تحلية كلام وزخرفة أسلوب.

ويلجأ الكاتب في التكرار المركب إلى إعادة الفكرة ذاتها، لغرض بلاغي خاص كغرض السخرية الذي اقتضى تكرار الفكرة نفسها بصيغ تعبيرَية متنوعة في نحو قوله:

« ...At ṭṭberna akka I s-qqaren iuefki: abibru it-itessen anagar widak amzun akken urwwiḍen ara d irgazen widak urɛad ibliγen, widak am-makken zgan treṣṣa wallaγ nnsen di temzi, ugin ad imγuren.

Widak ur nekkat uzzal, neγ widak iṭṭagaden a ten-sfuhen imawlan-nnsen! Widak iṭṭagaden babat sen, neγ iḍulan-nnsen...»[1].

إنّ فكرة عدم البلوغ هي الفكرة التي أوردها الكاتب في هذا السياق، بسبع صيغ تعبيرية مختلفة، تراوح التعبير عنها بين الحقيقة والمجاز، فمن أمثلة المجاز نذكر قوله: « widak ur nekkat uzzal »، فهي كناية عن عدم بلوغ سن الرجولة الحقة، والغرض من تكرار هذه الصيغ المختلفة هو السخرية والتهكم، فالعازف عن شرب الخمر ومعاقرتها والمقبل على شرب الحليب في الحانة، كالرافض البلوغ أو الخائف من الأولياء خوف الأطفال من آبائهم وذويهم. وبتكرار عبارة(widak) بمعنى (هؤلاء) في بداية كلّ تركيب نحوي جديد، أغنى السياق الذي وردت فيه بإيقاعات خلقت انسجاما بين التراكيب التي احتوتها.

ويستعمل الكاتب هذا النمط من التواتر لنفس الغرض البلاغي، إذ نجده يتكرر في سياق أسلوبي آخر، وفي موضع آخر من الرواية، لرد المعنى ذاته بمثله وإن اختلفت على مستوى الدوال ومدلولاتها، لكن ما عينته العبارات والجمل يظلّ في منظور الكاتب واحدًا وذلك في نحو قوله:

« ...tura id-keččmen, Ccifan,wid ixeddmen s ustilu, wid ixeddmen s wallaγ, wid inehhɣaastilu d anzel deg-fassen nnsen...»[2].

---

1 - الرواية، ص 158.

2 - الرواية، ص71- 72.

فمديرو المصنع الذي يعمل فيه البطل ينعتهم الكاتب بنعوت شتى فهم:

«d iqemqumen» بمعنى أصحاب المراتب العليا.

« d ccifan» بمعنى"الحكم والرّياس"، وعينهم كذلك بعبارة:

« wid ixeddmen s ustilu» بمعنى "أولئك الذين يعملون بالقلم، وكذلك بـــ :

« wid ixeddmen s wallaɣ » بمعنى "أولئك الذين يشتغلون بعقولهم"، وكذلك بعبارة:

« wid inehhṛen astilu d anzel » بمعنى أولئك الذين يقودون القلم محراثًا.

فتواتر هذه العبارات المتشابهة دلالاتها والجمل المتماثلة بنياتها والمتتابع إيقاعها، لجأ إليه الكاتب لينعت بلهجة ساخرة مديري المعمل الذي يشتغل فيه البطل، فإن اختلفت النعوت ودلالاتها فالمنعوت واحد، ويبقى الغرض من إيراد التكرار هو التهكم والسخرية.

من الواضح أن تقصد الكاتب الإيقاع في التكرارات البسيطة منها والمركبة، غاية ينشدها تتمثل في تنظيم الدلالة ومنح قيمٍ خاصة للدوال غير قيمها الأصلية، فهنري مسكونيك Henri Meschonic يرى أنّ للإيقاع le rythme وظيفة يؤديها على مستوى الخطاب، فهو المنظم للدلالة فيه، إذ يقول في هذا الشأن: « أعرف الإيقاع le rythme في الكلام (le langage) كتنظيم للعلاقات التي من خلالها تنتج الدوال اللسانية وخارج لسانية extra linguistique (في حالة التواصل الشفوي خاصة)، دلالة خاصة une sémantique spécifique، مختلفة عن المعنى المعجمي « sens lexical »، والذي أسمّيه بالمدلولية la signifiance ، يعني القيمة الخاصة لخطاب ما ولخطاب واحد بعينه»[1].

إنّ الكاتب لا يتردد أبدا، أثناء استطراداته الكثيرة، في أن يكرر بعض العبارات والجمل والتراكيب مرّة أو عدّة مرات في سياق أسلوبي واحد، أو في سياقات متباعدة، حين يطول استطراده ويمتدّ على مدى صفحات كثيرة، مثل ذلك

1 - Herschberg Pierrot Anne, Stylistique de la prose, Editions Belin, Paris, 1993, p.277.
in : H.Meschonic,critique du rythme, verdier,1982,p.216-217.

تكرار عبارة « Ssaddaṭ imeɛzuzen»، بمعنى "الأولياء الأعزاء" التي تواترت خمسَ عشرةَ (15) مرّة، عند حديث السارد على منزلة الولياء الصالحين في نفوس سكان القبائل، والمكانة التي يحتلها الولي الصالح في معتقداتهم. ومثل كثافة استعمال هذه العبارة في الصفحة الواحدة نذكر قوله:

« ...Ssaddaṭ imeɛzuzen , zik teddun-asen medden di lebɣi (...) indeh yiwen n tmurt-nneɣ ssaddaṭ imeɛzuzen (...) d ṣaddaṭ imeɛzuzen (...)Maca ssaddaṭ imeɛzuzen tikwal mi ara neffeɣ iwebrid-nnsen...».

