دراسات في السرد الأمازيغي الحديث

الجزء الأول

تنسيق وتقديم

أحمد المنادي

دراسات في السرد الأمازيغي الحديث

الجزء الأول

▪محمد أوسوس ▪جمال أبرنوص ▪يونس الزوين
▪محمدأقضاض ▪لعربي مومـوش ▪ عائشة أوزين
▪محمد أفقير ▪عياد ألحيان ▪عبد القادر بوسفنج

تنسيق وتقديم
أحمد المنادي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأدبية والتعابير الفنية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث رقم: 86

العنوان : **دراسات في السرد الأمازيغي الحديث**
التنسيق : **أحمد المنادي**
الناشر: **المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية**
الإخراج وتصميم الغلاف: **سعيد البعقيلي**
صورة الغلاف: **BOUANANI Anas**

الإيداع القانوني: 2021MO2098
ردمك: 978-9920-739-37-5

الطباعة : منشورات عكاظ - 2021 -

حقوق الطبع : محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

فهرس

تقديــم (**أحمد المنادي**)
محمد أوسوس
القصة المغربية باللغة الأمازيغية بالجنوب، من النشأة إلى التحول والامتداد
ⵜⵙⵉⵏⵉⵙⵜ ⵜⴰⵎⵢⵙⵙⵜ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵅ ⵣⵉⵔⵙⵙⵙ ⵏ ⵜⵎⵙⵜ ⵏⵏⵢ
محمد أقضاض
نحو تجنيس القصة القصيرة الأمازيغية، الريف نموذجا
محمد أفقير
جماليات البناء والخطاب في قصة أدرنيق ن وايّور لمحمد أوسوس

تقديم

إن أهم ما ميّز مسار الأدب الأمازيغي الحديث وفْرة نصوصه النثرية، بعد أن هيْمن الشعر على التجارب الإبداعية عقودا من الزمن، وذلك بفضل الكتابة السردية التي شقّت طريقها نحو اللغة الأمازيغية خلال المرحلة الراهنة من تاريخ هذا الأدب. لقد وجدتْ أجناسُ السرد وأنواعُه في هذه اللغة أفقا آخر مغايرا من شأنه توسيع الوعاء النصي للمتن السردي، المحلي والعالمي، وإغناء مُنجَزه بخصوصيات هذا الأفق وأُطرِه الثقافية من زوايا عدة: اللغة والتخييل والبناء السردي... ولعل ما يشكّل نقطة قوة للكتابة السردية بالأمازيغية ما راكمته السرديات (عالميا) على المستويْن النظري والتحليلي، من مفاهيم وتصورات ومناهج أسْعفت الدارسين والنقاد في سبْر أغوار النصوص السردية، وتفكيك بُناها الدلالية والفنية، بشكل ساهم في تطوير جنس السرد وفروعه في مختلف الآداب واللغات. إن هذا الزّخْم الذي طبع تاريخ السرديات الحديثة والمعاصرة، مستفيدة من حقول معرفية شتى على رأسها اللسانيات، ومنذ أعمال فلاديمير بروب Vladimir Propp (1895-1970م)، ومرورا بألخيرداس جوليان كَريماص Algir-das Julien Greimas (1917-1992م)، وانتهاء ببُول ريكور Paul Ricœur (1913-2005م)، أدّى لا محالة إلى تشييد نماذج تحليلية ومقاربات متنوعة، استفادت منها التجارب السردية، وأثْرت حقلَ النقد الأدبي إلى الحدّ الذي صار فيه السرد موضوعا لعلم محدد هو علم السرد الأدبي. وسيكون من المفيد جدا أن تستعين الدراسات والبحوث، التي تتخذ الكتابة السردية بالأمازيغية موضوعا لها، بالمفاهيم والأدوات الإجرائية التي أسفرت عنها رحلة السرديات على مستوى التحليل، وتستفيد مما توصلت إليه الدراسات المعاصرة في مجال الخطاب ولسانيات النص. فما تحقق من تراكم نسبي في حقل هذه التجربة من نصوص، يحتاج إلى قراءة ومواكبة نقديتين، تتكفّلان بتقديم مشاريع أجوبة لجملة من الأسئلة الفنية والجمالية التي تطرحها

الكتابة السردية باللغة الأمازيغية من قبيل:

السرد وسؤال النوع الأدبي/ الإطار الأجناسي للنصوص السردية الأمازيغية؛

- سؤال الاتصال والانفصال بين تجربة الإبداع القصصي وبين الحكاية الشفوية (التراث الشفوي)؛

- التمييز بين الفروع السردية (الرواية والقصة والحكاية) والجذور المشتركة بينها؛

- سؤال الانتقال من النضالي إلى الجمالي في تجربة الكتابة السردية الأمازيغية؛

- سؤال اللغة الواصفة للنصوص السردية باللغة الأمازيغية؛

- موقع المنجز السردي هذا ضمن المشهد النقدي الأدبي المغربي عموما؛

- حدود الفرادة والخصوصية في هذه التجربة، مقارنة مع المنجز السردي باللغات الأخرى.

وإسهاما منا في بلورة رؤى نقدية للسرد الأدبي المكتوب باللغة الأمازيغية، تُعيد لثنائية الإبداع والقراءة توازنَها داخل نسق الأدب الأمازيغي، نقترح هذه المبادرة التي نفتح من خلالها المجال أمام الباحثين والدارسين المشتغلين بالدرس الأدبي لتقديم قراءاتهم ومقارباتهم للنصوص السردية المنشورة، على شكل سلسلة مقالات تتوجه في تحليلها نحو الكشف عن قواعد الحكْي (القصة) والخطاب (المبنى) في هذه السرود، وما تنطوي عليه من منطق في بناء مقولات السرد وآلياته: الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة والأفعال والعلاقات ... على مستوى الحكْي. ثم زمن المحكي ومظاهره، والرؤى السردية وصيَغ الحكْي ... على مستوى الخطاب.

في هذا الإطار، يأتي الجزء الأول من هذه السلسلة ليقدم نماذج تحليلية لعينات من تجارب الكتابة السردية الأمازيغية، من خلال تسعة مقالات (ثلاثة بالعربية، ومقال واحد بالأمازيغية، وأربعة بالفرنسية، ومقال واحد بالإسبانية) تناولَت جوانب متعددة من قضايا السرد الأمازيغي في أبعاده المختلفة. وهكذا جاءت دراسة محمد أوسوس لتقدم نظرة عن المنجز القصصي بالأمازيغية في الجنوب المغربي، من خلال الوقوف على بعض المستجدات التي شهدها في السنوات الأخيرة، وترصدَ بعض ملامح التحول الذي طرأ عليه، خاصة وأن القصة القصيرة جنس أدبي غربي وافد على الأدب الأمازيغي المكتوب، مثل الرواية والمسرح. كما حرصَت الدراسة على تبيان ما تتسم به الكتابة القصصية عبر مراحلها، مرحلة التأسيس ومرحلة الترسيخ والامتداد، من خصوصيات على المستويين الدلالي والجمالي.

وفي الاتجاه نفسه تندرج مساهمة محمد أقوضاض الذي رصد بنيات القصة القصيرة انطلاقا من دراسة مجموعتين قصصيتين، *ifri n euna* لمحمد بوزكَو، و *adfl azggay* لفؤاد أزروال،

مبرزا ما ميّز نصوصهما من تفاعلٍ مع التقنيات التي تعود إلى القصص القصيرة في نشأتها، وما تقترحه هذه النصوص من تجاوز للواقعية التسجيلية بحثا عن واقعيات أخرى، ومن ثم كان للمجموعتين فضل التأسيس لجنس القصة القصيرة والقصيرة جدا في الفرع اللغوي تاريفيت.

أما مقال محمد أفقير، وبعد رصْده لمعطيات حول نشأة القصة القصيرة بالأمازيغية وتطورها، اشتغل على المكونات الدلالية والسردية لنموذج قصصي: *adrniq n wayyur* لمحمدأوسوس، مستجليا عناصر الخطاب القصصي في النص المدروس أو ما سمّاه مكونات البنية السردية للقصة (الأحداث والقضايا، الفضاء والزمان، الشخصيات).

ويقترح جمال أبرنوص في مقاله المحرر باللغة الأمازيغية، وهي تجربة تستحق التنويه، رصْدَ شبكة العلاقات التي تربط رواية مصطفى قضاوي *ussan indryen sadu lalla turtut* بنصوص سابقة عنها، منتمية إلى خطابات عديدة (الأدب والتاريخ والفلسفة...)، اعتمادا على مفهوم التعالقات النصية *Intertextualité* الذي يُعدّ من المفاهيم الأساسية في السرديات المعاصرة.

والرواية نفسها كانت موضوع مقال يونس الزّوين، لكن من منظور مختلف، يقوم على تحديد الإطار الأجناسي للنص موضوع الدراسة، والوقوف على جملة الخصائص الفنية التي تحدد طبيعة العمل ونوعه، خاصة على المستوى الوظيفي للرواية، وما يكتنف العلاقات المحتملة بينها وبين الواقع.

أما العربي مواموش، فتمحورت دراسته حول قصة *tayrrist n Dasin* لمحمد أوضمين زيري، مستوقفا تحليله على مفهوم التكرار L'itération وتمظهراته اللسانية والسردية في القصة، مستفيدا في ذلك من اجتهادات جيرار جينيت وغيره ممن بلوروا الإطار النظري لهذا المفهوم في علم السرد.

وفي نطاق التحليل المنصب على المكونات الفنية للخطاب السردي، يقترح عياد ألحيان في مقاله مقاربة سيميولوجية لمكون الشخصية في الرواية الأمازيغية، من خلال دراسته لإحدى شخصيات رواية tawnza لفاطمة بهلول. وقد استفادت مقاربته المعتمدة من مفاهيم السيميائيات، خاصة في ما يتعلق برصده لدلالات التسمية في الشخصية (*Saɛda*) وشبكة العلاقات التي تنتظم شخصيات الرواية، ثم مختلف الثنائيات التي يقوم عليها البناء الدلالي للنص...

وتقترح عائشة أوزين في مقالها حول رواية لحسن أزركَي المعنونة ب *Ighed n tlelli* ،

دراسة الملفوظ السردي في خطاب النص، من خلال الوقوف على طبيعة السارد، وظاهرة تعدد الأصوات، وما إلى ذلك من المفاهيم التي تُعَد مفتاحا لبسط آليات اشتغال الملفوظ السردي في الرواية. وقد أطّرت عملها هذا بالخلفيات النظرية التي بلورها كل من جينيت وديكرو وبينفنيست بخصوص العناصر والمكونات السردية المدروسة.

ويأتي مقال عبد القادر بوسفنج، المحرَّر باللغة الإسبانية، ليوضح العلاقات المتشابكة القائمة بين العمل الإبداعي الأدبي عامة ومسألة الهوية، وكيف أن الأدب يصير وسيلة لبناء الهوية وتطويرها. وعلى هذا الأساس يتجه التحليل في المقال صوب رواية نجاة الهاشمي *La hija extranjera* للوقوف على كيفية تشييد السرد لمكوّن الهوية، وتحديدا الهوية الريفية (نسبة إلى الريف شمال المغرب)، وتمثلاتها في أدب الدياسبورا (أدب المهجر).

هي إذن مجموعة من المساهمات ذات الطابع التطبيقي التحليلي، طرقتْ جوانب فنية وجمالية انطلاقا من النصوص السردية التي تم اختيارها نماذج للدراسة. ولاشك في أن هذا العمل سيشكّل قيمة مضافة يتعزز بها مسار النقد الأدبي، ويفتح آفاقا جديدة أمام تجارب الكتابة السردية باللغة الأمازيغية، باعتبارها مادة أدبية تستحق البحث والدراسة على غرار الآداب الإنسانية والعالمية.

القصة المغربية باللغة الأمازيغية بالجنوب من النشأة إلى التحول والامتداد

ⵜⵙⵍⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵅ ⵉⵎⵓⵔⵔⴰⵏ ⵏ ⵜⵙⵓⵙⵎⵉ ⵏ ⵜⵎⵙⵓⵔⵜ

محمد أوسوس

مقدمة لا بد منها

قيل وكتب الكثير عن القصة القصيرة المغربية باللغتين العربية والفرنسية، لكن القصة باللغة الأمازيغية لا تزال حقلا أدبيا ونقديا بكرا لم ترتده الأقلام النقدية ولا قيل حوله شيء، فلا يزال كل ما يتصل بها هو برسم القول أو قيد الكتابة، رغم الدفقة التي طبعت هذا النوع الأدبي على مستوى الإبداع والنشر. لذا تروم هذه الدراسة أن تسهم في تقديم نبذة عن المنجز القصصي بالأمازيغية بالجنوب، من خلال الوقوف على بعض المستجدات التي شهدها في السنوات الأخيرة، ورصد بعض ملامح التحول الذي طرأ عليه خصوصا وأن القصة القصيرة جنس أدبي غربي وافد على الأدب الأمازيغي المكتوب مثل الرواية والمسرح.

وأؤكد في البداية أنني أفضل تسمية القصة القصيرة بالأمازيغية بدل نعت القصة بكونها أمازيغية (القصة الأمازيغية) لاعتبارين اثنين:

تقديري أن أول ما يميز هذا المنجز القصصي الذي يوصف بالأمازيغي هو اللغة التي كتب بها.

أن هناك قصة أخرى يمكن أن تكون ذات خلفية أمازيغية من حيث مرجعيتها الثقافية، ومن حيث المتخيل الذي تمتح منه أو تستلهمه دون أن تكتب بالأمازيغية، بل بلغات أخرى متداولة في السوق اللغوية المغربية كالعربية والفرنسية[1].

وظهور القصة بالأمازيغية في المشهد القصصي المغربي بقدر ما يثري هذا المشهد الأدبي

[1] يمكن التمثيل لها بقصص تعتمد حوارات باللغة الأمازيغية مثل مجموعة اشتباكات لأمين الخمليشي أو يتبدى استلهامها لمتخيل أمازيغي على مستوى العنونة باختيار عناوين أمازيغية اللغة مثل قصة تافوكت ضمن مجموعة تسونامي لمصطفى الغتيري أو اعتماد عناوين تمثل تعريبا حرفيا لصيغ وأمثال أمازيغية مستمدة من المحكي التراثي الأمازيغي، مثل (أمواه أخرى قالت الضفدعة) للطاهر الكينزي، والتي ليست سوى ترجمة للمثل الأمازيغي: ⵎⴰⵢ ⵙⵙⵓⵖⵏⵖ ⵎⴰⵢ ⵉⵎⵓⵔⵔⴰⵏ ⵏ ⵜⵙⵓⵙⵎⵉ أو توظيفها للميثولوجيا الأمازيغية (تاسليت ن ؤنزار مثلا) في مجموعة (تانيت) لفتيحة أعرور، ناهيك عن توظيف أسماء أمازيغية لشخصيات القصص (تانيت، ئدّر، تودا، تونروز، أمناي، أنير، تامالوت...).

ويكرس التعدد في لغات الكتابة الذي يطبعه، بقدر ما يشكل دافعا إلى مراجعة مفهوم القصة المغربية ذاته الذي عادة ما يحيل في أوعاء النقاد والمثقفين المغاربة ولا وعيهم إلى القصة المكتوبة بالعربية، إذ بات لزاما اليوم الكف عن احتكار مفهوم المغرب وربطه بالانتاجات المكتوبة باللغة العربية، وبالتالي الحديث عن القصة المغربية باللغة العربية، وأخرى باللغة الأمازيغية أو باللغات الأخرى، لأن الاستمرار في تكريس النظرة الأحادية اللغوية للأدب المغربي ينم عن عجز عن استيعاب التحولات الثقافية التي تعرفها بلادنا، أو يعكس نوعا من الممانعة ورفض التعددية التي يمور بها الواقع السوسيوثقافي واللغوي المغربي.

وتجدرالإشارة أيضا إلى أن التأكيد على نعت هذا المنجز بالقصة المغربية باللغة الأمازيغية ضمن العنوان مرده إلى أن هناك واقعة نصية قصصية باللغة الأمازيغية في بلدان الجوار أيضا، خصوصا الجزائر التي عرفت ميلاد أولى النصوص القصصية منذ الأربعينيات من القرن الماضي مع بلعيد ن أيت علي، والتي نشرت لاحقا من قبل الناشرين *Degezelle* ودالي *Dallet* تحت مسمى (أمخلوط) ضمن كتاب[1] Cahiers du Belaid Ait Ali ou la kabylie d'antan دون تحديد هوية نصوصها الأدبية وتعيينها على أنها قصص[2]، وبلغ عدد المجاميع فيها إلى اليوم ما ينيف عن الأربعين مجموعة[3].

[1]Dallet (J.-M.) et Degezelle (J.-L.) : Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan, Fort-National, 1964 ; I (Textes), 478 p. + II (Traductions), 446 p.

[2] يعتبر الباحث رشيد تيتوش أول من قام بدراسة تحليلية لهذه النصوص، وبين طبيعتها كقصص قصيرة جديرة بهذه التسمية ضمن بحث جامعي له بعنوان :

Les cahiers de Belaid: du conte à la nouvelle, mémoire de magistrat, université de tizi ouzou, 2001

وضمن مقال آخر له مع صابرينا زرار معنون بـ:

Naissance du genre nouvelle en tamazight (kabyle)- Rachid Titouche et Zerar Sabrina- in El- Tawassol- 29 janvier 2009 – pp -56-66

وهو التعيين الذي تبناه أغلب الباحثين والنقاد الجزائريين الأمازيغ، أمثال عمار أمزيان في الصفحة 85 من كتابه:

Amar Ameziane, Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle. L'Harmattan, Paris, 2014. 216 p.

ونادية بردوس في بحثها المعنون بالسرد في النثر القصصي القبايلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشفوية الشعبية ومؤلفات بلعيد ايت علي والرواية القبايلية – مذكرة لنيل شهادة الماجستير- جامعة مولود معمري تيزي ووزو- 2001/2000

وكذلك موحاند أكلي صالحي في دراسة له بعنوان (الصفحة 111):

La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l›oralité traditionnelle. Dans : La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, actes du colloque international, Aziz Kich (s/d), 2004, 103-121.

[3] أنظر بيبلوغرافيا المجاميع القصصية بالأمازيغية في الجزائر (القبايل) حتى سنة 2014 ضمن دراسة بعنوان:

كما وجب التنويه أيضا أن هذه الدراسة، سوف تتركز على القصة بالجنوب المغربي، لقلة اطلاعي على ما ينتج في المناطق الأخرى من بلادنا، بسبب العوائق المرتبطة بتداول وتوزيع ونشر الكتاب الأمازيغي على امتداد التراب الوطني، أضف إلى ذلك أن ما أنتج خصوصا في مناطق الوسط والجنوب الشرقي لا يزال محدودا، وأبعد ما يكون عن تحقيق التراكم الكمي والنوعي الذي يسمح بالحديث عن التحولات النوعية أو الكمية1.

أما ما يتعلق بمفهومي التنوع والتحول، فهما مجرد مفهومين أو مقولتين إجرائيتين منهجيتين استعرتهما لرصد بعض ملامح التطور أو المغايرة والتمرحل في هذا التراكم الكمي للمنجز القصصي بالأمازيغية، فالتحول ذو بعد دياكروني دال على التعاقبية والدينامية والانتقال، بينما يحيل التنوع على التعدد في الأشكال والأساليب والأدوات والرؤى والأبنية ويوحي بالسكونية والستاتيكية والسانكرونية أو التزامنية.

تحولات القصة القصيرة

إذا كان أكبر تحول دال شهده الأدب الأمازيغي بالمغرب عموما هو انتقاله إلى الكتابة، فإن التراكم المكتوب الذي تمخض عنه قد عرف في العقود الأولى هيمنة الكتابة الشعرية[2]،

Ameziane Amar et Salhi Mohand Akli, 2014 : *«Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus»*, Actes du 3ème colloque international sur « la problématique des genres littéraires amazighes: définitions, dénominations et classifications» Université de Bouira. pp.114-120.

أو ضمن الكتاب التالي المكتوب باللغة الأمازيغية لموحند أكلي الصالحي:
kra n tsura i tɣuri n tsekla- 1. ɣef tsekla d tɣuri- Muḥend Akli Salḥi- Ed. Tira- Bejaia- 2015- pp 89-91

[1] ما صدر في الوسط والجنوب الشرقي لا يزال معدودا على رؤوس الأصابع،ندكر منها tasggawrt n ugdal inzan لعمر درويش و tiwtmin yufn irgzn لمصطفى ملّو و gartamut لسعيد اوبولمان، وtaa n if izlfn لخالد بوعدي و tamssumant للحبيب فؤاد.

بينما عدد المجاميع يزيد عن ذلك قليلا في الشمال. وقد صدرت أول مجموعة قصصية قصيرة بأمازيغية الريف سنة 1994 وهي»رحمرت تامقرانت» (السيل الجارف)، للموساوي بوزيان. تلتها أعمال أخرى نذكر منها «رحريق ن تيري» لمصطفى اينيض، و»تيفادجاس» لوليد ميمون، و»أجضيض ؤمي گين شالواو» لمحمد شاشا، و»ئفري ن عونا» لمحمد بوزكو، و»تيقصيصين ن اريف ئنو» لعائشة بوسنينة، ومجموعات «اسواض ئبويبحن» و»أسفيدجت» و»تاريوريوت ن راخارت» لسعيد بلغربي، و»ئزرمان ن تادجست» لرشيدة المراقي، و»أدفل أزكّاغ» لفؤاد أزروال، و»مارتشيكا» لمحمد الهاشمي، ومجموعتي «ئغزار ئسوا ربحار» و»تافوشت ن تيوشا» للحسن موساوي، و»تودونين وار ئتيزاغن» أي القطرات التي لا تجف لعلي أمازيغ.

[2] يتجاوز عدد الدواوين الشعرية بالأمازيغية بالمغرب حتى الآن المائتي ديوان، ويمكن الاطلاع على بعض المعطيات البيبلوغرافية المتعلقة بها حتى سنة 2010 ضمن كتاب بيبلوغرفيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب (1968-2010) لمحمد أفقير وأحمد المنادي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2012، كما يمكن الاطلاع على بيبلوغرافيا دواوين الجنوب حتى سنة 2013 في مقالنا «الأدب الأمازيغي الحديث بالجنوب: الحصيلة والأسئلة» ضمن الكتاب الجماعي الصادر عن منشورات رابطة

إذ شكل الشعر عمود الأدب الأمازيغي ومركزه[1]، فكان لا بد من تحول ثان يخلق تنوعا في الأجناس الأدبية ويوسع فضاء الإبداع بهذه اللغة حتى لا تحتكر القصيدة وحدها حقل الكتابة الإبداعية، فانبثقت القصة (تولّيست) لكون الحاجة ماسة إلى شكل تعبيري جديد يتجاوز الأشكال التقليدية من قصيدة وحكاية، لأنهما بصيغتهما التقليدية الشفوية عاجزتان عن استيعاب المتغيرات، وترجمة التحولات التي يعيشها المجتمع المغربي، والتعبير عن تيمات جديدة وقضايا راهنة بأبنية غير تقليدية. فالحكاية مثلا، وهي الشكل السردي التقليدي، رغم وفرتها وثرائها في الأدب الأمازيغي الشفوي والمدون[2] قد استنفذت طاقتها الإبداعية واستحالت إلى نماذج شبه جامدة لعدم انفتاحها الإبداعي على مستوى التيمات والبنى والرؤى، ولارتهانها للشفوية التي تغيرت شروط وطقوس إنتاج وتلقي نصوصها، وتراجعت سياقات تداولها بسبب التحولات السوسيوثقافية التي يعرفها المجتمع المغربي.

في هذا السياق ظهرت القصة القصيرة بإصدار أول مجموعة قصصية باللغة الأمازيغية بالمغرب سنة 1988 بعنوان ئماراين لحسن إيد بلقاسم، ثم توالت في السنين الأخيرة حتى قارب عددها 89 مؤلفا قصصيا.

ورغم وعيي بمحاذير التحقيب ومزالق التجييل في الأدب، إلا أنه يمكنني إجرائيا التميز بين مرحلتين أساسيتين في المنجز القصصي بالأمازيغية:

مرحلة التأسيس والريادة: ولا تتجاوز حصيلتها ثلاثة مؤلفات إلى جانب بعض القصص المبثوثة في المجلات والجرائد التي كانت تصدر حينئذ مثل مجلة أمود[3]، وتمتد زمنيا على مدى

تيرّا، دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، مطبعة دار السلام، سنة 2013.

[1] فؤاد أزروال، السرد في الأدب الأمازيغي الجديد، مجلة أسيناك، الصادرة عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، عدد مزدوج 5/4 سنة 2010، ص26.

[2] يتسم الأدب الأمازيغي في شقه السردي الشفوي التقليدي، بثراء وخصوبة وتنوع كبير في مجال الحكاية والأساطير المتداولة، بشهادة عدد من الباحثين المتخصصين، أمثال Frobenius ودوجاردان لاكوست Camille Dujardin Lacoste. وقد شهد ابن خلدون في عصره على تلك الوفرة حيث قال عن الحكايات والأخبار التي يقصها الأمازيغ في عصره ضمن كتاب العبر: «وكثير من أمثال هذه الأخبار لو انصرفت إليها عناية الناقلين لملأت الدواوين». أنظر مقالنا «المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس»، ضمن كتاب عتبات للسرد الأمازيغي- دراسات ونصوص في السرد الأمازيغي، منشورات منظمة تامينوت فرع أكادير، مطبعة المركز، أيت ملول، سنة 2011، ص5 وما بعدها.

[3] مجلة (أمود) كانت تصدر عن الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، صدر منها أربعة أعداد (بالحرف العربي)، العدد الأول منها ظهر بتارخ أبريل سنة 1990 وتضمن القصص التالية: غيكلّي غيكلّي للحسين واعزي، وأوّوجدو گر تانضلا د تمغرا لمحمد أوسوس، وتوفتن د ماس مقّورن للصافي مومن علي. أما العدد الثاني، فصدر في غشت من نفس السنة، وتضمن النصوص

عشر سنوات من 1988 إلى 1998.

سنة الصدور	عنوان المؤلف	الكاتب	الناشر	نوع القصص
1988	ئماراين	حسن ايد بلقاسم	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
1993	تيغري ن تبرات	مومن علي الصافي	جمعية أمريك	قصة مطولة
1998	أنزليف	محمد أشيبان	جمعية أمريك	قصص قصيرة

وتتسم الكتابة القصصية فيها بما يلي:

انطلاقها من فراغ تقريبا لعدم استنادها إلى أي تقليد كتابي في مجال السرد بالأمازيغية، خلافا للشعر مثلا الذي سبقه تقليد كتابي ولو في شكل منظومات فقهية[1].

ظهورها في سياق يشهد غياب أي اعتراف رسمي أو شبه رسمي، وبالتالي غياب الأمازيغية في المؤسسات الرسمية أو التعليم، فظهرت في الهامش المقصي بعيدا عن المركز، وفي إطار جمعيات حاضنة خصوصا الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي AMREC التي أصدرت مؤلفين مهمين منهما، وكان الهاجس الذي يحرك هذه المرحلة هو إثبات الذات وتأكيد أن الأمازيغية قادرة على التعبير الكتابي، وحمل المضامين والقضايا المختلفة في إطار جدلية الهوية والاختلاف، وهذا الهاجس هو نفسه الذي طبع هذه التجربة بأن أخضعها لسطوة المرجع وسلطة الإيديولوجيا وتحكمية المضامين في الإبداع.

اعتماد الخط العربي في الكتابة بحكم طبيعة المرحلة المسيجة بالعوائق الإيديولوجية والابستمولوجية حيث كان كل ما يتعلق بالثقافة الأمازيغية يتراوح بين الممنوع أو الممتنع واللامفكر فيه. أضف إلى ذلك اعتماد الاجتهادات الشخصية في التقطيع والقواعد الإملائية

القصصية التالية: علي ئكنان لمحمد أشيبان، وتازرزيت لفاطمة اگناو، وأنزگوم لمحمد الفرخسي، وئمير ئكّوران لمحمد أوسوس، بينما صدر العدد الثالث والرابع بمايو 1991 متضمنا النصوص التالية: لالاّ تكّورا لمحمد أشيبان، وتاسوت ن تارنّاوت لإبراهيم باوش، وهي في واقع الأمر نص مسرحي قصير من فصلين، ولو أدرج ضمن خانة القصة (تالاّسين). ويمكن أن نذكر ضمن نصوص السياق ذاته قصة مريم ئـگران للراحل حسن بنعمر شيشونغ، التي كتبها سنة 1992 ونشرت بعد وفاته لاحقا سنة 2011 ضمن كتاب «ئمنارن ئـ والاس أمازيغ -عتبات للسرد الأمازيغي»، من منشورات تامانيوت فرع أكادير. وفي نفس الإطار تندرج القصص المنشورة ضمن كتاب أسنفلول الذي صدر سنة1994 ، وضم الأعمال الابداعية للدورتين الثالثة والرابعة 1988 - 1991 للجامعة الصيفية بأكادير، ويشتمل على نصين هما: أمودّو ف تيدت لمحمد الفرخسي (1991)، وأسـگـلف ن ئـگـرسلن للخطير أبو القاسم افولاي (1991). بعد ذلك تلتها النصوص المنشورة في الجرائد مثل تاسافوت وتامونت وتامازيغت وأماضال أمازيغ.

1 يتعلق الأمر بالتقليد الكتابي المعروف في سوس بتامازغيت، والذي كان من ثماره عدة مخطوطات عبارة عن منظومات فقهية لأزناك وأوزال وغيرهما.

لغياب المعيرة والتقعيد (بسبب غياب المأسسة).

صدورها بدون تعيين جنسي على الغلاف أو حتى داخل المتن النصي، باستثناء مجموعة إيد بلقاسم الذي عين عمله بكونه «تادّمينين»[1] لكن ضمن الإهداء، أما العنونة فاكتست طابعا إحاليا تيماتيا لم تنفتح بعد على أفق التأويل والإيحائية.

تسامحها الكبير على المستوى اللغوي مع الدخيل المعجمي والاقتراض من اللغات الأخرى.

غياب الصوت النسوي ضمن هذه الكتابات.

توقف كتاب هذه المرحلة عند حدود العمل القصصي الأول وبالتالي غياب الاستمرارية لدى هؤلاء الرواد[2].

في هذه المرحلة حصل تحول على المستوى البنائي بالانتقال إلى القصة المطولة، حيث ظهر أول نص منها في تاريخ السرد المكتوب باللغة الأمازيغية على المستوى الوطني، وهو تيغري ن تبرات سنة 1993. وعلى المستوى الدلالي حصل انتقال من قصة الالتزام النضالي والتعبير عن قضية، والارتهان لسلطة الايديولوجيا في مجموعة ئماراين إلى قصة بدأت تنشغل نسبيا بالهاجس الجمالي والاهتمام بالرؤية الفنية والاشتغال على اللغة في مجموعة أنزليف سنة 1998.حيث بدأنا نحس بتحولات في القصة سببها الوعي بضرورة إقامة نوع من المسافة بين الخطاب الاجتماعي والسياسي وبين الأدب، دون النجاح تماما في الفكاك من إسار الخطاب الإيديولوجي كما سيتبين لاحقا.

وداخل قصة الالتزام النضالي (اعتبار القصة وسيلة لخدمة قضية) حصل انتقال آخر من قصة تروج لخطاب اليسار وقضايا الفقر والصراع الطبقي والاعتقال السياسي في سنوات الرصاص في مجموعة (ايماراين)، بحكم طبيعة المرحلة التي تمخضت عنها إلى قصة مشحونة بهمّ الهوية واللغة الأمازيغيتين، منبجسة من خطاب الحركة الثقافية الأمازيغية في تيغري ن تبرات.

ا- مجموعة ئماراين مخاض الولادة وثقل الإيديولوجيا

تكتسي مجموعة ئماراين أهمية كبرى في مسار المدونة السردية المكتوبة باللغة الأمازيغية

[1] كلمة تأّدمينين جمع لتادّمينت التي تعني الحكاية، وهي اللفظة التي استعملت في البداية قبل أن يتم استبدال لفظة تالاّست ثم تولّيست بها.

2 ئد بلقاسم توقف عن كتابة القصة، ولم تنشر له سوى قصة قصيرة يتيمة بعد ذلك بعنوان «نيسرين» في كتاب تاسكلا تامازيغت- مدخل للأدب الامازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعاريف الجديدة، ١٩٩٢، ص٢١٩. نفس الشيء بالنسبة لمومن علي الصافي، فلم تنشر له بدوره سوى قصة واحدة بعنوان «توفتن د ماس مقّورن» ضمن مجلة أمود، العدد الأول، أبريل ١٩٩٠، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

بحكم ريادتها وتأسيسها للفعل القصصي الحديث، وبحكم توثيقها لأسئلة وهموم عصرها، ولذلك فإنها تستحق منا وقفة خاصة لإبراز بعض الملامح المرتبطة بمخاضات الميلاد والتأسيس في القصة المكتوبة بالأمازيغية.

تتكون هذه المجموعة من تسع قصص موزعة على ست وثمانين صفحة من القطع المتوسط، وهي على التوالي: أكبور – تيكّي اوهو – دّمين ن تهيّا د بومليك- كيّي أيكان تيدرفيت اينو- تامغرا وّوشّن- تامارايت- ازكّاغ- تاوّوكت- اكفاي ئـ تاروا نو.

يمكن أن نجمل ملاحظاتنا عن هذه المجموعة عموما في ما يلي:

غياب مفهوم واضح للقصة القصيرة لدى الكاتب انعكس في نصوص المجموعة التي تتأرجح بين الكتابة الإبداعية والتدوين الشفوي والتوثيق التاريخي، فبعض منها تعتبر إما تثبيثا كتابيا لحكايات وأخبار طريفة متناقلة شفويا بمنطقة ايحاحان، تم تسجيلها بأسلوب حكائي تقريري مباشر مثل نص (تيكّي أوهو)[1]؛ أو صياغة أسلوبية لحكايات مروية مثل نص (دمين ن تهيّا د بومليك)؛ أو استلهاما لتجارب واقعية وتاريخية من صميم ما عاشه الكاتب نفسه من اعتقال بسبب مواقفه السياسية ضمن تجربة اليسار خلال سنوات الرصاص.

إن مجموعة ايماراين اذن تندرج ضمن مشروع نضالي ايديولوجي يقوم على المنافحة على حقوق الانسان والحريات والديموقراطية والهوية الثقافية، ويعتبر الكتابة نضالا وضمانا لاستمرارية الأمازيغ، وهو الأمر الذي تعكسه كل النصوص الموازيةParatextes التي أثثت المجموعة بدءا من وجه الغلاف[2] وظهره والإهداء[3] والصفحات الأولى التي تضمنت شواهد مقتبسة ومقتطفات épigraphes من مواد وفصول[4] إعلان المؤتمر العام للأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة.

إن هذه القصص هي إفراز لبيئتها الاجتماعية، فهي تعكس بحرفية سياقها التاريخي والسياسي

[1] يستهل هذا النص بالافتتاحية الحكائية (ئكّاتّنّ)، ويتم فيه سرد أخبارمنسوبة لأشخاص تاريخيين معروفين في إيحاحان، مثل سعيد اوتكزيزين وايد بارود، وفي أمكنة فعلية بمنطقة إيحاحان مسقط رأس الكاتب، مثل أورتي أوفلاّح وتمنار...

[2] كتب عليه بحرف تيفيناغ ما يلي: تيرّا أ غ تلاّ تودرت ن ئمادانّ غ دّونيت، أي ما معناه أن الكتابة ضمان استمرارية حياة الشعوب في العالم.

[3] في الإهداء ورد ما يلي: «ريغ تادّمينين اد أد كينت تارزيفت ئـ ئنمّاغن ف تاوماتكيت د تدرفيت د تديموقراطيت غ دّونيت تيسّ كراضت»-»للمناضلين من اجل الهوية والحرية والديموقراطية «.

[4] ورد في الصفحة الثالثة نص المادة الخامسة من إعلان المؤتمر العام للامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة -27 -11 1978 حول حق الجماعات كافة في أن التمتع بذاتيتها الثقافية، وفي تنمية حياتها الثقافية الخاصة بها في الإطارين الوطني والدولي. أما على ظهر الغلاف فورد مقتطف من المادة (1) من نفس الإعلان حول الأصل المشترك للبشر، وتساويهم في الكرامة والحقوق، ووجوب احترام اختلافهم في الثقافة واساليب العيش، وحقهم في الحفاظ على هوياتهم الثقافية.

والثقافي المطبوع بالقمع والقهر السياسي، وخنق البعد الهوياتي الأمازيغي، وهيمنة الخطاب الإيديولوجي لليسار، حتى أن الكاتب لجأ إلى النحت الاصطلاحي لمفاهيم باتت الحاجة ماسة إليها لترجمة هذه الانشغالات (مثل اجتراح كلمات تاوماتـگيت للدلالة على الهوية التي ولدت لديه فعل الكتابة باللغة الأمازيغية - تاماغت ن تسكّيوين لترجمة الصراع الطبقي)، لذا فهي تكتسي طابعا تسجيليا وتقريريا في أغلب نصوصها، لكونها شهادة مريرة عن الحياة الواقعية في السبعينيات من القرن الماضي في مجتمع أمازيغي قروي غالبا، وشخوص بسطاء من الفقراء والطلبة الذين تعلق بهم أسرهم الآمال لتخليصها من الفقر والعوز والحاجة، حتى أن ثمة إيقاعا متواترا ببنية دلالية تتكرر في عدة قصص (شاب مناضل خلال مرحلته الدراسية بالجامعة يتخرج، ثم يعقد العزم على الزواج من المعشوقة لكن أحلامه تنكسر على صخرة الاعتقال) في نصوص (أزكّاغ- تامارايت- كيّ أ يـگان تيدرفيت ئنو)- وإلى حد ما قصة «تامغرا ووشّن». فتيمة الاعتقال والقهر تيمة مركزية تحولت إلى ما يشبه الخيط الرابط بين أغلب النصوص، إلى جانب تصوير البؤس والقهر الاجتماعي، وتناول بعض الظواهر الناتجة عنها كالتسول (قصة أكفاي ئـ تاروا ئنو)، وإدانة الفكر الخرافي المغلف بلبوس ديني (من خلال شخصية شاب في القرية مشبع بالفكر الماركسي يعتبر الفكر الخرافي مثل التطير وتقديس الأولياء، ويعتبره إحدى وسائل تحكم الطبقة المسيطرة في عقول الفقراء والطبقات المسحوقة في قصة تاوّوكت، لكن ينتهي به الأمر نحو الاعتقال التيمة مركزية متكررة في نصوص ايد بلقاسم)، فقصص المجموعة تسجل الأحداث المحيلة على وقائع مستلهمة في كثير من تضاعيفها من بيوغرافية الكاتب ذاته، أو من السياق التاريخي والواقعي الفعلي مما له علاقة بتجربة الاعتقال، فتتوثقها زمنيا في بعض السياقات مع الإحالة على التواريخ المرجعية للأحداث[1]، أو أمكنتها الفعلية التي عاش بها الكاتب وخبرها بنفسه خلال نشأته بإيحاحان، ودراسته في تارودانت واعتقاله بالرباط[2]، وأسماء شخصيات حقيقية مرتبطة بتاريخ منطقة إيحاحان[3] بما يؤكد رغبة الكاتب في «ربط النص بخارج النص والإيهام بانتمائه للواقع»[4]، لذا أثقلت بعبء الايديولوجيا والاحتفاء بالمضمون وضمور الهاجس

1 ففي قصة أزكاغ مثلا الإحالة التاريخية التالية: (1976/01/16) كما وردت الإحالة على سنوات الدراسة بين البطلين حتى تخرجهما واشتغالهما وسجن الزوج مرتين 1971-1972- 1984 في قصة كيّ أ يكان تيدرفيت ئنو.

2 تعج القصص بطوبونيمات مثل ايحاحان والجنوب وأكادير وتارودانت وسيدي بيبي والرباط وتاوريرت ن أيت بوزيد وسيدي محاند ايحيا وتين زمك وأكادير ييسك وأيت تسيلا وأسيف ن ئد حوّا.

3 من الأنتروبونيمات المرتبطة بتاريخ المنطقة والواردة بالقصص، نذكر: لقايد سعيد اوتكزيرين ولقايد أنفلوس.

4 لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، طـ1، سنة 2002، ص 172

الفني إلا من بعض الاستثناءات مثل نص (أگبور).

واقعية ايد بلقاسم التسجيلية تتخللها نفحات رومانسية شجوية أحيانا (الزواج القسري لتيهيا وانتحار بومليك في قصة دمين ن تهيّا د بومليك- انتهاء مصائر الأبطال بالاعتقال والانفصال عن العشاق ما يفسر العنوان ئماراين (العشاق).

وعلى الرغم من كون التحكمية الذاكرية (الشفوية الفردية والجماعية) والإيديولوجية (خطاب اليسار ومفاهيمه وخطاب حقوق الإنسان والهوية) تتنازعان هذه النصوص ما يحجم من هامش الإبداعية فيها، ويخنق أفق الانهجاس الجمالي، ورغم كل ما قد يقال عن طغيان اللغة الخبرية والتيمات المكرورة، فإن هذه المجموعة لا تعدم بعض الإضاءات الجمالية المؤسسة التي نذكر منها ما يلي:

•اعتماد التناص التراثي بتوظيف بعض الأمثال[1] واستلهام بعض الرموز والأساطير الأمازيغية، وإعادة تشكيلها تناصيا لتوليد دلالات جديدة كأسطورة تامغرا ووشّن[2] في القصة الحاملة لنفس العنوان «قصة تامغرا ووشّن، «إذ «القاص يقرأ الأسطورة من زاوية ما تحيل عليه من تناقضات على المستويين الاجتماعي والكوني يريد من الميث أن يعبر عنها، كما توظف باعتبارها حالة جوية كرمز للوهم العابر والأمل الذي ينتهي إلى إحباط، حيث تتخذ العبارة الأسطورية دلالة جديدة محينة يراد لها التعبير عن الراهن ورسم صورة عن حالة مغربية مطبوعة بالإجحاف والأمل الكاذب والبؤس والاعتقال[3].