إنّ عبارة ssaddaṭ imeɛzuzen (السادات الأولياء الصالحين الأعزاء) تواترت في الصفحة 152 أربع مرات، ونرجع سبب التواتر إلى كون الكاتب جعل الأولياء بؤرة حديثه في هذا الجزء من الرواية، وهو ما يفسر تكراره المفرط لها.

المبحث الثالث

الاستطراد La digression

يعدّ الاستطراد آلية من آليات تمطيط النصوص الروائية، ونعتبرها آلية للتضخيم المعلوماتي الذي لا يتمّ فحسب على مستوى البنيات الأسلوبية الصغرى، إنّما نجد لها حضورا على مستوى البنية الإجمالية للنص كذلك.

« والاستطراد هو أنّ يترك المتحدّث موضوعه عن موضوع آخر لا علاقة له بالموضوع الأصلي، أو تكون له علاقة بسيطة(...)، هنا يكسر المؤلف مسار الرواية، بحيث يستدرج القارئ إلى ترك موضوعه لتتبع موضوع آخر...»[1]، وهذا المنحى الذي تأخذه الروأية وتدخل الكاتب لتحويل مسارها، هو ما يسمّيه بعض النّقاد أمثال "سعيد علوش" بـــ "التدخلات السافرة"[2].

فالكاتب كثيرا ما ينزاح عن موضوعه ويترك حبكته القصصية لكي يحدثنا عن مواضيع أحيانا لا علاقة لها بالموضوع الأصلي، وإن كانت لها علاقة فلا تعدو أن تكون علاقة بسيطة لا تحتاج إلى إطالة السارد في الحديث فيها. وهذه الظاهرة الأسلوبية من مميزات الآداب الشفوية ونجدها ماثلة في هذا النّص الروائي بشكل مبالغ فيه، إذ لا يخلو جزء من الأجزاء المكوّنة له منه، ومن الأجزاء ما جاءت على شكل استطرادات يوقف الكاتب السارد سرده عن التنامي ليتتبع مواضيع أخرى على مدى صفحات عديدة، لتؤدي هذه الاستطرادات وظائف تتجاوز أحيانا البعد الحكائي، منها ما يؤدي وظائف تهمّ الكاتب واتجاهه الإيديولوجي، أو يتقصدها الكاتب لتؤدي وظائف معرفية تهمّ المتلقين خاصة.

نحدّد الاستطراد في هذا النّص الروائي على مستويين اثنين: على مستوى الجمل، وعلى مستوى المقطوعات السردية الكبرى، والتي يمتد الاستطراد فيها على

1- أبو شنب وداد ، التعاليات النّصية عند إميل حبيبي، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 1998، ص 149.

2- المرجع نفسه، ص 150، عن سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، ص 84.

مدى فقرات، أو صفحات، وفي أحيان أخرى على مدى أجزاء كاملة، وهو الأكثر استعمالا في هذا النّص الروائي والذي كان وراء التناسل الحكائي، وتفرّعات قصصية كثيرة، وهو الذي سيكون موضوع حديثنا وبؤرة اهتمامنا في هذا المستوى الذي وصل إليه بحثنا.

إنّ النسيج الحكائي « la trame diegitique » للرواية في غاية البساطة، فالرواية تحكي يومًا وليلة من حياة شخصيتين: أم وابنها، يخرج الابن صباحا للعمل وإثر وشاية يتعرض لها تستوقفه إدارة المعمل الذي يشتغل فيه، أمّا الأم فيتتبعها السارد الكاتب وهي خارجة من بيتها متجهة لأداء واجب العزاء في إحدى القرى المجاورة، ثمّ وهي راجعة إلى بيتها ظهرا.

لكن بفضل استطرادات السارد الكاتب الكثيرة يجد القارئ نفسه مطلعا على موضوعات غزيرة ضعيفة الصلة بالأحداث الأساسية أو لا صلة لها بها إطلاقا، ممّا أثّر على النّص كمًا، وكان وراء اتساع متن الرواية السردي. باللجوء إلى هذه الآلية الأسلوبية، وكأنّ الكاتب حريص ألاّ يبقى أي شيء في الظل والعتمة، فلقد أعانه الاستطراد على استجلاء الظواهر والكشف عن جزئياتها، فعيّن الأحداث ووضعها الزماني والإطار المكاني الذي جرت فيه بوضوح.

إنّ الاستطراد هو جوهر الأدب ذاته وتقنية لا تنفصل عن الحكي، بل هو روحه، لذا قلّما نجد عملا أدبيا روائيا خاصة يخلو منه، بل من الروائيين وكتاب القصص من يجدون أنفسهم منقادين طوعا أو كرها وراء تحويل مسار حكيهم الأصلي إلى حكي جانبي. فهذا جاك روبو Jacques Roubaud يصرح باستحالة إبقاء حكيه على خط واحد فيقول: « كلّما تقدمت في (كتابة النثر) أصادف تقريبا في كلّ خطوة أخطوها استحالة إبقائها على خط أوحد، وأن أوجهها في اتجاه واحد. في كلّ حين أجد رغبة، كما لو كنت أحكي بحق لأحد، ولا سيما إذا كنت أحكي (كما هو الحال بالنسبة لي) لإنسان بعيد، الذي توشك أسماء ومواقف كثيرة أن تفاجئه (فبدا من الضروري إذن أن نقرّبها منه بالشرح...)، فأجد حاجة إذن للشرح فأتوقف

لأعلق لخيط السرد الرقيق مصباحا...» [1].