كما يوظف القاص موتيفات حكائية كالتهام السعلاة (تاغزنت) البطل ثم إعادته إلى الحياة، وهو الموتيف الذي يتواتر في كثير من الحكايات الأمازيغية سواء بالمغرب أو الجزائر، ويرمز لطقوس تجدد الميلاد والانبعاث[4]. ففي قصة أزكّاغ (ص- 69):

ar ttqqln ad tẓm tɣʷznt imi nns ad asn d trar argaz lli d tssumm mraw

1من الأمثال الموظفة في المجموعة (تامارت ۏرأ تّاسي تايّاض أبلا س ۏسمضل- ئنّا اس ۏفولّوس أر تّجرونت كّبانت نيت) ضمن قصة أكفاي ئـ تاروا ئنو.

2 للاطاع على نص الأسطورة ودلالاتها الأنتروبولوجية يرجى الرجوع إلى دراسة حولها بعنوان تامغرا ووشّن أو الفوضى الكونية، بكتابنا «دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي»، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2007.

3 أنظر مقالنا المعنون بـ «من الحكاية إلى القصة الأمازيغيتين بسوس: أشكال وآليات تناص القصة مع التراث الحكائي الأمازيغي» ضمن كتاب: الأدب الأمازيغي الحديث الصادر عن فريق البحث في الثقافة واللغة الأمازيغيتين بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، إعداد وتقديم عبد العالي تلمنصور، سنة 2016، ص 29.

4 La régénération dans le conte kabyle- Achour Ouamara - Etudes et Documents Berbères, 14, 1996 : pp. 143152-

isggʷasn ayad

●توظيف بعض التقنيات والجماليات على شحّها الشديد، كاعتماد اللغة الاستعارية المتشحة بالشعرية في الاستهلال الوصفي لقصة (أگبور)، إلى جانب اللجوء إلى التداعيات الحرة والاستبطان لنقل ما يجول في ذهن البطلة في نفس القصة[1]، واستثمار تقنية الاسترجاع خصوصا الاسترجاعات الجزئية analepses partielles في أحياز نصية متعددة (قصةأكفاي ئـ تاروا ئنو، أگبور، أزگّاغ)، بحيث تؤدي وظيفة تفسيرية غالبا تتمثل في تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد.

●أضف إلى ذلك اللجوء إلى التضمين أو الإقحام Enchassement مثلما نلحظ في نفس القصة أگبور التي ضمنها الكاتب قصة مؤطّرة بفتح الطاء (قصة العجوز والفقيه) تخدم القصة الإطار.

كما يمكن الإشارة إلى البناء الدائري الذي اعتمده القاص في قصة أزكّاغ، فقد ابتدأت باعتقال البطل لترتد في نهايتها إلى نفس نقطة البداية بعد استذكار حيثيات الأحداث التي قادت إلى الاعتقال، وقد اعتمد الكاتب في خطابه السردي تقنية التقطيع بتقسيم هذه القصة إلى مجموعة من المقاطع المرقمة.

أما البناء المتوازي فنقف عليه في قصة/حكاية دمين ن تهيّا د بومليك، إذ تبدو القصة كما لو أنها تروي حكايتيتن مزدوجتين بالتوازي: قصة العجوز وجرار السمن ثم قصة العاشقين، لكن يفهم لاحقا أن الحافز الأول إنما هو إرهاص[2] Amorce للقصة الأساسية.

ب- قصة تيغري ن تبرات أو مرسل الرسالة

كما يشير إلى ذلك عنوانها الذي ينطوي على دلالة نصية ومرجعية تختزل التيمة المركزية للنص، فإن أحداث القصة المكونة من 84 صفحة من القطع المتوسط تبدأ بتسلم الأم العجوز (لالاّ فاضم) رسالة مختومة بالرباط زعم (بيهي) الذي يتولى عادة التسوق لصالح نساء القرية (تازولت بالأطلس الصغير) أنها من ابنها (همّو)الذي هاجر إلى فرنسا وانقطعت أخباره منذ 25 عاما، ربما ينبئها فيها بأنه عائد إلى بلدته، ما أشاع الأمل في فؤادها وفؤاد زوجة همّو (عيشا)..

1 لقد اعتمد الكاتب تقنية الحوار الداخلي والتداعيات الحرة، ليجعلنا نتعرف أكثر على ماضي الشخصية وأهم همومها وهواجسها المتعلقة ببؤسها وشظف العيش في بادية الجنوب المهمشة، حيث تنعدم البنيات التحتية الأساسية ويسود اقتصاد الندرة وشح الموارد والهشاشة. فهي تعتمد في إطعام أسرتها على ما تقتنصه من سناجيب وحتى بعد اصطياد واحد منها بعد عناء، تضطر إلى البحث عن فقيه المسجد ليتولى ذبحه لكون الدين يحرم على المرأة القيام بذلك.

2 مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص 15.

وبحثت عبثا عمن يقرأ الرسالة نظرا لغياب فقيه القرية الذي يتكفل عادة بقراءة الرسائل الوافدة على الأهالي الأميين، فاقترح بيهي أن تحيلها على ابنه الصبي (علي)الذي قرأها دون أن يتمكن من فهم فحواها، ما عرضه لسخرية الأهالي، فحز ذلك في نفسه وغادر القرية (لموضع) غاضبا نحو الغابة لكنه ضلّ عن السبيل الذي يقوده إلى تامجلوشت (مقر سكنى خالته)، وفي طريقه صادف فريقا من السياح الفرنسيين في رحلة بالمنطقة خلصوه من قطيع من ابن آوى (أوشّانّ) كاد يفترسه في الغابة، وآووه في خيمتهم حتى الصباح، وأعادوه إلى ذويه مستغربا كيف أنهم يتحدثون اللغة الأمازيغية ويكتبون بها لكونهم تعلموها من مدارس خاصة بتعليمها، وأعلمه أحدهم في حوار بينهما حول تعليم الأمازيغية امتد على مدى ست صفحات (من 29 إلى 35) أن لها نظاما غرافيا خاصا بها، بل ولقنه الكتابة به، وجعله يعي أن الرسالة لو كتبت بلغته لما وجد صعوبة في فهم مضمونها، وهذا المقطع الحواري يعتبر بؤرة الخطاب، بل هو لب المقصدية (الرسالة) التي تتحكم في القصة.

إثر خيبة أمل الأم والزوجة من عودة همو بعد أن انتظرتا طيلة اليوم الموعود بلا جدوى، وبعد فشل لالاّ فاضم في العثور على من يقرأ الرسالة،وفي ظل رداءة الأحوال الجوية المصحوبة بعاصفة مطيرة قوية دامت أزيد من أسبوع كامل رأت في منامها ابنها (همّو) راقدا في مستشفى بالرباط، فانقبضت نفسها، وهمت بالسفر صباحا وزوجة ابنها رفقة (عيشا) لتفقد مستشفيات الرباط، واكتشفن في الصباح خلال توديعهن للأهالي أن أغلبهم اتجهوا صوب ساحة القرية لمشاهدة حيوانات السيرك الحافل الذي حل بها، وخلال وقوفهن آسفات على أنقاض بيتهن المنهار تماما بسبب المطر فوجئن بغريب يتفقد ركام البيت بدوره ليكتشفن أنه همو العائد إلى البلدة، وأنه رب السيرك المعني الذي تمكن من تأسيسه بعد غربة مريرة وشقاء مضن انتهى باتقانه لفنون السيرك وكسبه الشهرة والمال من جولاته عبر العالم. وفي المقاطع الأخيرة من القصة انعطف السارد على الرسالة التي لم تقرأ بعد، إذ أعاد (علي ئويس ن بيهي) قراءتها على مسامع الأهالي حيث أعاد له همّو الاعتبار بعد أن شهد له بإتقانه القراءة وشرح للمستمعين مضمونها (وهو إعلامهم بحلوله بالرباط وعزمه على زيارة القرية في أقرب الآجال) رغم أن علي بن بيهي لم يفته أن يعاتبه على كونه لم يكتب نصها بالأمازيغية، إذ لو فعل لكفى أهله عناء البحث عن معانيها وجنبه هو الإحراج، وختمت الأحداث بحفل كبير يقيمه همو على شرف أهل القرية.

على الرغم من الطابع التقليدي للكتابة القصصية في هذه القصة، حيث السرد الخطي ذو

بنية كلاسيكية تنطلق من بداية يتنامى فيها الحدث نحو التأزم، لينفرج وينحدر نحو النهاية السعيدة ولقاء الأحبة بعد أزمات الفراق، وحيث السارد العليم يروي بضمير الغائب واللغة السردية الإخبارية العارية عن اللبوس الفني تفتقد للطراوة الشعرية والنزوع الإيحائي، فإن القاص يعمد بين الفينة والأخرى إلى تكسير خطية السرد وتنمية الحبكة عن طريق الاستذكار والتضمين بإقحام الأحلام والتداعيات والخواطر التي تستغرق فيها الشخصيات على غرار بعض قصص ئماراين لإضاءة جوانب من القصة من قبيل استذكار عيشا سبب اغتراب زوجها، إذ تعترف لأول مرة للالاّ فاضم بأنها طالبته بالتخلي عن عمله كبهلوان (تارّاميت) ضمن فرقة حماد ؤموسى على اعتبار أنه نوع من التسول، وحكت ما حصل بينهما من خصام بسبب ذلك، ما دفعه إلى الهجرة إلى فرنسا، وفي نفس الإطار تستذكر لالاّ فاضم بدورها قصة زواجها الثاني من أحد المسنين إثر وفاة زوجها الأول من وباء، وكيف اختطف منها ابنها (همو) وكان لايزال طفلا لإلحاقه بفرقة سيدي حماد ؤموسى الاستعراضية بتازروالت، حيث انقطعت أخباره عنها لتفاجأ به يعود إليها شابا بعد خمس عشرة سنة من الغياب، فزوجته حينها من عيشا.أضف إلى ذلك استذكار همّو بعد أن عاد لأهله لبداياته الصعبة ومعاناته في فرنسا ورحلاته العجيبة عبر البلدان.

وقد انخرطت هذه القصة بدورها في عملية التفاعل والتصادي مع المتن التراثي الشفوي، فهي تتناص مع أسطورة حمو أونامير، بل تتأسس في بنيتها على خلفية أسطورية أونامريرية تمثل النص الغائب المضمر من خلال:

نسق الأحداث المتمثل في قصة هجران همّو (المعادل النصي لحمو ؤنامير الأسطوري) ثم عودته إلى الأم (عيشا) وزوجته (فاضما) وبلدته.

الاعتماد على سند حلمي للنسق المرجعي الأونامريري: (ص 78): حيث يبرر (همو) قراره بالعودة إلى بلاده بحلم رآى فيه أنه وخلال خروجه إلى الغابة مع أمه للاحتطاب نزل طائر مزركش انقض عليه فحمله إلى أعالي السماء (المعادل النصي للنسر الأونامريري ئـگيدر). وبينما هو منتش في عالمه السماوي المبهرة أنواره، إذ يرى أمه تتخبط في الأرض بئيسة تناديه: همّو أ ييوي ماني غـ تلّيت؟ (أينك يا همو يا بنيّ؟) فانتابه أسى شديد، وحاول أن يناديها كي تسمعه لكن بلا جدوى، حاول جاهدا مناداة الطائر بلا طائل، إذ استمر في ارتفاعه غير آبه بصيحاته، حاول التخلص من الطائر ببثر مخالبه فنجح في ذلك قبل أن يدخل إلى ذلك العالم العلوي العجيب فهوى من أعالي السماء السابعة نحو الأرض مثل أونامير (ئفكـ-د ئـ ويس سا ئـگنوان

س تيزّلا ئـگّوتن، ئواتس أكال..) ليستيقظ من كابوسه.

وكما اتضح من ملخص هذه القصة، فهي مؤطرةعلى المستوى التيماتي بالهاجس اللغوي الهوياتي من خلال موضوعة الرسالة التي يفترض أنها وسيلة تواصل وتبليغ وتقريب، لكنها، وقد كتبت بالعربية أي بغير لغة أهل القرية الأمازيغ، ولم يستطع أحد قراءتها في غياب إمام المسجد، أنتجت فعلا معاكسا في القصة هو الإبعاد. لقد أبعدت الطفل (علي) عن ذويه فكاد يضل بسببها إلى أن أعاده إلى أهله جماعة من السياح الناطقين بالفرنسية ولكنهم يتقنون الأمازيغية، بل ويكتبون بها، وتعاظمت مأساة الأم والزوجة بسببها وكادت أن تبعدهما عن بيتهما باتجاه الرباط للبحث عن (همو)، وانجرحت كبرياء الأهالي لكونهم لم يستطيعوا فك رموزها. إن مسألة اللغة الأم والتعددية التي تطبع سوق الممتلكات الرمزية تشكل الفكرة الثاوية خلف النص بشكل طاغ، فهي تعبر عن سياقها بداية التسعينيات التي عرفت بداية صعود وتنامي خطاب ومطالب الحركة الثقافية الأمازيغية عقب صدور ما يعرف في أدبيات هذ الحركة بميثاق أكادير سنة 1991، الذي جعل في صلب نضاله تعليم الأمازيغية وإعادة الاعتبار لأهلها في إطار الاعتراف بالحقوق اللغوية والثقافية، بينما يلاحظ في قصص إدبلقاسم أنها تخلو أو تكاد من هيمنة الهم الهوياتي بشكل مباشر إلا من إشارات تاريخية عرضية تتعلق بأصول بطلين من إحدى القصص[1].

ويمكن القول عموما إن ئماراين وتيغري ن تبرات تميزتا بشكل عام بالاهتمام بالمضامين وبالأنساق المرجعية، ولم يكن الهاجس الجمالي والأفق الفني ضمن انشغالاتها الجوهرية الأولى، لذا فهي مرآة لسياقها انهمت أكثر بالخطاب النضالي والتعبير عن المواقف الايديولوجية والسياسية وتقديم الشهادة على الوضع القائم.

مجموعة أنزليف: التأرجح بين الهم الجمالي والنزوع الايديولوجي

تضم هذه المجموعة تسع قصص تشغل حيز 80 صفحة، وتعتبر في بعض نصوصها تدشينا جماليا بدون منازع باللغة الأمازيغية بسوس، فهي التي أرست الملامح الأولية للتجريب واختراق النسق.

ويمكن أن نعرض بعض المعالم الكبرى لهذه المجموعة القصصية في النقط التالية:

استرفاد وامتصاص التراث:

إن الذاكرة الشفوية ترين بظلالها على متن المجموعة، إما بتخصيب النص المكتوب بسماد

[1] حيث ينسب أصل الفتاة إلى طريف باني شالة (من البورغواطيين)، بينما عزا الفتى إلى جده ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية في قصة كيّي أيـگان تيدرفيت ئنو.

اللغة التراثية أوباستنبات المادة الحكائية الشفوية بين ثنايا النصوص.

ا- توظيف لغة سردية تراثية ناهلة من البلاغة والأسلوبية الشفوية

تتسم اللغة السردية في قصص أشيبان بالخصوبة والتوغل في تضاريس فنون القول التراثية والبلاغة التقليدية في لغة المحكي القروي بالجنوب، إذ يتصيد فيها الكاتب ما بات يتلاشى من العبارات المسكوكة والكنايات والتشبيهات، وينهل من معين البنيات اللغوية والأسلوبية الشفوية، محققا تفاعلا موفقا بين البنيات التعبيرية للغة الكتابة وامتداداتهاالشفوية، بصياغة منفتحة على النصوص السردية الشعبية والسجل اللغوي التراثي الساخر والطريف. فالقاص يسبغ على هذه اللغة السردية مسحة من التفكه والتهكم باعتماد توصيفات ساخرة وطريفة كما في قصة (نّيـگ ؤغاراس)[1]، كما يضفي على سياقاتها الوصفية أحيانا نوعا من الشعرية والانسيابية العذبة كما نقرأ في بداية قصة أوصاض أسـگّان (ص-51) على سبيل المثال، حيث يصف مقر سكنى الشخصية الرئيسية (الحاج ؤدّمين) بأعلى مرتفع جبلي.

ب- التفاعل مع الحكاية

يعتبر التناص مع المتن السردي التراثي الشفوي بوعي جمالي واسترفاد بعض موتيفاته الحكائية والأسطورية من العناصر الفنية التي تميز بعض قصص هذه المجموعة، إذيستدعي بعص نصوصه في بعض السياقات، كاستحضار حكاية بومحند القنفذ د ؤشّن (صـ 11من قصة لالاّ تـگّورا)، أو يولد دلالات جديدة من بعض عناصره الميثية كاستلهام أسطورة الثعبان الأسطوري أوصاض في التراث الميثولوجي الأمازيغي بالمغرب[2]، للترميز للطريق الاسفلتية السوداء، أوبالتفاعل الفني معه بنائيا أو دلاليا، أوامتصاصه بنحو يخدم استراتيجية الكتابة القصصية كما في توظيفاته لحكاية (تيكركاس مّركسنين برّكسنين) الذائعة في الجنوب، والتي جعل بعض النصوص والمقاطع تسترفد بنيتها وأسلوبها باختراقاتها العجائبية، وذلك بصيغتين:

بالنسج على منوالها لإنتاج نص قصصي مرهن ومحمل برؤى معاصرة؛ ففي قصة (ئضص ن واوتيل) يحكي البطل/ الراوي، وهو طفل في مدرسة بضمير المتكلم «كيف يرحل هربا من صرامة الجو الدراسي إلى عالم الأحلام الذي يرسمه في شكل فانتازمات وتخيلات، بحيث يحقق

[1] هي قصة رومانسية ذات طابع رمزي، يركز فيها على هندام البطل (ئدوس) عازف الشبابة الماهر الذي يلبس جلبابا متقادما باليا ويعشق في صمت فتاة تبادله نفس الشعور، لكنها تكره على الزواج من غيره، وفي عرسها يطرب المدعوين بألحان شبابته العذبة ثم يموت كمدا بعدها.

[2] يحكى عن هذا التنين أو الثعبان الميثي أنه يكون مسؤولا عن إحراق غابة بأكملها بسبب ما ينفثه من نيران حين ينفخ على الأشجار.

كل رغباته المقموعة بصورة فانتاستيكية لا تنضبط لقواعد الواقع، ولم يجد الكاتب أفضل من محاكاة حكاية تيكركاس بّركسنين نظرا لما تتيحه من خلخلة للمألوف[1]، وتوتير لضوابط الواقعية وقوانين المنطق فهي عبارة عن زوبعة من المفارقات التي تتوالى بسرعة[2].

ورد في مقطع من القصة (ص16):

Ar ukan fttuɣ s yat twada ur usin ifaddn, ar ttmnidɣ s iɣɣi ur ttannaynt walln, s iɣ nn bddɣ f yat tgllust n wulli…

بتضمينها أجزاء من الحكاية كما هي متداولة فعلا دون التنصيص عليها بحيث يوهم الكاتب بكونه جزءا من المتن القصصي كما في نفس القصة (ئضص ن واوتيل) ص- 19/18حيث يروي (سفروري)، وهو شخصية من شخوص القصة لبطلها الراوي حكاية تيكركاس بّركسنين مّركسنين بنصها كما هي متداولة في الجنوب أو باقتباس عبارات واجتزاء مقاطع معروفة منها ودسها بين ثنايا النص بحيث يمتصها نص القصة ويتفاعل معها ويستبطنها، كمااستعارالقاصعبارة من الحكاية ذاتها وأوردها بصيغتها الحرفية: «ئغرس ئـ ييـگّـي، ياگل أساراگّ» كما تروى شفويا في قصة علي ئكنان، وطريقة تشكيل هذهالقصة الساخرة[3]نفسها، بما فيها لغة الوصف الموظفة، وروايتها بصوت سارد عليم وبضمير الغائب، وتعليقات الراوي الساخرة، والتسلسل الكرونولوجي لأحداثها، ومناخ هذه الأحداث،كل ذلك يوحي بأنها تمتح من أسلوب وروح الحكاية أو الطرفة الشفوية المعروفة باسم أحمد أحرايمي أو علي بوتكيوضت، وإن استعارت قالب القصة، بل حتى تسمية البطل (علي ئكنان) ليست ببعيدة عن هذا السياق الحكائي.

ولم يفت القاص أن يستعير من بنية الحكاية التقليدية أيضا على مستوى الصيغ الاختتامية، فقد قام الكاتب في سياقين نصيين مختلفين باستيحاء بنيتها ومحاكاتها في خواتم قصصه، يتعلق الأمر بنهاية قصتي(تيزيت)و(أوصاض أسـگّان)[4].

---

[1] محمد أوسوس، «من الحكاية إلى القصة الأمازيغيتين بسوس: أشكال وآليات تناص القصة مع التراث الحكائي الأمازيغي» م.س ص30-.

[2] H. Basset – Essai sur la littérature des berbères- publié en 1920- réédition Ibis Press- Paris, 2000- p.117

[3] تحكي القصة عن شخص نزل عنده صهره ضيفا ثقيلا، يذهب متذمرا إلى السوق لجلب الحاجيات ويعود بحماره محملا بالأغراض التي اقتناها، فيتلف الصغار والحمار معظمها في طريق العودة، فيصل إلى بيته خالي الوفاض.

[4] في قصة تيزيت قفل السارد بالخاتمة التالية التي تذكر بصيغة الاختتام التي تقفل بها الحكايات بسوس: ثميك يورّيـ د ئزي ئـ تيزيت نس، وُر د تورّي تمغارت ئـ تاكات نس. كما أن خاتمة أوصاض أسـگّان نسجت على منوال الخاتمة الحكائية، ولكن بصيغة معارضة بارودية للصيغة الاختتامية للحكاية الأمازيغية بسوس، ففي الوقت الذي تنتظر الكلبة أن يرميها (لحاجّ)

اعتماد جمالية خرق النسق في بعض القصص

من عناصر الجدة في قصص أشيبان مقارنة بالنصوص السابقة، هيمنة ضمير المتكلم في قصصه (نّيـگ ؤغاراس، ئض ن لجامعا، تيزيت، ئضص ن واوتيل، توگميمت ن واتاي، ئزيكر) على حساب ضمير الغائب الذي غلب على قصص إدبلقاسم والصافي، لكن التجديد لديه يتعدى ذلك إلى طرق أبواب الخرق في بعض قصص المجموعة عبر الخروج عن المألوف القصصي التقليدي الواقعي الذي أرساه إد بلقاسم ومومن علي الصافي لتجريب إمكانات جديدة في الكتابة القصصية وانزياحات عن النسق، ويمكن أن نذكر من بين تمظهراته:

- جمالية الأنسنة واستنطاق ما لا ينطق من جماد وحيوان

ففي قصة لالاّ تـگّورا التي يطغى العرض فيها على الأحداث من خلال حوار شخوصها من الحجارة والحصوات المختلفة من حيث الاستعمال بين حجارة الفرن (ؤرفان) وحجر الرحى وحجارة الرشق بالمقلاع (ئلدي) وحصي أوكارن أو ئـگنترن[1]، والتي من خطابها نتعرف على الطفلة التي تلهو بها وتشخص بكل حصاة منها فردا من أفراد أسرتها.

وفي قصة تيزيت (الذبابة) تحكي الذبابة عن تنقلاتها بحثا عن قوتها وتنتقد المجتمع والحياة في المدينة وسلوكات الناس المطبوعة بالنفاق والجشع والتحرش بالنساء والاستغلال الجنسي وادعاء الطهرانية المزيفة من زاويتها كحشرة عادة ما ينفر الناس من قذارتها، غير أنها ترى أفعال بعض النماذج التي عرضتها أكثر قذارة مما تتهم به، تقول الذبابة ساخرة من الإنسان:»نكيّ بعدا مقّار گيغ غار تيزيت، ؤر جّو ن زّنزيغ لعاراضا ئنو ف تفوست ن ليقامتنغ ف تاوطّيطت ن تفيّي د ما ست ئرواسن غ ئحرار ن تمغارين لّي ؤر ئلين تّمي» (ص-29 من القصة).

وهكذا ينظر الكاتب إلى المجتمع من زاوية غير مألوفة، ويطل على العالم مستثمرا ما سماه عبد الرحمان تمارة بجمالية الهامش[2]، بحيث نتعرف على واقع الشخوص وبعض من انشغالاتها وعلاقاتها من الفجوة الضيقة للمقصي المنسي واللامفكر فيه، فتتخلخل رؤانا ووعينا المتعود على المؤتلف من خلال خطاب المختلف المحتقر بإسماعنا خطاب الحشرات المستهجنة وصوت الأشياء التافهة مشخصة مؤنسنة لتروي عن نفسها وعن الإنسان والمجتمع.

بقطعة رغيف كما عودها، رماها بعصا فولت تصيح، وهو ما يذكر بعبارة تورد في نهاية الحكايات بسوس: «غينّ أغ تّ نّ فلغ ؤر تّ ئد ئويغ، أر يي د كّاتن س ئزران أر يي د كّاتن س ؤبّيشن ن ؤغروم أيلّيغ د لكمن»، وتلعب هذه الصيغ وظيفة إخراج المتلقي من عالم الحكاية والسرد العجائبي، وبالتالي تكسير الإيهام بالواقع.

1 هي الحصوات الصغيرة التي تستعمل في لعبة تلقف الحصي بعد قذفها.

2 عبد الرحمان تمارة، جمالية النص القصصي المغربي الراهن، منشورات وزارة الثقافة، 0102، ص 51.

جمالية السخرية والحلم والشعرنة والإدهاش (مفاجأة القارئ)

يستعين القاص بالسخرية والتهكم في اختيار نماذج بشرية لأبطال من الهامش يسبغ عليهم نعوتا ويسند إليهم أفعالا طريفة أحيانا، كما في بعض الحكايات الامازيغية الطريفة والفكاهية المعروفة كبلعجّوض وأحمد أحرايمي وعلي بوتكيوضت، وهو الأمر الذي يمكن الوقوف عليه من خلال شخصية علي ئكنان مثلا، ويعتبر محمد اشيبان مؤسسا لهذا النزوع الكاريكاتوري الساخر في القصة المكتوبة باللغة الأمازيغية.

كما يتوسل بالنسق الحلمي في قصتي ئضص ن واوتيل وئض ن لجامعا مثلا، وقد بلغ البناء الجمالي والكثافة الإيحائية والدلالية والسرد المشعرن مداه في قصة (ئض ن لجامعا)، ففي هذه القصة تغلب البنية الغنائية على البنية السردية، وذلك من خلال علاقة ملغزة ومعقدة بين السارد البطل وفاطمة في لوحة لغوية شعرية مكثفة تنطوي على دفقة من السجوع والجناسات الخصبة ومفاجأة القارئ بخلاف التوقعات (إرباك القارئ بما يخالف أفق انتظاره). والمقطع التالي نموذج لهذه اللغة الشعرية المسجوعة في قصة (ئض ن لجامعا)- ص- 44 :

ma trit amrwas, d ubggas d isuyas? ma trit tawala n waman, qqn *ɣ*zm, kra izwur d kra igguran? ma trit i*ɣ*uyan : sfss azzan, cucc wad, ssls xtann ? asi srs, biggs asgrs, aqrab iga imawn, bbin t imawn s awi d awi d…

ظلال الإيديولوجيا المحافظة في المتن القصصي

على المستوى التيماتي والرؤية الفكرية يبدو أن بعض قصص أشيبان منهجسة بانتقاد تحول القيم وتلاشي الأخلاقيات المحافظة كما في قصة تيزيت وأوصاض أسـگّان، هذه الأخيرة تقدم لنا صورة عن العائلة الممتدة التقليدية التي يحتل مركزها الجد المحافظ على القيم الاجتماعية المتوارثة (لحاج وْدّمين)، والذي يمثل السلطة الأبوية في مجتمع قروي معزول يجسد فيه صور الهيمنة البطريركية، ويشكل مصدر القرار والمعرفة والحكي بالنسبة للعائلة والجماعة، لكن تحولات سوسيوثقافية بدأت تعصف بالقيم التقليدية بسبب زحف الطريق المرموز إليها بالتنين الأسود،والتي عبدت نحو القرية، فكانت بدورها السبب في تحولات اجتماعية واضطرابات طالت القيم واللغة[1].

ويتم ترصد وانتقاد هذه التحولات أحيانا من منظور إيديولوجية ثيومركزية محافظة تؤطر

[1] لقد ورد في القصة أن اللهجة المصرية تجد لها مكانا على ألسنة الأهالي بسبب المسلسلات التلفزية التي رافقت تعبيد الطريق: أر تّرزّان ألسيون نّسن منيد ن ئمزّان س واوال ن ميصرا (ص 60) فضلا عن الاستماع إلى الموسيقى المصرية عبر التلفزيون، وبدأت تتلاشى قيم توقير الصغار للكبار من خلال سلوك زاينا ابنة شقيق الحاج التي لم تقم لعمها وزنا ما أثار غيظ الحاج الذي شعر بان الطريق المعبدة هي تنين أسود سيزحف ليحرق بلهيب انفاسه القرية بأكملها.

عدة نصوص،كما يرشح بوضوح من نص(ئزيكر)، فهذه القصة الخبرية تنضح بخطاب دعوي مباشر تحكمه قصدية طاغية مارست سطوتها على الكتابة، ألا وهي المنافحة عن الرؤية الدينية للقيم الاجتماعية ولصورة المرأة[1]، فدنا فيه الانشغال الأدبي من درجة الصفر، وتضاءلت فيه العناصر والأدوات الفنية والجمالية إلى أدنى مستوى لها، فالنص يدعوا إلى التمسك بالإسلام عقيدة كحبل يعتصم به[2] ونبذ التفرقة بين المسلمين ما يفسر اختيار عنوان الحبل (ئزيكر)[3].

وإذا كان تضعضع أو تلاشي القيم التقليدية هو التيمة المهيمنة على المستوى الدلالي، فإن مسألة الهوية واللغة تشغل جزء من انشغالات القاص في نصوصه، وإن بدرجة أقل، فهي تحضر لديه باحتشام وتدخل ضمن جملة العناصر الموروثة المهددة بالاندثار والتلاشي كما عرضنا لذلك في قصة أوصاض أسـگّان[4].

وعلى العموم، يمكن القول أن مجمل النصوص في منجز محمد أشيبان تنضح بحس جمالي ونزوع إبداعي ملموس نحو الإبحار في لجة التجديد والخرق على الرغم من تورم بعض القصص (خصوصا ئزيكر وأوصاض أسـگان) بحمى الإيديولوجيا التي جففتها من نسغها الفني، وهكذا نلمس أنه كلما انخفض منسوب الايديولوجيا وعنف المضمون والأطروحة الأخلاقية والدينية في هذه القصص رحب مداها الجمالي وانفتحت آفاقها الاستيطيقية.

وفي ختام هذه المرحلة، يمكن الخلوص إلى الاستنتاجات التالية:

[1] صورة المراة في بعض القصص محكومة بالرؤية الفتنوية المؤبلسة للأنثى والتي تتبطها بفكرة الغواية.

[2] تعج هذه القصة بالذات بالمصطلحات الدينية التي تجعل منها أشبه بنص ديني فقهي أكثر منه نصا أدبيا (لاصل ن لوصول- رّحمت ن ربّي- لجنت- يان أك ثملان ما سا تّزالاّط- ليخرت- تالوحت- سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم- جاهنّاما- تسبيحات- دّيكر ن ربّي- أوال ن ربّي- أموسلم- (لحوض)- نّابي موحماد تيزيلاّ ن ربّي فلاّس- ربّي أيـگان الحق أر ثتّيني غار لحقّ إلى جانب إيراد آيات قرآنية مترجمة المعاني إلى الأمازيغية: أمزات غ ئزيكر ن ربّي كولّوكن أد ؤر تنـگارام (اعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا).

[3] يحاول النص أن ينفي الصفة التحقيرية التي قد توحي بها لفظة ئزيكر التي يكنى بها الناطقون بالعربية العامية لدى بعض الامازيغ وتبرئة لها من النظرة الاثنية وتأويل لهذه الكناية على أنها تمجيد للعرب باعتبار لغتهم حاملة للخطاب الديني الذي يعتبر حبلا يجب أن يعتصم به كل مسلم، وبالتالي فهي تنطوي ضمنيا على دعوة إلى وحدة المسلمين ليبذوا الأمم ويستعيدوا أمجادهم الغابرة (ص من المجموعة78).

[4] من سياقات تناول المسألة اللغوية في القصة أيضا ما ورد في أحد الأحداث الفرعية (ص- 56) عن أحد أحفاد لحاج القادم من الخارج، وهو «سعد» الذي لا يتقن سوى الفرنسية، ولا يفقه شيئا من اللغة الأمازيغية المتحدث بها في مجالس جده، إذ يختبره زاليم (راعي ماشية لحاج) في الأمازيغية بأن طلب منه تفسير أصل تسمية البركة التي كانا يسبحان فيها وهي تامدا مزغار، فما كان من سعد إلا أن فسرها بكونها مكونة من فعل أمز (prends) وفسر غار بأنه grotte، ليصحح له الراعي بأن المقصود بها تامدا ثمي ؤزاغار.

أنه رغم «كون المرجع ظل يوجه آلية الكتابة ويتحكم فيها، مما أدى في كثير من الأحيان إلى إقصاء يميز الصوت القصصي، وإلغاء فرادة تشكيل الممارسة القصصية وعناصر اشتغالها لحساب «واقعية المضمون»، واستحواذ الخطاب الإيديولوجي»[1]، فإنه في هذه المرحلة «انبثقت عدة ومضات قصصية لتصوغ زمنها القصصي الخاص إبداعا ورؤية»[2]حتى أن بعض الجماليات التي ترسخت في المرحلة الثانية قد تم التأسيس لها منذ المرحلة الأولى مثل جمالية الحلم والسخرية والتشذير/ التقطيع والشعرنة.

أن المؤلفات الثلاثة تعبر عن سياقها السوسيوثقافي وتترجم تحولات المغرب الفكرية والإيديولوجية حيث التنافس الرمزي بين المرجعيات الإيديولوجية اليسارية والاسلامية والأمازيغية.

أن مسار القصة القصيرة باللغة الأمازيغية يشابه في بداياته ومرحلته التأسيسية مسار نظيرتها باللغة العربية، بحكم المناخ العام الذي احتضن ميلاد هذه التجارب التي، وإن اختلفت ألسنتها، فقد تقاربت شروطها وظروفها التأسيسية.

المرحلة الثانية: مرحلة الترسيخ والامتداد من 2008 إلى الآن

هي استمرار وامتداد للمرحلة التأسيسية، وترسيخ لتقليد الكتابة القصصية باللغة الأمازيغية، قد تميزت بانطلاقها بعد فجوة دامت 10 سنوات، (من 1998 إلى 2008). والمنجز القصصي في هذه المرحلة اتسم بالزخم والدينامية والتصاعد في المد الإبداعي وارتفاع وتيرة الإنتاج خصوصا في السنوات الأخيرةحتى تسيدت القصة القصيرة ساحة الأدب الامازيغي الحديث بالجنوب بعد الشعرك ما يتضح من خلال الجدول التالي:

[1] الخصائص النوعية للقصة القصيرة في المغرب، القصة التجريبية نموذجا، حسن لشكر، الرباط، 2006، ص 13-14.

[2] م.ن، ص 13.

سنة الصدور	عنوان المؤلف	الكاتب	الناشر	نوع القصص
2008	amussu n umalu	لحسن زهور	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	izmaz n trgin	محمد اوحمو	على نفقة المؤلف	قصص وحكايات
2009	ayt iqjdr d uxsay	محمد اوسوس	جمعية امريك	قصص قصيرة
	isggʷasn n tgrst	لحسن زهور	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	aɛzri n tuẓẓumt	ابراهيم العسري	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tawgrat	رشيد نجيب	2 قناةM	قصص قصيرة
2010	iɣẓag yimim	محمد كارحو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tlla d warraw nns	داود كارحو	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	udmawn ikḍṛuṛn	محمد اوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tullisin i Tifa	عبد الله صبري	محترف أكادير	قصص قصيرة
	aggu n twargit	خديجة اروهال	قناة 2M	قصة مطولة
2011	aẓṭṭa s iskkiln	جمال أيت جدي	على نفقة المؤلف	قصص وحكايات
	amnay n usman	جمال أيت جدي	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	askarn n tkṣṣaḍ	عبد الله أمنو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	izmaz n trgin	محمد أوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	aɣrum iɣẓagn	لحبيب الفقيه	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tacc lli d istmas	الحسين مورابيح	رابطة تيرّا	قصة مطولة
	iḥaburn n tayyu	عمر حيضر	على نفقة المؤلف	قصة مطولة

2012	imaddn d iẓmmuẓẓal	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tiwlafin	عمر حيضر	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	adrniq n wayyur	محمد اوسوس	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	ir n wasif	عبد السلام أماخا	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	imndi n zik	عبد المالك أمحيل	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tawada n ussan	محمد اوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	inuraz ɣrinin	احمد ايفقيرن	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	gar tawargit	محمد اوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	adfl d imttin	عزيزة نفيع	قناة 2M	قصص قصيرة
	azmumg n tillas	حسن داهو	قناة 2M	قصص قصيرة
	tayri n tmagit	لحسن الداودي	على نفقة المؤلف	قصة مطولة
2013	tayyuɣin n tullisin	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	kra n tfras	عبد الله المناني	رابطة تيرّا	قصص قصيرة

2014	ifadadn	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	asmam i taḍṣa ɣ uzuzzr n imṭṭawn	محمد بلقايد	رابطة تيرّا	ق- ق- جدا
	ijddign n ktubr	عبد الله صبري	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tayri d iẓilliḍ	لحسن زهور	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	igiwal nnm a ɣ inɣa ifssi ixf nns	محمد اوضمين	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	agatn n wanu	محمد كارحو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	tilag	محمد زالحوض	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	amuddu d imṭṭawn	محمد أوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
	amnad g tudrt	محمد حراك	2 قناةM	قصص قصيرة
	tiɣlaɣalin n udrar	رشيد اوباغاج	رابطة تيرّا	قصة مطولة

2015	tujjut n irifi	صالح ايت صالح	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	gr iɣʷmdan	فيصل متقي	رابطة تيرّا	ق-ق- جدا
	g umalu n ulawn insrn	لعربي مومش	على نفقة المؤلف	ق-ق- جدا
	kiyyi d nttat d udffas	زهرة دكر	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	sg tusrin ar tiyrsin	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tabrat n yill	بشرى الادوزي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tuẓut n ulili	مينة موحجان	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	aɣrrabu	لحسن ينضاوش	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tamgra n tiggas	الحسن بوتسعيد	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	uccan ilsan tiggas	محمد اوحمو	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	taɣufi n umiyn	محمد اكوناض	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tiḍḍa	مليكة بوطالب	رابطة تيرّا	ق-ق- جدا
	tazdayt	لطيفة بلمودن	ايركام	قصص قصيرة
	istis n tẓɪẓit	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	ajdar yaḍfutn	فؤاد كوغلت	رابطة تيرّا	ق-ق- جدا
	ifssi ɣ ismḍal n waṭṭan	خديجة لكجضا	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tagat n tallat mm igʷntaf	حسن داهو	رابطة تيرّا	قصة مطولة
	islan	فاطمة بوزهار	رابطة تيرّا	قصة مطولة

2016	adrɣal n tagut	زهرة دكر	رابطة تيرّا	قصة مطولة
	tiwrmin n usyafa	عزيزة نفيع	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	isksal n trkkakt	محمد بلقايد	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	tamɣra n infcadn	حسن أموري	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	taɣʷznt d tiyyaḍ	عبد الله امنو	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	asdlfu ɣ iẓiṭi n tggucra	صالح ايت صالح	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tuga issmɣi uẓawaḍ	محمد اوسوس	رابطة تيرّا	ق-ق/ق-ق-جدا
	izaylaln n tirra	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tismamayin	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	tuss imil	لعربي مموش	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	asriddm ɣ usirw n tagat	محمد اوضمين	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	asumd g uḍṛiṣ ur ittyaran	محمد اوضمين	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	tirsal g umrsal	حسن اموري	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	ḍaṛat n udmawn	الحبيب لكناسي	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	imkkurarn n yiḍ	سعيد ايت احساين	رابطة تيرّا	ق-ق- جد
	inis d inasiwn d uẓiẓn n imariwn	الطيب الفقير	رابطة تيرّا	ققج- ق. قصيرة
	tislit n uɣanim	بشرى الادوزي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tikrkas d uggar	فاضما فراس	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tismsay n ifis	لعربي مموش	جمعية ايت سعيد	قصص قصيرة

2017	isk^{w}fal n wallas	مؤلف جماعي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	timḍlt n tufrayin	احمد ايفقيرن	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	taɣlaɣalt n iwizn	مالك ياسين	رابطة تيرّا	ق- ق- جدا
	ahyyaḍ	عبد الله جانخار	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tinglusin ticnyaṛin	جماعي نسوي	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	iriyn n iɣnan	علي أوبوبكر	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	timmɣit n ibkkaḍn	زهرة دكر	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	nkki d yiḍ d uwliwl	خديجة لكجضا	رابطة تيرّا	قصص قصيرة
	tifkkiwin	محمد أوحمو	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة

ومن العوامل التي ساهمت في هذه الدينامية الإنتاجية نذكر ما يلي:

- انطلاق هذه المرحلة في مناخ يطبعه الاعتراف الرسمي بالأمازيغية، وبداية التصالح مع الذات بعد خطاب أجدير، وإنشاء مؤسسة رسمية تعنى بالشأن اللغوي والثقافي الأمازيغي هي مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ثم دسترة الأمازيغية كلغة رسمية سنة 2011، وإدماج جزئي للأمازيغية في المنظومة التعليمية.