فالأديب يجنح باستمرار إلى الخلق والابتكار في عملية السرد، إذ يجد نفسه في كلّ خطوة يخطوها ملزما بتقديم عوالمه الروائية، فيعرف بالشخصيات والفضاءات ويوضح مواقف الشخصيات ويعلل تصرفاتها، فالسارد ومن ورائه الكاتب يحمل أمام قرائه مسؤولية تقديم عالمه الروائي كاملا، وبوضوح، وهذه المهمة اضطلع بها الاستطراد في هذا النّص الروائي ليؤدي وظيفة الإنارة والكشف والتعريف، والذي لجأ إليه الكاتب السارد عن قصد مثلما هو الحال في استطراد امتد على صفحة ونصف في معرض حديثه عن تاريخ أزاغر azaɣar تلك السهول التي كانت مورد سكان جبال القبائل قبل أن يغزوها الإسمنت بعد الاستقلال باسم التقدم والتطور:

« ayagi semman-as afara, afara inɣa tafellaḥt...»

وينتهي الاستطراد بعبارة:

« ...d ameslay kan it-id-iwwin...» [2].

وكأنّما تقصّد الكاتب الاستطراد ووجّه نظر القارئ إليه بهذه العبارة، أو يلجأ إلى استطرادات غير مقصودة في مواضع سردية أخرى، وهي الغالبة في الرواية، دون أن ينبّه القارئ إليها. فلم تظهر شخصية على مسرح أحداث القصّة إلا عرّفها، ولا مرّت الشخصيتان الأساسيتان – الأم وابنها– في مكان إلا استرجع ماضيه، وعرّف به، وبيّن أهمية المكانة الاجتماعية (timqbert,azaɣar,tala,annar,tajmaɛt)، وما تخطر فكرة في ذهن إحدى الشخصيات إلاّ سار وراءها السارد مستقصيا ومستزيدا أو شارحا. وعلة هذا نرجعه إلى انبناء فعل السرد في الرواية على الاستذكار، فكان الاسترجاع وراء حشد كبير من الموضوعات التي أدرجها الكاتب ضمن نسيجه القصصي، وهذا ما يتضح بالأخص في الوضع الأصلي للرواية وقبل البداية الفعلية لأحداثها، والذي شغل رغم ذلك حيزا كبيرا من الفضاء الروائي. فإذا

1 - Roubaud Jacques, Nécessité et conditions d'un hypotexte, a propos d'un ouvrage intitulé le grand incendie de Londres, Centre de poétique comparée et école des hautes études en sciences sociales, Paris, 1994.

2 – الرواية، ص41.

هممنا إلى إحصاء عدد الصفحات التي خصصها الكاتب للوضع الأصلي لوجدناه يحتوي على أربع وعشرين صفحة (24 صفحة)، فيها عرف الكاتب في مقاطع استذكارية متفاوت مداها في الطول والقصر بشخصية مالحة وأبنائها الثلاثة وزوجها الشهيد، ورسم أبعادها النفسية والاجتماعية، قبل الانطلاقة الفعلية للأحداث.

إنّ انبناء السرد على الاسترجاع، دعا السارد إلى الإطناب والتوسع في الكلام وإدراج أحيانا موضوعات ليست من إنتاج الكاتب ولا إبداعه، إنّما استحضرها من الذاكرة الشعبية على سبيل الاستشهاد والتدعيم ليخدم بها خطابه الروائي، وهو ما يفسر كذلك على مستوى البنية اللغوية الاستعمال المكثف للثنائيات الزمانية التقابلية (zik، tura)، التي بنى عليها الكاتب سرده والتي استعملها السارد الكاتب بكثافة على امتداد السرد في بنية الرواية، والتي كانت وراء التراكم الحكائي، وأدّت في النسيج القصصي وظائف بنيوية تتلخص في التعريف بالأماكن والشخصيات، وفي الوقت ذاته الكشف عن التحول الاجتماعي والثقافي الذي يتصف به الواقع المحيط بالشخصيات الروائية. فاشتملت الرواية على عدد كبير من الحكايات والأخبار، والتي جاءت عبر تقنية الارتداد ويمكن عرض مجملها كما يلي:

رقم التسلسل	الحكايـــات والأخبـــار	الصفحات
01	حكاية الابن الأكبر لمالحة، منذ ولادته حتّى هجرته وانقطاع أخباره	1، 12، 13
02	حكاية الكلب الذي خير أن يكون كلبًا امرأة	04
03	حكاية أوسالم منذ أن كان طفلا حتّى استشهاده.....	5، 6
04	حكاية محند أمزيان مع أبيه حين كان طفلا	10 ، 11
05	حكاية ابنة مالحة: زواجها المبكر ويسر حالها	13
06	حكاية مالحة مع الإنجاب	14
07	حكاية ذوي مالحة مع الغربة	19
08	حكاية "محند أمزيان" مع نعجة أمّه	20
09	حكاية اعتدائه على أستاذه المصري	20 ، 21

10	حكاية سرقة محند أمزيان التين	21
11	حكاية حلم محند أمزيان	22
12	حكاية "طاهر اورابح" لرفيق " محند أمزيان"	27 ، 28
13	تاريخ سهول أزاغار Azaγar	40 ، 41
14	حكاية "الخوني"	48 إلى 84
15	حكاية ثور الحرث	49
16	حكاية الطريق المؤدي إلى ضيعة مالحة وعملية أخذ الثأر	52
17	حكاية البطل مع طاحونة (سي مقران)	58
18	حكاية الكلب الذي رفض أن يدخل الجنة لتواجد الأطفال بها	58
19	حكاية الشاب الذي أراد أن يدرس النحت	60
20	حكاية الشاب الذي عاد من فرنسا ميتا	64
21	حكاية تاحموتس	من66 إلى 108
22	حكاية محند أمزيان والخرفان.....	91
23	حكاية خروج قوم للاحتطاب شتاء	97
24	حكاية بداية بناء المقابر في قرى القبائل	98
25	حكاية سبب تسمية إحدى القرى بـــ : Iγril ufella	100
26	حكاية سي محند واعلي حارس غرفة حفظ ملابس العمال	103
27	حكاية (دا رابح) حارس مكتب المدير	114
28	حكاية « annar » مكان الدرس	118
29	حكاية مدير المعمل	126
30	حكاية الثيران الثلاثة والأسد	138، 139،140
31	حكاية النسوة اللائى يعملن في المعمل	146
32	حكاية صداقة "محند أمزيان" مع "طاوس" إحدى العاملات	148، 149
33	حكاية الرجل الذي استنجد بالأولياء الصالحين في البحر	152
34	حكاية صاحب الحانة "دا رمضان"	158
35	حكاية الأم وابنها والغول	169 ، 170،171

تضمنت الرواية ما يزيد على خمس وثلاثين حكاية وخبر(35)، وبإدراج هذا الحشد الكبير من الوحدات ما بعد حكائية له ما يبرره. إذ بإقحامها سمحت للكاتب بعرض الأشياء من خلال تتبعه للشخصيات عبر مختلف الأماكن المهمة اجتماعيا، فتسنى له عرض أكبر عدد من الظواهر الاجتماعية قصد شرحها وتعريف المتلقين بها، وكذا التعريف بالأماكن المهمة اجتماعيا في القرية القبائلية، موضحا وظائفها والتغيرات التي طرأت عليها، وهو ما يفسر كذلك تجميع أعداد كبير من الشخصيات لا تساهم فعليا في نمو الحدث ولا تطوره، إنّما ساقها الكاتب لغاية استجلاء طرق تفكيرها وتبيان سلوكاتها الاجتماعية، غايته في كلّ ذلك النّقد.

فميزة استخدام الاستطراد في هذا النّص الروائي يتعدى وظيفة الإنارة إلى العرض الاجتماعي، وهوَ ما يفسر إسراف الكاتب فيه لغاية توسيع قدر الإمكان من رقعة العرض الاجتماعي وإبراز التحولات التي طرأت على المجتمع القبائلي بعد الاستقلال، وهو الذي يمثل بؤرة حديث الكاتب في باكورة أعماله الروائية.

إضافة إلى هذا فلقد ساهم الاستطراد كذلك في إشباع عناصر الحكاية وإضاءة المواقف، فلم يترك الكاتب موقفا إلاّ أضاءه ولا غامضا إلاّ كشف عنه، ولا شخصية إلاّ وقد عرف بها ولا ظاهرة إلاّ وقد كشف عنها شارحا وموضحا، كما يتضح ذلك من خلال بعض النّماذج، نسوقها لتعذر الإحاطة بكلّ الاستطرادات الواردة في النّص الروائي:

في بداية الرواية وفي وضعها الأصلي، وعلى محور حكاية الأم يخبرنا السارد الكاتب عن توجس الأم وتخوفها الشديد من هجرة أصغر بنيها "محند أمزيان" في قوله:

« ...Ma ṭ-ṭugadin tugad fell as a s-d-isuḍ waḍu nni d-iṯsuḍun di tmeẓẓuγt I warrac nneγ. Aḍu n lγerba. Akka iγ-d-ğğan ddeɛwessu imezwura nneγ... »[1].

1 - الرواية، ص 18.

فالأم متخوفة من أن تصيب ابنها "اللعنة" « Daɛwessu » التي أصابت السلف « imezwura »، وما يبرر قلقها ويفسر جزعها يتعرف عليه القارئ من خلال ثلاث حكايات جانبية أدرجها الكاتب ضمن النسيج الحكائي ليروي حكاية ذويها مع الغربة:

« ...At wedrum-is seg wicfan aya tugi lγarba a ten-tebru. Amezwaru id-iṭṭawi wawal d babas n jeddis (...) jeddis neṭṭa, tecfa-yas-d cwiṭ asmi t-id-wwin yemmut –ed si ɛennaba, di lmina γer irumyen (...). Babas atan iban. Akka kan is-d-tecfa iṭṭas-ed tikelt i tlata neγ rebɛa iseggasen (...) yuγ-iṭ lḥal γures dderya asmi it-id-inγa umessali. Imḍel d aberrani...»[1].

فيسوق السارد الكاتب هذه الحكايات الجانبية الثلاث، مفسرا تخوفها من هجرة الابن "محند أمزيان" ومستقصيا أسباب توجس مالحة من هجرة أصغر بنيها: فهي تخاف أن تصيبه اللعنة التي أصابت أفراد عائلتها جيلا بعد جيل، وأن يلقى حتفه مثلما لقي أجداده حتفهم في بلاد الغربة، فيوضح السّارد في آخر الاستطراد ذلك في قوله:

« Degmi tekṛeh lγerba, mačč cwiṭ is-texdem»[2].

أمّا العلاقة التركيبية بين هذه الاستطرادات فهي علاقة "تضمين" Enchâssement، فالحكاية تضمنت ثلاث مقاطع سردية حكائية منتظمة بالتجاور composés par juxtaposition، فلا يوجد رابط لفظي يربط بين الحكايات كما يوضحه المثال الذي سقناه أعلاه، ولا علاقة للسّابق منه باللاحق، اللهم في الموضوع الذي عالجته القصص الثلاثة (الغربة)، ومآل المغتربين (الاستغلال، والهلاك).