- ظهور إطارات جمعوية مختصة وحاضنة للإبداع الأدبي، وأخص بالذكر رابطة تيرّا التي استهدفت بالأساس تشجيع الشباب على الكتابة السردية باللغة الأمازيغية، عبر تنظيم ملتقيات وندوات دورية لمناقشة قضايا الأدب الأمازيغي المكتوب خصوصا في شقه السردي، إلى جانب دورات تكوينية في مجال القصة تتمخض عنها أعمال مختارة تنشر في أعمال جماعية أو فردية،

وقد راكمت رابطة تيرّا وحدها ما يقارب الثلثين منها (65 عملا قصصيا من أصل 89).

- تنظيم جوائز سنوية لتشجيع الأدب المكتوب باللغة الأمازيغية، والتي حفزت عددا من الكتاب، وخصوصا الشباب على الإقبال على خوض مغامرة كتابة القصة باللغة الأمازيغية، وأذكر على رأسها جائزة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وجائزة القناة الثانية 2M إلى جانب جائزة تيرّا السالف ذكرها.

- تأسيس مسالك وشعب الدراسات الامازيغية بجامعة ابن زهر بأكادير خصوصا كان لها دور كبير في إقراء القصة باللغة الأمازيغية والتعريف بها والإشراف على بحوث فيها.

وفي ما يلي أهم إفرازات وتحولات هذه الدينامية التي وسمت هذه المرحلة:

1 - اتسام نصوص هذه المرحلة بضبط الإملائية والتحول نحو الحرف اللاتيني أو الحرف المزدوج (تيفيناغ والحرف اللاتيني) وانقطاع الكتابة نهائيا بالحرف العربي.

2 - تحول عدد من كتاب الأجناس الأخرى (رواية- شعر) إلى كتابة القصة، ويمكن التمثيل على ذلك بكل من حسن أوبراهيم أموري ولطيفة ايد لمودن ومحمد اوضمين الذين راهنوا جميعا في بداية مسارهم الإبداعي على الكتابة الشعرية، ومحمد أكوناض الذي تربع على عرش الرواية بالجنوب، وزهرة ذكر التي رسخت أقدامها في الكتابة للأطفال والعربي مواموش الذي عهد فيه اهتمامه بالترجمة. ثم ما لبث هؤلاء الكتاب جميعا أن اقتحموا في السنوات الأخيرة مدار الكتابة القصصية، ما نتج عنه توسيع دائرة كتاب القصة باللغة الأمازيغية التي أسفرت عن شريحة من القصاصين المتمرسين، كل من موقع اهتمامه ومنهله الفني، كما سمح ذلك بتوسع مستمر لمجال القراءة والمتابعة وميلاد أقلام شابة إلى جانب الرواد والمخضرمين (أمثال فؤاد كوغلت- فيصل متقي- محمد بلقايد- زهرة ذكر- صالح أيت صالح...) ما أدى إلى تنوع خصب في أجيال القصاصين.

3 - انبجاس أقلام نسوية لأول مرة لتجترح لها مساحة سردية للبوح والتعبير عن هموم المرأة واحتجاجها على الهيمنة الذكورية، ما أغنى القصة بانشغالات ورؤى جمالية وقضايا دلالية جديدة، وكانت انطلاقتها بقصة أگّو ن توارگيت لخديجة أروهال التي تعد أول نص نسوي يصدر مستقلا في مؤلف، فتلتها بعدئذ عدة كاتبات مثل زهرة دكر ومليكة بوطالب وعزيزة نفيع ولطيفة ايدلمودن وفاضما فراس وبشرى الأدوزي وخديجة لكجضا...

4 - ظهور القصة الموجهة للأطفال[1] مع زهرة ذكر ومحمد كارحو ومحمد أرجدال...

5 - ظهور تجربة المؤلفات الجماعية التي أتاحت تلاقح تجارب متعددة مختلفة المشارب والتوجهات والأجيال في نفس المجموعة.

6 - انطلاق حركة الترجمة في مجال القصة القصيرة بغرض الاطلاع على تجارب الشعوب بلغات أخرى انطلقت بترجمة صالح أكرّام لقصص ساخرة لعزيز نيسين (نكنين ئغويال سنة 2009)، وترجمة جمال أيت جدي لقصص مختلفة لكتاب أجانب وعربا صدرت بعنوان (تودّيمين س توگميمين عن رابطة تيرّا سنة 2015) وتمزيغ بوحمدي لثلاثة قصص لموباسان (عن منشورات تيرّا سنة 2016)،كما ساهمت نفس الإطار (رابطة تيرّا) بمؤلفين جماعيين آخرين يدل عنوانهما على هذا الهاجس المتحكم في عملية الترجمة إلى الأمازيغية، ألا وهو الانفتاح على الآخر عبر آدابه، وهما:»تيسيت ن وييّاض» (مرآة الآخرين سنة 1220) و»ؤل نسن س ييلس نغ سنة 2015» (قلبهم بلساننا)، ويضمان قصصا مترجمة لمؤلفين معروفين من الأدب العالمي أمثال تشيخوف وموراڤيا وبورخيس وعزيز نيسين وابراهيم الكوني وغيرهم. ولعل ترجمة لحسن زهور لقصة (المعطف) لغوغول «أرصميض» سنة 2012 ليعد أكبر دليل على الوعي الذي يثوي خلف حركة الترجمة تلك، وهو استلهام تجارب الغير والرواد منهم خصوصا[2].

7 - ميلاد القصة القصيرة جدا أو «تولّيست توسّيمت» كما اقترح تسميتها لعربي مومو‌ش للتأكيد على خاصيتها كقصة ومضة[3]، بحكم ما يميز هذا النوع من سمات التكثيف والإيجاز والاختزال. فإذا كانت قصة (تالّوحت) للحسن زهور ضمن مجموعته (أموسّو ن ؤمالو- 2008) هي أول قصة قصيرة جدا منشورة باللغة الأمازيغية في الجنوب، فإن أول مجموعة منها لم

[1] وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الكتابة للأطفال شملت أيضا جنس القصة. وفي هذا الإطار صدرت أعمال تولت رابطة الكتاب بالأمازيغية تيرّا نشرها ضمن جائزتها السنوية، ومنها قصة «يوفتن غ تاگانت ن ئسافارن» لزهرة دكر، و»گر ئگيوال ن تابا» لمحمد گارحو، و»أوتيل ئلّوزن» لمحمد أرجدال، وكلها صدرت سنة 2012 إلا الأخير منها، كما أصدرت رابطة تيرا في سياق آخر قصة مطولة للأطفال بعنوان «أزمومـكّ ئميشكي». كما أصدر رشيد أوباغاج قصة للأطفال مصورة سنة 2013 بعنوان «ئدير د تادّاكّت»، وفي سنة 2015 أصدر محمد أرجدال مجموعته القصصية الثانية للأطفال بعنوان «ئغمان د- ئرفسان»، وأصدر رشيد نجيب مجموعة حكايات للأطفال بعنوان «أغردا د ؤموش».

[2] من المعلوم أن هذه القصة تعد من النصوص القصصية المؤسسة لفن القصة في العالم، حتى أن دوستويفسكي Dostoïevski قال: كلنا خرجنا من معطف غوغول Gogol ، فهو إلى جانب: Tourguéniev, Nabokov يعتبرون أنفسهم ينحدرون من الإرث الـگوگولي في هذه القصة.

[3] ترجمة حرفية لمصطلح flash fiction، إذ تمت صياغة صفة توسّيمت على وزن (توفعيلت) من ئسّيم الذي يدل على الوميض.

تظهر إلا سنة 2014، وهي لمحمد بلقايد (أسمام ئـ تاضصا غ ؤزوزّر ن ئمطّاون)، تلتها مجموعة أخرى للعربي مووش (گ ؤمالو ن ؤلاون ئنسرن)، فتألق في كتابتها كتاب من الرواد مثل محمد أوضمين ومووش، ومن الشباب مثل مليكة بوطالب (تيضّا) وياسين مالك (تاغلاغالت ن ئويزن) والطيب لفقير وغيرهم، فشكل ميلادها علامة فارقة في المشهد القصصي تشي بحيوية الكتابة القصصية باللغة الأمازيغية، وتدل على مواكبة القاص الأمازيغي للتحولات التي تشهدها الساحة القصصية، وانخراطه في الايقاعات السريعة لعصر العولمة، وقد زاد مجموع ما نشر من هذه المجاميع القصصية عن العشرة، ناهيك عن المجموعات التي ضمت النوعين معا[1].

8 - كون تجارب هؤلاء لا تزال مستمرة، وفي أوج عنفوانها ما يجعلها غير مكتملة التطور، وبالتالي يتعذر الحكم النهائي على نضجها وتصنيفها بشكل حاسم، فانفتاح هذه الكتابات واستمراريتها، خلافا للجيل الأول، يمكنها من الاغتناء المستمر من بعضها البعض وتلاقحها ما يعد بالمزيد من الخصوبة والتنوع، خصوصا وأنها لم تتشرنق ضمن الايديولوجيات التقليدية، بل انفتحت على التيارات الفكرية والأدبية الفلسفية الغربية المختلفة من رومانسية وسوريالية ووجودية وعبثية وحتى نيهلستية عدمية ومابعد حداثية.

هذه الدينامية الإبداعية والزخم الإنتاجي الذي طبع هذا العقد الأخير أدى إلى تنوع في المدونة القصصية على مستوى الأبنية والأحجام والأشكال، بين القصة القصيرة المتعارف عليها، والقصة القصيرة جدا، والقصة المطولة التي بلغ عدد إصداراتها حوالي ثمانية أعمال، رغم ما يطرحه حجم البعض منها من أسئلة نقدية حول نوعها وتسميتها، إن كانت قصصا مطولة أو قصصا وسطى أو روايات قصيرة (ميني رواية)2.وهكذا شكلت كل هذه المعطيات عوامل إثراء للمتن القصصي الأمازيغي بسوس ما مكن من تنويع الجماليات والقوالب السردية والمحمولات الدلالية وأشكال الاشتغال على اللغة وعلى التناصات كل حسب ذائقته ورصيده ومناهله وتصوراته الفنية والجمالية أو رؤاه الفكرية، فبدأت القصة القصيرة ترسخ قدمها في الخارطة

[1] كما نجد في مجموعات من قبيل ئمندي ن زيك وأغروم ئرزاكن وأدرنيق ن وايّور وتوكا ئسّمغي ؤزاواض وتاسليت ن ؤغانيم وضارات ن ؤدماون.

[2] الرواية القصيرة، أو الميني رواية أوالقصة الوسطى، أو ما تعارف الكتاب بالجنوب على تسميته بمصطلح (أولّيس)، وهذه التسميات كلها تنطبق على كل شكل سردي قصصي، يتمفصل بين القصة القصيرة والرواية لكونه يستمد كثيرا من الخصائص من الرواية، من قبيل تعدد الشخصيات، وتنوع الأحداث ووفرة التفاصيل فضلا عن تغطية قطاع حياتي أوسع من القطاع المتاح عادة للقصة القصيرة كما نجد في قصة تاشّ لّي د ئستماس للحسين مورابيح وئحابورن ن تايّو لعمر حيضر، وتاغلاغالت ن ؤدرار لرشيد أوباغاج، وئسلان لفاطمة بوزهار، وأدرغال ن تاگوت لزهرة دكر وغيرها.

الإبداعية باللغة الامازيغية، وبات ممكنا للباحث والدارس لهذه المدونة الحديث عن تجارب بعد ما حققته بعض الأسماء من تراكم كمي كمحمد أوحمو (بسبع مجموعات)، ولحسن زهور (بأربع مجموعات[1])، ومحمد أوسوس ولعربي مومموش (بثلاث مجموعات). ولما اقتضت الضرورة المنهجية تصنيف هذه الأعمال على المستوى البنائي والدلالي، وذلك بالبحث عن خاصية كبرى أو خيط رابط يمكن أن يضم هذه الكتابات المختلفة المتنوعة بعضها إلى بعض، ولو اقتضى الأمر بعضا مما يسمى بعنف التوحيد، أي التعسف الذي تنطوي عليه كل عملية قسرية للمّ المتفرق وضمه. وبماأن عمر التجربة القصصية بالأمازيغية قصير بحيث لا تزال في طور التشكل والتبلور، ولم تتخلص بعد من تعثرات النشأة ومخاضات الميلاد، ولم تبلغ من الاختمار والنضج ما يسمح بتأطيرها ضمن تيارات ومدارس فنية بالمعنى المعروف في الآداب الأخرى، فإنه يمكن لي أن أغامر بتفريع منهجي لهذه التجربة إلى ما يمكن تسميته بثلاث حساسيات[2] أو توجهات- مع ما يقتضيه الأمر من التحوط - وهي كالتالي:

1 - التقليد أو محور الارتهان للواقع (على مستوى الدلالة) والمعيارية (على مستوى البناء)؛

2 - التفاعل مع التراث؛

3 - التجديد وخرق أو خلخلة المعيارية؛

ووجب التأكيد أولا على أن هذه الحساسيات لا تفصلها حدود مرسومة بدقة لأنها لا تقوم على التجاوز الجذري، بل على التجاور، بمعنى أن ثمة تداخلات وتقاطعات بين هذه الحساسيات بل مجاورةبين هذه الأنساق أحيانا داخل نفس التجربة، بل وداخل نفس المجموعة أحيانا ففي قلب بعض تجارب التقليد مثلا يمكن أن نرصد بعض ملامح التجريب.

1 - التقليد: (الارتهان للواقع والمعيارية)

إذا اختار البعض من الكتاب المغامرة في التجديد على مستوى اللغة والأبنية والتيمات، فإن أهل هذه الحساسية قد اختاروا الركون إلى ضفة التقليد والمعيارية والانضباط للقالب الأرسطي وللحبكة الموباسانية الكلاسيكية التي نتجت عنه، حيث اتباع التطور السببي المنطقي للأحداث، فيتدرج القاص من البداية إلى العقدة فالنهاية (بداية- ذروة - تنوير).

وتتفاوت بعض قصص هذه الحساسية في زخمها الفني ولغتها الأدبية، بين من ينساق وراء

[1] المجموعة الرابعة منها بعنوان nkki, macc ur d nkki هي قيد الطبع، ولم تصدر بعد أثناء كتابة هذه الدراسة.

[2] استعرت هذا الاصطلاح (الحساسية) من إدوار الخراط في كتابه الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993، حيث عرف الحساسية بكونها كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها، ويرى أنه مصطلح مفضل لديه لكونه يوحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر. (ص 28).

الإنشائية الخطابية في الكتابة ويتوسل بالقصة كوعاء لحمل فكرة أو قضية أو رسالة، وبين من يحاول أن يوازن بين إرغامات الفكرة ومقتضيات البناء الجمالي واللغة السردية.

لكن يمكن عموما أن نجمل أهمالخصائص المميزة للقصص الأكثر تمثيلية لهذه الحساسية في:

-الانشغال بالحكاية (الأحداث) أكثر من الأبنية والقوالب الفنية.

-هيمنة السارد العليم (الرؤية من الخلف) وبنية الزمن الخطي القائم على التسلسل الكرونولوجي السهمي وتوظيف المكان كأطر جامدة أو كمجرد وعاء للأحداث لا كعنصر فعال في الأحداث ومنتج للمعنى.

-تكريس الاتباع والنمطية لارتهانها للمعيارية وقواعد السرد الكلاسيكي.

-هيمنة التقريرية والمباشرة غالبا على اللغة السردية لكثير من نصوص هذه الحساسية مع استثناءات.

-الاحتفاء بالمضامين والأنساق المرجعية والارتهان الصارم للواقع ولقضاياه الاجتماعية على مستوى الموضوعات والتيمات، مما كثف من إنتاج قصص واقعية تسجيلية أو إجتماعية نقدية،وبدرجات متفاوتة،كما نجد قصص في محمد أوحمّو وأحمد إيفقيرن وبعض قصص مجموعتي جمال أيت جدي ومحمد حراك ورشيد نجيب وبعض قصص لحسن زهور في مجموعتيه الأوليين (أموسّو نـ أومالو) و(ئسـگّاسن نـ تـگرست) والمجموعة الثانية لمحمد كارحو (أگاتن غـ وانو) وقصة خديجة أروهال (أگّو نـ توارگيت)، وغيرها. فقصص أوحمو مثلا لا تحيد عن تيمات الزواج والعلاقات بين الجنسين ولا تخرج عن دائرة الفقر والبطالة والهجرة...، فهي تترجم الواقع بنوع من النمطية أكثر مما تنزاح عنه.

وتجدر الإشارة إلى أن تحولا حصل من داخل هذه الرؤية الواقعية بظهور فئة من الكتاب وقعوا في غواية كسر الطابوهات والجرأة في انتهاك المحظورات واقتحام موضوعات إيروتيكية وجنسية أو سياسية أو دينية كما نجد لدى العسري في (أعزري نـ توزّومت) ومحمد أوضمين (في كل كتاباته السردية)1وأحمد إيفقيرن في مجموعتيه (إينوراز غرينين وتيمضلت نـ توفرايين) وفريد زالحوض في مجموعة (تيلاگ)، وغيرهم،أو بالتحول إلى النقد الكاريكاتوري للمجتمع وجماليات

[1] تحضر الايروتيكية وحتى الشذوذ الجنسي في قصص محمد أوضمين في مجموعته الأولى. أنظر دراسة لعياد ألحيان عن موضوعات هذه المجموعة ضمن القسم الفرنسي من مؤلف (الكتابة السردية بالأمازيغية- مقاربات نقدية)، جمع وتنسيق: رشيد نجيب، منشورات رابطة تيرّا، 2017:

Ayad ALAHYANE - Quelques formes de l’engagement dans les nouvelles d’Oudmine Ziri - «ifssi gr igiwal nnm aγ inγa ixf nns »

المفارقات الساخرة ورصد التناقضات الإجتماعية (كما لدى المناني في مجموعة(كرا نـ تفراس)، ومحمد أكوناض في (تاغوفي نـ ؤميين) وبعضا من قصص داود گارحو (تلا د وارّاو نس) ،أو بالانفتاح على الهامش المقصي بعيدا عن المركز أو الأمكنة الاعتيادية والشخوص النمطية في القصص نحو فضاءات الظل التي يفرض عليها الحصار مثل الماخور وبيوت الدعارة والخمارات والأرصفة يبأر السرد فيهاعلى الشخوص الهامشيين أو المتمردينأو اللا أبطال Anti-héros كالمومسات والمشردين كما نجد لدى عبد الله صبري خصوصا في مجموعته الأولى (تولّيسين نـ تيفا) وأحمد إيفقيرنفي مجموعتيه على سبيل التمثيل لا الحصر.

2 - استدعاء التراث أو التتريث

يقصد بهذه الحساسية، ما نلمس لدى بعض القصاصين من انعطاف على التراث الحكائي والأسطوري الشفوي لاستدعائه أو استيحائه، بحيث يغترفون بأشكال متباينة وباستراتيجيات مختلفة من ينابيع الرصيد الحكائي الموروث، فبصمت نصوصهم بآثار التناص معه، ويمكن أن نميز بين هؤلاء القصاصينبين من اعتمد التناص التراثي استراتيجية من استراتيجيات الكتابة القصصية لديه كما لدى محمد أوسوس في مجموعاته الثلاث، وفاضما فراس في تيكركاس د ؤگّار، وبين من وظفه عرضيا في نصوصه، أو اعتمده كتقنية ضمن تقنيات أخرى قد يتوسل بها في إطار تنويع الصياغات والأبنية والجماليات درءا للنمطية والاجترار، ومن يلجأ إليه بقصدية تأصيل القصة أو تجسيرها مع الرصيد الشفوي في المجال السردي.

ويمكن تصنيف طرائق توظيفهم للتراث الحكائي[1] وأشكال تفاعلهم مع مدخرات الرصيد الشفوي وموتيفاته في المنجز القصصي بشكل مجمل إلى نوعين:

قصة التراث (التعبير عن التراث): وتتمثل في استدعاء التراث واستحضاره كمادة جامدة تحيل على الماضي، يتم اعادة صياغتها في قالب قصصي، وهو ما سماه الناقد الأمازيغي الجزائري موحند أكلي صالحيdélocalisation générique2) أي تحويل جنسها من حكاية إلى قصة، كما نلحظ عند عبد المالك أمحيل في مجموعته الوحيدة (ثمندي نـ زيك) ومحمد أوحمو في (ئزماز ن ترگين) وجمال أيت جدي في مجموعتيه (أزطّا سـ ئسكّيلن وأمناي ن ؤسمان...)

[1] محمد أوسوس، «من الحكاية إلى القصة الأمازيغيتين بسوس: أشكال وآليات تناص القصة مع التراث الحكائي الأمازيغي»، ضمن المرجع السابق، ص 29 .

[2] *Mohand Akli Salhi*- La nouvelle littérature kabyle – et ses rapport à l'oralité traditionnelle in La Littérature amazighe: oralité et écriture, spécificités et perspectives- Aziz Kich, Centre des études artistiques, des expressions littéraires et de la production audiovisuelle. Institut royal de la culture amazighe, 2004 – p. 104.

قصة الذاكرة (التعبير بالتراث): ومن تمظهراتها استيحاء التراث واستلهامه والتفاعل معه بشكل خلاق بغية ترهينه وتوظيفه للتعبير عن قضايا العصر وانتاج معان جديدة، بحيث تستمر شحنته الرمزية في الحاضر (كما نجد لدى محمد كارحو محمد في ومحمد أكوناض في (تاغوفي ن ؤميين)وفيصل متقي في گر ئغمدان، وفاضما فراس في تيكركاس د ؤگّار وبشرى الأدوزي في تابرات ن ييلّ..)، وهذا الشكل ذاته هو ما اختزله ذ. فؤاد أزروال في مصطلح استيعاب التراث، ويعتبر أن قلة من المبدعين الأمازيغ هم من بلغوه ممن تعمقت تجربتهم الإبداعية وامتدت، واستوعبوا معنى التراث في علاقته بالحياة المعاصرة1.

بناء على ذلك، فإن هذا المنزع التراثي يخترق الحساسيتين الأخريين؛ فالتناص مع الموروث السردي الشفوي يمكن أن يتخذ طابعا تقليديا، وفي إطار البناء الكلاسيكي والرؤية المعيارية، كما نلمس عند محمد كارحو في مجموعته الأولى (ئرزاگ ييميم)، كما يمكن أن يشكل اختيارا جماليا يندرج ضمن أفق تجريبي، وفي إطار مغامرة التجديد وخرق النسق التقليدي، وخير من يمثله في بعض نصوصه هو فيصل متقي في مجموعته (گر ئغمدان).

التجديد والتجريب

ويعكس تحولا على مستوى الوعي الفني والرؤى الجمالية مؤطر بالرغبة في انتهاك المعيار وخلخلة النسق التقليدي وتجاوز النموذج الجاهز والبحث عن آفاق وإمكانات مغايرة في الكتابة القصصية للخروج من أنفاق الاجترار والاستنساخ. وتختلف مستويات هذا التجديد وتتنوع أشكال توتير النمطية، فمن القصاصين من ينسف جذريا البنية التقليدية المتكاملة بوحداتها الموباسانية (البداية- العقدة- لحظة التنوير)، ومنهم من يكتفي بإرباك الحبكة القصصية أو التلاعب ببعض عناصرها من قبيل خلخلة أزمنة السرد وتكسير خطيتها، والخروج عن التتابع التطوري للأحداث، أو حتى تغييب الحدث والمكان، أو تفكيك الشخصية، أو تفتيت البناء وتشظيته أو تعقيده، أو بالتذويت الجامح. ومن القصاصين من يتجه بمدماك التجديد إلى لغة الكتابة السردية أو الجانب التيماتي، ما أنتج تنوعا في استراتيجيات الكتابة السردية وآليات بناء الخطاب السردي والجماليات المجترحة، وتمخض عنه تقلص الهاجس الإيديولوجي وظلال الفكرة وامبريالية المعنى وتحكمية الحدث والحكاية نحو كثافة وثراء المدلولات الاحتمالية والانشغال أكثر بالنص والبناء، لذلك فإن المغامرين بالتجديد يصعب حصرهم في خانة محددة،

[1] فؤاد أزروال، الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب: مظاهره وقضاياه، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2015، ص 92.

فهم يتعددون بقدر تعدد الامكانات التي جدفوا بها في بحر التجديد.

لقد استثمرت هذه الحساسية صيغا وأشكالا متنوعة للانزياح عن الواقع وتفكيك بنياته والانفلات من إسار الأنساق المرجعية، من قبيل امتطاء صهوة العجائبية والغرائبية (الفانتاستيكية) كما في بعض قصص صالح أيت صالح في مجموعته الثانية (أسدلفو غ ئزيطي ن تـگوشرا) أو قصة (تانفولت ن ئسمضال) ضمن مجموعة (ضارات ن ؤدماون) لحبيب لكناسي، أو الاستمداد من تيار الواقعية السحرية كما نجد في بعض قصص زهرة ذكر في مجموعتها الأولى (كيّي د نتات د ؤدفّاس)، والخيال العلمي في قصة (أدرغال ن تاگوت) لنفس الكاتبة، أو عبر الأسطرة كما نلمس في بعض قصص بشرى الأدوزي (في تابرات ن ييلّ)، أو التشييىء chosification كما في قصة (تايري س ؤزگّاغ) في مجموعة (توگا ئسّمغي ؤزاواض) حيث تحل الأشياء محل الشخوص الحية، أو أنسنة الجماد (تادابوت(لعمر حيضر في مجموعة ((ifadadn وadlis d taddagt في مجموعة محمد أكيناض أو الترميز (كما نجد في بعض قصص محمد أكوناض من قبيل تاموزونت وتاهدّونت)،فيما عمد بعض القصاصين إلى استلهام أحداث وأبطال من التاريخ الأمازيغي، وحاوروها على ضوء الراهن واستثمروها بما يخدم رؤاهم الفنية (كما نلمس في قصة yuba g tswak n tmazɣa لصالح أيت صالح ضمن مجموعته توجّوت ن ئريفي، وقصة تاگراولا نـ تكتبييت ضمن مجموعة (أعزري ن توزّومت) لابراهيم العسري على سبيل المثال)، بينما كثف بعض القصاصين البعد الحلمي والاستيهامي onirisme كما في قصة عمر حيضر المطولة (ئحابورن تايّو) أو قصص مجموعة (أهيّاض) لعبد الله جنخار، أو بعضا من نصوص مجموعة (ئر ن واسيف) لعبد السلام أماخا كقصة (ئفري ن تكصّاض)، أو قصص من مجموعة حبيب لكناسي (ضارات ن ؤدماون) أو قصتي (تامزلا) و(ئنبـگـي ن واضان) لكل من أسماء ايكوزولن وحنان أوبوتو ضمن مجموعة (تينـگلوسين... تيشنيارين) الجماعية، وغيرها كثير. إضافة إلى كل ذلك يتوسل القصاصون باللغة الأمازيغية بالجنوب بالغروتيسكية وجماليات المسخ كما برع في ذلك محمد بلقايد خصوصا وحسن أموري في قصة (تانفلغا)[1] ضمن مجموعة (تيرسال ف ؤمرسال) مثلا، أو الكرنفلة carnavalisation والعالم المقلوب والباروديا-Paro die لدى فاضما فراس في (تيكركاس د ؤگّار)، أو الرؤى الكافكاوية الكابوسية والتشظي في الشخصيات والبناء كما لدى عبد الله صبري (في قصة (أنـگّو) ضمن مجموعته الأولى التي

[1] هذا العنوان (تانفلغا) نفسه يعني الميتامورفوز أو تحول الشكل، فهو تركيب نحت من قبل الإخوة القبايليين بالجزائر من فعل نفل (غير وحول) وتالغا (الشكل).

استثمر فيها فكرة القرين[1]، وعدة قصص من مجموعة فاضما فراس، والطيب الفقير في قصة (سرم أرم) ضمن مجموعة (ئنيس د ئناسيون د ؤزيزن ن ئماريون)[2]، أو الانكفاء إلى الذات وفتح المجال أمام التدفق الشعوري والفاعلية الداخلية عن استخدام تيّار الوعي وأسلوب التداعيات والاستبطان، لينساب خطاب الذات عفويا بلا قيود تنعكس فيه اضطرابات الذات واختلالاتها الشعورية والسيكولوجية، وبلغة تيارية حية متدفقة ومتحررة، كما نجد في قصة (أسكيون) ضمن مجموعة (أدفل د ئمتّين)أوقصة (تانقّيت) لملعيد العدناني، وقصة (ئمان ئتياگالن) لبشرى الأدوزي ضمن الأضمومة الجماعية (تينـگلوسين.. تيشنيارين- ص 71)؛ بينما عزف البعض على وتر المفارقة بين بداية النص ونهايته عبر نسيج سردي من الغموض الممتع والملغز أحيانا، بغية الإدهاش وإثارة الاستغراب لدى القارئ ومخالفة أفق توقعه، كما نلمس في بعض نصوص عبد الله أمنو خصوصا في مجموعته الأولى (أسكارن ن تكصّاض)، وفي قصة (تيمضلت) في مجموعة (توگا ئسّمغي ؤزاواض)[3]، أو قصة ئمزلاض لعبد الله صبري ضمن مجموعته الأولى، وهي قصص يتواشج فيها المعقول بأمشاج اللامعقول بغية خلخلة منطق الواقع وإنتاج جمالية اللايقين.

وتعزى كثافة حضور السرد الحلمي والتداعيات وجماليات التشظي والامتساخ في القصة بالأمازيغية إلى كونها تشكل نسقا للبوح والكشف عن إحباطات المقهورين، وتعرية المكبوت والممنوع والانفلات من صرامة الواقع وباعتباره يسمح بالدخول إلى أنفاق التخييل الاستيهامي الجامح والأخيولات المجنحة ودهاليز الغرابة والممكن والعجيب وتكسير قيود الزمان والمكان.

ومن الجماليات والأدوات الفنية التي وظفت على مستوى الأبنية واللغة السردية في القصص المندرجة ضمن هذه الحساسية يمكن الإشارة إلى لجوء العربي مووش إلى نسق التنويعات السردية لنفس المتن الذي يروى بروايات مختلفة ما يخلق نوعا من البوليفونية في مجموعته (تيسمساي نـ ئفيس). وقد وفق بعض القصاصين في استلهام تقنيات سردية مركبة من قبيل تقنية التسلل (métalepse) في قصة(أمارا) للحسن زهور ضمن مجموعة (تايري د ئزيلّيض)، والتضمين mise en abyme بشكل يستلهم إطار ألف ليلة وليلة كنوع من التجريب الفني

[1] أنظر حول هذه المجموعة دراستنا «مدائح للفرد الحر- البنية والدلالة في تولّيسين ئـ تيفا» ضمن «الكتابة السردية الأمازيغية- مقاربات نقدية» م.س، ص 35-42.

[2] هذه القصة سبق أن نشرت بأضمومة قصصية لمجموعة كتاب بعنوان (ئمادّن د ئزموزّال) ثم أعيد نشرها ضمن مجموعة الكاتب المتضمنة لقصص قصيرة جدا في غالبيتها ومن نصوص مفتوحة تستعصي على التجنيس.

[3] أنظر حول هذه القصة دراسة لمحمد بلقايد أمايور، جمالية «الاغتراب» و«اللايقين» في قصة » timält/القبر«- «الكتابة السردية الأمازيغية- مقاربات نقدية» م.س، ص 53-63.

لدى عبد الله صبري في مجموعته تولّيسين ئـ تيفا1، أو في القصتين الأولى والثانية من مجموعة ابراهيم العسري الوحيدة، فيما قام عمر حيضر في مجموعة (تيولافين) وداود كارحو في بعض قصص مجموعته الوحيدة مثل (ئماون وتيغينفيت وئناو ن واديس) بتحجيم حضور الحكاية للتركيز على مشهد أو صورة تتقلص فيها مساحة السرد حتى حدود اللاقصة أو القصة اللوحة، بينما استلهم آخرون تقنيات بنائية من التقطيع السينمائي المشهدي وكتبوا قصصا تتضمن تقسيما مقطعيا كما نجد في قصة (ئضص) أو (أر نيت سول نساوال) ضمن (گر ئغمدان) لفيصل متقي أو في قصة (تيقّاد) في مجموعة (أدرنيق ن وايّور) على سبيل المثال، واستفاد غيرهم من الأنساق الكتابية التي تفرضها الوسائل المعلوماتية الحديثة، خصوصا تقنيات دردشات الفيسبوك كما نجد لدى زهرة دكر في قصة (تيمغيت ن ئبكّاضن) ضمن المجموعة الحاملة لنفس العنوان أو (ئساسان) لحسن أموري ضمن مجموعة (تامغرا ن ئنفشادن).

كما ارتدت القصة في بعض المتون إلى ذاتها لتبئر السرد نفسه وتتخذه موضوعا لها كممارسة وخطاب في إطار ما يعرف بالميتاسرد (métarécit) كما نقف على أمثلة له من قبيل (تامتّانت ن تمالاّست) في قصص فراس و(تولّيست ئلاّسن) ضمن مجموعة فيصل متقي أو قصة (تاگراولا ئـگيفن) ضمن (توگا ئسمغي ؤزاواض)،واختارت بعض القصاصات تقنية التلاعب بالضمائر من قبيل الانتقال المفاجئ بين ضمير الغائب والمتكلم وبالتالي الانتقال من خطاب السارد إلى خطاب الشخصية بدون مؤشر طباعي ينبئ بهذا الانتقال أو يهيئ له، وبدون تدخل السارد أو تعليقه كما نجد في قصة (تازدايت) للطيفة ايد لمودّن أوقصة (كيّ د نتّات د ؤدفّاس) والتي بها سميت كل المجموعة لدى زهرة ذكر، وسلك آخرون طريق تنافذ الأجناس الأدبية واختراق بعضها البعض لإنتاج قصص عبر نوعية transgenerique، فزاوج فيصل متقي بين القصة وتقنيات المسرح والحوار الدرامي المسرحي في قصة تامزگونت مثلا (ص- 11) بمجموعة (گر ئغمدان)، فيما اختار غيرهم شعرنة القصة خصوصا لدى لحبيب لكناسي في بعض نصوص مجموعته (ضارات نـ ؤدماون) التي تضمنت قصائد/قصصا حصلفيها مزج جمالي بين أسلوبية القصة وأسلوبية الشعر، فيما صاغ صالح أيت صالح خطابه السردي في نصوص عديدة في مجموعتيه معا وبدرجات متفاوتة، بلغة شعرية، فغدت بعض نصوصه القصصية شعراً منثوراً أو سردا مشعرنا.

هذا مجرد غيض من فيض من التقنيات والاختيارات الجمالية والبنائية والتيماتية التي

[1] أنظر محمد أوسوس، مدائح للفرد الحر- البنية والدلالة في تولّيسين ئـ تيفا»، م.ن، ص 35-42.

توسلت بها القصص التي تطمح إلى التجديد والتجريب، وقد سقتها لغرض تقريب القارئ إلى هذا المنجز القصصي وتقديم لمحة عن الجهد الجمالي الذي يبذله القصاصون باللغة الأمازيغية من أجل تطوير أدواتهم الجمالية إسوة بنظرائهم في بقية تعبيرات الأدب المغربي بتعدديته اللغوية، وهي تحتاج إلى مزيد من التعمق والدراسة التي لا يتسع لها هذا المقام.

على سبيل الختم

في ختام هذه الدراسة وجب التأكيد على أن القصة باللغة الأمازيغية بالجنوب لا تزال، وبعد ثلاثة عقود من نشأة نصوصها الطلائعية الأولى، تعرف تأرجحا في تجاربها بين النمطية والتجاوزية، وإن كانت في السنوات الأخيرة تشهد تحولات ملموسة وتطورا مطردا على مستوى الوعي الفني وعلى الصعيد الدلالي والتيماتي وفي علاقتها بسطوة المرجع، على الرغم من أن عربة النقد والقراءة لا تجاري سورة الكتابة الإبداعية القصصية المندفعة بوتيرة متسارعة، إذ لا تزال تسير خلفها بخطى خجولة متثاقلة.

نحو تجنيس القصة القصيرة الأمازيغية

الريف نموذجا

محمد أقضاض

تقديم

خضعت كل الأجناس الأدبية لتطورات واسعة دون أن تستقر على معمارية قارة، خاصة حين يتعلق الأمر بالسرد، وبالذات القصة القصيرة، إذ ارتبط وجودها بسرد الأخبار حول الحياة الواقعية، وبالسرد الشعبي.. ففي أوربا انطلقت القصة القصيرة من تعالق الشفهي وتدوين الحكي الشعبي، فتبلورت بداياتها في مثل مجموعة ديكامرون Décaméron التي ألفها جيوباني بوكاسيو Giovanni Boccascio الإيطالي خلال القرن الرابع عشر، ومجموعة لابتميرون L'Hptaméron لمرغريت دي نابار Marguerite de Navarre خلال القرن السادس عشر بفرنسا، وما جمعه كل من شارل بيرولت Charles Perrault خلال القرن السابع عشر، في فرنسا أيضا، والأخوان غريم Les Frère Grimm بألمانيا بداية القرن الثامن عشر. وقد تميزت مثل هذه المجموعات بكونها تدوينا للحكي الشعبي بتصرفات وتعديلات واسعة لتشكل قاعدة انطلاق القصة القصيرة خلال القرن التاسع عشر. لذلك بقي هذا الجنس الأدبي، رغم ما عرفه من تحولات، يحمل ملامح كثيرة من الحكي الشعبي القديم، فقد احتفظ بخصائص تعود إلى ذلك الحكي، خاصة القصر، وهيمنة السرد، والشخصيات والفضاءات والأزمنة.. «وأضافت إليها أبعادا جديدة جمالية لم تكن معروفة قبل القرن التاسع عشرن من بينها الميثاق العاطفي وأهمية ضبط الفضاء وإعادة تنظيم الزمن.»[1]. لذلك ليس غريبا إن وجدنا سمات من الحكاية الشعبية في القصة القصيرة المكتوبة وفي الرواية، شكلت فيهما الأساس والمنطلق. وهو ما نجده أكثر في السرد حديث الكتابة عند مجموعات بشرية في أي مجتمع.. غير أن القصة القصيرة التي خضعت لتطور زمني طويل، حولت تلك الملامح القديمة لتكون أصيلة فيها بحيث لا تذكر بأصلها القديم إلا حين يهتم بها الباحث.

وقد امتدت كثير من خصائص الحكاية الشعبية في المجاميع القصصية الأمازيغية المكتوبة،

[1]- Luis Leal, en Piña Gerardo-Rosales, «Cuento: Anatomía de un Género literario". Revista Hispania, vol. 92, Un. 3, septiembre 2009, p. 477.

كما في الريف، فنجد تعاملا خاصا مع الواقع ومع بناء سردي، ربما أولي، وهي ترنو نحو تجاوز ذلك، واستقامة كيانات نصوصها.. نلاحظ هذه المراوحة في قصص مجموعات «ارحمرث ثامقرانت»، لبوزيان المساوي الصادرة سنة 1994 بأوتريخت، وهي تتناول تيمتي الهجرة والاستلاب؛ ورغم أنها قصص اعتنت بالبعد السيكولوجي، إلا أن بنياتها خطية محتفظة بوضوح على بداية وعقدة ونهاية، في لغة بسيطة وسرد واقعي مباشر؛ وهي بنية مشابهة لقصص في مجموعة «تيفادجاس»، لوليد ميمون الصادرة سنة 1996بأوتريخت، مع أنها ركزت على تيمات جديدة من مثل التهريب والرشوة والقمع بنبرة ساخرة. ونجد سلطة الحكي الشعبي أيضا جلية في مجموعة «ثقصصين ن الريف اينو» لعائشة بوسنينة، الصادرة في بداية الألفية الثالثة بالناظور. وتتراوح بعض قصص مجموعات أخرى بين استيحاء الحكاية الشفهية وبين الإبداع والجدة، كما في «أسواض يبيبحن»، 2006، لسعيد بالغربي، حيث الجمل القصصية، وعبارات مجازية أقرب إلى الرمزية، مع الحفاظ على نهرية السرد التراثي وبعض تيماته، وأيضا في مجموعة «إيزرمان ن تالست»، الصادرة سنة 2006، لرشيدة المراقي، التي تكثف بعض قصصها، وتضمر مكوناتها معتمدة على ذكاء القارئ، وفي نفس الوقت تقلل من الوصف وتلتزم بالبناء النهري للقصة..

ولرصد بنيات القصة القصيرة، باعتبارها جنسا أدبيا قائما بذاته، نقف عند مجموعتين قصصيتين، الأولى لمحمد بوزكو والثانية لفؤاد أزروال، ومن خلالهما نحاول ضبط علاقة قصصهما بالواقع، وبأساليب بنائها.

ا- المجموعة القصصية ifri n Ɛuna، لمحمد بوزكو[1]

أ ـ الواقع في المجموعة: نجد في هذه المجموعة تعاملا خاصا مع الواقع، فبعض القصص فيها قريبة من التقارير المباشرة في معظم بنياتها، إذ تسجل وقائع جزئية كما تجلت في الواقع، لأن الكاتب لم يهتم كثيرا بالوعي الفني في علاقة الكتابة الأدبية والواقع. وهذا يفرض على عدد من النصوص تقريرية تطل منها الشخصيات بواقعيتها وكلامها اليومي، وأزمنتها ومحيطها العادي، ونادرا ما تتمتع لغتها بالأبعاد البلاغية والتخييلية المثيرة، فيصبح الواقع هو الذي يفرض سلطته على النص ويتحكم في تسجيليته، الأمر الذي يجعلنا نقول إن مثل هذه النصوص - في معظمها- لم تتجاوز الهيكل القصصي الأولي الذي ينتظر إعادة البناء والتركيب لإنتاج خطاب أدبي وخلق نص فني يفرض القراءة والتأويل. لذلك تبقى كتابة مندمجة في

[1] صدرت سنة 2006 عن مكبعة تريفاغراف، بركان، المغرب.