إنّ وظيفة الإنارة هي التي يتقصدها الكاتب من خلال اللجوء إلى هذه الآلية الأسلوبية، فكلّ شيء موجود في الظل وليس له وجود مسبق وغير معروف بالتالي عند المتلقي، فعلى الكاتب واجب التعريف به والإجابة في كلّ حين عن أسئلة القارئ المضمرة: كيف؟ ولماذا؟

ففي متن الحكاية يحكي لنا السارد واقعة وصول "محند أمزيان" خبر الوشاية، فيقبل عليه رفيقاه (الخوني والطاهر) لإخباره بالوشاية وإطلاعه بما تكيده له إدارة

1 - الرواية، ص ص19-20.

2 - الرواية، ص 20.

المعمل الذي يشتغل فيه، ثم يحكي السارد بصوته كيف أقبل "محند أمزيان" على كلام "الخوني" وأعرض عن "الطاهر" في قوله:

« Muḥend – Ameẓyan isseblaɛ ayen is-d-iqqar lxewni, lxewni mačči d menwala,yal awal ara d-yini s wazal-is. Iẓra d acu id-iqqaṛ. Γures yeswa umeslay, mačči am Taheṛ...»[1].

فسبب إقبال "محند أمزيان" على كلام "الخوني" وإعراضه عن كلام "الطاهر" يتعرف عليه القارئ في استطراد، يكشف فيه السارد الكاتب بعض جوانب من حياة الخوني وبعض ملامح شخصيته، مفسرا موقف "محند أمزيان"، ويعرف في الوقت ذاته بهذه الشخصية الجديدة التي ظهرت على مسرح الأحداث، وفي الآن ذاته جاء الحكي الثاني جوابًا على سؤال مضمر: لماذا أقبل محند أمزيان على هذا وأعرض عن ذلك؟

إنّ انبناء السرد الروائي على تقنية الارتداد واستعمال الكاتب المفرط للثنائيات الزمانية التقابلية (zik. tura)، سمحت له بعقد مقارنة بين حاضر الأشياء وماضيها، وبأن يجيب في الوقت ذاته عن سؤالين مضمرين: كيف كان ماضي الشيء وكيف أصبح حاضره؟، وهنا يأتي الجواب على شكل استطراد بصوت السارد الكاتب أو بصوت إحدى الشخصيات، وهي في الغالب استطرادات يحول بها الكاتب تحويلا كاملا مسار حكيه عن موضوعه الأصلي، وخاصة في تلك التي خصها للتعريف بالأماكن المهمة اجتماعيا.

ففي موقع آخر من الرواية يتتبع السارد الكاتب النسوة وهن من عائدات إلى بيوتهن بعد أن أدين واجب العزاء، فتسلك مالحة وتاحموتس الطريق المؤدي إلى القرية، وهو طريق يحاذي مكانًا كان يستعمل للدرس في زمن مضى:

« D abrid n wannar ara awint, igzem aṭas...»[2].

---

1 – الرواية، ص 82.

2 – الرواية، ص 118.

ثمّ يفتح الكاتب السارد ثغرة في حكيه على حكي جانبي فيه يعرف بالمكان، فيسترجع زمانًا كان الناس يدرسون القمح فيه، قبل أن ينصرفوا عن فلاحة الأرض وخدمتها، فيهملوا المكان ويتحوّل إلى ملعب يلهو فيه الأطفال:

« annar zik asmi teggwat tfellaḥt, ḫaraben medden fell-as...tura yuγal ṭṭuraren degs warrac...»[1].

فالعلاقة التركيبية التي تنظم هذا الحكي الجانبي بالحكي الأساسي قائمة على "التضمين"، لكن إن بدا هذا الحكي الجانبي مفصولا تركيبيا عن الحكي الأوّل يظلّ موصولا دلاليا، لأنّ هذا الحكي الثاني جاء جوابًا مفسّرا لسؤال مضمر: كيف كان المكان قبل؟ وكيف أصبح الآن؟

يتضح من كلّ ما سبق، أنّ هذا النّص الروائي يتمثّل بعض الخصائص الأسلوبية والبنائية للنصوص الحكائية الشفوية. فأسلوب الكاتب الروائي يضطلع على التعريف وعرض كلّ شيء للقارئ في أدق جزئياته، ومن ثمة فهو أسلوب الواجهة[2] « premier plan »، الذي يعرض للقارئ الأجواء العامة التي تجري فيها الأحداث وتحيط بالشخصيات. لقد أسرف الكاتب في استخدام الاستطراد حتّى عدّ من أهم السمات الأسلوبية المميزة لهذا النّص الروائي، إلى جانب التكرار والاستشهاد. ويتحدد بنفس الطريقة التي حدد بها (إريك أويرباخ E. Auerbach) الاستطراد في الأوديسا لهوميروس، فيقول عن الأسلوب الهوميري: « إنّ جوهر الأسلوب الهوميري يكمن في استجلاء الظواهر وكشفها بوضوح، وجعلها مرئية محسوسة في كلّ جزئياتها، ثمّ في تحديد علاقاتها الزمانية والفضائية »[3]، فالأسلوب الهوميري لا يجنح إلى الاقتضاب والتلخيص، إنّما يقدم صورة أسلوب يعتمد على الاستطراد لتقديم عوالم الحكائية تقديما كاملا، مثلما هو الحال في نصنا الروائي هذا، وفي باكورة أعمال الكاتب الروائية.

---

1 – الرواية، ص 118– 119.

2 – أقلمون عبد السلام: النّص الروائي والتراث السردي، ط 1، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء،2000، ص186.

3 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها، عن:
Mimesis la représentation de la réalité dans la littérature occidentale , p.12, 14, 15.

خاتمة

استقرّت الدراسة على نتائج أفرزتها المعطيات النظرية التي أسّسنا عليها تحليلنا، والتي فصّلها البحث عبر مختلف فصوله نجملها فيما يلي:

1 – من خلال دراستنا البنية السردية لاحظنا احتفاظ النّص الروائي بالقالب الحكائي العام، الذي نجده ماثلا في النّصوص السردية الشفوية، ممّا يجعل هيكل النّص الروائي يقف على عتبة النصوص السردية الشفوية. فالبنية السردية نهضت على تتابع أبنية ثلاثية الحدود وثنائية الحدود– أخذت الثانية بعقب الأولى– وجاءت وفق نسق واحد، تكرار النموذج الثلاثي: حدوث إساءة، وساطة، تقويم إساءة، وهي الوظائف البنيوية التي انبنى عليها النّص السردي والتي شكلت وظيفته الأولى في كلّ بنية النواة التي تولدت عنها البرامج السردية الأساسية.

2 – إنّ تحليل البنية السردية مكننا من اكتشاف قدرتها على استيعاب متنوع لأنساق سردية متباينة المرجع. فانبناء فعل السرد الروائي على تقنية الارتداد فسح للكاتب السارد مجالا واسعا للاستقطاب البنيوي المتعدد. وهيمنته على عالمه التخييلي مكنته من إدراج ضمن بنيته السردية الأساسية بنيات نصية مستقلة بمنطقها السردي الخاص، فنسج حول بنية نصه بنية فسيفسائية من القصص والأخبار أحاطت بالبنية السردية الأساسية وطوّقتها.

3 – إنّ الطابع التضميني هو المهيمن على العلاقة التركيبية بين البنيات السردية المجاورة والبنية السردية الأساسية المؤطرة، والقصص المضمنة لا ترتبط كلها برابط عضوي مع القصة الأساسية، فمنها ما أقحم إقحاما دون أن نجد لها رابطًا يربطها بالقصّة الأولى، ولا وظيفة سردية تؤديها تساهم في نمو الحدث وإضاءته، إنّما ساقها الكاتب لتؤدي وظيفة إيديولوجية تهمّه، أو وظيفة معرفية تهمّ المتلقين أساسًا، فتجاوزت بالتالي وظائفها البعد الحكائي.

4 – لدى مقاربتنا بنية الزمان السردي لاحظنا أن زمن البلاغ (القصة) قام على الترتيب، لكن زمن الإبلاغ (الخطاب) لم يسلم من تصدع بسبب لجوء الكاتب إلى التناوب في عرض الوقائع، وتعليقات السارد الجانبية واستطراداته المتكررة، ممّا جعل زمن الخطاب يبدو أطول من زمن القصة. لكن رغم حدة التصدّع الذي شهده الخطاب فإنّ البنية الزمنية الكبرى يحكمها منطق قارّ، يجعل زمن النهاية موجود بعد زمن البداية.

5 – إنّ تقنية الافتراق الزمني سمحت للكاتب السارد بسد ثغرات حكائية، أو عرض مواقفه الإيديولوجية إثر إدراج قصص وأخبار تتسم بطابع واقعي، وأخرى بطابع خرافي، ممّا أضفى على الرواية مظهرًا زمنيًا متشعبًا تجاورت فيه في نفس الفضاء النصّي الأزمة الواقعية مع الأزمنة الخرافية.

6 – إنّ الاستشهاد من بين السمات الأسلوبية الأكثر بروزا في النّص الروائي، ويكاد يقتصر على الأشكال التعبيرية الشفوية التالية: الأمثال، والحكم، الأغاني، والحكايات الشعبية، وبإدراجها اكتسى النص طابع الانفتاح على الأدب الشعبي الشفوي.

لقد احتفظت هذه الأشكال التعبيرية – رغم غزارة استعمالها من قِبَل الكاتب– بمعانيها ووظائفها في تدعيم الكلام وتأكيده، لكن تعدّ بناها رغم ذلك فضلة على مستوى الخطاب، فدورها تكميلي في الغالب، فقد سيقت لتدثير بعض الدلالات وتقوية العبارات، أمّا الأغنية فتوظيفها لم يكن على سبيل الترفيه، إنّما جاءت استجابة لحاجة نفسية لدى السارد، أو وضعت لرسم الأبعاد النفسية للشخصيات الروائية.

7 – الاستشهاد تقنية أسلوبية أكسبت النص مرونة كبيرة وقدرة على امتصاص أصناف أدبية شفوية غير مكتوبة، تربطها أواصر القرابة، فتآلفت داخل نسيج لغوي واحد. وتوظيفها جاء استجابة لرغبة الكاتب في تطعيم نصّه بأدوات الإنتاج الإبداعية التي تنتسب إلى مرجعيته الثقافية الخاصة.

8 – إنّ النص الروائي امتصّ بعض الخصائص الأسلوبية الخاصة بالنصوص السردية الشفوية، كالاستطراد الذي أسرف الكاتب في استعماله إلى حد جعل هذه

السمة أبرز سمة أسلوبية ميّزت باكورة أعمال الأديب الروائية. فتبقى الرواية من هذا المنظور امتدادا طبيعيا للموروث السردي الشفوي من خلال تمثّله بعض الميكانيزمات الأساسية الخاصة به، والمنتج للنماء القصصي وتناسله على مستوى الوظيفة التي اضطلع بها.