المستوى الأول للواقعية الذي له سلطة على القاص. فيفرض عليه هذا المستوى أن يتعامل مع تقنيات سردية في القصة تعاملا متشابها وأوليا أيضا، وأهمها:

1 ـ تعدد الشخصيات: في هذه المجموعة شخصيات متعددة لا يتم انتقاؤها في الغالب، وتؤخذ في معظمها كما برزت في واقعها الموضوعي، لذلك تبقى مسطحة يتم بناؤها من الخارج، أحيانا نعرفها تامة التكوين، لكن ثقوبا كثيرة في السرد تعود بها إلى طفولتها، كما نعرفها غالبا بألقابها الساخرة. ورغم أن القصة القصيرة الراهنة تقتصر على شخصية واحدة يقدمها السارد من خلال عمقها النفسي، فإن الشخصيات في بعض قصص هذه المجموعة متعددة، خاصة الشخصيات المهمشة أو الثانوية، ونادرا ما نغوص مع السارد في سيكولوجياتها، عبر تعرية السارد لدواخلها أو عبر المونولوج المسموع والمباشر أو المونولوج الداخلي المباشر مع الذات. وتعدد الشخصيات يفرض على السارد أيضا تعدد قصصها فتتفرع القصة الواحدة إلى عدة قصص وهذا أسلوب لا تقبله القصة القصيرة كجنس أدبي.

2ـ السرد: رغم تنوع السرد في المجموعة، سرد بضمير المتكلم وسرد بضمير الغائب، وأحيانا بضمير المخاطب، فإن السارد غالبا ما يتلقى مادة السرد من الواقع مباشرة وليس من القاص، إذ يتتبع الشخصيات تتبعا بسيطا وباكرونولوجية مثيرة ،تبدأ من بداية الحكاية إلى نهايتها، دون تكسير للزمن والفضاء وترميز كيان الشخصيات. والسارد، سواء كان شخصية في القصة أو غاب منها، يفصل ويعلق ويشرح، وهذا ما تنفر منه القصة القصيرة. والسارد هو نفسه الذي يقدم الشخصيات لتتحاور ثنائيا أو فرديا، حين لا ينوب عنها في الحوار. فالسرد هنا هو سرد عام يركز على الشخصية دون أن يربطها بحدث معين وينتج عقدة محبوكة، وكأن القاص يكتب قصصه قبل أن يتأمل جيدا في صياغتها، فخضع للواقع يملي عليه حكاية عادية غالبا ما تكون فقيرة جدا في حبكتها ومجازيتها وتكثيفها وشعريتها. وإذا عدنا إلى بعض المتمرسين بكتابة القصة القصيرة والتنظير لها، نجدهم يركزون على أن «ما يهم القاص هو التأثير على القارئ بحدث معين أكثر ممن صنع الحدث؛ وبمغامرة وحيدة أكثر من خصائص المغامرين. ثم لابد من الاهتمام بعقدة الحدث»[1]. بينما نجد الكاتب هنا لا يهتم كثيرا بذلك التأثير الضروري في القصة الأدبية، ربما لأنه يركز على الشخصية أكثر من الحدث والمغامرة والعقدة. وهذا ما يجعل نهايات القصص متوقعة ومغلقة، فلا تفاجئ القارئ كما تتطلب كتابة القصة المجنسة.

3 ـ تعدد الأحداث الجزئية على شكل تيمات: إذا تأملنا بعض قصص بوزكو في هذه

[1] - Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, Edición Ariel, S.A. Barcelona, 1999.

المجموعة، سنجدها تعتمد على الصراع داخل الأسرة الواحدة، أو بين سكان القرية، وغالبا ما تكون أسباب الصراع واهية أو مبهمة، وهو ليس صراعا مأساويا ينتج عقدة تستجمع خيوطه المبثوثة بوعي بين أعطاف القصة، بقدر ما هو صراع تلقائي عابر لا يسهم كثيرا في بناء هيكل قصة. ثم نجد أيضا تيمة المشي، المشي في الطريق نحو مجهول ومصادفة غرباء، مشي غالبا دون هدف، ثم العودة أحيانا في نهاية القصة، وهو ما يذكرنا بالحكي الشعبي. وتيمة الهجرة وما تورثه من خراب وجفاف في البلد الأصلي، وتيمة استعراض أجساد الفتيات وتناول المخدرات. وأحيانا تحتل تلك التيمات مواقع الأحداث الجزئية في القصة، في حين تتطلب كتابة القصة وجود حدث واضح واحد يدور حول تيمة مركزية. بينما في هذه المجموعة يذوب الموضوع المركزي في كثرة الموضوعات الجزئية، ويختفي الحدث الرئيسي في أعطاف الأحداث الجزئية التي يكون بعضها مقحما في البنية القصصية.

4 ـ الفضاء والزمان: ولأن الفضاء له أهمية خاصة في واقعية بوزكو، فهو أيضا يفرض سلطته، إنه فضاء القرية الشاسع والمشبع بالتفتح، بطرقاته الممتدة وبيوته المترامية وأمكنة اللقاءات المتباعدة، وحياة الناس البسيطة التي تغيب فيها الشخصيات المثقفة أو المتعلمة. وإذا كانت القصة القصيرة - كإبداع حديث- تجعل الفضاء أقرب إلى شخصية تؤثر على سيكولوجيات الشخصية الرئيسية، وتلون كيانها الداخلي بلون الفضاء تلوينا مكثفا ومؤثرا، فإن الفضاء في هذه المجموعة غالبا ما يؤثر فقط على المظاهر الخارجية للشخصية، فيكون من الحتمي الخضوع للبساطة في كيانها، ولمحاولة استجماع أطراف الفضاء وربطها ببعضها. بينما أهمية الزمن ضامرة تتجلى فقط في لحظات عابرة ومؤشرات بسيطة، حيث يتم تناول الزمان، غالبا، في وجوده الخارجي دون أن يتغلغل كثيرا في سيكولوجية الشخصيات.

5ـ اللغة في المجموعة: تحكُّم الفضاء يحدد طبيعة اللغة، وهي لغة يومية بسيطة أيضا، وموغلة في المحلية، وهو ما يسهم في تقليص مجال تلقي المجموعة. وفي نفس الوقت، يتم صياغة معجمها المحدود في جمل قصيرة تناسب القصة القصيرة بجوار جمل طويلة تحتاجها الرواية، وهي صياغة قلصت كثيرا من التعبير الشعري الذي أضحت القصة القصيرة المعاصرة تغتني به. ولعل «سلطة الواقع» تلك، التي فرضت هذا الفضاء، هي التي جعلت قصص المجموعة كثيرة الاعتناء بالتفاصيل والتقاط الجزئيات، والتي غالبا ما لا تكون ضرورية، وأحيانا تشوه كتابة القصة القصيرة. إضافة إلى ذلك هناك تكثيف وتكرار جمل وعبارات بنفس الصياغة دون أن تضيف جديدا لا للبعد الجمالي، ولا للبعد الدلالي. والتكرار مع التفصيلات يطيل حجم

القصة ويحرمها من التكثيف والضغط والترميز، فيؤدي النص معناه بسهولة للمتلقي الذي لا يجهد نفسه في إنتاج الدلالة عبر التأويل؛ بينما تكون «القصة القصيرة، لقصر الفضاء والزمان فيها، قائمة على الضبط والتحديد والانسجام، ويكون المهم فيها هو الحدث وفي أي اتجاه يسير. حدث وحيد مغلق على غيره دون أن يترك فراغا يسمح بتسرب خصوصيات عالم الواقع لا ترتبط بالعالم الذي يقدمه القاص بوعيه الفني والفكري. وفي نفس الوقت لا يسمح ذلك الحدث بانشغال القارئ عن القراءة، لأن القارئ ينبغي أن يجد نفسه سجينا في زاوية ضيقة مظلمة» وهي القصة.[1]

ب ـ سلطة الحكاية في المجموعة: كل تلك الخصائص التي تميز هذه المجموعة قربت قصصها بالحكي الشعبي الأمازيغي، سواء ببدايتها ووسطها أو بنهايتها، فبعض النصوص بها، خاصة النصوص الأول والرابع والسابع، تجعلها أجواؤها العامة قريبة جدا من الحكاية الشعبية؛ فالبداية تتسبب فيها المرأة والبطل يسافر، يقطع الطريق خوفا من الأم، غير أنه في نهاية القصة يعود إلى البيت، كما في النص الأول. بينما يركز النص الرابع مثلا على وجود كهف، وغرابة حفره وما يثيره من خوف أسطوري، وما يثيره من معتقدات بين السكان، إذ يحيل على العالم السفلي، والزواج الذي تم فيه بين شاب وفتاة هو نفسه الزواج الذي يتم بين بطل الحكاية وبنت السلطان الجميلة. كل ذلك وغيره جعله قطعة من الحكاية الشعبية في الريف. بل إن التراث الشفهي الأمازيغي حاضر في المجموعة بوضوح، إلى جانب النسيج الحكائي، فنجد العبارات المسكوكة المتداولة في القرية إلى جانب الأمثال التقليدية.

وإذا وقفنا مع كثير من نصوص المجموعة، نجد أنفسنا أمام متن قريب جدا من مجموعة ديكاميرون Décamérone، للكاتب الإيطالي جيوباني بوكاسيو Giovanni Boccacio، وكان لها تأثير مهم على تطور القصة القصيرة في أوربا، خاصة في فرنسا[2]. ففي هذه المجموعة الإيطالية لم يبدع بوكاسيو قصصا أدبية، وإنما أعطى فقط شكلا جديدا للحكايات التي جمعت من قبل، وهي ضمن الحكي الفولكلوري. وقد تميز هذا الشكل الجديد بحرية التعامل مع المادة السردية، وضبط عناصر بناء الحكاية والتحكم في الأسلوب قصد توفير نوع من المتعة، مع توجه أخلاقي عام... ونحن في مجموعة بوزكو نجد كثيرا من

[1] -Carlos Mastrangelo, El cuento argentino, contribución al conocimiento de su historia, Teoría y práctica, en Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis, Del cuento y sus alrededores, Venezuela, Monte Abella, 1993, p. 111.

[2] - Jean-Pierre AUBRIT, Le conte et la nouvelle, édition Armand Colin/VUEF, Paris, 2002, pp. 14-18.

خصائص ديكاميرون، ربما دون أن يطلع على تراثه. وهو ما يؤكد أن هذه المجموعة لبوزكو تمثل المنطلق الأولي للكتابة القصصية الأمازيغية، إلى جانب «ارحمرت تامقرانت» لبوزيان موساوي، و»تيفدجاس» لوليد ميمون.

ولعل ما جعل جل قصص هذه المجموعة تحوم خارج البناء الأدبي الفني الجمالي للقصة القصيرة المغربية المعاصرة، هو انعدام تجارب الكتابة القصصية من قبل في الريف، وضعف معرفة محفل التلقي الأمازيغي للقصة القصيرة عموما، وغياب ترجمة أجناس أدبية من لغات أخرى إلى اللغة الأمازيغية. كل ذلك فرض على الكاتب مراعاة طبيعة المتلقي، فضلا عن خضوعه لسلطة ذلك الواقع، واغترافه من معين الذاكرة السردية الشفهية.

ج ـ أهم ملامح القصة الأدبية في المجموعة: غير أن الطاقة الإبداعية لدى الكاتب بينة ومهمة إذا تأملنا قصتين في المجموعة هما rami id as innufsr ixf nnes (حين ضاعت منه ذاته) و ahwich yuyrn (البستان المعلق). وتتميز القصتان:

1ـ بقدرة خاصة على الإبداع في اللغة، سواء بالخروج عن الواقعية التسجيلية بإنتاج تعبيرات لا تؤدي معاني محددة بقدر ما تخلق جملا مؤثرة بجماليتها، نتيجة التخلص من المعاني المعجمية اليومية السائدة، وإنتاج دلالات جديدة خاصة، وبالذات حين يكثف من التوظيف البلاغي والرمزي، عبر المجاز والرمز، بذلك يعانق لغة شعرية ممتعة؛ وهو ما يعني أن الكاتب يخلق معجما خاصا به، لا يمكن للقارئ أن يدرك دلالاته إلا إذا ركز على سياق الجملة وسياق الفقرة.

2ـ التلاعب بالأزمنة عبر انبثاق الماضي من الحاضر دون انتظار (استرجاع)، وباختراق المستقبل للحاضر (الاستباق)، بواسطة توظيف الأفعال ومؤشرات زمنية واضحة. بل إن السارد هنا جعل الشخصية تستحضر الماضي وتجسده وتجعله ملموسا، حيث يصبح هذا الزمان أثوابا يتم غسلها وطيها ووضعها في خزانة، بل تؤنسنه الشخصية، فتعانقه كما تعانق صديقا.

3ـ التمكن من تقنية جديدة في الكتابة السردية، هي تشظي جسد الشخصية، فتضيع ذات الشخصية ويتفتت جسدها تنفصل رجلاها ويداها ورأسها... وتبحث عنها في سلة البائع المتجول لتسترجعها. وهو ما يعني أن الإنسان المعاصر، نتيجة هيمنة السوق واحتوائه لكل شيء بما في ذلك الأعضاء البشرية، يتم تشييئ الذات وتسليعها، ليكون موضوع النص هو ضياع الذات وغربتها وتشييئها وتسليعها.

4ـ الإبداع في طريقة إنتاج القصة، بتحويل صورة حديقة في إطار معلق بالجدار إلى حديقة حقيقية، يخرجها الكاتب بطاقة تخييله، فيتحدث عن تيبس أشجارها واختفاء طيورها وعصافيرها ونملها، وعدم إمكانية الاصطياد فيها لغياب الطرائد، نتيجة سيادة الجفاف وتوقف الإنتاج الفلاحي بسبب توقف العمل، لأن أبناء القرية هاجروا الوطن للعمل في بلدان أخرى. بل أضحت تلك الحديقة مرتعا للشخصية وأخيها يلعبان بها. وأن الحديقة في ملكية جدة الشخصية كحصة حين تم تقسيم التركة مع إخوانها الذين هاجروا قريتهم.

5ـ ومن خلال تحويل الصورة إلى حقيقة أنتج الحدث الرئيسي، وهو الهجرة التي كان عليها إقبال واسع، فتعرت الأرض وأضحت عاقرا. والحدث يثير قضية علاقة أنّ الإنسان بأرضه هي علاقة إنتاج، علاقة أخذ وعطاء. ورغم أن النصين معا لا يخلوان من كثرة تكرار الجمل وإقحام شخصيات وصور ليست ضرورية، فإن جمالية النص مستقرة.

من خلال استعراضنا للتقنيات المهيمنة على متن المجموعة، يبدو أن القاص كتب جل قصصه خاضعا لسلطة الواقع يملي عليه طبيعة حكاياته وسروده وموضوعاتها، وأحداثها، وطرق سردها، وشخصياتها التي ركز على جوانبها الخارجية، وأزمنتها النهرية وفضاءاتها المستقلة عن التقنيات الأخرى، ولغاتها اليومية المحلية دون أبعاد بلاغية أو رمزية.

غير أن القصتين، اللتين وقفنا عندهما في الأخير، تبينان بجلاء ما ينطوي عليه القاص من طاقة تخييلية إبداعية واضحة، سواء بإبداعه في اللغة والتراكيب وتعبيره بالصور، والتكثيف البلاغي والرمزي، بتجسيد المعنويات في الماديات من خلال التنويع البلاغي، والدفع بالقارئ إلى تأمل النص قصد تأويله وخلق الدلالات التي يرى، والتعبير عن الشعور بحدة الغربة وتمزق الذات، وتكسير الأزمنة وأنسنتها أحيانا. وتبين القصتان أن مجهودا إضافيا مكن من إنتاج نصوص أخرى أكثر تخييلا وإبداعا وخروجا عن المألوف. فتصبح المجموعة جسرا أو برزخا بين الواقعية التسجيلية والحكي الشعبي من جهة وبداية تجنيس القصة الأمازيغية في الريف، من جهة أخرى.

IIـ مجموعة[1] adfl azggʷaɣ لأزروال فؤاد

تتكون هذه المجموعة من خمسة عشر نصا، مكتوبا بحرف تفيناغ والحرف اللاتيني. وتضم قصصا قصيرة واقعية، ومينيقصصا أو قصصا قصيرة جدا. ونضطر في هذه القراءة إلى تناول كل نمط من النمطين على حدة.

[1] - من منشورات جمعية ئحنجارن ن ويزغنغان للإبداع والفن، سنة 2009.

يمكن أن يخضع النمط الأول لتعالق الواقعية والتخييل،عبر عدة مستويات: المستوى الأول هو ما نطلق عليه الواقعية التسجيلية؛ والمستوى الثاني، الواقعية والتخييل؛ والمستوى الثالث، التخييل والواقعية.

أ ـ نقصد بالواقعية التسجيلية تلك التي تعكس محيطها بشكل مباشر، ولا يشتغل فيها التخييل إلا بشكل ضامر. في هذا المستوى نجد قصص tawada nɣ unnd niɣ bdd udfl azggʷaɣ ثم izm d tldjigt وbutiggaz. ولبيان خصائص هذه النصوص، نقف على قصة butiggaz.

هي قصة تم استحضار عناصرها من الذاكرة الجماعية، من خلال العرف الاجتماعي الأمازيغي، ومن خلال الحكاية الأمازيغية. فقد كان معروفا، وبشكل نادر، أن تحكم الجماعة على من اقترف خطأ كبيرا يعرضها للخطر أن يخرج من القبيلة نهائيا، أو أن تحكم عليه بأن يلبس ثياب المرأة ويتزين بالأوشام، ثم يختار أن يبقى في قبيلته أو يغادرها...والجماعة حينئذ تعرف أنه لا يمكن أن يبقى في القرية ولا في القبيلة؛ فالتحويل الذي تعرض له سوف يجعله أضحوكة وسخرية بين الناس، وعائلته نفسها ترفضه لأنه شوهها في محيطها.

والتحويل/التحول La metamorphose، هو ظواهر منتشرة كثيرا في السرد الشعبي، ففي بعض الحكايات الأمازيغية نجد الفتاة التي فرت من منزلها خوفا من بطش أبيها، فتاهت في الأرض، واضطرت إلى أن تغير سحنتها بأن تلبس ثياب شاب وتضع على رأسها رزة تجمع شعرها وتغطيه، وفي نفس الوقت تغطي وجهها بخمار، ثم تبحث عن عمل وعن أمكنة تقضي فيها الليالي، عبر الاستضياف و النوم في المساجد، إلى أن انتهت بشطارتها إلى جوار قصر السلطان، فاشتغلت لديه كخادم، غير أن بعض تصرفاتها أثارت ابن السلطان، فتتبعها وتجسس عليها إلى أن تمكن من معرفة حقيقتها، فتزوجها؛ وفي رواية أخرى أنها انتبهت إلى محاولات ابن السلطان ففرت... وهناك الفتاة التي تحولت بأن لبست اللوح ـ بلكشوط ـ لتتخفى به، وكأنها شيء جامد... في الحكي الشعبي، اطرد هذا التحول من كائن إلى آخر، مثل الفتاة التي تحولت لحمامة... هكذا تكون نهاية قصة أزروال أيضا شبه تراثية بعملية تتبع شباب القرية للبطل وكشفه ثم فراره، تاركا في غرفته فأسا مغروسة في الأرض، ربما كإشارة لضرورة العمل. والفرق بين بطلات الحكاية الشعبية وبطلنا هو أنه ذكر، بينما هن إناث، وفي نفس الوقت كان التحول الذي تعرضن له، في الغالب، إرادي، بينما التحول الذي طرأ على هذا البطل، مثل العروس التي تحولت لحمامة، كان مفروضا.

لقد استحضر الكاتب عناصر قصته من الذاكرة العرفية ومن الذاكرة الحكائية الشعبية، فدونها أو نسخها Transcrire، فاقتصرت عملية هذا التخييل البسيط على هذا النسخ لما كان موجودا، وفي نفس الوقت كتبها بلغة أمازيغية شبه عالمة. ثم، حين نبحث عن مقصدية القصة ربما نجدها ضامرة، وهي أن الشخص الذي يقترف مثلما اقترفه البطل يستحق عقابا قاسيا لا يقتله ولا يحييه. إذا كانت مقصدية القصة هي ما ذكرناه، فإنها أيضا لا تختلف عن مقصدية الحكي الشعبي، في بعدها الأخلاقي التربوي.

ب ـ المستوى الواقعي التخييلي: تمثل هذا المستوى قصة واقعية واحدة، هي tlɣunja، في بعدها الواقعي، فالقصة انطلقت من تقليد أمازيغي معروف هو الاستسقاء، ونسخ القاص هذا التقليد بطقوسه وملفوظه. حيث أخذ الأطفال المغرف، وصنعوا به عروس المطر، وربطوا به عقدا وقطع كتان لتزيين العروس، ثم اتجهوا نحو عين الماء، يصيحون، ويرقصون ويغنون. هذه أهم الطقوس البارزة في الاستسقاء الأمازيغي... أما الملفوظ فهو المقطع الغنائي التالي:

ɣitna ɣitna ya llah
s wzaṛ in caƐllah
ad imɣar imndi
ad nmɣar ra d nccin
ad t nmjar s ubddi

لم يغير الكاتب في هذا النسخ شيئا ملحوظا، فنحن أمام واقعة مسترجعة من ذاكرة حية ومازالت طرية. يدخل هذا في واقعية تسجيلية. وتتكون القصة من ثلاثة مقاطع إضافية، لم ترد أبدا في التقليد الاستسقائي الأمازيغي؛ المقطع الأول هو استسقاء الفتيات والعانسات للرجال رغبة في الزواج. والمقطع الثاني هو استسقاء الشباب المعطل للعمل والتخلص من البطالة. بينما المقطع الثالث يستسقي فيه المسن العودة إلى الشباب كي يعيش ما تبقى له من العمر بصحة جيدة ويستطيع أن يخدم بلاده بطريقة أفضل من السابق. لذلك يبقى التخييل هنا هو خلق ظواهر لم تعرف في عملية الاستسقاء أدمجها في أجوائها. وهي تقنية تجعل النص، بكل سياقاته، غريبا وخارج أفق الانتظار، بل ويعمق البعد الساخر. غير أن مضامين المقاطع الثلاثة هي أيضا ملتقطة من الواقع، إذ إن العزوف على الزواج وانتشار البطالة ومعاناة المسنين، هي ظواهر سلبية سائدة في الواقع، بل بعضها ـ الشباب المعطل ـ

ينظم يوميا مظاهرات، يستسقي العمل من الحكومات المتعاقبة. فاستثمر الكاتب ظاهرة ثقافية تراثية أمازيغية ليبني بها صورا تخييلية غريبة في تشكلها ومعتادة في مضمونها. وفي المقطع الأخير تداخل السخرية بالحسرة وبالرمز، إذ تعرى الشيخ المسن، وقد استثمر الكاتب أحد الطقوس، الذي اختفى من هذا التقليد، وهو أن النساء قديما كن، حين يستسقين بهذه الطريقة يتعرين ويتجهن نحو أحد منابع الماء، فجعل الشيخ هنا يتعرى ليعطي لذلك دلالة أخرى، هي لابد أن يمثل وجها من تاريخنا الحديث، تاريخ معطوب في عطائه، ضامر، لم ينتبه لضرورة العطاء إلا بعد وقت، وربما بعد فوات الأوان بالنسبة للشيخ. حين نجمع تلك العناصر، نجد أنفسنا امام تداخل الواقعي والتخييلي، وهو تداخل يصبغ على النص جمالية مثيرة.

ج ـ ربما وجدنا قصة izm d tldjigt تمثل المستوى الثالث. إذا اعتبرنا ان القصة التي نقرأها هي قناع لنص خلفي أو متوار، وربما يكون هو المقصود. وتتلخص القصة في أن زوجا كان مدمنا على الخمر، وكانت زوجته تعاني منه أشكالا من التعذيب، يشتمها، ويضربها، ويجرحها جسديا ومعنويا. وحين أصبح شيخا هرما هده المرض، يعيش بالأدوية، أحس بالندم، غير أنه أدرك أن زوجته تتمنى له الموت، بل تنتظر موته في كل لحظة. وحين أحس بقرب أجله طلب منها أن تنسى كل ما فعل معها وأن تسامحه، فبدأت تذكره بالندوب التي تركها على جسدها ونفسها.

إذا اعتبرنا هذه القصة هي الوجه السطحي لسلوك كل قوي جبار متسلط، سواء كان زوجا أو حاكما أو نظاما سياسيا شموليا، فإن النص حين ذاك يصبح تخييلا مركبا ومتعدد الوجوه، وأن ما قصده النص هو أن كل بداية، مهما نتج عنها من قسوة، لابد لها من نهاية أقسى، إذ يمكن أن تتحول الزوجة إلى رمز لجماعة أو لشعب تسلط عليهما الاستبداد والتنكيل من حكام ظالمين قساة، وحين يبدأ نظامهم في الانهيار يستعطفون جماعاتهم وشعوبهم كي تكون متسامحة معهم. فوظفت القصة صورة سطحية هي عبارة عن معاناة الزوجة من زوجها، لتكون استعارة رمزية لأنواع أخرى من العلاقة المشابهة. لذلك لابد أن يكون الكاتب قد فكر في النصين معا، النص الظاهر والنص المتواري خلفه، ويتوقع أن يؤول القارئ النص الأول ليصل إلى المتواري، أو أنه نص يتطلب تعدد القراءات.

2ـ المينيقصص: يختلف هذا النمط من السرد عن النمط السابق، في كونه يتطلب تفكيرا عميقا، وتخييلا إضافيا من الكاتب، كي يقوم بصياغة بنيته. غير أن هذه المجموعة

تضم مينيقصصا واقعية تسجيلية أيضا:

أ ـ هذا المستوى الأول متواتر خلال المجموعة، منه zurru, icffarn, rcwayd nns... نقف هنا عند مينيقصة siwd ay γr twwart.

هي نص قصير جدا، لا يتعدى حجمه نصف صفحة من الحجم المتوسط جدا، أي حوالي 84 كلمة، وهو يحكي لحظة قصيرة في مقصورة بالقطار، حيث جلست امرأة وجلس قبالتها رجل ينظر فيها، ينظر في صدرها في رجليها دون أن ينزع نظرته عنها. أحست المرأة بالحرج الشديد، حركت وجهها، نظرت من النافذة، زمت شفتيها، أخرجت لسانها، لكن الرجل لم يرعو... ثم توقف القطار في إحدى محطاته، قام الرجل يبحث عن الباب يريد النزول، وطلب من أحد الموجودين في المقصورة أن يساعده للعثور على الباب. النتيجة هو أن الرجل كان أعمى، ولم يكن يعرف أين تقع عيناه.

وواقعية هذا النص تعتمد على تسجيل وضعية يمكن أن تقع لأي شخص، فالرجل الأعمى، إذا كانت عيناه مفتوحتين وهو فاقد للبصر، إن لم يخبر من معه بعماه، أو لم يكن معه أحد يعرفه، يمكن أن يعتقد كل من نظر إليه أنه يركز عليه النظر، وهذا ما حدث للمرأة في مقصورة القطار. كان الرجل الأعمى على طبيعته في تصرفاته، غير أن اعتقاد تلك المرأة بأنها جذابة لعيون الرجال، جعلها تتوهم بأن الرجل ينظر إليها، رغم ردود فعلها، ولم تعرف الحقيقة إلا حين وقف الرجل يتلمس باب المقصورة، بعد ما سمع مكبر الصوت يعلن محطة نزوله. والحالة التخييلية في النص تتجلى في تركيز السارد على توتر المرأة وبعض مؤشرات ذلك التوتر، وتركه حقيقة عمى الرجل ليكون نهاية صادمة في القصة، نهاية مفاجئة. غير أن كل ذلك لا يدفعنا إلى التأويل، ولا إلى البحث عن قصة ما خلف هذه التي قرأناها، فقط يمكن أن نفهم أن من يتمحور على ذاته ويتوهم أنه محور العالم يدرك مع الوقت أنه حقا واهم.

ب ـ أما المستوى الثاني، الواقعي ـ والتخييلي، ربما وجدناه في مينيقصة tirlli n ijj n unzaṛ. إذا أدركنا نظرة الأمازيغ إلى الأنف في ثقافتهم، فنحن نقول، في العبارات المسكوكة، «ikssi dg wanzarn nns يرفع أنفه»، إذا كان الإنسان متكبرا أو على الأقل مترفعا، أو لا يرضى أن يلبس أي شيء، أو يظهر أمام الناس في شكل ينتقص من شخصيته، يكون الأنف هنا بدلالة الإباء والاعتداد بالنفس. انطلاقا من هذه الفكرة، تمكن الكاتب من أن يتصور الأنف كيانا متحكما في صاحبه، استنادا ليس إلى الأنف كعضو من أعضاء الوجه في جسم الإنسان، وإنما انطلاقا من الرؤية الثقافية التقليدية التي تتصور الأنف عند الأمازيغ،

بل عند جماعات وشعوب أخرى. والتصور نفسه هو تخيل هذا العضو له سلطة متحكمة في سلوك صاحبه وكل حركاته، إلى درجة أن صاحب الأنف، كي يتحرر من تلك السلطة ويتمتع بحريته، كان لابد أن يقطع أنفه ويضعه في قفة يتركها قرب باب المسجد يوم الجمعة. الحقيقة، ليس للأنف كل تلك السلطة المطلقة، ولا يمكن للإنسان أن يقطع أنفه ويرميه... كل ذلك هو تخييل يعمقه ما يشعر به الإنسان من تمزق في حياته اليومية مع هيمنة الإذلال في مجتمع قامع، مستلِب ومشيئ، وقد تواتر مثل هذا التشظي الجسدي في الإنتاج الأدبي، بما فيه الإنتاج المغربي بكل لغات الكتابة الإبداعية.

ج ـ ثم المستوى التخييلي ـ الواقعي، الذي نلاحظه أساسا في مينيقصتين، skizufrinya وtabrat التي سنقف معها هنا:

لنلاحظ أن أهم عناصر النص تخييلية، في مقدمتها العنوان الرسالة، حين نقرأ النص نستنتج أن ليس هناك رسالة، لا في الواقع ولا في التاريخ، بين سيلبيستري ويوسف بن تاشفين، إذ من المستحيل أن يكتب شخص رسالة في القرن العشرين، لشخص عاش في القرن الحادي عشر الميلادي. غير أن الكاتب استثمر الرسالة التي كتبها الفونسو السادس لابن تاشفين، والرد المقتضب ليوسف بن تاشفين على الرسالة. فتخيل الرسالة، بين الجنرال والسلطان المغربي، هو تجسيد لفكرة ضرورة قراءة التاريخ والاستفادة منه. والعنصر الثاني، هو طبيعة الشخصيتين الرئيسيتين في النص، هما شخصيتان واقعيتان تاريخيتان، لكن لم يسبق لهما أن تواصلتا بالرسائل ولا بغير الرسائل. إلا أننا يمكن أن نتخيل هذا التواصل عبر قراءة التاريخ. والعنصر التخييلي الثالث هو تواري الشخصية الرئيسية في هذه المعادلة، المقاوم محمد بن عبد الكريم الخطابي ومن كان معه من ثوار الريف. والعنصر الرابع هو تواري دافع تخيل الرسالة، وهو انتصار يوسف بن تاشفين على الملك الإسباني الفونسو السادس ـ أحد رجال الحرب مثل خلفه سيلبيستري ـ؛ وانتصار محمد بن عبد الكريم على سيلبيستري خلال العصر الحديث. ولم تذكر المينيقصة الانتصارين. فالمينيقصة هنا تنطوي على قصة خفية لابد أن يستحضرها القارئ بمعرفته للتاريخ ولانتصارات المغاربة على الإسبان، قديما وحديثا.

أما المؤشرات الواقعية، فهي توتر الجنرال وهو في غرفته بكونه يذرعها غدوا ورواحا منتظرا، على أحر من الجمر، رد ابن تاشفين، وحالة جنوده الذين يطل عليهم من نافذة الغرفة وهم ذابلون بالجوع والعطش. لذلك يبدو أن العمق التخييلي هو المهيمن في النص.

وهو يستند إلى عمق الواقع، لينتج صورة لواقع جديد هو امتداد لما وجد حقا.

III- البنية القصصية

1- **بنية القصة القصيرة:** خلال جل القصص القصيرة يركز القاص، كما رأينا على الواقع، يسجل الأفعال والأحداث، وكأنه يوهمنا بنقل الحقيقة، وبالتقاط الواقع المعيش، هو تركيز يتفاعل مع مستويات تخييل خاص، عبر الكتابة، محاولا محاكاته، أو على الأقل جعله احتماليا يمكن تصديق تسجيلية الواقع في العمل الأدبي. وهو بذلك يحاول التخلص، ما أمكن من ذاتية الكاتب أو السارد أو الشخصية، ليقدم للقارئ عالما موضوعيا مستقلا، وكأننا أمام استطلاع كاميرا. ولتحقيق تلك الموضوعية، يكثر من التدقيقات وسرد التفاصيل، حينذاك من الضروري أن يعدد القصص المكونة للقصة القصيرة الواحدة. كل ذلك يجعل النص مطولا وأكثر واقعية.

أ- طبيعة التيمات: ويتتبع التيمات السائدة ذات العمق الاجتماعي، من مثل الحيل التجارية، والسذاجة، واللامبالاة، والعنف، والفقر، والأمراض وقلة العلاج، والبطالة المزمنة، والسرقة باستخدام العنف، واللجوء إلى تناول الخمور الرخيصة، والاعتداء وكثرة الخصومات التي تؤدي أحيانا للقتل، وتأنيب وندم، وتوتر العلاقة الزوجية وتسلط الزوج، والتضامن والتضحية.. كل هذه التيمات سائدة في المجتمع، يلتقطها القاص ليؤكد إيهامه القارئ بالواقعية وتسجيليته.

ب - الحدث: ويرتبط الحدث بطبيعة الموضوعات، التي تتواتر وتتراكم وتُوتر مجال النص لتصل بنا إلى توقيع الحدث، الذي يشكل أساس العقدة، فيكون إما القتل، وإما الجرح، وإما إجبار الفرد على دفع ما معه للص، والحدث أحيانا يكون غريبا من مثل ما حدث في قصة بوتكّاز butiggaz، حيث تم اكتشاف أن غريبا حل بالقرية أنه يلبس ثياب المرأة ووجهه مزين بالأوشام... والحدث غالبا ما تتفرع منه أحداث أخرى جزئية تبرره أو تسلط عليه الأضواء، تنبثق أحيانا من ذاكرة الشخصية عبر الحوار أو بواسطة السارد العالم.

ج - طبيعة السارد: وحين نقف مع السارد في هذه القصص، ضمن المجموعة، نجده متنوعا، أحيانا يسرد بضمير الغائب وهو يعلم كل شيء عن الشخصيات والفضاءات والأزمنة، أو يكون مجرد شاهد عما يجري في القصة، وأحيانا بضمير المتكلم على شكل اعتراف أو شكاية أو كشف الواقع، كما في قصة إشفارن icffarn، وأحيانا تجتمع هذه الضمائر كلها: الغائب والمخاطب والمتكلم، كما في قصة تاغاط tayatt. يتم هذا التنويع للإيهام بالحقيقة

الواقعية، وبكون السارد شاهدا عليها. في هذه النصوص يتداخل الوصف مع السرد، وصف للأشياء والفضاءات ووصف دقيق أحيانا للشخصيات، كي يؤدي وظيفة جر القارئ نحو تخيل العالم المنقول في النص. ومن خلال التحكم في اللغة، كما سنرى، بواقعيتها ومباشرتها، ينوع في تقنيات الحكي، عبر تعدد الأصوات الساردة وتنوع ضمائرها، وعبر جعل الشخصية تسرد عن نفسها، وعبر تنامي جزئيات الحدث في القصة وتعاقبها. إلى جانب ذلك، يهتم القاص بوصف الشخصيات والفضاءات، أحيانا يكون وصفا زائدا يطيل القصة ولا يخدمها، ولا يضيء التقنيات السردية الأخرى.

د- المشهدية: خلال فقرات السرد والوصف، يزرع السارد مقاطع حوارية، ممسرحة لأجزاء من القصص، والحوار منتشر في جل هذا النمط من القصص، غير أن بعضها تتضمن حوارات واسعة، إلى جانب حديث السارد بلسانه عن الشخصيات، كما هو الشأن مثلا في قصة azgn n tziyyat. خاصة وأن الكاتب نفسه متمرس بكتابة وإخراج مسرحيات أمازيغية. ويؤدي هذا الحوار المشهدي الكثيف أحيانا وظائف مختلفة: أولا، يؤكد على الإيهام بواقعية النصوص؛ ثانيا، يوضح بعض الأحداث والتيمات؛ ثالثا، يعمق كشف طبيعة الشخصيات المتحاورة... وإلى جانب هذا الحوار المباشر نصادف أيضا المونولوج الداخلي، فجزء كبير من الفقرة الأخيرة، (أنا)، في قصة taɣatt، هو مونولج داخلي يتحدث فيه الجزار مع نفسه لا يسمعه إلا القارئ، مونولوج يضيء شخصية الجزار وحيله ويسخر من بلادة زبونه.

هـ- الفضاء والزمن: بعض الفضاءات غير مهمة، مثل العتبة، لكنها فضاءات منفتحة على الخارج وبعضها متوقع تقوم شخصية ما بوصفها لترعيب شخصية أخرى، كما في القصة الأولى. وفضاءات أخرى تستفاد من طبيعة الشخصيات والأحداث، كما في قصة tlɣunja، وفضاء مغلق هو المنزل في القرية مثلا يجاوره فضاء مفتوح هو السوق، كما في قصة taɣatt. وفضاء مفتوح ومأساوي تحت تأثير الزمن، فصل الشتاء، ينطوي على حياة مغلقة، نتيجة كثافة الثلج وانقطاع السبل عن سكان القرى، كما في قصة تاودا ن وذفل أزكَاغ tawada n udfl azggʷaɣ.

أما الزمن في هذه المجموعة، ففيه تنويع خاص، زمن اكرونولوجي عبر مؤشرات فضائية ولغوية وسردية، هو النهار مثلا في taɣatt، أو الليل خلال فصل الشتاء القارس، زمن متواطئ مع الفضاء لإنتاج المآسي، أو زمن عام يؤشر على آخر العمر بالنسبة لشخصية ما، izm d tldjigt، أو زمن عام في الحاضر ينبثق منه الماضي القريب كاسترجاع للذكرى، في قصة

butiggaz. وأحيانا يكون زمن الأحداث في الحاضر ضامرا في النص، كما في قصة butiggaz أيضا، حيث ينبثق الماضي في الحاضر من خلال حديث الشخصية، وانبثاق مثل ذلك الماضي يغطي الحاضر ويتحكم في مؤشراته ويبرره، وليس مجرد استرجاع. يبدو أن القاص متحكم في الزمن، كما هو متحكم في الفضاء، خلال بعض نصوصه، ويحوله إلى أداة فنية جمالية مباشرة أو غير مباشرة.

و- الشخصيات: بعض الشخصيات تتسم بازدواجية مقصودة، ففي القصة الأولى شخصية يبدو أنها هرمة، يتتبعها السارد بضمير المخاطب، شخصية قتلت أباها، وقد تخيل السارد أن الاعتقال ينتظرها، والمستنطق هو رجل في هيئة طبيب. يوهم السارد الشخصية بحقيقة الاستنطاق فتستجيب وتعترف. في البداية تشبثت بعدم معرفة أي شيء، ثم اعترفت بقتل الأب، هي شخصية إشكالية، مريضة، قاتلة لأبيها ـ وهو ما يذكرنا بعقدة أديب، كراهية الأب، وجاهلة، ناكرة ومعترفة، وسبب القتل هو أن الأب شروب ومعربد في البيت. وهناك شخصيات تاريخية حقيقية، سيلبستري ويوسف بن تاشفين، تحولت لشخصيات نصية خارج إطارها الزمني وخارج المحيط الفضائي... وشخصيات في بنيتها أقرب إلى التمثيل المسرحي، عبر الحوار الغالب، وإبراز الصفات النفسية والخلقية، كما في taɣatt، شخصية ساذجة خائفة (الزوج)، وشخصية ضاغطة على الزوج (الزوجة)، وشخصية متحايلة وخادعة (الجزار)، وشخصيات ثانوية تلاحظ كل شيء وغير مبالية. وهناك شخصيات غريبة، حولها العرف إلى عكس ما هي عليه، من رجل شجاع مقاوم، قوي وجدي، إلى امرأة بالأوشام وثياب النساء. وهناك أيضا شخصيات جماعية تمثل فئات المجتمع، أطفالا وفتيات وشيوخا، تستسقي المطر، أو تستسقي الخروج من البطالة، أو تستسقي الزواج، أو العودة إلى الشباب. وشخصيات في مؤسسة الزوجية حيث يتحكم الزوج ويتسلط على الزوجة يمثل عليها الأسد... يلاحظ أنه من خلال الكتابة الواقعية ينتج القاص شخصيات لها وظائف نصية مثيرة بسخريتها وبطبائعها، بخصائصها بخروجها عن أدوارها الأصلية، وبرغباتها الخفية والمعلنة بتسلطها وتحايلها وسذاجتها... هي شخصيات تمثل صورا لواقع الإنسان المغربي المعاصر الذي يعيش في قاع المجتمع، من خلال إبراز بعض خصوصياتها النفسية والاجتماعية والخلقية والمهنية.