9 – إنّ المنهج البنيوي سمح لنا باستجلاء خصوصيات هذا النص الروائي من داخله، رغم أنّ النص لم يتجاوز بعد طور النشأة، فإنّ الكاتب في محاولته الإبداعية الأولى حاول تخطي عتبة النصوص السردية التقليدية، والاقتراب أكثر من الرواية الحديثة من خلال تبنيه بعض تقنياتها كتحطيم البنية الزمنية للنص الذي يعدّ من أهم سماتها، باعتماده على تقنية الارتداد الزمني، والتناوب في عرض الأحداث التي سيطرت على مجمل بنية الرواية، لكن لا يعدو هذا المنحى الذي أخذته الرواية منحًى فنيًا غير مستهدف لذاته لدى المؤلف بقدر ما كانت وسيلة توسل بها الكاتب قصد العرض الاجتماعي وطرح بعض المواضيع التي لها علاقة مباشرة بقضايا اجتماعية وسياسية وثقافية تبنّاها الكاتب في باكورة أعماله الروائية.

معجم المصطلحات

(أ)

Amplitude	اتساع
Conjontion	اتصال
Conjonctif	اتصالي
Vouloir-faire	إرادة الفعل
Citation	استشهاد
Style	أسلوب
Style directe	أسلوب مباشر
Style indirecte	أسلوب غير مباشر
Digression	استطراد
Prolépse	استشراف
Analepse	استذكار
Mefait	إساءة
Amorce	إعلان
Manque	افتقار
Plagiat	اقتراض
Disjonction	انفصال
Disjonctif	انفصالي
Acquisition	امتلاك
Performance	إنجاز
Glissement	انزلاق
Connotative (valeur)	إيحائية (قيمة)
Manipulation	إيعاز

(ب)

Programme Narratif	برنامج سردي
Programme Narratif d ' usage	برنامج سردي استعمالي
Anti-Programme Narratif	برنامج سردي ضديد
Structure	بنية
Structural	بنيوي
Structure de surface	بنية سطحية

(ت)

Retardement	تأجيل
Interprétation	تأويل

Focalisation	تبئير
Chronologie	تتابع زمني
Manifestations textuelles	تجليات نصية
Transformation	تحويل
Transformation Cognitive	تحول معرفي
Actualisation	تحيين
Discursivisation	تخطيب
Ordre Chronologique	ترتيب كرونولوجي
Ordre evenementiel	ترتيب الأحداث
Schema actantiel	ترسيمة عاملية
Synchronique	تزامني
Enchainement	تسلسل
Deformations temporelles	تشوهات زمنية
Transtextualité	تعاليات نصية
Opposition	تقابل
Articulation	تمفصل
Représentation	تمثيل (عرض)
Iteratif	تكراري متشابه
Alternance	تناوب
Distortion	تنافر
Intertextualité	تناص
Fréquence	تواتر
Equilibre	توازن
Déséquilibre	توازن (فقدان)
Complicité	تواطؤ

(ح)

Trame diegetique	حبكة قصصية
Evenement	حدث
Evenementiel	حدثي
Champs temporel	حقل زمني

(خ)

Discours	خطاب
Discours rapporté	خطاب منقول
Discours raconté	خطاب مسرود

Lineaire	خطي
Arrière-plan	خافية

(د)

Signifiant	دال
Signification	دلالة
Rôle actantiel	دور عاملي

(ذ)

Sujet	ذات
Sujet d'etat	ذات الحال
Sujet du faire	ذات الفعل
Sujet opérateur	ذات الإنجاز
Sujet délégué	ذات مفو ضة
Anti sujet	ذات ضديدة

(ر)

Désir	رغبة
Vouloir-faire	رغبة في الفعل
Temps de narration	زمن السرد
Temps de l'histoire	زمن الحكاية

(س)

Narrateur	سارد
Narrateur homodiegétique	سارد متماثل حكائي
Narrateur hétérodiegétique	سارد خارج حكائي
Causalité	سببية
A-causal	سببي (غير)
Narration	سرد
Narratif	سردي
Narrativité	سردية
Progrés narratif	سردي (تطور)
Quête	سعي
Dépossession	سلب
Conlexte	سياق

(ع)

Actant	عامل
Antiactant	عامل ضديد

Actant collectif	عامل جماعي
Actant abstrait	عامل مجرد
Contraintes	عراقيل
Contrat	عقد
Contrat social	عقد اجتماعي
Relations temporelles	علاقات زمنية
Opération	عملية

(غ)

Finalité	غائية

(ف)

Virtualité	فرضية
Privation	فقدان

(ق)

Récit	قصة
Pouvoir-faire	قدرة على الفعل
Récit-cadre	قصة-إطار
Valeur	قيمة

(ك)

Compétence	كفاءة
Compétence cognitive	كفاءة معرفية
Etre	كينونة
Omniprésent	كلي الحضور
Omniscient	كلّي العلم

(ل)

Leitmotiv	لازمة

(م)

Séquence	متوالية
Imitation	محاكاة
Signifié	مدلول
Signifiance	مدلولية
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Réferenciel	مرجعية

Parcours Narratif	مسار سردي
Adjuvant	مساعد
Scene	مشهد
Opposant	معارض
Savoir-faire	معرفة الفعل
Cognitif	معرفي
Anachronie narrative	مفارقة سردية
Segment narratif	مقطع سردي
Enoncé narratif	ملفوظ سردي
Acteur	ممثل
Objet	موضوع
Objet de valeur	موضوع القيمة
Objet modal	موضوع صيغي
Objet du désir	موضوع الرغبة
Parallele	موازٍ
Indice	مؤشر

(ن)

Intonation	نبر
Modele triadique	نمط ثالوثي
Noyau	نواة

(هـ)

Dominance	هيمنة
Architexte	هيكل النّص (معمار النّص)

(و)

Premier plan	واجهة
Embrayeur	واصل
Devoir-faire	وجوب الفعل
Mediation	وساطة
Description	وصف
Etat initial	وضع أصلي
Etat final	وضع نهائي
Fonction	وظيفة
Fonction conative	وظيفة معرفية
Fonction ideologique	وظيفة إيديولوجية
Pause	وقف

المصادر والمراجع

أوّلا: النص الروائي موضوع الدراسة

Mezdad (Aɛmer), Iḍ d wass, Editions Asalu /Aẓar, 1990.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1 – إبراهيم (نبيلة)، فن القص، دار قباء للطباعة، د.ت.