ز- اللغة: ما هو جديد في هذه المجموعة أن الكاتب وسع من معجمها الأمازيغي، فإلى جانب المعجم الأمازيغي الريفي الثابت والمهيمن، يوظف أزروال ألفاظا من معجم تشلحيت وتمازيغت، وتسهم سياقات التعبير في جعل تلك الألفاظ مفهومة المعاني والدلالات. وفي

نفس الوقت يخضع لقواعد الكتابة الرسمية الصواتية والإملائية والنحوية، فتصبح النصوص قادرة على أن تفرض نفسها على محفل تلق أوسع يضم كل التنويعات الأمازيغية. إلا أن في هذا النمط من القصة تبقى اللغة في غالبها مباشرة تؤدي معانيها المألوفة. ويتم تركيب الجمل بشكل عاد، ومباشر أيضا لا تحتاج إلى جهد تأويل. وهي تنطوي على جمل زائدة شارحة ليست ضرورية لإدراك مضامين النصوص، كما في الصفحة الأولى لقصة buteggaz، والتركيز أحيانا على التتبع الدقيق لجزئيات الحياة وتصرفات الشخصيات، وهي تقنية تؤكد على واقعية النص، إلا أن القصة القصيرة المعاصرة أصبحت تتملص من تلك الجزئيات.

ن ـ استثمار التراث: لملامح الحكاية الشعبية حضور ما في هذا النمط من نصوص المجموعة، كما رأينا في قصة butiggaz. هو استثمار مثير للحكي الشعبي، يحمل دلالة مناقضة لدلالة تحول الفتاة في الحكاية الشعبية، فهنا الفتاة تضاهي الفتى في العمل والشجاعة، بينما في قصتنا تلك فإن تحول الرجل إلى امرأة هو انتقاص من المرأة، وهو ما كان سائدا في المجتمع الأمازيغي التقليدي... إلى جانب استثمار الحكاية الشعبية هناك استثمار لمقطع شاعري يستسقى به في المجتمعات الأمازيغية، كما في قصة tlɣunja، حيث وظف ذلك المقطع ليستسقي به الأطفال المطر، كما هي العادة، ووظفه لتستسقي به الفتيات والعوانس الرجال للزواج، ووظفه ليستسقي به الشباب العمل والخروج من البطالة، بينما يوظفه المسنون لاستسقاء عودة الشباب... هكذا يبدو أن الاستمطار يقوم به الأطفال لأنهم لا يعانون من مشاكل عويصة، فيطلبون المطر، ونبقى في عمق التقليد، بينما تعالج الاستسقاءات الثلاثة التالية بعمق وتكثيف وسخرية شاملة معضلات اجتماعية، عزوف الشباب عن الزواج لقلة ذات اليد، وطلب الشباب المعطل للعمل، وهو معضلة مركبة جدا ومثيرة في مجتمعنا وغيره من المجتمعات، ومعضلة المسنين الذين ضعفوا وفقدوا طاقاتهم، فأنهكهم المرض ليجدوا أنفسهم يعانون في غربتهم، ويتمنون لو يعود إليهم الشباب على الأقل لينقذوا أنفسهم بأنفسهم ويعطوا شيئا من جهدهم لغيرهم... في استثماره الجمالي للتراث لم ينس الكاتب بث الأمثال الأمازيغية والعبارات المسكوكة بين ثنايا بعض قصصه.

ك ـ معمارية النصوص: هي معمارية نهرية حينا، مقدمة وعقدة ونهاية، الاعتماد على الفقرات المعنونة أو المرقمة. وأحيانا دائرية حيث تبدأ بالنهاية وتنتهي إليها. ونهاية منتظرة وأحيانا غير منتظرة. ويقسم القاص بعض قصصه إلى مقاطع واضحة، كما في قصة tlɣunja، حيث كل فئة عمرية تستسقي حلا لمعضلاتها. وإلى مقاطع مرقمة، كما في tawada n wdfl

azggʷɣ، إذ نصادف في كل مقطع اسم شخصية مشاركة في هذا النص الجماعي، وخلال المقطع الأخير نصل إلى نتيجة مقلوبة، فالقضاء على العزلة في المناطق الجبلية بشق الطرقات، أدى إلى التنكيل بالسكان اعتقالا وقتلا... أو إلى مقاطع بعناوين هامشية هي عبارة عن ضمائر شخصية، هو ـ أنت ـ أنا... هي طريقة تخفف طول القراءة وتسمح باستراحة خفيفة، وفي نفس الوقت تؤشر على تحول ما في سرد أحداث القصة، أو جعل المقاطع أقرب إلى مينيقصص، كما في قصة tayatt. يعتمد القاص هنا على التنويع في المعمار، وهو ما يعني أن القاص متمكن من تقنيات سردية قصصية تقليدية وحداثية.

2ـ بنية المينيقصص: أقصد بالمينيقصص تلك النصوص الغريبة والمثيرة في بنيتها، التي تعرف في مشهدنا الأدبي بالقصص القصيرة جدا، أو بقوقجة (اختصارا للقصة القصيرة جدا). وقد اخترق هذا النمط الأدب السردي المغربي خلال أقل من عقد زمني اختراقا كثيفا وقويا. وقد تمكن أن يفرض مكانته الإبداعية وموقعه بين القصة القصيرة والقصيدة النثرية والهايكو، واستطاع أن يفرض قراءة جديدة له، قراءة أقرب إلى إعادة كتابته. فأبدع فيه القاصون المغاربة، باللغة العربية، نصوصا مثيرة للانتباه. ونجد الآن الكتابة السردية الأمازيغية تدلي فيه بدلوها من خلال نصوص في هذه المجموعة لأزروال فؤاد. وحين نتحدث عن المينيقصص هنا، ننطلق من ضبط الحجم، حيث يتراوح بين صفحة، من الحجم المتوسط، وعشر جمل أو أقل من خمسة أسطر، أو بين مائة، كما في مينيقصة tabrat وعشرين وخمس وثلاثين كلمة، في مينيقصص أخرى.

تضم هذه المجموعة سبع مينيقصص، بنيات بعضها غريبة نوعا ما، كما في مينيقصة tabrat، وفي تقديم السارد لحالة الجنرال فيها، اهتم القاص بالتناص مع القصيدة الشعرية الريفية المعروفة «بملحمة أدهار أوباران»، ومع ما حدث حقا للجنود الإسبان في التاريخ الحديث، فيشير السارد إلى حالة جنود الجنرال الذابلين مثل أوراق الخريف، هذا التناص مع تلك الملحمة ومع التاريخ نفسه، يضعنا في نفس زمن وجود سيلبيستري وبمنطقة الريف، خاصة في أنوال. فيكمن السر الآن في العلاقة بين شخصية مهمة متوارية هنا وشخصية حاضرة، أي بين محمد بن عبد الكريم ويوسف بن تاشفين. وإذا كانت هذه هي رمز وقناع تاريخيين فإن الأخرى هي الحقيقة الثابتة. فما هو الخيط الرفيع الرابط بينهما؟ هما شخصيتان مغربيتان، قاتلتا الجيش الإسباني، إحداهما قاتلته في الأندلس والثانية في الريف بالمغرب؛ ثم انتصرتا على ذلك الجيش في الحربين. والآن علينا نحن القراء، وليس الكاتب، أن

نبحث عن الخيط الرابط بين الرجال الثلاثة. وحسب التأويل، أن المينيقصة تنبه الجنرال بأن هناك رسالة حفظها التاريخ القديم، هي مؤشر على رسائل معنوية سجلت انتصارات الجيوش المغربية، بقيادة يوسف بن تاشفين، على الجيوش الإسبانية، كان على الجنرال أن يطلع عليها قبل أن يغامر في الريف، ويلقى هو وجيشه نفس مصير ما لقيه سلفه، بل أقسى من ذلك، وفي نفس الوقت يذكر القارئ المغربي بأن الانتصار في العصر الحديث هو صنو الانتصار السابق، لذلك يصبح انتصارا شبه تلقائي يكاد يكرر التاريخ..

والنص نفسه يضمر طبيعة شخصية الجنرال سيلبيستري، المتعالية، الواهمة، المستخفة بالعدو والمحتقرة له، فلا يمكن أن تستفيد من التاريخ؛ لذلك لا يمكن للرسالة المتخيلة في النص أن تحمل إلا التهديد والوعيد، رغم واقع وحالة جنوده. لذلك كان ذلك الجواب المقتضب جدا، ويمثل في حد ذاته مينيقصة، وهو «أن الجواب ستعرفه، وستراه». ورغم الإحالة على ابن تاشفين في التوقيع، فالنص لم يقل «الجواب عرفته، ورأيته» في صيغة الماضي، لأن مثل هذا الرد لا يعبأ به الجنرال. وتأتي صيغة المضارع المستقبلي لتؤكد تصميم صاحب الرد على النصر وتفنيد طموح وأطماع الجنرال... فالرد إذا ينبغي ألا ينسب لابن تاشفين، وإنما للشخصية الرئيسية المتوارية وراء صورة هذا الأخير، وتثبت وجودها مؤشرات عديدة في النص. والحقيقة أن التاريخ لم يسجل ردا مكتوبا لعبد الكريم نفسه على رسالة ما، غير موجودة كتابة، للجنرال. وإنما كان الرد عمليا هو ما عرفه ورآه الجنرال في المعارك، وكان الرد هو التنكيل بجيشه وبه. وهذا يدفع القارئ إلى بذل جهد أكبر، من جهة، لإدراك القصة الحقيقية وتخيلها، بزمنها وفضائها وشخصياتها المتوارية، وأن يهتم بالمؤشرات الجزئية لتشكيل رؤيته والبحث عن الدلالات المطلوبة، من خلال جهد أوسع في إعادة إنتاج معاني اللفظ والجمل والنص في عمومه، عبر ذلك تكون بنية مثل هذا النص مختلفة جدا عن بنيات القصص القصيرة السابقة.

وإذا وقفنا عند مينيقصة سكيزوفريا skizufrinya هي مينيقصة تتكون من ثمانية أسطر، أو عشر جمل قصيرة، هي عبارة عن سؤال وجواب. يتعلق الأمر بكتابة رسالة، رسالة غريبة أيضا، لأن الذات هي التي تكتبها لنفسها، فالذات الواحدة انشطرت ذاتين متباعدتين، تحتاجان إلى تبادل الرسائل قصد التواصل. وربما انشطرت الذات ثلاث ذوات، وإلا من يسأل الذات الكاتبة والتي تنتظر أن تتوصل بما تكتب؟ لا يوجد أي مؤشر يوحي لنا بوجود شخصية مستقلة عن الذات. إنها في آخر المطاف مونولوج ذاتي مركب؛ والعنوان دال على الانشطار،

إذ إن العنوان في جل هذا النمط من السرد، يمثل الحصان الذي يجر العربة الصغيرة المليئة.

والحقيقة أننا لا نقرأ هنا قصة واضحة، لا وجود لسرد حكاية، نحن أمام حدث نستوحي منه قصة، وهي أني جلست أكتب رسالة لنفسي أنتظر أن تنتهي لأطلع على مضمونها، فالصيغة الحالية للمينيقصة توحي بأن لا حركية سردية فيها، فلا نعرف بداية كتابة الرسالة ونهايتها ومضمونها، الحدث هو بداية فعل كتابة ولم يتطور الفعل، فالذي نعرفه هنا هو من يكتب، ولمن ومتى يعرف مضمون الرسالة. فالأفعال المستعملة أفعال تدل على الحاضر أو على المستقبل القريب: «أكتب رسالة» ـ «لمن تكتب؟» ـ «ماذا تقول فيها» ـ «هل تسخر مني؟» ـ «لماذا أسخر منك؟» الخ... فلا توجد صيغة تدل على الماضي لتؤشر لنا أن الرسالة تمت أو تم التوصل بها، بل نحن بصدد كتابة رسالة. غير أن الفاعل والموضوع والمسرود له، يحيلان على قصة توجد في الخلفية... والحقيقة أيضا أننا، إذا قرأنا العنوان وتأملناه، نستنتج أن لا رسالة تكتب أو كتبت، وإنما هناك حالة انفصام الشخصية.

فالقصة المضمرة، ليست هي قصة كتابة رسالة، وإنما هي قصة انفصام الذات.. وانفصام الذات هي ظاهرة سائدة في مجتمعنا المغربي، خاصة بين المثقفين، كما هي سائدة في كل المجتمعات المعاصرة، نتيجة النفاق الذي يفرض أن تكون للشخص شخصيته الذاتية يعيشها لنفسه، وبالذات حين يكون معزولا؛ وشخصية يقدمها للمجتمع يتقمص فيها ما ترغب فيه كل جماعة، فتتعدد الذات في شخصيات منفصمة عن واحدة... وخلال اقتصاد السوق وانتشار هيمنة الاستهلاك والضغوط النفسية الحادة على الشخص، فإن هذا يضطر إلى المعاناة من ذاتين، ذات متمنعة ـ غالبا بقلة ذات اليد ـ وأخرى راغبة، وأحيانا يتم صراع حاد بين الشطرين، فتضطرب الذات وتتوتر فتفقد التوازن، وينتج عن ذلك سلوك غير منطقي، وغير مقبول لا من الذات نفسها ولا من المحيط، فنصبح أمام شخصية مريضة ومنفصمة... هي حالة سائدة بكثافة في المجتمع لكن لا يمكن أن يفصح عنها إلا مثل هذا النوع من الأدب، وحين كشفها ربما ينطلق علاجها. فتكون مثل هذه المينيقصة سيكولوجية بشكل مطلق.

والمينيقصة هنا صيغت في شكل مقطع مسرحي، بل في شكل «اسكيتش»، لكنه اسكيتش فردي، يمثله فرد واحد يتوزع إلى ثلاثة ممثلين غائبين بل مضمرين في الذات الواحدة، هذه الذات تقوم بالمونولوج، من خلال إنتاج ثلاثة أصوات. يحتاج هذا المونولوج لجمهور متفرج نخبوي، قادر، في نفس الوقت، على إنتاج الحكاية التي يخفيها سكيتش، وقد رأينا إحدى

صيغ تلك القصة، ويمكن أن نضيف أيضا الصيغة التالية، وهي أن شخصا انشطرت ذاته إلى عدة ذوات لا تواصل بينها، لأنها ذوات متباعدة، ولإمكانية هذا التواصل لابد من وسيلة ـ رسالة ـ وهناك شطر ثان لا يعرف أية علاقة بين الشطر الذي يكتب والذي ينتظر التوصل بالمكتوب، وشطر ثالث يسأل.

وينطوي النص على روح النادرة، أو النكتة، من خلال غرابة النص الذي لا يمكن للقارئ أن ينتظر مثله، وما يثيره من رغبة في الضحك، خاصة وأن نهاية النص أكثر غرابة، لأن المفروض أن الذات التي تكتب الرسالة هي نفسها التي ستتوصل بها، بينما الغريب أن نفس الذات، أو شطر منها، تنتظر أن تتوصل برسالتها كي تعرف مضمونها!! وفي نفس الوقت ينطوي أسلوب النادرة هنا على السخرية، السخرية من الذات المنفصمة ومن التأكد من هذا الانفصام ومن افتعال السذاجة، بحيث تبدو الشخصية مؤمنة بكون الانفصام أمرا عاديا لأنه سائد في الحياة اليومية، وبأن التواصل بين الذاتين في شخصية واحدة يحتاج إلى هذه الوسائل، الشيء الوحيد الذي تعرفه الذات الكاتبة للرسالة هي أن الذات التي ستتلقى الرسالة تعرف القراءة والكتابة.

هكذا تتميز هذه المينيقصة، مثل السابقة، بالقصر الشديد الناتج عن تكثيف الجمل والأسطر، وعن انزياح اللفظ عن معناه الأصلي الوحيد ليتخذ مداليل أحيانا متعددة، وعن تغييب أجزاء من الحكاية وأحيانا الحكاية كلها بل حتى السرد؛ وعن شدة الاقتصاد في الوصف وانتفائه أحيانا؛ وعن إضمار المينيقصة للمكان وللزمان الذي لا يبدو إلا من خلال أفعال المضارعة؛ وعن فرض أدوار جديدة على القارئ، إذ على هذا القارئ أن يفهم ما يقرأ وأن يبحث عن معانيه، ويبني على ذلك بحثه عن النص المتواري خلف ما هو مكتوب لينتج القصة المطلوبة، أو التي يراها ضرورية. وعليه أخيرا، بناء على كل ذلك، أن ينتج دلالة النص موظفا إمكاناته اللغوية وخلفيته المعرفية والثقافية وتجربته القرائية، لينتج المعنى المناسب، أي أن يؤول.

وفي نفس الوقت تعتمد على التناص، إما التناص الأدبي أو غير الأدبي، فإذا كانت مينيقصة tabrat تتناص مع قصيدة ادهار أوباران، ومع التاريخ القديم والحديث ومع الرسالة، فإن هذه المينيقصة تتناص مع المسرح والنادرة واللغز والتحليل النفسي، وفي الرسالة أيضا. إذا استثنينا الرسالة، فإن باقي التناصات لا توجد مباشرة في النصين، بل هي حاضرة عبر مؤشرات رقيقة وخفيفة، منها توظيف ضمير المتكلم الذي يقرب النص من الغنائية، ويتقاطع مع ما

يعرف حاليا بقصيدة النثر... لذلك تركب المينيقصة نصيتها بأجناس أدبية أخرى ومجالات غير أدبية. وهذا يزيد الضغط على القارئ كي يعرف تقاطعات مثل هذه النصوص، وكي يكشف ويستنتج الدلالات، وهو في طريقه نحو تشكيل القصة المطلوبة. لذلك وكما يقول أحد المهتمين بهذا النمط من الإبداع: «يبقى القارئ نفسه هو المكان الذي يتناسج ويشتغل فيه التناص»[1]؛ فدور القارئ يوازي هنا دور الكاتب، إن لم يتجاوزه.

ومن جملة تحكم الذاكرة في هذه المجموعة خضوع بعض قصصها لنفس التنسيق الحكائي الشعبي: مقدمة واضحة وعقدة ونهاية مثل قصة taɣatt. وتفرض الذاكرة نفسها على المجموعة القصصية من خلال العبارات المسكوكة من مثل **u**ciɣ akids mri yufa tamurt ad taṛzm huma ad days yadf[2]،»شعرت به لو انشقت الأرض لدخلها»... هي عبارات كثيرة من هذا النوع، تحاول الذاكرة فرضها على إرادة التخييل، كما تتسرب متسللة عبر الموضوعات وبعض المضامين، من مثل الأمراض الاجتماعية، كالتحايل والسرقات المتنوعة، والبطالة والإدمان على الخمر، وبعض التراث التاريخي كالمقاومة، وحضور الفضاءات القروية وبساطة الحياة فيها... غير أن أهمية التوتر بارزة في أن هذا الحضور للذاكرة تحتاط منه الطاقة التخييلية في هذه المجموعة، محاولة ضبط التسربات الكثيفة للذاكرة عبر لاشعور لغوي وجمالي، ربما غير متحكم فيه. ويبدو التوتر حادا بين تحكم الذاكرة وتطلع التخييل الإبداعي في قصة «tlɣunja»، حيث يوظف السارد نشيد الاستسقاء بأمازيغية تاريفيت، فتتسلط الذاكرة لإبراز تحكمها بتكرار هذا النشيد أربع مرات، بينما يعمل التخييل على تحوير هذا التسلط بالتحيين ليفقد النشيد مغزاه التقليدي ويعتنق قضايا جديدة.

وكما في المجموعة القصصية السابقة، لمحمد بوزكو، يتجه التوتر من التحكمي نحو التخييل، فجل القصص هنا تنحو منحى التخلص من تحكم الذاكرة الشفهية والذاكرة التقليدية عموما، وتميل أكثر إلى التخييل الإبداعي حيث يعمد هذا التخييل إلى التحكم في انتقاء التذكر، ويتداخل المقروء الكوني مع الموروث الشفهي المحلي، فنجد توظيف بعض الرموز الأسطورية اليونانية «miduza tinni am lxzrat"[3]، «نظرات شبيهة بنظرات

[1] - Graciela S. Tomassini, Naturalezas vivas : Retorica de la descripción en la ficción brevísimo, en El Cuento en Red-Revista electrónica de teoria de la ficción breve, N. 19, Primavera de 2009, p. 8.

[2] - P . 15.

[3] - P . 19.

ميدوزا».

يبدو هذا التحكم التخييلي بارزا من خلال أشكال القصص نفسها، ففي المجموعة قصص مطولة من مثل قصة azgn n tziyyat، التي تعمق البعد السيكولوجي للشخصيتين فيها؛ وقصص تركز فقراتها على دقة وصف ملامح الشخصية التي تبرز تغير الأحوال النفسية غضبا وانشراحا، أو حزنا وفرحا، أو استثمار المونولوج الداخلي للشخصية... كما في قصة «izm d tldjgt»... ولعل من أبرز وجوه التخلص من سلطة الذاكرة هنا أيضا، التمرد على المعجم الريفي الموروث عبر تطعيم القصص بمعاجم اللهجات الأمازيغية الأخرى في تشلحيت وتامازيغت، لتتخذ القصة بعدها الوطني عوض المحلي وهو ما يؤسس لكتابة أدبية جديدة.

إنها تقنيات مختلفة تحركت من خلالها القصة القصيرة، سواء في المغرب أو خارج المغرب، منذ نشأتها، تقنيات تعود إلى القصص القصيرة في نشأتها، وإلى قصص قصيرة في تجاوزها للواقعية التسجيلية نحو واقعيات أخرى، إلى نماذج مما يعرف راهنا بالمينيقصة. وهي عملية اختصرت الطريق على تمرحل الكتابة القصصية الأمازيغية، ربما من يريد من الكتاب الأمازيغ أن يكتب القصة القصيرة ينطلق مما انتهت إليه هاتان المجموعتان... نحن الآن أمام قصص كثيرة في المجموعتين أسست هذا الجنس الأدبي اللطيف، القصة في شكليها، القصير والقصير جدا.. وكان لا بد لبداية كتابة القصة القصيرة الأمازيغية أن تعتمد على ما هو بعيد عن معيارية القصة القصيرة الأدبية، خضوعا لمحفل التلقي الذي لم يتعود على القصة الأدبية الأمازيغية المكتوبة، وعلى حمولة ذاكرة القاص الذي يستقي من المسموع ومن اليومي أيضا. لكن الكتابة فرضت استنهاض القراءات الخاصة عند القاص فاتجه بسرعة، في بعض قصصه، إلى تجنيس القصة القصيرة الأمازيغية المكتوبة بمعماريتها الضرورية..

جماليات البناء والخطاب
في قصة أدرنيق ن وايّور لمحمد أوسوس

محمد أفقير

بالرغم من التراكم الإبداعي المهم الذي حققته القصة القصيرة بالأمازيغية والأدب الأمازيغي المكتوب بشكل عام، فإن المتابعة النقدية لهذا المنجز ما تزال جد متواضعة، وهذا ما يجعلنا في حاجة ماسة أكثر إلى التحليل والدراسة النقدية التي يكون من أهدافها وغاياتها الأساس، التعريف بهذا الإنتاج وترويجه وتمحيصه، بالتركيز أكثر على الجوانب الفنية والجمالية، ومن شأن هذا العمل أن يُسهم كذلك في تشجيع هؤلاء الكتاب على الاستمرار، ومعرفة مدى تمكنهم من الكتابة السردية الحديثة، وتقويم التجربة ككل والاسهام في رسم آفاق المستقبل، لكن يبقى الإشكال الذي يطرح نفسه بحدة في هذا الصدد يرتبط بقضية المنهج، أي الخلفية النظرية والمفهومية التي يستند إليها الدارس والناقد في تعامله مع النصوص الإبداعية الأمازيغية. هل يستمد مفاهيمه وأدواته وطرق اشتغاله من المناهج النقدية الحديثة ومن نظريات الأدب؟ أم يتجه صوب الأدب الشفوي لمحاولة استخلاص بعض العناصر لتقويم الأدب الحديث رغم الاختلاف والتباين بين النوعين على عدة أصعدة، أم يكتفي بذوقه فقط؟

وتحاول هذه الدراسة تناول قصة أدرنيق ن وايور adrniq n wayur لمحمد اوسوس وتحليل المكونات السردية والخطابية المكونة للنص، بأدوات بنيوية من خلال فضاء الزمان وفضاء المكان وبنية الشخصيات، وما ينتج عن تفاعلهم من أحداث ووقائع، وبتطلع اجتماعي يسعى إلى تأويل النص من منظور اجتماعي، يقيم الصلة بين السرد ومرجعه.

وسنمهد لهذه الدراسة التطبيقية بمدخل حول نشأة القصة القصيرة الأمازيغية، والتعريف بالمسار الابداعي لمحمد اوسوس كاتب القصة قيد الدرس.

نشأة القصة القصيرة بالأمازيغية وتطورها

يمثل «الانتقال» إلى الكتابة التحول الأهم والأبرز في مسار الأدب الأمازيغي، فهو انتقال في عمق هذا الأدب، «وثورة معرفية» في تاريخه، وهذا لا ينفي وجود تقليد كتابي متوارث منذ قرون في شكل مؤلفات دينية في الغالب، فقهية وصوفية ووعظية1. ويرجع ظهور الأدب

[1] يبدو أن هذا الرصيد رغم أهميته ما يزال مخطوطا، في حاجة لمن ينقب عن كنوزه، ومن تم إحصاؤه وفهرسته وتحقيقه

الأمازيغي الحديث أو المكتوب1 وتبلوره إلى عدة عوامل ترتبط عموما بالسياق السوسيوثقافي، وبالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع المغربي وإلى الاحتكاك بالآخر، والى انتشار التعليم الحديث وما نتج عنه من بروز نخبة أمازيغية متعلمة/ مثقفة والاطلاع على أدب اللغات الأخرى[2].

بالنسبة للقصة القصيرة فإن أول مجموعة قصصية أمازيغية منشورة هي إماراين imarayn لحسن إدبلقاسم سنة 1988، وأقدم نص في المجموعة ترجع كتابته إلى سنة 1975 (نص أكبور)، وهذا يعني أن كتابة القصة القصيرة وفق ما هو متاح الآن ترجع إلى السنوات السبعين من القرن الماضي، وككل بداية لا بد أن تكون مثقلة بالمصاعب التي عادة ما تصاحب كل بداية، ويبدو أن اختبار الكتابة القصصية لم يكن أصلا غاية في حد ذاته، بل وسيلة لإثبات قدرة اللغة الأمازيغية على إنتاج أدب مكتوب، يكون جنبا إلى جنب مع المكونات الأخرى للأدب المغربي التي تقتسم السوق الثقافية والابداعية الوطنية، بمعنى آخر أن دافع الكتابة هنا دافع نضالي بالدرجة الأولى، ويبدو هذا الأمر بشكل واضح في مجموعة «إماراين» imarayn التي دشنت الكتابة القصصية في الأدب الأمازيغي الحديث، ويفصح هذا الرهان عن نفسه قبل الولوج إلى عالم المجموعة، من خلال بعض عتباتها، فقد ورد في الصفحة الثالثة مقتطف من المادة الخامسة من إعلان المؤتمر العام للأمم المتحدة في 1978/11/27: (إن الثقافة، وهي صنع البشر جميعا...)، وفي الغلاف الخلفي ورد مقتطف من المادة الأولى من إعلان المؤتمر العام للأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (ينتمي البشر جميعا إلى نوع واحد وينحدرون من أصل واحد مشترك...)، بل حتى الإهداء الذي يعد أمرا ذاتيا ومساحة خاصة بالكاتب، فقد فضل إد بلقاسم أن يهدي قصصه إلى المناضلين من أجل الهوية والحرية والديموقراطية في العالم الثالث (ص4).

وتحليله ودراسته (تنظر مساهمات اليوم الدراسي حول المخطوط الامازيغي: المخطوط الامازيغي: أهميته ومجالاته، تنسيق وتقديم محمد حمام، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الندوات والمحاضرات رقم 1، ط : 2004.

[1] يسمى بالأدب الأمازيغي الحديث أو الأدب الأمازيغي المكتوب أو الأدب الأمازيغي الجديد néo-littérature (ينظر: CHAKER, S. (1992), la naissance d'une littérature écrite, Le cas berbère (Kabylie), Bulletin des Etudes Africaines (INALCO) : IX (1718/).

[2] للمزيد من التفصيل وللتوسع أكثر في المنطلقات والحوافز، يُنظر: أحمد عصيد، «هاجس التحديث في النص الشعري الامازيغي المكتوب»، مجلة «آفاق»(ملف الكتابة بالأمازيغية)، ع1/1992، ص 135. وأعاد الكاتب نشر المقال نفسه في كتابه دراسات في الأدب الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، ط 2015، ص29-35.

ورغم أهمية التراكم الذي حققته القصة القصيرة بالأمازيغية لحد الآن[1] مقارنة بعمر هذه التجربة ككل، وبحجم التحديات التي واجهتها، فإنه لا يسمح باستخلاص خصائص هذه التجربة ومميزاتها الجمالية، أو بالحديث عن مراحل أو أجيال واضحة، لكن مع ذلك يمكن الاشارة وبكثير من التجوز إلى أن الإبداع القصصي الأمازيغي الحديث مر بمرحلتين[2]:

- المرحلة الأولى: وتمتد من بداية هذه التجربة إلى أواخر السنوات التسعين من القرن الماضي، وكان الإنتاج ضعيفا إذ لم يتجاوز عدد الإصدارات سبع مجموعات قصصية وهي:

إماراين imarayn لحسن ايد بلقاسم سنة 1988، وتيغري ن تبرات tivri n tbrat للصافي مومن علي سنة 1993، ورحمرث ثامقرانت rehmert tamqrant لبوزيان موساوي، وثفوشت ن تيواشا tfuct n tiwaca للحسن الموساوي سنة 1994، وتيفادجاس tifadjas للوليد ميمون سنة 1996، ورحريق ن تيري rehriq n tiri لمصطفى اينيض سنة 1997، وأنزليف anzlif لمحمد أشيبان سنة 1998.

والنصوص القصصية لهذه المرحلة يهيمن عليها بشكل عام خطاب الهوية والمضمون الإيديولوجي المباشر أحيانا، من خلال تناول قضايا ترتبط بالتهميش والاقصاء الذي تعرضت له اللغة والثقافة الامازيغية والذات الجماعية الحاملة لها، وللقاص والكاتب الأمازيغي أعذاره المرتبطة بالسياق المجتمعي العام لتلك المرحلة، لذلك ثم تأجيل الكتابة القصصية بأفقها الجمالي إلى ما بعد الانتهاء من الكتابة النضالية.

المرحلة الثانية، وبدأت مع مطلع الألفية الثالثة، أي منذ سنة 2000 إلى الآن، وخلال هذه الفترة تم الإقرار والاعتراف الرسمي بالبعد الأمازيغي للهوية الوطنية، وما تبع ذلك من إجراءات وأعمال من قبيل تأسيس المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية[3] ودمج الأمازيغية في جزء من التعليم الابتدائي[4]، وتأسيس مسالك وماسترات للدراسات الأمازيغية[5] ببعض

[1] وصلت الحصيلة الاجمالية 110 مجموعة قصصية بمختلف تنويعات اللغة الأمازيغية بالمغرب.

[2] يقترح الحسن زهور الحديث عن ثلاث مراحل في مسار القة القصيرة بالأمازيغية، (ينظر: القصة القصيرة في الأدب الأمازيغي الحديث بسوس، ضمن كتاب دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، ط1: 2013، ص 19 .

[3] تم إحداث المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بتاريخ 17 أكتوبر 2001.

[4] تم الشروع في تدريس الأمازيغية في جزء من التعليم الابتدائي منذ الموسم الدراسي 2004/2003، وكانت البداية بـ347 مدرسة.

[5] أول ماستر للغة الأمازيغية وآدابها تم افتتاحه بكلية الآداب بأكادير في الموسم الجامعي 2007/2006، وفي الموسم الموالي له

الكليات، وإطلاق القناة التلفزية الأمازيغية[1]، ودسترة اللغة الأمازيغية[2] وتأسيس تكتلات تجمع الأدباء والكتاب الأمازيغ على شكل اتحاد جهوي للكتاب (رابطة «تيرّا» بأگادير[3])، وتنظيم مسابقات للإبداع الأدبي (مسابقة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مسابقة رابطة تيرا، مسابقة القناة الثانية)، ولا شك في أن هذا السياق الجديد سيكون له الأثر الكبير على واقع القصة الأمازيغية وعلى مسار الأدب الأمازيغي بشكل عام، بحيث انطلقت القصة القصيرة في مسار جديد كميا ونوعيا.

على المستوى الكمي تم نشر أكثر من مائة مجموعة قصصية بمختلف أوجه اللغة الأمازيغية بالمغرب، وعلى المستوى الكيفي بدأت القصة القصيرة تبحث عن هويتها الفنية، ولم تعد تقدم نفسها باعتبارها مجرد قناة ووسيلة للدفاع عن المطالب الأمازيغية، وبدأ كتاب القصة يولون أهمية كبيرة للغة وللأساليب والتقنيات والسعي للالتزام بأسس النوع وقواعده كما هي متعارف عليها في الأدب العالمي.

وفي جانب التيمات والمواضيع المتناولة فإننا نجد القضايا الاجتماعية والواقعية ما تزال تفرض نفسها على القاص الأمازيغي، لكن بتناول جديد من خلال التركيز على التحولات التي مست المجتمع والجماعات وتمزقات الهوية وعزلة الفرد وغربته، وللتخفيف من هيمنة الواقع وقضاياه التجأ بعض الكتاب إلى التراث وإعادة قراءته وتأويله، وحاول أخرون تجريب الكتابة الفونتاستيكية والكتابة الكرنفالية.

محمد أوسوس: سفر الإبداع والبحث

ولد محمد أوسوس سنة 1968 بالصويرة[4]، وهو مثقف متعدد الاهتمامات والانشغالات،

تم افتتاح مسلك للدراسات الأمازيغية بنفس الكلية، وتحول إلى شعبة قائمة الذات منذ فاتح يناير 2014.

[1] بدأ البث التجريبي للقناة التلفزية الأمازيغية يوم 6 يناير 2010، والبث الفعلي يوم 1 مارس 2010 وهي من بين قنوات الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة المغربية.

[2] ورد في الفصل الخامس من دستور المملكة المغربية لسنة 2011 ما يلي: تعد الأمازيغية أيضا لغة رسمية للدولة باعتبارها رصيدا مشتركا لجميع المغاربة بدون استثناء. يحدد قانون تنظيمي مراحل تفعيل الطابع الرسمي للأمازيغية وكيفيات ادماجها في مجال التعليم وفي مجالات الحياة العامة ذات الاولوية وذلك لكي تتمكن من القيام مستقبلا بوظيفتها بصفتها لغة رسمية.

[3] تمكنت رابطة تيرا للكتاب باللغة الأمازيغية لوحدها والتي يوجد مقرها بأگادير من نشر أكثر من مائة وعشرين عملا إبداعيا أمازيغيا في مختلف أجناس الأدب الحديث.

[4] أحمد المنادي، دليل المبدعين بالأمازيغية (الأدب المكتوب)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط، ط 2012، ص 52 .

جمع بين مسؤولية التدريس وبين العمل الجمعوي والبحث العلمي والابداع الأدبي.

فهو فاعل في العديد من جمعيات المجتمع المدني خاصة تلك المهتمة بالأدب والثقافة والفكر، وفي الميدان العلمي اشتغل على مواضيع وقضايا في ميادين علمية ومعرفية متعددة، لغوية وأدبية وسوسيولوجيا وأنثروبولوجيا، خاصة سوسيولوجيا وأنتروبولوجيا المعتقدات والفكر الميثولوجي المغاربي، وقد صدر له عن مؤسسة تاوالت الثقافية سنة 2007 معجم للحيوانات بعنوان: أماوال ن إيمودرن، معجم حيواني أمازيغي، وفي سنة 2008 صدر له عن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط عملان علميان مهمان في الفكر الميثولوجي الأمازيغي والمغاربي، الأول بعنوان «دراسات في الفكر الميثولوجي الأمازيغي» والثاني بعنوان " كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية»؛ كما اشتغل بالترجمة الفكرية والأدبية فترجم كتاب النبي لجبران خليل جبران إلى الأمازيغية[1]، وترجم رواية الحمامة (Die Taube Le Pigeon)[2] للكاتب والروائي الالماني باتريك زوسكيند Patrick Süskind ، وترجم أيضا إلى الأمازيغية بالتعاون مع محمد أكوناض رواية Asenus aureus أو الحمار الذهبي[3] للكاتب أبوليوس أو أفولاي Lucius Apuleius((Apulée.

وفي مجال الدراسات الأدبية والنقدية كتب العديد من المقالات حول الأدب الأمازيغي الحديث/ المكتوب، تعريفا وتأريخا وتحليلا وتقويما، نشر بعضها في مجلات علمية محكمة، كما دأب باستمرار على الاسهام بأوراق علمية في الايام الدراسية والملتقيات الأدبية، فضلا عن أنه كتب أغلب مقدمات الدواوين الشعرية الأمازيغية الحديثة التي نشرها شعراء الجنوب.

ولم تقتصر انشغالات محمد اوسوس على البحث العلمي، ولم يستطع الباحث فيه أن يحجب المبدع، إذ اكتوى بجمر الابداع بمختلف أجناسه فكتب في الشعر وأصدر مجموعته

[1] صدرت الترجمة ضمن منشورات رابطة تيرا للكتاب باللغة الامازيغية سنة 2014 بعنوان (isr- nbi)، ونشير إلى أن الكتاب كتبه جبران خليل جبران في الأصل بالإنجليزية وترجم إلى أكثر من خمسين لغة.

[2] صدرت الترجمة سنة 2017 بعنوان tatbirt ضمن منشورات رابطة تيرا للكتاب باللغة الامازيغية.

[3] ترجم هذا العمل عدة مرات إلى العربية، نذكر من هذه الترجمات: الترجمة التي قام بها علي فهمي خشيم سنة 1980، بعنوان الجحش الذهبي، وقد ترجمها عن الانجليزية وليس الأصل اللاتيني، وترجمة ابو العيد دودو عن الفرنسية بعنوان الحمار الذهبي سنة 1992، والترجمة التي أنجزها عمار الجلاصي من اللاتينية بعنوان «الحمار الذهبي أو التحولات، وقد ترجم العمل مؤخرا إلى الأمازيغية بعنوان أغيول ن ووركِ avyul n wurv من لدن محمد اوسوس ومحمد أكوناض وصدر ضمن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط سنة 2013.

الشعرية الاولى بعنوان تاگلديتْ ن تيگاس tagldit n tiggas[1]، ومجموعة ثانية بالاشتراك مع عبد الله المناني بعنوان تيمقّا ن فاد timqqa n fad[2].

وفي القصة القصيرة أصدر محمد أوسوس ثلاث مجموعات قصصية بالأمازيغية، الاولى بعنوان أيت إقجدر د ؤخساي ayt iqqjdr d uxsay[3] سنة 2009، والثانية سنة 2012 بعنوان أدرنيق ن وايور adrniq n wayyur[4]، والثالثة بعنوان توگا إسّمغي ؤژاواض tuga issmɣi uẓawaḍ[5] سنة 2016، وصدرت له مؤخرا رائعته الروائية الاولى بعنوان إناكوفن inakufn[6]، ويكتب محمد أوسوس كذلك المقالة الأدبية والفلسفية بالأمازيغية، وقد صدر له كتاب يضم تأملاته الفكرية بعنوان إخفاون د إساسان ixfawn d isasan[7].

ويعد محمد أوسوس حاليا من المبدعين الحداثيين البارزين باللغة الأمازيغية، وقد ساهم في تطور الكتابة الأدبية الأمازيغية، وهو يحاول باستمرار رسم خطه الإبداعي المتميز القائم على استثمار الموروث الثقافي بقراءة جديدة ومغايرة، والاشتغال على اللغة والأساليب، وتناول هواجس وأسئلة واقعية وهوياتية ووجودية.

أدرنيق ن وايور *adrniq n wayyur*: دراسة وتحليل

إن قصة أدرنيق ن وايور adrniq n wayyur التي نسعى الى دراستها وتحليلها مأخوذة من مجموعة قصصية للكاتب بالعنوان نفسه، وتضم اثنان وعشرون قصة متفاوتة الطول والقصر، وتحيل على قضايا ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية وتربوية بعضها مرتبط بإشكالات الهوية اللغوية والثقافية بالمغرب، وبعضها الآخر يتسم بأبعاد فكرية وفلسفية عامة تتماهى مع طبيعة الانسان في واقعه ووجوده، وقد صدرت سنة 2012.

[1] صدرت عن مطبعة سيدي مومن بالدار البيضاء سنة 2009.

[2] صدرت سنة 2011 عن مركز الطباعة بآيت ملول، وهي من منشورات جمعية إسوراف للفن السابع.

[3] صدرت سنة 2009 ضمن منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

[4] صدرت سنة 2012.

[5] صدرت ضمن منشورات رابطة تيرّا للكتاب باللغة الأمازيغية سنة 2016.

[6] صدرت أيضا ضمن منشورات رابطة تيرّا للكتاب باللغة الأمازيغية سنة 2017.

[7] صدر عن مطبعة الأقلام بأكادير سنة 2006.

أحداث القصة

القصة ككل عبارة عن رسالة من أب وهو في السجن إلى ابنه يشرح له فيها الظروف التي أسقطته في الاختلاس والرشوة. يسرد الأب كيف أنه كان دائما في مساره المهني - وهو موظف مخزني- نموذجا للاستقامة والتعفف وعدم مد يده لما ليس له، الشيء الذي جعل مستواه المعيشي والاجتماعي لا يصل إلى مستوى الموظفين الآخرين الذين التحقوا معه للوظيفة في نفس الوقت، أو الذين تأخروا عنه في الالتحاق بالوظيفة، فهو لا يملك سيارة ولا مسكنا خاصا به وبأبنائه ولا يدرس أبنائه في المدارس التي يدرس بها أبناء الموظفين... لكن رغم تلك الظروف بقي وفيا لمبادئه، وبقي يقاوم المحاولات الساعية لإسقاطه في مستنقع السرقة والرشوة.

بعد مرض زوجته التي كانت تجمعه بها علاقة حب خاصة تغيرت حياته، قام بكل شيء وسلك جميع الطرق من أجل شفائها، لكن سدت في وجهه جميع الأبواب لأن كل شيء في البلد مقابل المال. استسلم وسقط في ما كان يهرب منه طوال حياته، لكن في الاخير ورغم ما أخذه غادرت الزوجة، ولم يتبقى له إلا الابن الذي أرسل له تلك الرسالة طالبا منه أن يتفهم فعله، وناصحا له بأن يكون سويا ونظيف اليد إلى أبعد حد، ويذكره بالقمر وبالبقعة السوداء التي تظهر بداخله، وما كانت تقوله له أمه وهو صغير من تفسيرات لتلك البقعة وفق الميثولوجيا والمعتقد الأمازيغي القديم، أما هو فيرى فيها علامة على أن الانسان مهما كان سويا ونظيفا لابد يوما أن يلحقه بعض الدنس، وأنه لا أحد يسلم من الخطأ.

قضايا القصة

من خلال عنوان القصة يلمس القارئ أو على الأقل يفترض أن القصة تبوح مسبقا ومنذ البداية بمرجعية تراثية/ ميثولوجيا، وبموضوع يرتبط بالماضي، لكن بمجرد ما نتجاوز عتبة العنوان والتقدم في قراءة النص، نكتشف وبدون معاناة المرجعيات الواقعية والتخييلية للمحكي القصصي، ومعنى هذا أن القصة تتأسس على هم أو هموم إنسانية واقعية وترتبط بالحاضر أكثر مما تتأسس على الماضي والحكي الميثولوجي.

وبدون مصادرة مختلف أشكال الفهم والتأويل الممكنة للقصة، نرى في هذا التناول أنها تحيل على أربع قضايا أساسية، فكرية فلسفية واجتماعية وتربوية توجيهية وتراثية:

يتمثل الجوهر الفكري والفلسفي والوجودي للقصة في الارتباط الأزلي بين الايجابي والسلبي وبين الصواب والخطأ، وأن الانسان كيفما كان ومهما وصل نقاؤه وبلغت استقامته فإنه معرض

للخطأ، فلابد يوما أن يعتريه الضعف والنقص الإنساني فيعتدي ويظلم ويسرق، فليس هناك انسان كامل في الوجود، وقد تدفعه ظروف معينة للسقوط والخطأ. المشكل ليس في خطأ الشخص ولكن في الاصرار على اختصار الشخص في ذلك الخطأ، أو بعبارة أخرى التركيز على الجزء الفارغ من الكأس وتجاهل الجزء الممتلئ. التركيز على البقعة السوداء على وجه القمر رغم أنها لا تستطيع حجب بياضه ونقاءه وضياءه.

إن هذه القضية التي تتناولها القصة هي قضية فكرية ووجودية عميقة، لأنها ترتبط بالكائن البشري أينما كان موطنه وكيفما كان نوعه ولسانه وجنسه، وهذا ما يعطي للقصة بعدها الانساني الكوني.

وتحيل القصة كذلك على قضايا اجتماعية مرتبطة بالواقع المعيش، ومن ذلك السطو على المال العام وانتشار الرشوة، الى درجة يكون فيها الموظف المخزني النظيف نشازا واستثناءا يسعي الجميع الى إسقاطه في مستنقع الفساد المالي، ومن ذلك كذلك غياب التطبيب ولو كان الشخص منتميا لسلك الوظيفة العمومية، حيث عرت القصة من خلال لقطات سردية مكثفة الوضع الصحي للبلد من خلال سعي الأب (الشخصية الرئيسية) بكل الوسائل لشفاء زوجته لكن سدت في وجهه جميع الأبواب لأنه لا يملك المال.

أما البعد التربوي التوجيهي للقصة فيتجلى أولا في الخطاب من أب خبر الحياة بكل تقلباتها ومفاجآتها إلى ابنه وهو في بداية مساره، يشرح له من جهة الظروف التي جعلته يسقط في الاختلاس والرشوة ويطلب منه الصفح والتفهم، ومن جهة أخرى ينصحه بالاستقامة ونظافة اليد وألا يسقط في الخطأ نفسه، لأنه لا يمكن أن يكون حلا أبدا، فالزوجة التي بسبب مرضها قام بالفعل غادرت إلى الأبد وهو في السجن مجرد رقم منسي.

ويتجلى البعد التراثي للقصة في استثمار المعتقد الشعبي الأمازيغي المفسر للبقعة السوداء التي تظهر على سطح القمر، وقد ورد ذلك التفسير ذات الطبيعة الميثولوجية برواياته المختلفة على لسان الأم لابنها والتي نقلته بدورها عن الاسلاف، أما الأب/ السارد فقد أعطى تفسيرا/ تأويلا فكريا وفلسفيا ووظفه فيما وقع له من أجل تبرير خطأه والاعتذار لابنه، وهذا ما يعطي فكرة عن طبيعة التعامل مع الموروث في هذه القصة، فهناك تعامل نقلي يبدو أن الهدف منه هو التعريف بهذا الموروث، وجاء على لسان المرأة/ الأم، وآخر عقلي وحداثي وتأويلي، هو بمثابة قراءة جديدة وجاء على لسان الأب، ونرى أن هذا التوزيع ليس اعتباطيا، بل خضع لتخطيط

وتفكير مسبقين ويعبر عن وعي وتصور لعلاقة الموروث بالحاضر. وتحفل القصة أيضا رغم قصرها النسبي بالعديد من الاشارات حول طبيعة التقاليد والقيم الامازيغية التقليدية.

مكونات البنية السردية للقصة

سنحاول في هذا العنصر تناول بعض العناصر الشكلية والبنائية للنص، لأن القصة «لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون»[1]، من خلال السرد ومكوناته باعتباره من أبرز عناصر الحكي كيفما كان نوعه وجنسه، ومن أهم التقنيات التي تعطي جمالية للمحكي، وهو «العملية التي يقوم بها السارد أو الروائي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ، أي الخطاب القصصي والحكاية أي الفظ»[2].

ومن المفيد التنبيه في الجانب النظري إلى أن مختلف العناصر السردية للقصة مترابطة في ما بينها ترابطا بنيويا، وأن عزل عنصر من العناصر والحديث عنه، لا يعدو أن يكون لغاية منهجية من أجل الدراسة والتحليل.

الفضاء في القصة

فضاء الزمان

لابد من التأكيد في البداية على العلاقة الوثيقة بين فضاء الزمان ومكون السرد، فالزمن هو وعاء للسرد، والسرد هو ذلك التتابع المنظم والمخطط له للوحدات الحكائية في علاقتها بالأحداث والوقائع. فما هو الفضاء الزمني الذي تتحرك فيه أحدات القصة قيد التناول؟ وكيف تم التعامل سرديا مع هذا الفضاء؟

يكتشف القارئ من بداية نص القصة أن السرد ينطلق من الحاضر (hayyi d a iwi ar ak ttarav tabrat ad)، لكن الماضي هو الخلفية الذي تتحرك فيه القصة، مع ملاحظة أن النص لا يلتزم تتابعا سرديا أفقيا، وكأننا أمام زمن نفسي أكثر منه خارجي، وهذه الميزة – رغم جزئيتها- تعد من مظاهر التطور والتجريب في القصة الأمازيغية، وتؤشر على قدرة القاص على التقاط لحظات بعينها، وتمكنه من السيطرة على المادة الحكائية معتمدا على الاختزال والاقتصاد.

وبالرغم من أن ماضي الأحداث غير محدد بدقة ويتم التعبير عنه بتكرار عبارة akud ann أكثر من مرة، فإن السارد يصر على التوقف وفسح المجال لمواقف ولحظات بعينها عبر تقنية الاسترجاع والتذكر

[1] لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط1: 1991، ص 45.

[2] المرزوقي سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ط 1997، ص77.

(ص-5 is tktit yan wass tmẓẓit)/ (ص-6 ktiɣ akud ann is ak tnna mak).

وزمن السرد مثله مثل زمن الحكاية أو الحدث غير محدد بدوره، وتمت الاشارة إليه بعبارة (ص7 - yan wass g ussan mmrwasnin).

فضاء المكان

ليس من السهل جرد الفضاءات المكانية داخل نص adrniq n wayyur، لأن القصة في جزء كبير منها عبارة عن مشاهد نفسية تسلط الضوء على العالم الداخلي للشخصيات، وخاصة شخصية الأب، لكن مع ذلك يمكن أن نتحدث عن ثلاث فضاءات حسية هي السجن ومكان العمل والغابة.

بالنسبة للسجن فهو فضاء تأديبي مغلق، وهو المكان الذي كتب فيه الأب رسالته لابنه، ولا يقدم الراوي أي تفصيل عنه، باستثناء قوله: (aɣzu anammas)، والاشارة إلى أن ذلك الفضاء يجعل الأنسان ينسى اسمه وكيانه تدريجيا ويتحول إلى مجرد رقم:

(ص-7 ha yyi d a iwi giv sul vas ankruf uṭṭun 1247, ar d tettuɣ ism inu)

الفضاء الثاني هو مكان العمل، وكما هو الحال بالنسبة للفضاء الأول، فالراوي لم يعطي صورة محددة عنه، وتلمح العبارات المستعملة في النص إلى بعض سيماته، فهو عنوان للمعاناة، وهي معاناة مزدوجة، اجتماعية ونفسية، وهي مترتبة من جهة عن مقاومة الأب لإغراءات المال والامتيازات، خصوصا أن راتبه لا يكفيه للعيش الكريم، ولا يلبي الحاجات الضرورية لأسرته من سكن وتطبيب وتدريس الأبناء...

ssiklnt iyi tmrwasin d irṭṭaln ! ur tccim ur tswim zun d akkw tarwa n) imazzaln n lmxzn, ur tllim s ṭamubil, ula s tgmmi igan tinnun ! ur tɣrim illi (ɣ aqqran ! ص4)

وسبب المعاناة من جهة ثانية هو استسلام الأب وانهزامه في الأخير بسبب مرض الزوجة وسقوطه في مستنقع الرشوة والاختلاس مما أدى لسجنه، فتضاعفت معاناته وعذابه النفسي.

الفضاء الثالث في القصة هو الغابة وهو فضاء طبيعي مفتوح، ويحضر في النص عبر التذكر والاسترجاع، وهو مكان للمتعة والاستراحة والتخفيف من المعاناة والهروب من الضوضاء والضجيج ولو مؤقتا.

ويلاحظ أن هذه الفضاءات الثلاث هي فضاءات مدينية، وهذا عكس ما كنا نجده في أغلب النصوص السردية لرواد الكتابة الأمازيغية، حيث يهيمن فضاء البادية، وهذا مؤشر وعلامة أخرى على دخول القصة الأمازيغية مرحلة أخرى، قوامها البحث عن هويتها الفنية والجمالية، وأنها لم تعد مجرد أداة نضالية وقناة لتمرير رسائل وأفكار والدفاع عن اقتناعات إيديولوجية، وهذا استجابة لتحولات مجتمعية عامة، سياسية واجتماعية، كان من نتائجها أن الأمازيغية لم تعد تُختصر في قضايا القبيلة وفضاءات البادية، بل هي أيضا وبشكل كبير ترتبط بالمدينة بكل ما تحيل عليه من فضاءات ومن تعقيد.

وما يثير انتباهنا أخيرا بصدد الفضاء بمكونيه في قصة محمد اوسوس أنه فضاء غير محدد وغير مكشوف الهوية، وهذا في نظرنا ينسجم مع العمق الفكري والفلسفي للقصة، والذي يرتبط بالإنسان كيفما كان، وفي أي فضاء كان.

بنية الشخصيات

نتعرف بسهولة ومذ بداية السطر الأول على شخصيتين مركزيتين في هذه القصة وهما الأب وابنه، تم انضافت لهما الام فيما بعد، بمعنى أننا أمام ثلاث شخصيات تمثل أسرة صغيرة تضم ثلاثة أفراد.

كيف تعاملت القصة مع هذه الشخصيات الثلاث، وكيف قدمتها ورسمتها ؟

بالنسبة للأب، الشخصية المحورية الأولى في القصة، فهو شخصية نكرة، بدون اسم ولا ملامح، وكل ما نعرفه عنه سرديا لا يتجاوز ما خطه هو بنفسه لابنه في رسالته له، أو ما ورد في ثنايا تلك الرسالة التي كتبها لابنه وهو في السجن.

نتعرف عليه أولا بهذه الصفة الأسرية، وهي كونه أبا، وبصفته الاجتماعية باعتباره موظفا مخزنيا دون أن نعرف طبيعة هذه الوظيفة أو هذا العمل بالضبط، وإن كنا نرجح من خلال العديد من المؤشرات النصية أن تكون وظيفة متواضعة.

وفي الوقت الذي تغيب فيه الهوية الفيزيقية والبعد الخارجي لشخصية الأب (المظهر العام، الملامح، اللباس...) يحضر البعد الاجتماعي والسيكولوجي لكن بشكل نسبي ومحدود أيضا، لكنه دال لأنه يلخص مشكلة الأب والتي تمثل عقدة القصة في الآن نفسه، ومشكلة الأب الكبرى في القصة ليست هي السجن كما قد يبدو للوهلة الأولى، لأن السجن لا يعدو أن يكون نتيجة. مشكلة الأب الأساس هي مرض زوجته التي تجمعه بها علاقة حب خاصة، باح بها لابنه في الرسالة،

Etudes sur le récit amazighe émergent

Tome I

Coordination:
Ahmed El Mounadi

Sommaire

(Article en amazighe)

ⵊⴰⵎⴰⵍ ⴰⴱⵔⵏⵓⵙ/ Jamal Abrnous

ⵙⴰⵛⴰⵍ ⵏ ⵙⵓⵎⵎⵉⵜ ⵍⵙⵓⴹⵓⵔ: "ⵙⵓⵓⴰ ⵣⵉⴰⵓⵔⵉ ⵓⴰⴰⵙ ⵯⴰⵯⴰ ⵜⵙⵓⵜⵜ" ⵏ ⵙⵛⴰⵓ ⵛⵙⵔⵉⵣⴰ ⵣⴰⵎⵙⵉⵣ / udmawn n usḍṛṣg wungal: "ussan indryn sadu lalla turtut" n umara Muṣṭafa Qadaoui .....

(Articles en français)

Larbi Moumouch

De l'itération dans le récit en amazighe .....

Ayad Alahyane

Le personnage Saɛda du roman *tawnza* de Fatima Bahloul : Essai d'une étude sémiologique .....

Younès Ez-Zouaine

ussan indryen sadu lalla turtut de Mustapha Kadoui : De la question du genre à celle de la vision romanesque .....

Aïcha Ouzine

Instances narratives ou prise en charge de l'énonciation
Cas de *Ighed n tlelli* de Lhousain Azergui .....

(Article en espagnol)

Abdelkader Bousfanj

Discurso lingüístico rifeño e identidad en *La hija extranjera* de Najat El Hachmi .....

S tfinay

ⵙⴰⵛⵓⵍ ⵏ ⵙⵙⴻⵇⵇ ⵅ ⵍⵙⵏⵅⵓⵎ: «ⵙⵙⵙⵓⵍ ⵣⵍⴰⵙⵣⵏ ⵙⵓⴰⵙ ⵄⵓⵎⵄⵓ ⵜⵙⵙⵜⵙⵜ» ⵏ ⵙⵛⵓⵙⵓ ⵛⵙⵙⴻⵓⵃⵓ ⵡⵓⴻⵓⵍⵣ

ⵊⵓⵛⵓⵎ ⵓⵜⵙⵏⵙⵙ
ⵜⵓⵙⴰⵓⵍⵣⵜ ⵏ ⵛⵙⴰⵛⵛⴰ ⵓⵛⵅⵍⵓⵙⵙ, ⵍⵊⴰⵓ

ⵙⵙⵙⵢⵣⵢ ⵜⵣⵃⵓⵍⵣⵏ ⵅ ⵙⵛⵍⵏⵣ[1] ⵓ, ⵙ ⵛⵣⵏ ⴰ ⵋⵙⵙⵙⵣⵏ ⵅ ⵙⴰⵄⵏⵣⵙ ⵏ ⵊⵣⵇⵓⵇ ⵊⵣⵏⵣⵜ (Gérard Genette) «Palimpsestes»[2] ⵛⵣ ⴰⵅ ⵣⵛⵙⵄ[3] ⵣⵛⵜ ⵏ ⵜⵙⵏⵣⵙⵛⵜ[4] ⴰ ⵜⵣⵛⵅⵄⵣⵜ[5] ⵅⵣ ⵜⵣⵢⵙⵣ ⵏ ⵣⵉⵇⵣⵙⵏ[6], ⵓⵅⵇⵙ ⵏ ⴰⴰⵙⵓⵙ ⵣⵏⵙ ⵣⵙⵙⵙⵙ ⵣⵜ ⵅⵃ ⵋⵣⵏⵏ ⵏ ⵙⵙⵛⵛⵙⵓ[7] ⵣⵅⵅⵓ ⵓⵙ ⵣⵙⵛ ⵓⵙⵉⵇⵇ (**Transtextualité**), ⵙ ⵣⵅⵙ ⵓⴰ ⵋⵣⵏⵣ ⵅⵅⵙ ⵇⵇⵓⵃ ⵛⵣⵏ ⵣⵜⵜⵇⵇⵏⵙⵏ ⵣⵏⵏ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙⵇ, ⵙ ⵙⵃⵓⵍ[8] ⵏⵣⵢ ⵙ ⵜⵏⵙⵃⵏⵙⵓ, ⵢⵙ ⵋⵣⵏⵏ ⵏⵏⵉⵏⵣ. ⵅⵅ ⵋⵣⵙⵛⵛ[9] ⵓ ⵍⵓⵏⵣⵜⵣ, ⵣⵙⵙⵙⵙⵙⵙ ⴰ ⵙⵛⵙⵅⵙ ⵅⵙⵅ (4) ⵏ ⵜⵙⵇⵇⵏⵣⵍⵣⵏⵣ[10]. ⵛⵓⵇⵓ ⵏⵇⵇ, ⵅ ⵙⵛⵏⵣ ⵓ, ⵓⴰ ⵙⵇⵢ ⵜⵓⵋⵏⵣⵜ ⵇⵙⵓⵃⵓ ⵣ ⵙⵏⵓⵜ ⵅⵅⵙⵙⵏⵜ ⵙⵏⵓⵙ ⵅⵣ ⵜⵣⵏⵏⵏⵣ, ⵣⵇⵜ ⵅⵅⵙⵙⵏⵜ ⴰ ⵓⵛⵋⵉⵣⵇⵇ (**Intersextualité**), ⵙ ⵜⵙⵇⵇⵏⵓ ⵓ ⵜⵜⵣⵏⵣ ⵏⵓⵛⵣ ⵣⵙⵙⵓⴰⵓⵃ ⵙⵛⵓⵓⵓ ⵣⵏⵏ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙ ⵅ ⵍⵏⵏⵉⵏⵣ, ⵓⵛⵎ ⵣⵏⵓ ⵜⵅⵅⵏ ⵅⵣⵎ ⵣⵛⵓⵓⵜⵏ ⵅ ⵙⵊⴰⵓⵏ[11], ⵏⵣⵢ ⵏⵓⵛⵣ ⵣⵏⵓ ⵜⵓⵎⵎⵙⵏ ⵅⵅ ⵍⵓⵋⵓⵍⵋⵓ (**Plagiat**)[12], ⵜⵏⵏⵉⵏⵣ ⴰ ⵓⵃⵏⵉⵇⵇ (**Hypertextualité**) ⵣ ⴰ ⵣⵜⵜⵓⵍⵋⵏ ⵢⵙ ⵊⵣⵏⵣⵏ ⵓⵏⵓⵛⵎ ⵏ “ⵣⵇⵜ ⵏ ⵜⵙⵇⵇⵏⵓ ⵣⵙⵛⵙⵓⵏ ⵣⵏⵏ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙⵇ[13] «ⵔ» (ⵙⵛⵣ ⵣⵍⵛⵓ ⵣⵙⵛ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙⵇ ⵓⵃⵏⵏⵓⵋ **Hypertexte**) ⵓⵎⴰ ⵣⵏⵏ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙⵇ «ⵓ» ⴰ ⵓⵛⵅⵍⵓⵙ ⵅⵓⵃⵙ (ⵙⵛⵣ ⵣⵍⵛⵓ ⵣⵙⵛ ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙⵇ ⵓⴰⴰⵓⵋ **Hypotexte**)

---

1 - Article (Am As)
ⵣⵏⵙⵛⵓⵎ ⵏ ⵣⵏⵣⵅⵓⵏ ⴰ ⵣⵅⵅⵅⵓⵏ:
Am As: ⵓⵛⵓⵍⵓⵏ ⵏ ⵙⵙⵙⵣⵏⵓⵅ ⵓⵅⵏⴰⵓⵏ ⵏ ⵜⵙⵙⵙⵙⵏ ⵜⵓⵛⵓⵅⵣⵢⵜ
Ms Ca : ⵛⵙⵙⵛⵙⵏ ⵓⵍⵓⵏ ⵏ ⵛⵙⵙⵙⵛⵛⴰ ⵛⵓⵃⵣⵡ
Am Ak: ⵓⵛⵓⵍⵓⵏ ⵏ ⵛⵙⴰⵏⴰ ⵓⵋⵏⵣ ⵙⵓⵏⴰⵣ
As Ak: ⵓⵙⵙⵛⵙⵓ ⵏ ⵛⵙⴰⵏⴰ ⵓⵋⵏⵣ ⵙⵓⵏⴰⵣ (ⵓⵛⵏⵣ)
Am Bu: ⵓⵛⵓⵍⵓⵏ ⵏ ⵋⵓⵛⵓⵏ ⵙⵙⵓⵛⵛⵓⵓ
As. A: ⵓⵙⵙⵛⵙⵓ ⵏⵣⵛⵓⵏ (Proposition personelle)

2 - Gérard GENETTE, *Palimpsestes*: *la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, *1982.*
3 - Modeler (As A)
4 - Terminologie (Am As)
5 - Spécial (Am As)
6 - Texte (Am As)
7 - Concept (Am As)
8 - Clarté (Am As)
9 - Terme (Am As)
10 - Liaisons (Am As)
11 - Citation (Am As)
12 - Gérard GENETTE, Op.cit, p.12
13 - Texte (Am As)

ⵉⵜⵏⵍⵇⴰⵎ[1] ⵣⴳⵙ ⵙ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⵎⵎⴰⴽ ⵏⵃⵢⴰ ⵉ ⵡⵏⵏⵉ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⴳ ⵓⴳⴼⴰⵡⴰⵍ”[2].

ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵙⵓⵖⵍ (ⵏⵉⵖ ⴷ ⴰⵙⵎⵣⵖ) ⴹⴼⴼⵔⵖ ⵉⵚⵓⵕⴰⴼ ⵉ ⴳⴳⵉⵏ ⵉⵎⴰⵔⵣⵓⵜⵏ ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵙⴽⵏⴰⵡⴰⵍ [3]ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵣⴳⵙⵏ ⵉⵎⴰⵡⴰⵍⵏ ⵉ ⵉⴳⴳⴰ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ (IRCAM), ⴷ ⵓⵎⵙⵎⵓⵏ ⴰⵡⴰⵍ (ⴰⵙⴳⵣⴰⵡⴰⵍ) ⵏ ⵎⵓⵃⵎⵎⴷ ⵛⴰⴼⵉⵇ[4], ⵎⴰⵛⴰ ⴳⵉ ⵎⵉⵏ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴷ ⴰⵙⴽⵍⴰⵏ ⴽⵔⵉⵖ ⵛⵡⴰⵢ ⵣⴳ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵎⵏⵏⵉ ⵢⵓⵔⵉ ⵜ ⵎⵓⵃⵏⴷ ⴰⴽⵍⵉ ⵙⴰⵍⵃⵉ ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⵏ ⵜⵙⵏⵉⵔⵎⵜ ⵜⴰⵙⴽⵍⴰⵏⵜ[5], ⴷⵔⵓⵙ ⵣⴳ ⵓⵎⴰⵡⴰⵍ ⵉⵏⵙ[6], ⵔⵏⵓⵖ ⴷ ⵖⵔⵔⵙⵏ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍⵏ ⵡⵡⵉⵖ ⵜⵏ ⴷ ⵣⴳ ⵓⵎⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⴽⴰⵎⴰⵍ ⴱⵓⵄⵎⴰⵔⴰ[7].

ⵜⴰⴱⵔⵉⴷⵜ ⴰ ⴳⵉ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵜⵜⴰⵡⵢⵏ ⴰⵢ ⵖⵔⵔⵙ ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏ ⵓⴹⵕⵉⵚ ⵎⵉⴳⴼ ⴳⴷⴷⵎⵖ ⴷⴰⵏⵉⵜⵉ, ⵎⵉⵣⴳ ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⴰⴹⵕⵉⵚ ⵉⵙⵖⵓⵏⴰⵏ ⵉⴼⵉⵍⴰⵏ ⴰⴽⴷ ⴱⵣⵣⴰⴼ ⵏ ⵢⵉⴹⵕⵉⵙⵏ ⴷ ⵉⵣⴰⵢⴽⵓⵜⵏ[8], ⵙ ⵓⴼⵔⴰⴽ[9] ⵏ ⴱⴰⴱ ⵉⵏⵙ ⵏⵉⵖ ⵎⴱⵍⴰ. ⵏⵜⵜⴰ, ⴷ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⵉⴷⵇⵇⵙ, ⵓ ⵜⴰⵔⵣⵣⵓⵜ ⴳⵙ ⵜⵓⵜⵜⴰⵔ ⵣⴳ ⵓⵎⵔⵣⵓ ⴰⴷ ⵜⵜⵉⵍⵉ ⵖⵔⵔⵙ ⵛⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴳⴼ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵔⵔⵉⴼ ⴷ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵉⵏⵙ, ⵔⵏⵓ ⴷ ⵖⵔⵔⵙ ⵛⵡⴰⵢ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴳⴼ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵜⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏⵜ ⴷ ⵜⵙⴽⵍⴰⵏⵜ ⵙ ⵢⵉⵍⵙⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵎⴰⴹⴰⵍ[10]. ⵜⴰⵔⵣⵣⵓⵜ ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⴰ ⵡⴰⵏⵉⵜⵉ ⵜⵎⵙⴰⵍ ⴰⵙ ⴰⵎ ⵜⴰⵔⵣⵣⵓⵜ ⴳⵉ ⵜⵢⵓⴳⴰ ⵏ ⵜⵔⴰⵜⵙⵉⵡⵉⵏ, ⵉⵛⵜ ⵜⵛⵓⵇⴰ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⵎⵉⵏⴳⴼ ⵏⵙⵙⴰⵡⴰⵍ, ⵜⵏⵏⴹⵏⵉ ⵜⵛⵓⵇⴰ ⵉⴹⵕⵉⵚⵏ ⵎⴰⵏⵉⵙ ⴷ ⵢⵓⴳⵎ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⴰⵎⴰⴹⴰⵍ ⵉⵏⵙ ⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏ. ⵙ ⵡⴰⵍⵡⴰ; ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏⵏⵖ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵔⵉⴷ ⴷ ⴰⵙⴰⵔⵉ ⵎⴰⵛⴰ ⴷ ⵜⴰⴳⵎⵔⴰ.

1. ⵜⴰⴳⴹⵡⵉⵜ[11] ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ

ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵉⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⴳ ⵢⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵔⴱⴰⵜ ⵇⵇⴰⵔⵏ ⴰⵙ ⵉⵟⵟⵓ, ⵜⵍⵓⵍ ⴳ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⴷⵛⵔ ⵢⵓⴷⵙ ⵉ ⵙⵍⵡⴰⵏ[12]; ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⴰⵙ ⵜⴰⵥⵕⵓⵜ, ⵜⴳⵎⴰ ⴳ ⵢⵉⵛⵜ ⵜⵡⴰⵛⵓⵏⵜ ⴷⴰⴳⵔ ⴱⴰⴱⴰⵙ (ⵃⵎⵎⵓ ⵊⵊⵊ)

---

[1] - Se greffer (As. A)

[2] - Gérard GENETTE, Op.cit, p.13

[3] - Lexicographie (Am As)

[4] - محمد شفيق، **المعجم العربي الأمازيغي**، منشورات أكاديمية المملكة المغربية (ثلاثة أجزاء)، الرباط، ١٩٩٦.

[5] - Mohand AKLI SALHI, « Terminologie littéraire en amazighe », Revue Asinag 4-5, Pub IRCAM, 2010, p. 169-177

[6] - Mohand AKLI SALHI, *Amawal n tsekla*, Edition HCA, Alger, 2006

[7] - *Kamel BOUAMARA*, *Amawal n tunuɣin n tesnukyest*, Edition HCA, Alger, 2007.

[8] - ⵎⵓⵃⵎⵎⴷ ⴰⵇⵓⴹⴰⴹ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵉⴹⵕⵉⵙⵏ ⵉⵎⴰⵢⵏⵓⵜⵏ ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⵏ ⵡⴰⵍⵍⴰⵙ ⴰⵔⵉⴼⴰⵏ ⴷⴰⴳⵙⵏ ⵉⵎⵢⴹⵕⴰⵚ (تناصّات) ⴰⴽⴷ ⵛⵉ ⵏ ⵢⵉⴹⵕⵉⵚⵏ ⵉⵎⵖⵔⴰⴱⵢⵢⵏ. ⵣⴳ ⴰⵢⵜ ⴱⴰⴱ ⵏⵙⵏ ⵉⴷⵔ ⴷ ; ⵎⵓⵃⵎⵎⴷ ⴱⵓⵣⴳⴳⵓ, ⴷ ⴱⵓⵣⵢⵢⴰⵏ ⵎⵓⵙⴰⵡⵉ..

- محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008، ص. 145

[9] - Conscience (Am As)

[10] - ⵢⵏ ⵉⵙⵙⵏⵏ ⵎⵓⵙⵟⴰⴼⴰ ⵇⴰⴹⴰⵡⵉ ⵙⵙⵏⵓⵏ ⵜ ⴷ ⵉⵎⵖⵔⵉ ⵏⴱⴷⴰ ⵉⴼⴼⵓⴷ, ⵓⵔ ⵉⵜⵓⵥⵓⵎ ⴳⴼ ⵜⵉⵖⵔⵉⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⴹⵍⴰⵏⵜ. ⵉⵇⵇⴰⵔ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⵉ ⵢⵓⵔⴰⵏ ⵙ ⵜⵄⵔⴰⴱⵜ ⴷ ⵎⵉⵏ ⵢⵓⵖⵍⵏ ⵖⵔ ⵜⵄⵔⴰⴱⵜ ⵣⴳ ⵓⵏⴳⴰⵍⵏ ⵏ ⵍⴳⵏⵓⵙ; ⵉⵙⴱⵓⵏⵢⴰ ⴷ ⵉⴼⵔⴰⵏⵙⵉⵙⵏ ⴷ ⵉⴳⵍⵉⵏⵣⵉⵢⵏ (ⵏⴰⵊⵉⴱ ⵎⴰⵃⴼⵓⴹ, ⵎⴰⵔⴽⵉⵣ, ⴽⵡⵉⵍⵓ, ⴽⵓⵏⴷⵉⵔⴰ, ⴳⵓⵏⵜⵔ ⴳⵔⴰⵙ, ⴱⵔⵓⵙⵜ, ⴽⴰⴼⴽⴰ..)

ⵓ ⵎⴰⵍⴰ ⵏⴹⴼⴰⵕ ⵜⴰⵙⵏⴰⵡⴰⵢⵜ ⵉ ⵜⴳⴳⴰ ⵣⴰⵀⵓⵕ ⵍⵃⵙⵏ ⵉ ⵢⵉⵎⵙⵏⴼⵍⵓⵍⵏ ⵏ ⵡⴰⵍⵍⴰⵙ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵜⵔⴰ ⴰⴷ ⵜ ⵏⵙⵙⵔⵙ ⴳⵉ ⵜⴳⴳⴰⵎⵜ ⵡⵉⵙ ⵜⴰⵎ (8), ⴰⴽⴷ ⵉⵎⵙⵍⴼⵍⵓⵍⵏ ⵉ ⵉⵙⵙⵏⵜⵏ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵏⵙⵏ ⴳⵉ ⵜⵥⵕⵉⴳⵜ ⵙ ⵓⵏⴳⴰⵍ (ⴰⴽⴷ ⴼⴰⴹⵉⵎⴰ ⴱⵀⵍⵓⵍ). (ⵣⵀⵓⵕ ⵍⵃⵙⵏ, «ⴰⵍⵍⴰⵙ ⴳ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ», ⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ: *ⵜⵉⵖⵔⵉⵡⵉⵏ ⴳ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ*, ⵜⵉⵥ ⵜⵉⵔⵔⴰ, ⴰⴳⴰⴷⵉⵔ, 2014. ⵜ. 71

[11] - Résumé (Am As)

[12] - 10 ⴽⵎ ⵉⴼⴼⵓⵙ ⵏ ⵏⵏⴰⴹⵓⵔ.

ⴷ ⵢⵉⵎⵃⵎⴰⵙ ⴷ ⵡⵓⵎⴰⵙ ⵎⵓⴷⵔⵓⵙ. ⵜⵙⵙⴻⴷⴰ ⵜⵎⵥⵉ ⵉⵏⵙ ⴳ ⵓⴼⵙⵉⵏ ⵏ ⴱⴰⴱⴰⵙ, ⵉ ⵜⵜ ⵉⵙⴳⵎⵢⵏ ⵙ ⵜⵎⵅⵙⴰ ⴷ ⵜⴰⵢⵏⵉⵜ. ⴰⵜⵔⵔⴰⵙ ⵙ ⵉⵃⴰ ⴷ ⴰⵎⵊⴰⵀⴷ ⴰⵎ ⵡⴰⵄⵄⴰⵙ ⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⴷⵛⴰⵔ ⵏⵙⵏ, ⵏ ⵢⵉⵃⴰ ⵉⵜⵜⵙⵃⴰⵏ ⵖⵔ ⵓⵎⵖⴰⵔ ⴱⵓⴼⵓⵜ.

ⵜⵎⵖⴰⵇ ⵉⵄⵄⵓ. ⴷⵖⵢⴰ ⵜⵟⵟⴰⵙ ⵣⵉ ⵜⴰⵔⵣⵓⴳⵉ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ, ⵓⵊⴰⵔ ⵓⵎⵉ ⵉⵎⵎⵓⵜ ⴱⴰⴱⴰⵙ ⴷ ⵜⵎⴷⴷⵓⴽⵃⵜ ⵉⵏⵙ ⵃⵡⵉⵣⴰ. ⴰⵡⴰⵔⵏ ⵉ ⵎⴰⵏⴰ ⵍⵉ ⵜⵎⵃⴽ, ⵜⴽⴽⴰ ⴰⴽⴷ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵉⵏⵙ ⴼⵎⵎⵓ ⵜⴰⵎ (8) ⵏ ⵉⵙⴳⴳⵯⵓⵙⴰ ⵓⵅⴰ ⵉⵎⵎⵓⵜ, ⵙ ⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⵏ ⵉⴳⵣⵣⵉⵎⵏ ⵉ ⴳⵙ ⵉⵊⵊⴰ ⵓⵎⵏⵖⵉ ⴰⴽⴷ ‘ⴱⵓ ⵜⵏⵟⵟⴰⵔ[1]’ ⴳ ⵓⴷⵔⴰⵔ.

ⵣⴷⴰⵜ ⵉ ⵖⴰ ⵉⵎⵎⵜ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵉⵏⵙ ⵉⵃⴰ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵜⵔⴰⴼ ⵖⵔ ⵙⵃⵡⴰⵏ ⵜⵣⵏⵓⵣⴰ ⴷⵉⵏ ⵜⵉⵎⵃⵃⴰⵃⵉⵏ ⴼⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵜⵣⵣⵃⵣ ⵣⵣⴻⵚ ⵉ ⵜⵓⵖⴰ ⵅⴰⵙ ⵉⵜⴽⴽⵏ, ⴷⵉⵏ ⵉ ⵖⴰ ⵜⵙⵙⵏ ⵎⴰⵎⵎⴰ ⴷ ⵜⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⵉ ⴽⵉⴷⵙ ⵉⵃⵃⴰⵏ ⴳⵉ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ (ⴰⴱⵓⵔⴷⵉⵃ), ⴰⴷ ⴽⵉⴷⵙⵏ ⵜⴷⴷⵔ ⵛⵉ ⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⴷ ⵉⵎⵣⴷⴰⴳⵏ, ⴷⵉⵏ ⵉ ⵖⴰ ⵜⵙⵓ ⵣⵉ ⵜⵉⵣⵉⴹⵜ ⵏ ⵜⴰⵢⵔⵉ ⴰⴳⵎⵉ ⵖⴰ ⵢⴰⴳⵃ ⵡⵓⵃ ⵉⵏⵙ ⴳⵉ ⴼⵎⵎⵓ ⴱⴰⴱ ⵏ ⵜⴼⴰⵏⵜ. ⵜⴰⵢⵔⵉ ⴰ ⵜⴰⴳⴰⵔⵉⵜ ⵉⵏⵙ ⴰⴷ ⵜⵉⵃⵉ ⴷ ⵃⵎⵃⴰⴽ. ⵎⴰⵛⴰ ⵓⵔ ⴷⵍⵉ ⵎⵉⵏ ⵜⴽⴽⴰ ⴰⴽⵉⴷⵙ ⵓⵅⴰ ⵉⵃⵟⵚ ⵉⵜ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵃⵀⵃⴰⴽ ⵉⵡⵡⵢ ⴰⵙ ⵜⴰⵎⵍⴰⵡⵜ ⵓⵃⴰ ⴷ ⵏⵜⵜⴰ, ⵉⵊⵊⴰ ⵜⵜ ⵙ ⴷⴷⵉⵙⵜ.

ⵜⴽⴽⵔ ⵎⴰⵎⵎⴰ, ⴰⵡⴰⵔⵏ ⵉ ⵎⴰⵏⴰ ⵉⵍⵉ, ⵜⵡⵡⵉ ⵉⵄⵄⵓ ⵖⵔ ⵃⴻⴷⵓⵃ ⵜⵓⵔⵉ ⴰⵙ ⴰⵣⴳⵏ ⵏ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⴳⵚ ⵉⵙⵎ ⵉⵏⵙ ⴰⴳⵎⵉ ⵉⵃⴰ ⵜⵙⵙⵏ ⵎⵉⵏ ⵜⵜ ⵉⵜⵇⴰⵊⵏ. ⴻⴷⵓⵏ ⴷⵔⵓⵙ ⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⵓⵙⵉⵏ ⴷ ⵉⵙⵔⴷⴰⵙⵏ ⵏ ‘ⴱⵓ ⵜⵏⵟⵟⴰⵔ’ ⵖⵔ ⵎⴰⵎⵎⴰ, ⵎⵉⵣⴳ ⵉⵡⵡⴹ ⴰⵙⵏ ⵓⵏⵖⵎⵉⵙ ⴰⵟⵟⴰ ⵜⵜ ⴷ ⵜⴰⵎⵟⵟⵔⵏⵜ ⵏ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵉ ⴷ ⵉⵙⵙⴰⴷⴰⵚⵏ ⵃⵙⵏⴰⴼ ⵉ ⵉⵎⵊⴰⵀⴷⵏ, ⵡⴰⵎⵉ ⵖⴰ ⴰⵔⵣⵓⵏ ⴳⵉ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵉⵏⵙ ⵓⵚⵉⵏ ⵜⵙⵏⵓⵚⵚⵔ 2000 ⵏ ⵜⴳⵚⵉⵚⵉⵏ. ⵙ ⵓⵢⵍⵉ ⴼⴽⵎⵏ ⵅⴰⵙ ⵙ ⵜⵎⵏⵖⵉⵡⵜ, ⵓⵅⴰ ⵏⵖⵉⵏ ⵜⵜ.

ⵃⴰⵎⵉ ⵜⵓⵇⵓ ⵉⵄⵄⵓ, ⵜⵊⵊ ⴷ ⵜⵉⴽⵏⵉⵡⵉⵏ, ⵜⵍⴰ ⴰⵙⵏⵜ ⵉ ⵜⵎⴳⵣⴰⵎⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵉⵄⵄ[2], ⵉⵛⵜⵏ ⴰⴷ ⴰⵙ ⴳⴳⵖ ⵎⴰⵎⵎⴰ, ⵜⵏ ⵍⴹⵏⵉ ⵃⵡⵉⵣⴰ.