2 – أقلمون (عبد السلام)، النص الروائي والتراث السردي، ط1، دار النشر الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب 2000.

3 – باختين (ميخائيل)، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987.

4 – بوتور (مشال)، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

5 – بورايو (عبد الحميد)، – القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ط 1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1992.

6 – بوطاجين (السعيد)، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ط1، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000.

7 – تودوروف (تزفتان)، بارت (رولان)، إيكو (إمبرتو)، إنجينو (مارك)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب 1989.

8 – المرتجي (أنور)، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

9 – مرسلي (دليلة) وآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د.ت.

10 – يقطين (سعيد)، – تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

– انفتاح النص الروائي، (النص– السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

– قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997

الرسائل الجامعية:

1 – أبو شنب (وداد)، التعاليات النصية عند إميل حبيبي، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة تيزي وزو، 1998.

2 – آيت قاضي (ذهبية)، العلاقات الأسرية في الحكايات الشعبية القبائلية، رسالة لنيل شهادة ماجستير، جامعة تيزي وزو،

3 – عاشي (نصيرة)، البنية النصية في روايات وسيني الأعرج، رسالة لنيل درجة الماجستير، جامعة تيزي وزو، 1996.

4 – السد (نورالدين)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، سنة 1993–1994.

ثالثا: المراجع باللغة الفرنسية

1 - ADAMS (J.M), le texte narratif, Editions Nathan,1994.

2 - Amrouche (Jean), Chants berbères de Kabylie, Editions l' Harmattan, Paris, 1988.

3 - Bremond (Claude), La logique des possibles narratifs, in communication 8, Editions du Seuil, Paris, 1981.

4 - Courtèses (Joseph), Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé a L'énonciation, Editions Hacl.ette, Paris,1991.

5 - Fromilhague (Catherine), Les figures de style, Edition Nathan, 1991.

6 - Genette (Gerard), - Figures III, Cérès Editions, Tunisie, 1996.
- Palimpseste, la littérature au second degré, Editions, du Seuil, 1982.

7 - Greimas (A.J.),- Sémantique structurale, P.U.F. paris, 1986.
- Essais sémiotiques, Editions du Seuil, 1970.
- Maupassant, la sémiotique du texte, Exercice pratique, Editions du Seuil, Paris, 1976.

8 - Groupe (d'entrevernes), Analyse sémiotique des textes, 4eme édition, P.U.L., 1984.

9 - Herschberg Pierrot (Anne), Stylistique de la prose, Editions Belin, Paris, 1993.

10 - Kayser (W), Barthes (R), Booth (W), Hamon (Ph), Poétique du récit, Edition du Seuil, 1977.

11 - Maingueneau (Dominique), Element de linguistique pour le texte littéraire, Editions Bordas, Paris, 1990.

12 - Nacib (Youssef), - Proverbes et dictions kabyle, Editions Andalouse, Alger,1990.
- Anthologie de la poésie Kabyle, Editions Andalouse, 1993.

13 - Ricœur (Paul),Temps et récits, L'intrigue et le récit historique, Editions du Seuil, 1983.

14 - Roubaud (Jacques), Nécessité et condition d'un hypertexte à propos de la composition d'un ouvrage intitulé le Grand incendie de Londres, centre de poétique comparée et école des hautes études en science sociales. 1994.

15 - Todorov (Tzvetan), - Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, Paris, 1970.
- Les catégories du récit littéraire, in communication n°8, Editions du Seuil, 1981.
- Poétique de la prose, collection poétique, Editions du Seuil, Paris, 1971.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 01

الفصل الأوّل

البنية السردية 06

المبحث الأوّل: البنية السردية الأساسية..... 07

أولاً: البرامج السردية 10

ثانيًا: القائمون بالفعل (الشخصيات) 25

المبحث الثاني: البنية السردية المجاورة 35

أولاً: نماذج للبنية القصصية البسيطة..... 38

ثانيًا: نماذج للبنية القصصية المسطحة 49

المبحث الثالث: وظائف البنية السردية المجاورة (المناص) 54

أولاً: الوظيفة السردية 56

ثانيًا: الوظيفة التعليمية 58

ثالثًا: الوظيفة الإيديولوجية 61

الفصل الثاني

البنية الزمنية 67

المبحث الأوّل: الترتيب الزمني 68

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية 79

المبحث الثالث: التضمينات الحكائية 97

الفصل الثالث

من الخصائص الأسلوبية للنص الروائي 113

المبحث الأوّل: الاستشهاد 115

1- الأمثال والحكم والأقوال المأثورة 118

2- الحكاية الشعبية 126

3- الأغاني 130

المبحث الثاني: التكرار 136
1- التكرار الموضوعاتي 137
2 - التكرار اللفظي 142
المبحث الثالث: الاستطراد 152
خاتمة 161
معجم المصطلحات..... 164
المصادر والمراجع..... 169
فهرس الموضوعات..... 172