2. ⵎⵢⴰⵍⴰⵡ ⵏ ⵜⵎⵉⵊⵊⵡⵉⵏ[3] (ⵜⴰⴱⵓⵃⵉⵚⵓⵍⵉⵜ)

ⵃⴰⵎⵉ ⵜⵙⵙⴰⵡⴰⵃ, ⴰⴳⵊⵙⵓ ⵏ ⵡⵓⵊⴳⴰⵃ, ⵉⵄⵄⵓ ⵏⵉⵖ ⴷ ⵃⵡⵉⵣⴰ ⵏⵉⵖ ⴷ ⵓⵎⵖⴰⵔ ⴱⵓⴼⵓⵜ ⵏⵉⵖ ⵟⵟⴰⴻ ⵉⵡⵔⵉⴽⵏ ⵍⴹⵏⵉ, ⵏⵜⴰⴽⴰ ⴰⴽⵉⴷⵙⵏ ⵜⵖⵉⵢⴰⵣⵏ ⴰⵡⴰⵃ. ⵓⵔ ⴷ ⵉⵜⵚⵚⵖ ⵣⴳ ⵓⵟⵎⵎⵓⵎ ⵏⵙⵏ ⵎⵖⵉⵔ ⵎⵉⵏ ⵉⵃⵉⵟⵏ ⵉ ⵓⵎⵊⴰⴹ[4] ⵎⵉⴷⴳ ⵃⵃⴰⵏ (ⴰⵡⵜⴰⵖ, ⵜⴰⵣⵣⵓⵃⵜ, ⴰⵔⴰⵟ..). ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏⵙⵏ ⵜⵚⵔⵏ ⵎⵙⵟⵟⵎ. ⵃⴰⵎⵉ ⵜⵙⵙⴰⵡⴰⵃ ⵉⵄⵄⵓ ⴳⵚ ⵉⵎⵣⵔⴰⵏ ⵉⵏⵙ ⴷ ⵓⵣⵓⵢⵜ ⵉⵏⵙ ⵉ ⵓⵙⴼⵉⵍⴱ ⵏ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⴷ ⵜⵓⵣⵣⵓⵚⵜ, ⴷ ⵎⴰⵎⴽ ⵜⵙⵙⴰⵡⴰⵃ ⴰⴽⴷ ⵛⴻⵔⵉⵔⴰ ⵉ ⵜⵜ ⵉⵣⴷⵖⵏ, ⵜⴰⴽⵉⴷ ⴰⴳⵎⵉ ⴰⵎⴰⵔⴰ ⵉⵣⴳⵓⵔ ⴰⵙ ⵢⵓⴷⵚ ⵜⴰⴷⴷⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ, ⵉⴷⴷⵔ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵉⵏⵙ. ⵓ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵏⵜⵜⴰⵚ ⵉⵜ ⴳⵉ ⴱⵣⵣⴰⵚ ⵏ ⵢⵉⵔⵓⵟⴰⴳ ⵡⵓⵊⴳⴰⵃ, ⴰⵎⴰⴽⵏⴰⵡ ⵃⴰⵎⵉ ⵜⵜⵉⵏⵉ ⵉⵄⵄⵓ:

[«ⵡⵜⵉⵖ ⴷⵉ ⵔⴰⵃⵃⴰⵖ ⵉⵏⵓ, ⵓⵢⵎⵖ ⴷ ⵜⴰⵏⵚⵚⵓⵜ ⴰⴷ ⴹⴹⵚⵖ ⵛⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵜⵣⵎⵎⴰⵔ ⵉⵏⵓ. ⵜⵙⵙⵓⵔ ⵛⴻⵔⵉⵔⴰ ⵜⴳⴻⴻⴷ ⴷ ⴰⴽⵉⴷⵉ. ⵜⴳⵣⵣⴰⵔ ⴷ ⴷⴰⵢⵉ.

1 - ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵜⵜ ⵉⵔⵉⵚⴰⵏⵓⵏ, ⵜⵣⴰⵡⴰⵔⵏ ⵣⴳⵙ ⴰⵙⴱⴰⵏⵢⵓ.

2 - Sages-femmes (As A)

3 - Polyphonie (Am. As/As A)

4 - Contexte (Am As)

ⵜⵜⴳⴳ ⵅⴰⴼⵉ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵄⴽⴽⴰⵕⵜ ⵎⴰⵇⵇⴰ ⴷ ⴰⴳⵔⵏⵣ. ⵜⴽⴰⵔⵜ ⴰⵢⵉ ⵅⴼ ⵍⵉⵣⴰⵔ ⵣⵉ ⵙⵡⴰⴷⴷⴰⵢ, ⵓⵕⴰ ⵜⵙⴳⵃⵃⴷ ⵉⵜ. ⵔⵓⴽⵖ ⴰⴷ ⵕⵉⴷⵙ ⵟⵟⴼⵖ ⵉⵅⴼ ⵉⵏⵓ, ⵜⵙⵍⵉⵖ ⴽⵎⵎⵓⵛ ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵢⵉ ⴷⵉ ⵜⵎⵣⵣⵓⵖⵜ:

- ⵛⵡⴰⵢ ⵛⵡⴰⵢ ! ⴰⵔⵅⵓ ⵉⵅⴼ ⵏⵏⵎ, ⴰ ⵉⵟⵟⵓ ! ⵡⴰⵔ ⵜⴳⴳⵯⴷ ⵛⴰ.

ⵡⴰⵔ ⵓⵎⵉⵏⵖ, ⵉⵙⵙⵀⵡⴰ ⴰⵢⵉ ⵖⴰⵔ ⵜⵎⵕⴰⵏⵜ ⵏⵏⵙ ⴰⵎⵏ ⴷ ⴰⵢⵉ ⵉⵜⵕⵕⴰⵙ ⴰⵇⵇⵓⵄ. ⵅⴰⴼⵙ ⵉⵙⵙⵏⵜⴰ ⵉⵜⵎⴰⵔⵎⵛ ⴰⵢⵉ. ⵜⵓⵖⴰ ⴰⵎⵎⵓ ⵅⵙⵖ ⴰⴷ ⵙⵖⵓⵢⵢⵖ, ⵎⴰⵛⴰ ⵡⴰⵔ ⵣⵎⵎⴰⵔⵖ. ⵛⵃⵔⵉⵔⴰ ⵜⵓⵖⴰ ⵜⵎⵃⴰⵡⴰⵏ ⴰⵕⵉⴷⵙ, ⵡⴰⵔ ⴷ ⴰⵢⵉ ⵜⵊⵊⵉ. ⵡⴰⵔ ⴷⵉⵏⵏⵉ ⵎⵉⵏ ⵕⵕⵉⵖ ⵜⵍⴽⴽⴼ ⴰⵢⵉ ⵜⴰⴷⴷⵓⵜ ⵎⴰⵇⵇⴰ. ⵣⵉ ⵙⵙⵏⵉ ⵡⴰⵔ ⵙⵙⵉⵏⵖ ⵎⵉⵏ ⵉⵎⵙⴰⵍⵏ. »] (ⵜ.70)

ⴷ ⵍⴰⵎⵉ ⵅⴼⵙ ⵉⴽⵇⵜ ⵍⴽⵔⵉⴹ ⵏ ⵜⴰⵇⵡⴰ, ⵓⴳⴰ ⵜⵏⵏⴰ:

[« ⵉⵍⵍⵃⵍⵃ ⵓⴹⴰⵇⵜⴰⵚ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ, ⵓⵛⵉⵖ ⴰⵕⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵍⵎⵓⵊⵜ ⵏ ⵡⴰⴳⴳⴰⵙ ⵜⵙⵎⵓⵏ ⵉⵅⴼ ⵏⵏⵙ ⴷⴳ ⵓⵃⴷⴷⵉⵙ ⵙⵏⵏⵊ, ⵜⵡⵛⴰ ⵉ ⵡⴰⴷⴷⴰⵢ. ⵡⴰⵔ ⵜⵓⴼⵉ ⵎⴰⵏⵉⵙ ⵖⴰ ⵜⵕⵕ. ⵜⴹⴹⵉⵎ ⵜⵎⵓⵏ ⵜⵎⵓⵏ, ⵓⵛⴰ ⴰⴳⵎⵉ ⴷ ⴰⵙ ⵜⵏⵏⴰⵇⵣⵎ ⵜⵡⵡⵓⵔⵜ, ⵉⵚⵓⵔ ⵎⴰⵏⴰ ⵓⵢⵏⵏⵉ ⵉⴽⵇⵓⵟⵟⴼ ⴷⴳ ⵢⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵡⴰⵔⴰⵜ ⵙⴰⴷⵓ ⵉⵏⵓ. »] (ⵜ. 160)

ⵙ ⵓⵢⵏⵏⵉ ⵏⵣⵎⵔ ⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ ⴰⴹⴰ ⴰⵎⴰⵔⴰ ⵢⵓⵛⴰ ⵜⴰⵢⵏⵉⵜ ⵜⴰⵎⴹⴹⵔⴰⵏⵜ ⵉ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵉ ⵣⵉ ⵢⵓⵔⵉ ⴰⵄⵇⵉⵚ ⵉⵏⵙ, ⵉⵎⵙⵍ ⵉⵡⵔⵉⵕⵏ ⵉⵏⵙ ⵙ ⵓⴹⴰⵙⵓ, ⵉⵙⵓⵄ ⴷⴰⴳⵙⵏ ⵉⵎⴰⵏ, ⵢⵓⵛⴰ ⵉ ⵎⵕⵓⵍ ⵉⵊⵊ ⵣⴰⴳⵙⵏ ⵉⵍⵙ ⵉ ⵣⵉ ⵖⴰ ⵉⵙⵙⵉⵡⵍ, ⵉⵎⵙⴱⵄⴰ ⵅⴼ ⵢⵉⵏⵏⵄⵏⵉ. ⵓ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵉⵜⴱⴰⵏ ⴳ ⵓⵎⵙⴰⵡⴰⵍ ⴰⵏⵉⵎⴰⵏ ⵏ ⵉⵟⵟⵓ, ⴷ ⵓⵎⵙⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵉⵡⵔⵉⵕⵏ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⵊⴰⵔⴰⵙⵏ. ⵎⴰⵍⴰ ⵜⵙⵍⵉⴷ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⴰ (ⴷ ⴰⵎⴷⵢⴰ):

[« ⴰ ⵍⵊⵡⴰⴷ, ⴰⵇⵙⵙⴰⵜ ⵉⵅⴼ ⵏⵡⵎ ! ⵜⵜⵓⴷⴰⵔⵜ ⵡⴰⵔ ⴷⴰⵢⵙ ⴱⵓ ⵡⴰⵙⵙ ⴰ ⵡⴰⵀⴰ. ⵉⴳⵙ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⵏ ⴽⵎⵎⵓ ⵊⵊⵎⵜ ⴰⴷ ⵜ ⵉⵕⵙⵉ. ⵉⵎⵏⴷⵉ ⵎⴰⵍⴰ ⵉⵇⵓⴽ, ⴰⴷ ⵢⴰⵙ ⵡⵏⵏⵄⵏⵉ (...) ⴽⵎⵎⵓ ⵣⵣⴰⵢⵏⵖ, ⵡⴰⵔ ⵅⴰⴼⵙ ⵉⵜⵕⵕ ⵖⴰⵔ ⵎⵉⵏ ⵅⴰⴼⵏⵖ ⵖⴰ ⵉⵕⵕⵏ. »] (ⵜ. 42)

ⴰⴷ ⵜⵉⵏⵉⴷ ⴰⴹⴹⴰ ⴱⴰⴱ ⵉⵏⵙ ⵉⵡⵣⵣⵏ ⴰⵡⴰⵍ, ⴷ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵜⵃⴷⴰ ⵖⵔⵙ ⵜⵏⵣⵓⵣ, ⵉⵜⴳⵣⵣⴰⵔ ⵖⵔ ⵍⴰⴳⴳⵯⴰⵊ, ⵖⵔ ⵎⵉⵏ ⵓⵔ ⵜⵡⵉⵍⵉⵏ ⴱⵣⵣⴰⴼ ⵏ ⵢⵉⵡⴷⴰⵏ. ⵡⴰⵏⵉⵜⵉ ⵓⵔ ⵉⵣⵎⵉⵔ ⴰⴷ ⵢⵉⵍⵉ ⵎⵖⵉⵔ ⴷ ⴰⵎⵖⴰⵔ ⵏ ⵊⵊⵎⴰⵃⵜ.

ⴰⵡⴰⵍ ⴰ ⵉ ⵏⵓⵏⵏⴰ ⵅⴼ ⵜⴰⵢⵏⵉⵜ ⵉ ⵢⵓⵛⴰ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⵉ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵉⵏⵙ ⵜⵉⵛⵛ ⴰⵏⵖ ⴰⵣⵔⴼ ⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ ⴰⵕⴷ ⵎⵓⴽⵎⵎⴷ ⵓⵙⵓⵙ ⴰⴹⴹⴰ ⴰⵏⵖ ⴰⵏⴷⵍⴰⴷ ⵏ ⵜⵍⴰⵍⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉ ⵉⵜⵛⵓⴹⴰⵏ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵉⵏⵙ ⵖⵔ ⵣⴷⴰⵜ[1].

1- محمد أوسوس، «المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس»، ضمن كتاب: **عتبات السرد الأمازيغي الحديث**، منشورات منظمة تامينوت، أكادير، 2011، ص. 14

3. ⵣⴳ ⵡⵓⴷⵎⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵎⵢⵄⵕⵚ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ

ⵍⵉⵖ ⴳⵉ ⵎⵉⵏ ⵉⵣⴳⵓⵔⵏ ⴰⵇⵇⴰ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵉⴳⴳⴰ ⴰⵎ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵕⴰⵛⵛⴰ ⵏ ⵉⵄⵕⵉⵚⵏ. ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵉⴳⵙ ⴰⴷ ⵢⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵜⴰⵔⵥⵥⵓⵜ ⴳ ⵉⴱⵔⵉⴷⵏ ⵏ ⵜⵖⵓⵏⵉ ⴰⴽⴷ ⵉⵄⵕⵉⵚⵏ ⵎⴰⵏⵉⵙ ⴷ ⵢⵓⴳⵎ ⵓⵎⴰⵔⴰ, ⵉⴳⵙⵙ ⵉⵜⵜ ⴰⴷ ⵜⵜⵉⵍⵉ ⵜⵉⵔⵉⵡ ⵅⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵢⴰⵡⵄ ⵓⵎⵔⵣⵓ, ⴷ ⵉⵎⵖⵔⵉ ⴰⴽⵉⴷⵙ, ⵖⵔ ⵉⵖⵓⴱⴰⵍ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵉ ⴷ ⴰⵙ ⵢⵓⵛⵉⵏ ⵉ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵉⵣⵉ[1] ⵜⵎⵖⴰⵔ, ⴷ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴰⵥⵕⵉ ⴰⵏⴰⵥⵓⵕ[2] ⵏⵅⵢⴰ, ⵓ ⵢⵓⵊⴰⵔ ⴰⵥⵕⵉ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍⵏ ⵉⵔⵉⵀⴰⵏⵓⵏ ⵍⵄⵏⵉ ⵙ ⵢⵉⵚⵓⵕⴰⵀ ⴷ ⵉⵎⵇⵇⵔⴰⵏⵓⵏ.

ⵣⴳ ⵉⵄⵕⵉⵚⵏ ⵉ ⵉⵜⵛⵓⵇⴰⵏ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵏⵜⵜⴰⵀ ⵉⵏⵣⴰⵏ[3] ⴷ ⵉⵡⵍⴰⵏ ⵓⵔⵙⵉⵍⵏ[4], ⵀⵔⵏⵖ ⴷ ⵣⴳⵙⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⴰ :

ⵉⵏⵣⴰⵏ

- ⵎⴰⵏⵉⵙ ⵉⴽⴽⴰ ⵓⵀⵉⵍⵓ, ⵜⵄⵀⴰⵕ ⵉⵜ ⵜⵣⵔⴰ (ⵜ.37)
- ⵓⵙⵙⴰⵏ ⵓⵊⴰⵔⵏ ⵜⵉⴷⵔⵉⵏ (ⵜ.42)
- ⵉⵜⴳⴳ ⴰⵏⵖ ⵉⵛⵛ ⵍⵖ ⴷⴳ ⵡⵢⵙⵓⵎ ⵍⵖ (ⵜ.49)
- ⴰⴽⵛⵛⵓⵄ ⴰⵎⵃⵇⴰⵔ ⴷ ⵡⵍⵉ ⵉⵙⵙⵄⴰⵔ-ⵖⵉⵍⵏ (ⵜ.68)
- ⵉⵏⵇⵇ ⴰⵎⵜⵜⵉⵏ, ⵉⴳⴳⵯⴰⵔ ⴷⵉ ⵜⵏⵄⵍⵉⵡⵜ ⵍⵙ (ⵜ. 89)

ⵉⵡⵍⴰⵏ ⵓⵔⵙⵉⵍⵏ

- ⵉⵚⵎⵄ ⴰⵢⵉ ⵍⵃⵊⴱ ⴷⴳ ⵓⵀⵓⵙ (ⵜ. 34)
- ⵡⴰⵔ ⴰⴽⵉⴷⵙ ⵜⵔⵔⵉⵖ ⵜⴰⵏⵀⵀⵓⵜ (ⵜ. 40)
- ⴰⵔⵔⵉⵖ ⴰⴷⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⴷⴰⵏ ⵉⵏⵓ (ⵜ. 85)
- ⴰⴷ ⵣⵥⴰⵢⵉ ⵜⵀⴰⵕⵕⴷ ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ (ⵜ. 91)
- ⵉⵍⵇⵍⵃ ⵡⵓⵍ ⵉⵏⵓ, ⵉⵡⵡⵄ ⴰⵔ
- ⵜⵎⵉⵊⵊⴰ (ⵜ. 91)
- ⵜⵇⵄⵓⴷ ! (ⵜ. 91)
- ⵡⴰⵔ ⵍⵉⵖ ⴰⵔ ⵎⴰⵏⵉ (...) (ⵜ.94)

ⵉⵡⵍⴰⵏ ⴰ ⵜⵀⵀⵖⵏ ⴷ ⵣⴳ ⵢⵉⵎⵉ (ⴰⵇⵎⵎⵓⵎ) ⵏ ⵢⵉⵡⵔⵉⴽⵏ ⴰⵎⴽ ⵜⵏ ⵏⵜⵙⵍⴰ ⵣⵉ ⵖⵔ ⵉⵡⴷⴰⵏ ⴳⵉ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵜⴰⴽⵓⵢⴰⵙⵜ[5]. ⵙ ⵓⵢⵍⵉ ⵙⵙⵔⵙⵖ ⵜⵏ ⴳⵉ ⵜⴳⴳⴰⵎⵜ ⵏ ⵓⵎⵢⵄⵕⵚ. ⵎⴰⵛⴰ ⴰⵎⴰⵔⴰ, ⵡⴰⴳⴳⴰ ⴰⵎⵍⵉ, ⵉⵥⵥⵓ ⵜⵏ ⴳ ⵓⴽⴰⵍ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⵉⵏⵙ, ⵖⵎⵉⵏ ⴷ ⴰⴽⴷ ⵉⵡⵍⴰⵏ ⵉ ⵖⵔⵙⵏ ⴷ ⵉⵣⴷⵉⵏ[6] ⵣⴷⴰⵜ ⴷ ⵜⴽⵔⵎⵉⵏ, ⵓⵛⵉⵏ ⵍⵉⴳ ⵏ ⵉⵏⵓⵎⴰⴽ[7], ⵙ ⴱⵥⵥⴰⵀ ⵏ ⵓⵙⴰⵏⵀ[8] ⴷ ⴷⵔⵓⵙ ⵏ ⵜⵉⵡⴰⵍⵉⵏ, ⵏⵉⵖ ⴰⵎⴽ ⵍⴰⵏ ⵉⵎⴰⵙⵙⴰⵏⵓⵏ ⵏ ⵜⵙⵏⵓⴽⵢⵙⵜ[9] ⵜⴰⵃⵔⴰⴱⵜ : «ⵙ ⵓⵙⵍⴰⵥⵉ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⴷ

---

[1] - Valeur (Am As)

[2] - Esthétique (Am As/ As A)

[3] - Proverbes (Am As)

[4] - Expressions figés (Am As).

[5] - Quotidien (Am As)

[6] - ⵉⵣⴷⵉ (ⵣⴷⵢ) ⴷ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵎⵢⴰⴳ ⵙⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⵣⴳⵙ ⴰⵢⵜ ⵔⵔⵉⵀ ⵏ ⵡⴰⵎⵎⴰⵙ. ⵉⵣⴷⵉ ⴷ ⵖⵔⵉ, ⵜⴳⵙ ⴰⴷ ⵜⵉⵏⵉ ⵉⴹⴹⵀ ⴰⵕⴰⵇ ⴳ ⵓⵖⵣⴷⵉⵙ ⵉⵏⵓ.

[7] - Connotations (Am As)

[8] - Réduction (Am As)

[9] - La rhétorique (Am Bu)

ⵓⵙⴳⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵏⴰⵎⴽ[1] ». ⵓⵛⵉⵏ, ⵀⴰⵡⴷ, ⵉ ⵉⵎⵖⵔⵉ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵡⵍⴰⴼⵜ ⴳⴼ ⵓⴽⴰⵍ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵍⵓⵍ ⵓⵎⴰⵔⴰ[2].

ⵉⵡⵍⴰⵏ ⴰ ⵇⵇⵏⵓⵏ, ⵀⴰⵡⴷ, ⵖⵔ ⵡⴰⴽⵓⴷ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ. ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉ ⵣⵉ ⵜⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⵜⵎⵙⴰⵡⴰⵍⵜ[3] (ⵉⵄⵄⵓ) ⴷ ⵉⵡⵔⵉⴽⵏ ⵍⴹⵏⵉ ⵉⴳⵙⵙ ⴰⴷ ⵜⵜⵉⵍⵉ ⴷ ⵜⴰⵣⴰⵢⴽⵓⵜ, ⴳⵙ ⵍⵉⵎⴰⵕⵜ ⵏ ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏ ⵔⵔⵉⴼ ⵉⵍⴰ ⵉⴷⴷⵔⵏ ⴳ ⵓⵙⵏⵜⵉ ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ[4] ⵜⵉⵙ 20. ⵓ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵉ ⵉⵊⵊⵉⵏ ⴰⵎⴰⵔⴰ ⵉⵜⵀⵇⵇⴰⴱ ⵖⵔ ⵜⴳⴰⴱⴽⵜ[5]ⵏ ⵢⵉⵡⴰⵍⵏ ⴷ ⵢⵉⵡⵍⴰⵏ ⵏ ⵣⵉⴽ, ⵏ ⵓⵔ ⵉⵇⵇⵉⵎⵏ ⴳ ⵢⵉⵍⵙ ⵏ ⵉⵔⵉⴼⴰⵏⵓⵏ ⵉⵍⵓⵍⵏ ⴳⵉ ⵜⵏⴷⴷⴰⵎ.

4. ⴰⴼⵍⴹⵕⵟ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ: ⵜⵉⴱⵔⵉⴷⵉⵏ ⵏ ⵓⵙⵏⴼⵍ[6]

ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵜⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏⵜ ⵔⵉⴷ ⴷ ⴰⵍⵍⴰⵙ ⴰⵎⵣⵔⴰⵢ, ⵔⵉⴷ ⴷ ⴰⵍⵍⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵎⵢⵉⵢⵏ[7], ⵎⴰⵛⴰ ⵙ ⴽⵕⴰⴹ ⵏ ⵢⵉⴷⵙⵏ ⵜⵎⵎⴰⵔⵡⴰⵙⵏ ⴳ ⵡⴰⵄⵄⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⴷⵎⴰⵡⵏ, ⵇⵇⵏⵓⵏ ⵖⵔ ⵡⴰⵢⴰⵡⵢⴰ ⵙ ⵡⴰⵄⵄⴰⵙ ⵏ ⵢⵉⴼⵔⴷⵉⵙⵏ[8] ⵉ ⵜⵏ ⵉⵙⵎⵓⵏⴰⵏ. ⵙ ⵓⵢⵍⵉ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⴱⵣⵣⴰⴼ ⵏ ⵢⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴳ ⵓⵎⴰⴹⴰⵍ ⵜⵜⴰⵔⵉⵏ ⴳⴼ ⵜⵎⴰ ⵏ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ, ⴽⵙⵙⵉⵏ ⴷ ⵣⴳ ⵡⵓⵎⵉⵢ ⴷ ⵜⵉⵏⴼⴰⵙ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵙⵏ ⵏⵉⵖ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⴰ ⵍⴹⵏⵉ ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵎⵙⵍⵏ ⴰⵎⴰⴹⴰⵍ ⵏⵙⵏ ⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏ, ⴰⴷ ⴰⵙ ⵓⵛⵏ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⴽⵓⵏⵉ ⵜⴰⵏⴰⵣⵓⵕⵜ ⵏⵃⵢⴰ.

ⵇⴰⴹⴰⵡⵉ, ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⵉⵏⵙ ⵡⴰⵏⵉⵜⵉ, ⵉⵊⵊ ⵣⴳ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⴰ ⵢⵉⵏⴰ. ⵉⵊⵊ ⵣⴳ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵏ ⵢⵉⵜⵙⵓⵔⵏ ⴰⵎⴰⵔⵓⵔ[9] ⴷ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ, ⴷ ⵢⵏ ⴷ ⵉⵜⴰⴳⵎⵏ ⵣⵉ ⵜⴰⵍⴰ ⵏ ⵡⵓⵎⵉⵢ ⴷ ⵜⵏⴼⴰⵙ. ⵎⴰⵛⴰ ⵏⵜⵜⴰ ⵔⵉⴷ ⵉⵛⵇⴰ ⵜ ⴰⴷ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⴰⵢⴷⴰ[10] ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵏⵉⵖ ⴰⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵍⵙ ⵎⵉⵏ ⵉⴽⴽⵉⵏ ⴳⴼ ⵉⵔⵉⴼⴰⵏⵓⵏ ⵏ ⵣⵉⴽ, ⴰⵎⴽ ⴳⴳⵉⵏ ⴱⵣⵣⴰⴼ ⵉ ⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵔⵉⴼⴰⵏ ⵉ ⵉⵜⴳⵣⵣⴰⵔⵏ ⵖⵔ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵔⵔⵉⴼ ⵙ ⵓⴱⵔⵔⵓ ⵏ ⵜⵢⵓⵜⵓⴱⵉⵜ (**Utopia**) ⴷ ⵜⴼⵉⵍⴰⵡⵜ[11], ⵏⵉⵖ ⵉⵛⵛⴰⵜ ⴰⴷ ⵉⴹⴼⵕ ⵎⵉⵏ ⵜⴳⴳⵏ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵉⵎⴰⴹⵍⴰⵏⵓⵏ, ⵙ ⵜⵉⵄⵄⴰⵡⵉⵏ ⵇⵇⵏⵓⵏⵜ. ⵏⵜⵜⴰ, ⵍⴰⵎⵉ ⵉⴷⴳⴳⵯⵍ ⵖⵔ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⴷ ⵡⵓⵎⵉⵢ ⵉⴷⴳⴳⵯⵍ ⵖⵔⵔⵙⵏ ⵙ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⴷ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴳⵕⵕⵙ ⵉⵣⴳⵓⵔ.

ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⴳ ⵡⴰⵄⵄⴰⵙ ⵏ ⵉⵔⵓⵇⴰ, ⵓⵊⴰⵔ ⵍⴰⵎⵉ ⵉⵙⵙⵉⴷⴼ ⵓⵎⵉⵢ ⵏ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ ⵙ ⵢⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵍⵇⵇⵎ ⵎⵉ ⴷⴳ ⵉⵍⵍⴰ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵙⵏⴼⵍ ⴷ ⴰⵏⴰⵣⵓⵕ, ⵙ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵍⵇⵇⵎ

1- إجاعة اللفظ وإشباع المعنى (قول مأثور في تعريف البلاغة).

2 - Fadila ACHILI, « L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «Iḍ d wass» ». Iles d imesli [en ligne]. 2011, N°3, p. 81. Disponible sur : http://revue.ummto.dz/index.php/idi/issue/view/41 (consulté le 11.12.2017). ISSN: 2170-113X

3 - Narratrice (Am Ak)

4 - Ciècle (Am As)

5 - Le font (As A)

6 - Transformation (Am As)

7- الأسطورة (Am Ca)

8 - Element (Am As)

9 - Fiction (Am As)

10 - Tradition (Am As)

11 - Avec idéalisation (Am As)

- فؤاد أزروال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مجلة أسيناك، عدد مزدوج 4-5، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2010، ص. 28

ⵉⵎⵙⴱⴹⴰⵏ ⴳⴼ ⵡⵏⵏⵉ ⵉ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵔⵉⴼⴰⵏ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵜⵡⴰⵥⵥⵓ ⵓⵔⴳⴰⵎⴰⵏ[1]. ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜ ⵅⵉ ⵍⵉⵎⴰⵕⵜ ⵏ ⵡⵓⵎⵉⵢ ⵏ ⵢⵉⵍⵉⴽⵜⵔⴰ, ⵔⵏⵓ ⴰⵙ ⴰⵄⴹⴰⵙ ⵏ ⵢⵉⵡⵏⵏⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⵢⴷⴰ ⵓⵎⵉ ⵉⵙⵏⴼⵍ ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵀⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⴰⵙⵏ ⵢⵓⵛ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⵓⴷⵎ ⴷ ⴰⵎⴰⵢⵏⵓ. ⵣⴰⴳⵙⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⴰ:

	ⴰⴹⵕⵉⵚ ⴰⴼⵍⵍⴰⵢ	ⴰⴹⵕⵉⵙ ⴰⴷⴷⴰⵢ
ⵓⵎⵉⵢ ⵏ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ	ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ ⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⵓⵜ ⵏ ⵜⴰⵣⴰⵔⵜ ⴰⵇⵇⴰ ⵜⵜ ⵅⵉ ⵎⵍⵉⵍⵜ, ⵣⴷⴰⵜ ⵏ ⵓⵎⵕⴰⴱⴹ ⵓⵎⵉ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ "ⵙⵉⴷⵉ ⵡⵔⵢⴰⵛ". ⵙⴰⴷⵓ ⵉⵏⵙ ⵉⵍⴰ ⵜⵜⵖⵉⵎⴰⵏ ⵉⵎⵏⴰⵟⴷⵏ ⵉⵔⵉⴼⴰⵏⵓⵏ, ⵜⵜⵎⵙⴰⵡⴰⵍⵏ, ⵙⵎⵓⵏⴰⵏ ⵕⵕⴰⵢ, ⵜⵅⵕⵕⵙⵏ ⴰⵎⴽ ⵖⴰ ⴳⴳⵏ ⴰⴷ ⵙⵙⵓⴼⵖⵏ ⴰⵙⴱⴰⵏⵢⵓ ⵣⵉ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵙⵏ. ⵉⴽⴽⴰⵔ ⵓⵙⴱⴰⵏⵢⵓ ⵉⵜⵜⵔ ⵣⵉ ⵍⵎⵅⵣⵏ ⴰⴷ ⵉⵇⵙⵙ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ ⵏⵏⵉ, ⴰⴷ ⵉⵔⵢⵢⵛ ⴰⴳⵔⴰⵡ ⵏⵏⵉ. ⵉⴹ ⵎⵉ ⴷⵅ ⵜⵜ ⵉⵇⵙⵙ ⵍⵎⵅⵣⵏ, ⵢⵓⵣⵣⵍ ⵓⵣⵇⵇⵓⵕ ⵉⵏⵙ ⵙ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ.	ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ (ⴷ ⵜⴰⵎⵕⴰⴱⴹⵜ ⵓⵍⴰ ⴷ ⵏⵜⵜⴰⵜ) ⴷ ⵏⵏⵇⵍⵜ ⵣⵉ ⵜⵏⵏⵉ ⵏ ⵎⵍⵉⵍⵜ, ⵜⵥⵥⵓ ⵅⵉ ⴷⵛⵔ ⵎⵉⵅⴼ ⵉⵜⵃⴰⵡⴰⴷ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ. ⵍⴼⵇⵉⵜ ⵎⵃⵏⴰⵏ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⵉ ⵀⵎⵎⵓⵛ (ⵙⵉⵏ ⵉⵡⵔⵉⴽⵏ ⵅ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ) ⴰⵇⵇⴰ ⵉⵜⵜⵙⵍⴰ, ⴽⵓⵍ ⵜⵡⴰⵍⴰ, ⵖⵔ ⵜⵎⴷⴷⵉⵜ ⴰⵏⵉⴳⵙⵓⵙ ⵖⵔ ⵜⵡⵡⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⵣⴳⵉⴷⴰ, ⵙⴰⴷⵓ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ. ⵓ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵉⵙⵙⵏⵜ ⵣⵉ ⵍⴰⵎⵉ ⵉⵏⵖⴰ "ⴱⵓ ⵜⵏⵇⵇⴰⵔ" ⴰⵎⵕⴰⴱⴹ ⴰⵎⵇⵇⵔⴰⵏ, ⵏ ⵢⵉⵍⴰ ⵉⵜⵜⵖⵉⵎⴰⵏ ⵙⴰⴷⵓ ⵉⵏⵙ ⵍⴰⵎⵉ ⵜⵓⵖⴰ ⴷ ⵉⵜⴰⵙ ⵖⵔ ⴷⴷⵛⵕ.
ⵓⵎⵉⵢ (ⵏⵉⵖ ⴰⴽⵔⵓⵙ[2]) ⵏ ⵉⵍⵉⴽⵜⵕⴰ	ⵓⵎⵉⵢ ⵉ ⵉⵜⵡⴰⵙⵙⵏⵓⵏ ⵖⵔ ⵓⴳⴷⵓⴷ ⵏ ⵍⵢⵓⵏⴰⵏ, ⵎⴰⵏⵉ ⵜⴳⴳⴰ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵔⴱⴰⵜ (ⵉⵍⵉⴽⵜⵕⴰ) ⴷ ⵡⵓⵎⴰⵙ (ⵓⵔⵉⵙⵜⵉⵙ) ⴰⴷ ⵏⵖⵏ ⵉⵎⵎⴰⵜⵙⵏ (ⴽⵍⵉⵜⵉⵎⵏⵉⵙⵜⵔⴰ), ⵏ ⵉⵡⵡⵢⵏ ⵜⴰⵎⵏⵏⴰⵡⵜ ⵏ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵉⵏⵙ[3]. ⴳ ⵢⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⵏ ⵜⵓⵜⵕⴰⵊⵉⴷⵉⵜ (ⵙⵓⴼⵓⴽⵍⵉⵙ ⴷ ⵢⵓⵔⵉⴱⵉⴷⵉⵙ) ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜⵜ ⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵔⴱⴰⵜ ⵏ ⵉⵜⵜⴰⴳⵍⵏ ⵅⵉ ⴱⴰⴱⴰⵙ, ⵜⵜⵅⵙ ⵉⵜ, ⵜⵓⵜⵜⵎⵎⵅⵙ ⵉⵎⵎⴰⵙ.	ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵎⵉⵢ ⴰ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜⵏⵜ ⴷⵉ ⵜⵎⴳⵙⴰ ⵜⴰⵎⵇⵇⵔⴰⵏⵜ ⵉⵜⵇⵇⵏⵓⵏ ⵉⵄⵄⵓ ⵖⵔ ⴱⴰⴱⴰⵙ, ⴷ ⴰⵎⴽ ⵅⴰⵙ ⵜⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⴰⴳⵏⵙⵓ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ. ⵓ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜⵏⵜ ⵃⴰⵡⴷ ⵅ ⵢⵉⵙⵎⴰⵡⵏ ⵉ ⵢⵓⵛⴰ ⵓⵎⴰⵔⴰⵢ ⵉ ⵢⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵡⵉⴽⴷ ⵜⴷⴷⵔ ⵉⵄⵄⵓ, ⵇⵇⵏⵓⵏ ⵙ ⵙⵉⵏ ⵏ ⵢⵉⴷⵙⵏ ⵖⵔ ⵢⵉⵙⵎ ⵏ ⴱⴰⴱⴰⵙ (ⴱⴰⴱⴰⵙ: ⵀⵎⵎⵓ – ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵏⵙ ⴰⵎⵣⴳⴰⵔⵓ: ⵀⵎⵎⵓ – ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵡⵉⵙ ⵙⵉⵏ : ⵀⵎⵎⵓⵛ-ⵉⵊⵊ ⵣⴳ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵉ ⴷⴰⵙ ⵉⵏⴰⵇⵎⵏ ⵛⵃⵔⵉⵔⴰ : ⵀⵎⵎⵉⵛ)

[1] - Fantastique (Am As)
ⴰⵎⵔⵣⴳⵓ ⴼⵓ'ⴰⴷ ⴰⵣⵔⵡⴰⵍ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵏ ⵉⵕⵥⵎⵏ ⵜⵉⵡⵡⵓⵕⴰ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏⵙⵏ ⴳⴼ ⵓⵔⴳⴰⵎⴰⵏ, ⴳⵅⵉⵏ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⴷ ⴰⵎⵢⴰⵡⴰⴹ ⴰⴽⴷ ⵜⴷⵍⵙⴰ ⵏⵙⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉ ⵃⴰⴷ ⵉⵜⵎⵓⵙⵙⵓⵏ ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵎⵉⵡⴰⵏ.
- فؤاد أزروال، «ملامح الفانتاستيك في الرواية الأمازيغية»، ضمن: **قراءات في الرواية الأمازيغية**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2014، ص. 19

[2] - Complexe (As A).

[3] - Pierre COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, Bordas, Paris, 1991, p.361

ⵜⴰⵏⵇⵇⵉⵙⵜ[1] ⵏ ⵛⵛⵉⵅⴰ ⵃⴰⴷⴷⴰ

ⴳ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⴰⵎⵉⵡⴰⵏ[2] ⵉ ⵣⵉ ⵙⵙⴰⵡⴰⵍⴰⵏ ⵉⵡⴷⴰⵏ ⵏ “ⵄⴱⴷⴰ” (ⵜⴰⴳⵓⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ), ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⴰⵇⵇⴰ ⵛⵛⵉⵅⴰ ⵃⴰⴷⴷⴰ ⵣⵣⵉⴷⵢⵢⴰ ⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵎⵟⵟⵓⴹⵜ ⴷ ⵜⴰⵇⴷⴷⴰⵛⵜ, ⵜⴱⴷⴷ ⴰⵙ ⵉ ⵍⵇⴰⵢⴷ ⵄⵉⵙⴰ ⴱⵏ ⵄⵎⵕ ⵍⵄⴱⴷⵉ (1841_1924) ⴳⵉ ⵜⵎⵉⵊⵊⴰ[3].

ⵎⴰⵎⵎⴰ ⵉ ⵉⵜⴳⵡⵡⴷⵏ ⵜⵉⵃⵃⵔⴰⵎⵉⵏ ⴷⵉ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵉⵏⵙ (ⴰⴱⵓⵔⴷⵉⵍ), ⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴷ ⵜⵉⵍⵓⵍⵍⵉⵜ, ⵜⵜⵅⵙ ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⵉⵏⵙ ⵓⵍⴰ ⵏⵜⵜⴰⵜ, ⵜⴳⴳⴰ ⴰⴼⵓⵙ ⵉⵏⵙ ⴰⴽⴷ ⵉⵎⵊⴰⵀⴷⵏ, ⵜⴳⵔⵓ ⵖⵔⵙ ⵙⵙⵏⴰⵃ ⵏⵙⵏ ⵉ ⵣⵉ ⵉⵍⴰ ⵜⵟⵟⴼⵏ ⴰⵛⴱⴰⵕ ⴰⴽⴷ “ⴱⵓ ⵜⵏⵇⵇⴰⵔ”.

ⵓⵏⴳⴰⵍ ⵔⵉⴷ ⴰⵢⴰ ⵉ ⴳⵙ ⵏ ⵡⵓⴷⵎⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵙⴹⵕⵚ. ⵢⵉⵏ ⴰ ⴷⵔⵓⵙ ⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⵣⴳ ⵡⴰⵟⵟⴰⵙ ⵎⵉ ⵣⴳ ⵉⴷⴽⴽⵏ ⵓⴹⵕⵉⵚ ⴰ ⴰⵙⴽⵍⴰⵏ. ⵎⴰⵍⴰ ⵏⴳⵙⵙ ⴰⴷ ⵏⵔⵏⵓ, ⵙ ⵛⵡⴰⵢ ⵏ ⵜⴼⵙⵓⵙ, ⵖⵔ ⵎⵉⵏ ⵏⵓⵏⵏⴰ ⴰⵖⵉⵔ ⵉⵏ, ⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵉⵛⵛⴰⵜ ⴰⴷ ⵉⵎⵙⴰⵡⴰⴹ ⴰⴽⴷ ⵇⵇⴰⵃ ⵉⴹⵕⵉⵚⵏ ⵏ ⵢⵉⵙⵙⵉⵡⵍⵏ ⵅⴼ ⵜⵅⴷⴷⴰⵎⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵣⵣⵓⴼⵜ[4] ⴳⵉ ⵔⵔⵉⴼ ⵏⵉⵖ ⴳⵉ ⵇⵇⴰⵃ ⵜⵉⵎⵓⵕⴰ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵔⵔⵓ ⵓⵙⵃⵇⴰⵔ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⴰ. ⵇⴰⴹⴰⵡⵉ ⵙ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵜⴰⵡⵍⴰⴼⵜ ⵉ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵓⵣⵍⵍⵉⴼ ⵏ ⴱⵣⵣⴰⴼ ⵏ ⵢⵉⵡⵓⴷⴰⵏ ⵅⴼ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⴰ, ⵜⴳⴳⵯⵊ ⵅⴼ ⵜⵉⴷⵜ ⵏⵙⵏⵜ. ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⴰⵇⵇⴰ ⵜⵉⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⴰ ⵓⵔ ⵎⵙⵙⴱⴹⵉⵏⵜ ⵅⴼ ⵜⵉⵇⵇⵔⵉⵏⵉⵏ ⵏⵙⵏⵜ, ⴷⴰⴳⵙⵏⵜ ⵎⵉⵏ ⵉⴽⵏⴰⵏ, ⴷⴰⴳⵙⵏⵜ ⵜⵉⵙⵙⴰⵍ. ⵓⵊⴰⵔ ⵉ ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵃⵓⵣⵏⵜ ⵜⵉⵖⴰⵔⵉⵡⵉⵏ[5] ⵏ ⵜⴽⵓⵏⵉ ⴷ ⵓⴱⴷⴷⵉ ⵏ ⵜⴰ ⴰⴽⴷ ⵜⴰ, ⵎⴰⵏⴰ ⴰ ⵏⵜⵜⴰⴼ ⵉⵜ ⴳ ⵓⵎⵚⵓⵔⴼ ⵏ ⵎⴰⵎⵎⴰ ⴰⴽⴷ ⵉⵟⵟⵓ, ⴷ ⵓⵎⵚⵓⵔⵓⴼ ⵉⵏⵙ ⴰⴽⴷ ⵜⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⵉ ⴽⵉⴷⵙ ⴷⵉ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ.

ⵜⴰⵎⵔⴳⴰⵍⵜ :

ⵎⵉⵏ ⵏⵓⵏⵏⴰ ⴳⵉ ⵜⴼⵔⴰⵢⵜ ⴰ ⴷ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⵙⵉⵊⵊⵉ ⵉⴼⵙⵓⵙ ⵅⴼ ⵡⵓⴷⵎⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵚⴹⵕⵚ ⴳ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⵏ ⵉⵏⴷⵔⵢⵏ ⵙⴰⴷⵓ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ. ⴰⴹⵕⵉⵙ ⴰ ⵉⴳⴳⴰ ⴰⵎ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵔⴰⵜⵙⴰ ⵎⵉ ⴷⴳ ⵎⴷⵃⵃⴰⵙⵏ ⵢⵉⴼⵉⵍⴰⵏ ⴷ ⵜⵙⵔⵔⵉⴼⵉⵏ, ⵎⴽⵓⵍ ⵉⵊⵊ/ⵉⵛⵜ ⵎⴰⵏ ⵜⴰⴹⵓⴼⵜ ⵎⵉ ⵣⴳ ⵉⵎⵎⵓⴷ. ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⴰⴹⵓⴼⵜ ⴰ ⵏⴳⵙⵙ ⴰⴷ ⵣⴳⵙ ⵏⵉⵏⵉ, ⴷⴰⵏⵉ, ⵇⵇⴰⵃ ⵉⴹⵕⵉⵚⵏ ⵉ ⵣⵉ ⴷ ⵢⵓⴳⵎ ⵓⵎⴰⵔⴰ, ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵉⵎⵙⵍ ⴰⵎⴰⴹⴰⵍ ⵉⵏⵙ ⵓⵏⴳⴰⵍⴰⵏ (ⵉⵡⵏⵏⴰⵏ, ⵉⵏⵣⴰⵏ, ⵓⵎⵉⵢ, ⴰⵎⵣⵔⵓⵢ ⴰⵎⵉⵡⴰⵏ..).

ⵏⵣⵎⵔ ⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ, ⴰⴽⴷ ⵓⴼⴰⵍⴰⵍ ⵣⴳ ⵓⵎⵏⵏⵉ ⴰ, ⴰⵇⵇⴰ ⴰⵎⴰⵔⴰ ⵎⵓⵙⵟⴰⴼⴰ ⵇⴰⴹⴰⵡⵉ ⵉⵙⵙⵔⵙ ⴰⵣⵕⵓ ⵏ ⴷⴷⵙⴰⵙ ⵉ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵔⵉⴼⴰⵏ ⵎⵉ ⴷⴳ ⵍⵍⴰⵏⵜ ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵎⴰⴹⵍⴰⵏ. ⵙ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰ ⵡⴰⵏⵉⵜⵉ, ⵉⵜⵜⵉⵍⵉ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⵉⵙⵙⵉⵍⵉ ⴰⵎⵊⵉⴷ ⵏ ⵓⵕⴰⵊⵉ[6] ⵏ ⵡⵓⵏⴳⴰⵍ ⴰⵔⵉⴼⴰⵏ, ⵉⵙⵙⵔⵙ ⵉⵜ ⴳⵉ ⵎⴰⵏⵉ ⵜⵇⵙⵃ ⵖⵔⵙ ⵜⵉⵡⴹⵉ ⴳⵉ ⵎⵉⵏ ⴷ ⵢⵓⴷⵙⵏ ⵏ ⵡⴰⴽⵓⴷ, ⵓⵊⴰⵔ

1 - Histoire (Am As)

2 - Orale (Am As)

3- حسن نجمي، **غناء العيطة؛ الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب**، ج. 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007، ص. 191

4 - Travailleuse du sexe (Am As- As A)

5 - Déontologie (Am As)

6 - Horizon d’attente (Am As- As A)

ⵛⵓⵯ ⵜⵣⵣⵉⵛ ⵜⵉⵕⵕⵓ ⵜⵗⵍⵅⵓⵯⵍⵜ (ⵏ ⵜⵕⵅⵯⵍⵜ) ⵜⵓⵛⵓⵣⵉⵢⵜ ⵜⵅⵅⵗⵕ ⵙ ⵉ ⵣⵉ ⵜⵛⵗⵯⵗⵢ ⵉⵎ.

ⵓⵍⵓⵯ ⵓ, ⵗⵕ ⵜ ⵍⵜⵜⵉⵍⵉ ⵢⵉⵕ ⵅⵣ ⵇⵉ ⵅⵕ ⵉⵅⵕⵍⵍ ⵏ ⵍⵗⵏⵛⵓⵍⵍ ⵏ ⵗⵕⵇⵣⵣ, ⵛⵓⵆⵓ ⵍⵜⵜⵉⵍⵉ ⵜ ⵅⵣ ⵍⵓⵜⵜⵓⵕ ⵏ ⵜⵣⵓⵕ ⵜⵉⵍⵓⵣⵗⵉ ⵉ ⵉⵣⵕⵕⵗ ⵏ ⵗⵕⵅⵉⵅⵓⵯ ⵓ, ⵣⵓⵅⵕⵍⵜ ; ⵓⵛⵣ ⵣⵉⵕⵓⵕ ⵗⵛⵓⵕ ⵕ ⵍⵓⵣⵗⵏ ⵓⵛⵓⵯⵯⵕ ⵓⵅⵍⵕⵗ ⵏ ⵗⵇⵉⵕ ⵏ ⵗⵇⵅⵉ, ⵉⵆⵜ ⵏ ⵜⵍⵓⵯ ⵉⵜⵕⵕⵓ ⵓⵍⵢ ⵢⵕ ⵍⵓⵣⵗⵏ ⵏ ⵜⵛⵣⵉ ⵉⵍⵕ ⵉⵅⵛ ⵉⵍⵍⵕ ⵉⵍⵕ ⵉⵅⵅⵢ ⵏ ⵓⵛⵍⵢⵗⵏ[1] ⵉⵜⵜⵉⵍⵍⵓ ⵓⵍⵢ ⵍⵜⵍⵓⵯ ⵜⵍ ⵓⵅⵛⵉ ⵍⵏⵏⵕ ⵓⵣⵉⵏⵕⵍ, ⵓⵛⵣ ⵉⵅⵍⵢ ⵅⵣ ⵗⵕⵅⵉⵅⵓⵯ ⵜⵍⵓⵕⵜ ⵍⵓⵯ ⵜⵕⵍⵓⵯⵍⵜ[2] ⵉ ⵏⵉ ⵢⵍⵕⵍ ⵉⵛⵓⵕⵜⵍ ⵏ ⵍⵗⵍⵅⵓⵯ ⵓⵛⵓⵅⵉⵢ[3] ⵢⵕ ⵜⵉⵕⵕⵍⵜ ⵏ ⵜⵉⵕⵕⵓ ⵜⵓⵍⵉⵣⵍⵯⵜ ⵜⵓⵏⵉⵕⵍⵜ[4].

ⵜⵓⵅⵓⵛⵜ ⵏ ⵜⵕⵗⵢⵓⵯ:

I. ⵕ ⵜⵛⵓⵅⵉⵢⵜ:

• ⵛⵗⵣⵉⵓⵃⵓ ⵣⵓⵉⵓⵍⵉ, **ⵗⵕⵕⵓⵍ ⵉⵍⵏⵕⵣⵍ ⵕⵓⵏⵗ ⵅⵓⵏⵗ ⵜⵗⵕⵜⵗ**, ⵜⵓⵅⵓⵅⵇⵓⵠⵜ ⵅⵣⵓⵕⵓⵕⵕ, ⵅⵓⵉⵓⵍⵕ, 2017

• ⵅⵓⵣⵗⵇ ⵅⵏⵕ, "ⵓⵅⵅⵓⵕ ⵠ ⵜⵕⵣⵅⵓ ⵜⵓⵛⵓⵅⵉⵢⵜ", ⵠ ⵗⵏⵅⵉⵕ : ⵜⵉⵢⵕⵕⵉⵍⵍⵉ ⵠ ⵗⵍⵠⵓⵅ ⵓⵛⵓⵅⵉⵢ, ⵜⵉⵅ ⵜⵉⵕⵕⵓ, ⵓⵠⵓⵏⵉⵕ, 2014.

II. ⵕ ⵜⵃⵕⵓⵜ:

• حسن نجمي، **غناء العيطة؛ الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب**، ج. 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.

• محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008.

• محمد أوسوس، «المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس»، ضمن كتاب: عتبات السرد الأمازيغي الحديث، منشورات منظمة تامينوت، أكادير، 2011.

• فؤاد أزروال:

III. ⵕ ⵜⵃⵕⵓⵍⵕⵣⵕⵜ :

Fadila ACHILI, « L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «Iḍ d wass» ». Iles d imesli [en ligne]. 2011, N°3. Disponible sur : http://revue.ummto.dz/index.php/idi/issue/view/41 (consulté le 11.12.2017). ISSN: 2170-113X

Gérard GENETTE, Palimpsestes: la littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Mohand AKLI SALHI, « Terminologie littéraire en amazighe », Revue Asinag

[1] - Précis (Am As -As A)

[2] - Réaliste (Am As)

[3] - Mohand AKLI SALHI & Nabila SADI, « Le roman maghrebin en Berbère », Contemporary French and Francophone Studies, 20:1, 2016, p. 33

[4] - Magique (Am As)

4-5, Pub IRCAM, 2010, p. 169-177

← Mohand AKLI SALHI & Nabila SADI, « Le roman maghrebin en Berbère », Contemporary French and Francophone Studies, 20:1, 2016.

← Pierre COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, Bordas, Paris, 1991.

IV. ⵜⴰⵙⵙⵓⵍⵉⵏ ⴷ ⵜⵓⵣⵣⴰⵍⵉⵏ:

•محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، منشورات أكاديمية المملكة المغربية (ثلاثة أجزاء)، الرباط، 1996.

• Kamel BOUAMARA, *Amawal n tunuɣin n tesnukyest*, Edition HCA, Alger, 2007.

• Mohand AKLI SALHI, *Amawal n tsekla*, Edition HCA, Alger, 2006.

udmawn n usḍṛṣ g wungal:
«ussan indryn sadu lalla turtut» n umara Muṣṭafa Qadawi

Jamal Abrnus
tasdawit n muḥmmd amzwaru, wjda

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى بلوغ غايتين رئيستين؛ سوسيولفظية ومعرفية، فأما الأولى فبيانُها حاجة المنتوج المعجمي الجاري في حقل الأمازيغية، ولاسيما في شق المستحدثات Les néologismes، إلى فضاءات للتداول الحي، حتى يتيسر له خوض نزال الاستعمال، بما يتيح للباحثين إجراء الفروز اللازمة لصالح المقترحات الأكثر انتشارا ومقبولية، في أفق نشرها وتعميمها عبر الوسائط العلمية والتعليمية والإعلامية المختلفة، وذلك ضمانا لتوحيد المصطلحية الأمازيغية. وأما الغاية الثانية فهي تسليط الضوء على بعض من أوجه التعالقات النصية Transtextualité التي يزخر بها العمل الروائي الموسوم بـ: «الأيام المندرسة تحت شجرة التين المقدسة»، لكاتبه مصطفى قضاوي، والتي تجعل منه نصا واقعا في فلك شبكة كثيفة من الروابط مع نصوص سابقة، منتمية إلى خطابات عديدة (الأدب، والتاريخ، والفلسفة..)، ذات أوجه لغوية وثقافية عديدة أيضا.

بيد أن المقال يكتفي، لاعتبارات منهجية، بوجهين من أوجه التعالق المذكور، وهما: التناص Intertextualité والنصية المتفرعة Hypertextualité، وتحديدا كما عرفهما وبين حدودهما الناقد الفرنسي جيرار جنيت Gérard Genette، في عمله الرائد أطراس Palimpsestes. ثم يسير سير الاستقصاء بحثا عن الروابط المذكورة، واضعا الأصبع على عدد من النصوص التي أثث بها المبدع فضاءه الروائي، بوعي أو بدونه، ولاسيما المرددات الشفوية (أمثال، تعابير مسكوكة، أسطورة..)، مع محاولة تبيين طرق استحضارها داخل المتن الروائي.

هو، باقتضاب، بحث عن علاقات قائمة بين شبكتين؛ إحداهما ضمن- نصية، نُسِجَت خيوطها بمنتهى الدقة بين ثنايا المعمار الروائي، وثانيتهما خارج- نصية، نهل منها الكاتب ببراعة لا يخطئها الحدس الروائي اليقظ، مدينا في ذلك إلى غزارة مقروئه الأدبي، وسعة اطلاعه على خصوصيات الهوية الإثنوثقافية الأمازيغية الريفية (تاريخ، تمثلات، مزاج، قيم..). وهو ما يدفعنا إلى القول، بغير تَحَيُّر ولا مراء، إن الرواية المطروقة علامة فارقة في مسار تشييد صرح الأدب الأمازيغي الريفي الحديث.

Sruɣiɣ tifawin g umnni[1] a, s min d yusin g udlis n jiṛaṛ jinit (gérard genette) «palimpsestes»[2] mi dg imsl[3] ict n tsnirmt[4] d timẓlit[5] gi tiɣri n idṛiṣn[6], azṛu n ddsas ins issrs it xf yijj n urmmus[7] igga as ism asdṛṣ (**transtextualité**), u ixs ad yini zgs qqaɛ min ittqqnen ijj n udṛiṣ, s ufaw[8] niɣ s tnuffra, ɣr yijj nndṇi. Zg yirm[9] a waniti, isslul d umrzu kuz (4) n tuqqniwin[10]. Maca ncc, g umnni a, ad ucɣ taynit qbala i snat zgsnt ujar zi tinndṇi, ict zgsnt d amydṛṣ (**intertextualité**), u tuqqna a ttili lami issadaf umara ijj n udṛis g wnndṇi, amk ila tggn zik imaratn g ubdar[11], niɣ lami ila takkrn zg wayawya (**plagiat**)[12], tnndṇi d afldṛṣ (**hypertextualité**) i d ittawyn ɣr jinit anamk n "ict n tuqqna ismunan ijj n udṛis[13] «b» (umi iwca ism n udṛis afllay **hypertexte**) akd ijj n udṛis «a» d amzwar xafs (umi iwca ism n udṛis adday **hypotexte**) itnlqam[14] zgs s yijj n wammak nḥya i wnni nttaf g uxfawal"[15].

G yigr n usuɣl (niɣ d asmzɣ) ḍffrɣ iṣuṛaf i ggin imarzutn g yigr n usknawal[16] amaziɣ, zgsn imawaln i igga usinag agldan n tussna tamaziɣt (ircam), d umsmun awal (asgzawal) n muḥmmd cafiq[17], maca gi min illan d asklan ksiɣ cway zg yijj n umnni yuri t muḥnd akli salḥi g yigr n tsnirmt tasklant[18], drus zg umawal ins[19], rnuɣ d ɣrsn kra n wawaln wwiɣ tn d zg umawal n kamal buɛmara[20].

---

[1] Article (Am As)

Inumak n inigal d izgzal:

Am As : Amawal n usinag agldan n tussna tamaziɣt
Ms Ca : Msmun awal n Muhmmd Cafiq
Am Ak : Amawal n Muḥnd Akli Salḥi
As Ak : Asumr n Muḥnd Akli Salḥi (Amnni)
Am Bu : Amawal n Kamal Buɛmara
As. A : Asumr animan (Proposition personelle)

[2] Gérard Genette, *Palimpsestes* : *la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, *1982.*

[3] Mɛdeler (As A).

[4] Terminologie (Am As).

[5] Spécial (Am As).

[6] Texte (Am As).

[7] Concept (Am As).

[8] Clarté (Am As).

[9] Terme (Am As).

[10] Relations (Am As).

[11] Citation (Am As).

[12] Gérard Genette, Op.cit, p.12.

[13] Texte (Am As).

[14] Se greffer (As. A).

[15] Gérard Genette, Op.cit, p.13.

[16] Lexicographie (Am As).

[17]- محمد شفيق، **المعجم العربي الأمازيغي**، منشورات أكاديمية المملكة المغربية (ثلاثة أجزاء)، الرباط، 1996.

[18] Mohand Akli Salhi, « Terminologie littéraire en amazighe », Revue Asinag 4-5, Pub IRCAM, 2010, p. 169-177.

[19] Mohand Akli Salhi, *Amawal n tsekla*, Edition HCA, Alger, 2006.

[20] *Kamel BOUAMARA*, *Amawal n tunuyin n tesnukyest*, Edition HCA, Alger, 2007.

Tabridt a gi tiɣri ttawyn ay ɣrs tifras n uḍṛiṣ mixf xddmɣ daniti, mizg ntta d aḍṛiṣ isɣunan ifilan akd bzzaf n yiḍṛiṣn d izaykutn[1], s ufrak[2] n bab ins niɣ mbla. Ntta, d ijj n wungal idqqs, u tarzzut gs tettar zg umrzu ad ttili ɣrs cwayt n tussna xf umzruy n rrif d tdlsa ins, rnu d ɣrs cway n tussna xf tirra tungalant d tsklant s yilsawn n umaḍal[3]. Tarzzut g yigr a waniti tmsal as am tarzzut gi tyuga n tratsiwin, ict tcuqa ungal minxf nssawal, tnnḍni tcuqa iḍṛiṣn manis d yugm umara amaḍal ins ungalan. S walwa; tiɣri nnɣ g wungal a rid d asari maca d tagmra.

1. Tagḍwit[4] n wungal

Ungal a issawal x yict n trbat qqarn as iṭṭu, tlul g yijj n dcr yuds i slwan[5], ttinin as taẓṛut, tgma g yict twacunt dags babas (ëmmu jjn) d immas d wumas mudrus. Tssɛda tmẓi ins g uḥsin n babas, i tt isgmyn s tmxsa d taynit. Atrras s ila d amjahd am waṭṭas n tarwa n dcr nsn, n yila ittslan ɣr umɣar buḥut.

Tmɣaṛ iṭṭu. Dɣya tqqas zi trzugi n tudrt, ujar umi immut babas d tmdduklt ins lwiza. Awarn i mana nni tmlk, tkka akd urgaz ins ḥmmu tam (8) n isgg^{w}usa uxa immut, s imitar n igzzimn i gs ijja umnɣi akd ‘bu tnqqar[6]’ g udrar.

Zdat i ɣa immt urgaz ins ila tssnt traḥ ɣr slwan tznuza din timllalin ḥuma ad tzzlz zzɛf i tuɣa xas itkkn, din i ɣa tssn mamma d trbatin i kids illan gi taddart (aburdil), ad kidsn tddr ci n wussan d imzdagn, din i ɣa tsu zi tiẓiḍt n tayri axmi ɣa yagl wul ins gi ḥmmu bab n tḥant. Tayri a tagarit ins ad tili d lmlak. Maca ur dnni min tkka akids uxa ilqf it ijj n lhlak iwwy as tamnnawt ula d ntta, ijja tt s ddist.

Tkkr mamma, awarn i mana inni, twwi iṭṭu ɣr lɛdul turi as azgn n taddart xf ism ins, axmi tuɣa tt tssn min tt itṛajan. Odun drus n wussan usin d isrdasn n ‘bu tnqqar’ ɣr mamma, mizg iwwḍ asn unɣmis aqqa tt d tamqqrant n yijj n ugraw i d issadafn lsnaḥ i imjahdn, wami ɣa rzun gi taddart ins ufin tsnuffr 2000 n txfifin. S uynni ḥkmn xas s tmnɣiwt, uxa nɣin tt.

---

[1] - Muḥmmd Aquḍaḍ ittini aqqa iḍṛisn imaynutn g yigr n wallas arifan dagsn imyḍṛaṣ (تناصّات) akd ci n iḍṛiṣn imɣrabyyn. Zg ayt bab nsn idr d ; Muḥmmd Buzggu, d Buzyyan Musawi..

- محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008، ص. 145.

[2] Conscience (Am As)

[3] Yn issnn Muṣṭafa Qaḍawi ssnen t d imɣri lbda iffud, ur ituẓum xf tiɣri n tskla tamaḍlant. Iqqar ungal i yuran s tɛrabt, d min yuɣln ɣr tɛrabt zg ungaln n lgnus; isbunya d ifransisn d iglinziyn (Najib Maḥfuḍ, Markiz, Kwilu, Kundira, Guntr Gras, Brust, kafka..)

U mala nḍfaṛ tasnawayt i tgga Zahuṛ Lḥsn i yimsnfluln n wallas amaziɣ atrar ad t nssrs gi txxamt wis tam (8), akd imslfluln i issntn abrid nsn gi tẓṛigt s ungal (Akd Faṭima Bhlul). (Zhuṛ Lḥsn, «Allas g tskla tamaziɣt», G udlis : Tiɣriwin g ungal amaziɣ, Tiẓ Tirra, Agadir, 2014. t. 71.

[4] Résumé (Am As)

[5] 10 Km iffus n Nnaḍur.

[6] Taguri ttinin tt irifanen, tzawarn zgs asbanyu.

Lami tuṛu iṭṭu, tjj d tikniwin, tnna asnt i tmgzamin n tmiṭṭ[1], ictn ad as ggɣ mamma, tn nnḍni lwiza.

2. Myanaw n tmijjwin[2] (tabulifunit)

Lami tssawal, agnsu n wungal, iṭṭu niɣ d lwiza niɣ d umɣar buḥut niɣ qqaɛ iwrikn nnḍni, ntaka akidsn tɣiyazn awal. Ur d itffɣ zg uqmmum nsn mɣir min iliqn i umnaḍ[3] midg llan (awtaɣ, tazzult, araq..). Tmaziɣt nsn tfrn msqqm. Lami tssawal iṭṭu xf imzran ins d uẓuyt ins i ushinnb n urgaz d tuzzuft, d mamk tssawal akd cɛrira i tt izdɣn, takid axmi amara izgur as yudf taddut n tmɣart, iddr tudrt ins. U mana a nttaf it gi bzzaf n yiruqa g wungal, amaknaw lami ttini iṭṭu:

[«Wtiɣ di rallaɣ inu, uymɣ d tanffut ad ṭṭfɣ cwayt n tzmmar inu. Tṣṣur cɛrira tgɛɛd d akidi. Txzzar d dayi. Ttgg xafi ict n tḍḥḥakt maṛṛa d agrnz. Tḥart ayi xf lizar zi swadday, uka tsgɛɛd it. Ruḥɣ ad kids ṭṭfɣ ixf inu, tsliɣ ḥmmuc inna ayi di tmẓẓuɣt:

- Cway cway ! Arxu ixf nnm, a iṭṭu ! War tgg^{w}d ca.

War uminɣ, isshwa ayi ɣar tmkant nns amn d ayi itkks aṛṛuḍ. Xafs issnta itmarmc ayi. Tuɣa ammu xsɣ ad sɣuyyɣ, maca war zmmarɣ. Cɛrira tuɣa tmɛawan akids, war d ayi tjji. War dinni min kkiɣ tlḥḥf ayi taddut maṛṛa. Zi ssni war ssinɣ min imsaln. »] (T.70)

D lami xfs iḥṛt lḥriq n taṛwa, uxa tnna :

[« Illɛlɛ uqaṛtaṣ amzwaru, uciɣ akd ict n lmujt n waggas tsmun ixf nns dg uɛddis snnj, twca i wadday. War tufi manis ɣa tkk. Tqqim tmun tmun, uca axmi d as tnnaṛẓm twwurt, iṣur mana uynni iḥṛuṭṭf dg yict n twarat sadu inu. »] (T. 160)

S uynni nzmr ad nini aqa amara yuca taynit tamqqrant i tutlayt i zi yuri aḍṛiṣ ins, imsl iwrikn ins s uqasu, isuḍ dagsn iman, yuca i mkul ijj zagsn ils i zi ɣa issiwl, imsbḍa xf yinnḍni. U mana a itban g umsawal animan n iṭṭu, d umsawal n iwrikn n wungal jarasn. Mala tslid i wawal a (d amdya):

[« A ljwad, aṛssat ixf nwm ! Tudart war days bu wass a waha. Ixs imndi n ḥmmu jjmt ad t iksi. Imndi mala iṛuḥ, ad yas wn nḍni (...) Ëmmu zzaynɣ, war xafs itkk ɣar min xafnɣ ɣa ikkn. »] (T. 42)

Ad tinid aqqa bab ins iwzzn awal, d argaz tɛda ɣrs tnẓeẓ, itxzzar ɣr lagg^{w}aj, ɣr min

[1] Sages-femmes (As A)

[2] Polyphonie (Am. As/As A)

[3] Contexte (Am As).

ur twilin bzzaf n yiwdan. Waniti ur izmir ad yili mɣir d amɣar n jjmaɛt.

Awal a i nenna xf taynit i yuca umara i tutlayt ins ticc anɣ azrf ad nini akd muḥmmd usus aqqa anɣ andlad n tlalit n tutlayt tungalant tamaziɣt i itcuqan abrid ins ɣr zdat[1].

3. Zg wudmawn n umyḍṛṣ g wungal

Nniɣ gi min izgurn aqqa ungal a igga am ict n tṛacca n iḍṛiṣn. Mana a ixs ad yini aqqa tarzzut g ibridn n tɣuni akd iḍṛiṣn manis d yugm umara, ixss itt ad ttili tiriw ḥuma ad yawḍ umrzu, d imɣri akids, ɣr iɣubal n tdlsa i d as yucin i wungal a ict n tizi[2] tmɣar, d ijj n waẓṛi anaẓuṛ[3] nḥya, u yujar aẓṛi n wungaln irifanen nnḍni s yiṣuṛaf d imqqranen.

Zg iḍṛiṣn i itcuqan ungal a nttaf inzan[4] d iwnnan ursiln[5], frnɣ d zgsn imdyatn a:

Inzan

- ← Manis ikka ufilu, tḍfaṛ it tzra (t.37)
- ← Ussan ujarn tidrin (t.42)
- ← Itgg anɣ icc nnɣ dg wysum nnɣ (t.49)
- ← Akccuḍ amɛqar d wnni issḍarɣiln (t.68)
- ← Inqq amttin, igg^{w}ar di tnḍliwt nns (t. 89)

Iwnnan ursiln

- ← Iṣmḍ ayi lɛjb dg ufus (t. 34)
- ← War akids trriɣ tanffut (t. 40)
- ← Arriɣ adan n wadan inu (t. 85)
- ← Ad zzayi tfaṛṛd tamurt (t. 91)
- ← Innqlɛ wul inu, iwwḍ ar tmijja (t. 91)
- ← Tqḍud ! (t. 91)
- ← War nniɣ ar mani (...) (t.94)

Iwnnan a tffɣn d zg yimi (aqmmum) n yiwrikn amk tn ntsla zi ɣr iwdan gi tudrt takuyast[6]. S uynni ssrsɣ tn gi txxamt n umyḍṛṣ. Maca amara, waxxa amnni, iẓẓu tn g ukal n wungal ins, ɣmin d akd iwnnan i ɣrsn d izdin[7] zdat d tkrmin, ucin nnig n inumak[8], s bzzaf n usanf[9] d drus n tiwalin, niɣ amk nnan imassanen n tsnukyst[10] taɛrabt : « s uslaẓi n wawal d usgawn n unamk[11] ». Ucin, ɛawd, i imɣri ict n twlaft

[1] محمد أوسوس، «المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس»، ضمن كتاب: **عتبات السرد الأمازيغي الحديث**، منشورات منظمة تامينوت، أكادير، 2011، ص. 14.

[2] Valeur (Am As).

[3] Esthétique (Am As/ As A).

[4] Proverbes (Am As).

[5] Expressions figées (Am As).

[6] Quotidien (Am As).

[7] Izdi (zdy) d ijj n umyag ssawaln zgs Ayt Rrif n wammas. Izdi d ɣri, txs ad tini iṭṭf aṛaq x uɣzdis inu.

[8] Connotations (Am As).

[9] Réduction (Am As).

[10] La rhétorique (Am Bu).

[11] إجاعة اللفظ وإشباع المعنى (قول مأثور في تعريف البلاغة).

xf ukal adlsan mani ilul umara[1].

Iwnnan a qqnen, ɛawd, ɣr wakud n wungal. Tmaziɣt i zi tssawal tmsawalt[2] (iṭṭu) d iwrikn nnḍni ixss ad ttili d tazaykut, gs limaṛt n tifras n tmaziɣt n rrif ila iddrn g usnti n tasut[3] tis 20. U mana a i ijjin amara itɛqqab ɣr txabkt[4]n yiwaln d yiwnnan n zik, n ur iqqimn g yils n irifanen iluln gi tnddam.

4. Afldṛṣ g wungal: tibridin n usnfl5

Tirra tungalant rid d allas amzray, rid d allas n wumyiyn[6], maca s kṛaḍ n yidsn tmmarwasn g waṭṭas n wudmawn, qqnen ɣr wayawya s waṭṭas n yifrdisn[7] i tn ismunan. S uynni nttaf bzzaf n yimaratn n wungal g umaḍal ttarin xf tma n umzruy, kssin d zg wumiy d tinfas n tmurt nsn niɣ n tmura nnḍni ḥuma ad msln amaḍal nsn ungalan, ad as ucn ict n tkuni tanaẓuṛt nḥya.

Qaḍawi, g wungal ins waniti, ijj zg imaratn a yina. Ijj zg imaratn n yitsurn amarur[8] d umzruy, d yn d itagmn zi tala n wumiy d tnfas. Maca ntta rid icqa t ad ismun ayda[9] amaziɣ niɣ ad anɣ ils min ikkin xf irifanen n zik, amk ggin bzzaf i maratn n wungal arifan i itxzzarn ɣr umzruy n rrif s ubrru n tyutubit (**utopia**) d tfilawt[10], niɣ iccat ad iḍfṛ min tggn imaratn imaḍlanen, s tiṭṭawin qqnent. Ntta, lami idgg^{w}l ɣr umzruy d wumiy idgg^{w}l ɣrsn s yijj n ufrak d yijj n uxṛṛs izgur.

Mana a nttaf it g wungal a g waṭṭas n iruqa, ujar lami issidf umiy n lalla turtut s yijj n ulqqm mi dg illa yijj n usnfl d anaẓuṛ, s yijj n ulqqm imsbḍan xf wnni i nttaf g wungal arifan mani itwaẓẓu urgaman[11]. Nttaf it gi limaṛt n wumiy n yiliktra, rnu as aṭṭas n yiwnnan n wayda umi isnfl tifras ḥuma ad asn yuc ijj n wudm d amaynu. Zagsn imdyatn a:

---

[1] Fadila Achili, « L'intertextualité dans le discours romanesque Kabyle à travers le roman d'Amar MEZDAD «Iḍ d wass» ». Iles d imesli [en ligne]. 2011, N°3, p. 81. Disponible sur : http://revue.ummto.dz/index.php/idi/issue/view/41 (consulté le 11.12.2017). ISSN: 2170-113X.

[2] Narratrice (Am Ak).

[3] Siècle (Am As).

[4] Le font (As A).

[5] Transformation (Am As).

[6] الأسطورة (Am Ca).

[7] Element (Am As).

[8] Fiction (Am As).

[9] Tradition (Am As).

[10] Avec idéalisation (Am As).

- فؤاد أزروال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مجلة أسيناك، عدد مزدوج 4-5، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2010، ص. 28.

[11] Fantastique (Am As).

Amrzu Fu'ad AZRWAL ittini aqqa imaratn n wungal amaziɣ n iṛẓmn tiwwuṛa n tirra nsn xf urgaman, ggin mana a d amyawaḍ akd tdlsa nsn tamaziɣt i ɛad itmussun g yigr n umiwan.

- فؤاد أزروال، «ملامح الفانتاستيك في الرواية الأمازيغية»، ضمن: **قراءات في الرواية الأمازيغية**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2014، ص. 19.

	Adṛiṣ afllay	Adṛis adday
Umiy n Lalla Turtut	Lalla turtut d ict n tsklut n tazart aqqa tt gi Mlilt, zdat n umṛabḍ umi ttinin ‘‘Sidi Wryac’’. Sadu ins ila ttɣiman imjahdn irifanen, ttmsawaln, smunan ṛṛay, txṛṛsn amk ɣa ggn ad ssufɣn asbanyu zi tmurt nsn. Ikkar usbanyu ittr zi lmxzn ad iqss turtut nni, ad iryyc agraw nni. Iḍ mi dg tt iqss lmxzn, yuzzl uzqquṛ ins s idammn.	Ict n turtut (d tamṛabḍt ula d nttat) d nnqlt zi tnni n Mlilt, tẓẓu gi dcr mixf itɛawad wungal. Lfqit mɛnan ittini i ḥmmuc (Sin iwrikn g wungal) aqqa ittsla, kul twala, ɣr tmddit anixses ɣr twwurt n tmzgida, sadu Lalla Turtut. U mana a issnt zi lami inɣa ‘‘Bu tnqqar’’ amṛabḍ amqqran, n yila ittɣiman sadu ins lami tuɣa d itas ɣr ddcṛ.
Umiy (niɣ akrus[1]) n Iliktṛa	Umiy i itwassnen ɣr wgdud n Lyunan, mani tgga ict n trbat (Iliktṛa) d wumas (Uristis) ad nɣn ymmatsn (Klitimnistra), n iwwyn tamnnawt n urgaz ins[2]. G yidlisn n tetṛajidit (Sufuklis d yuribidis) nttaf itt d ict n trbat n ittagln gi babas, ttxs it, tettmmxs immas.	Tifras n wumiy a nttaf itnt di tmxsa tamqqrant itqqnen Iṭṭu ɣr babas, d amk xas tssawal agnsu n wungal. U nttaf itnt ɛawd g ismawn i yuca umaray i irgazn wikd tddr Iṭṭu, qqnen s sin n yidsn ɣr yism n babas (Babas: ëmmu –Argaz ins amzgaru: ëmmu– Argaz wis sin : ëmmuc-Ijj zg irgazn i das inaqmn Cɛrira : ëmmic)
Tanqqist[3] n Ccixa ṛadda	G umzruy amiwan[4] i zi ssawalan iwdan n ‘‘[3]bda’’ (Tagut n Lmɣrib), ttinin aqqa ccixa ṛadda Zzidyya d ict n tmṭṭuḍt d taqddact, tbdd as i Lqayd [3]isa bn [3]mṛ Lɛbdi (1841—1924) gi tmijja[5].	Mamma i itgwwdn tiḥḥramin di taddart ins (Aburdil), d ict n tmɣart d tilellit, ttxs tamurt ins ula nttat, tgga afus ins akd imjahdn, tgru ɣrs ssnaḥ nsn i zi ila tṭṭfn acbaṛ akd ‘‘Bu tnqqar’’.

Ungal rid aya i gs n wudmawn n usḍṛṣ. Yin a drus n imdyatn zg waṭṭas mi zg idkkn udṛiṣ a asklan. Mala nxss ad nrnu, s cway n tfses, ɣr min nenna aɣir in, ad nini

[1] Complexe (As A).

[2] Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Bordas, Paris, 1991, p.361.

[3] Histoire (Am As).

[4] Orale (Am As).

[5]- حسن نجمي، **غناء العيطة؛ الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب**، ج. 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007، ص. 191.

aqqa ungal a iccat ad imsawaḍ akd qqaɛ iḍṛiṣn n yissiwln xf txddamin n tuẓẓuft[1] gi rrif niɣ gi qqaɛ timuṛa mani yrru usḥqar n tmɣarin a. Qaḍawi s wungal a ittini aqqa tawlaft i illan g uzllif n bzzaf n yiwdan xf tmɣarin a, tggʷj xf tidt nsnt. Ittini aqqa timɣarin a ur msbḍint xf tiqqrinin nsnt, dagsnt min iknan, dagsnt tissal. Ujar i mana a ḥuznt tiɣariwin[2] n tkuni d ubddi n ta akd ta, mana a nttaf it g umṣurf n mamma akd iṭṭu, d umṣuruf ins akd trbatin i kids gi taddart.

Tamrgalt :

Min nenna gi tfrayt a d ijj n usijji ifsus xf wudmawn n uṣḍṛṣ g wungal n wussan n indryn sadu lalla turtut. Aḍṛis a igga am ict n tratsa mi dg mdḥḥasn yifilan d tsrrifin, mkul ijj/ict man taḍuft mi zg immud. Taguri n taḍuft a nxss ad zgs nini, dani, qqaɛ iḍṛiṣn i zi d yugm umara, ḥuma ad imsl amaḍal ins ungalan (iwnnan, inzan, umiy, amzruy amiwan..).

Nzmr ad nini, akd unfalal zg umnni a, aqqa amara muṣṭafa qaḍawi issrs aẓṛu n ddsas i wungal amaziɣ arifan mi dg llant tifras n wungal amaḍlan. S wungal a waniti, ittili umara issili amnid n uṛaji[3] n wungal arifan, issrs it gi mani tqsḥ ɣrs tiwḍi gi min d yudsn n wakud, ujar mala tqqim tirra tungalant (d tsklant) tamaziɣt tggur s tikli a i zi tmulluɣ iḍa.

Awal a, ur t nttini ɣir xf min gs igrwn n wudmawn n usḍṛṣ, maca nttini t xf waṭṭas n tfras tinaẓuṛin i iksi wungal a, zagsnt ; amk yirar umara s wakud amallas agnsu n uḍṛiṣ, ict n twala itrra anɣ ɣr wakud n tmẓi n iṭṭu, ict n twala isrusa anɣ g wakud n tmɣaṛ ins, amk iglm iwrikn ins ijj n uglam d amnɣud[4] ittijja anɣ ntwala tn axmi nddr akidsn, amk iffɣ zi tbniqt n tirra tanilawt[5] i di ɣnsn imaratn n wungal amaziɣ[6] ɣr tiriwt n tirra taniwalt taḥrgant[7].

Talgamt n tsuɣal :

I. S tmaziɣt :

- Mustafa qaḍawi, *ussan indryn sadu lalla turtut*, taẓaẓṛagt lqabas, nnaḍur, 2017

[1] Travailleuse du sexe (Am As- As A).

[2] Déontologie (Am As).

[3] Horizon d'attente (Am As- As A).

[4] Précis (Am As -As A).

[5] Réaliste (Am As).

[6] Mohand Akli Salhi & Nabila Sadi, « Le roman maghrébin en Berbère », Contemporary French and Francophone Studies, 20:1, 2016, p. 33.

[7] Magique (Am As).

• Zahuṛ lḥsn, "allas g tskla tamaziɣt", g udlis : tiɣriwin g ungal amaziɣ, tiẓ tirra, agadir, 2014.

Ii. S tɛrabt :

• حسن نجمي، **غناء العيطة؛ الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب**، ج. 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.
• محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008.
• محمد أوسوس، «المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس»، ضمن كتاب: عتبات السرد الأمازيغي الحديث، منشورات منظمة تامينوت، أكادير، 2011.
• فؤاد أزروال:

Iii. S tfransist :

Fadila achili, « l'intertextualité dans le discours romanesque kabyle à travers le roman d'amar mezdad «iḍ d wass» ». *Iles d imesli* [en ligne]. 2011, N°3. Disponible sur : http://revue.Ummto.Dz/index.Php/idi/issue/view/41 (consulté le 11.12.2017). Issn: 2170-113x

• Gérard genette, *palimpsestes: la littérature au second degré*, paris, éditions du seuil, 1982.
• Mohand akli salhi, « terminologie littéraire en amazighe », revue asinag 4-5, pub ircam, 2010, p. 169-177
• Mohand akli salhi & nabila sadi, « le roman maghrebin en berbère », *contemporary french and francophone studies*, 20:1, 2016.
• Pierre commelin, *mythologie grecque et romaine*, bordas, paris, 1991.

Iv. Imawaln d isgzawaln :

• محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، منشورات أكاديمية المملكة المغربية (ثلاثة أجزاء)، الرباط، 1996.
• Kamel bouamara, *amawal n tunuɣin n tesnukyest*, edition hca, alger, 2007.
• Mohand akli salhi, *amawal n tsekla*, edition hca, alger, 2006.

De l'itération dans le récit en amazighe

Larbi MOUMOUCH
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
FLSH Saïs-Fès

Résumé
Le présent article a pour objet l'étude de l'expression de l'itération dans le récit en amazighe. Relevant de la relation entre récit et histoire, ce phénomène linguistique et littéraire est étudié dans le cadre de la fréquence narrative élaborée par Gérard Genette (1972). Il est aussi abordé dans le cadre de la sémantique linguistique (Gosselin 1996). L'itération est souvent mise en relation avec l'imparfait comme forme grammaticale privilégiée. Mais elle n'en est pas exclusive puisque d'autres outils linguistiques entrent en jeu pour représenter la reproduction et la multiplication des événements. A la lumière des recherches effectuées dans ce domaine, nous examinerons les structures itératives, les itérateurs et leur fonctionnement dans une nouvelle écrite en amazighe, Tayrrist n Dasin « le complexe de Dassine » de Mohamed Oudmin Ziri. A notre sens, si l'inaccompli est la forme privilégiée de la multiplication sérielle des événements, l'accompli peut devenir itératif mais en combinaison avec d'autres éléments linguistiques comme les fréquentatifs, les quantifieurs et les adverbiaux temporels et présuppositionnels. Ces déclencheurs itératifs instaurent des stratégies discursives et servent la configuration psychologique du personnage.
Mots-clés : itératif – itération – déclencheurs itératifs – inaccompli – amazighe.

1.Liminaire théorique

1.1 De l'itératif

Gérard Genette a traité l'itératif dans son approche narratologique du récit. S'intéressant à la relation entre le récit et l'histoire, autrement dit entre les faits narrés et les énoncés narratifs, il conçoit la fréquence selon trois modes : le singulatif (raconter une seule fois un événement unique), le répétitif[1] (raconter plusieurs fois un événement qui a eu lieu une seule fois) et l'itératif qui consiste à raconter « une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé *n* fois » (1972 :147). Contrairement au récit répétitif, le récit itératif, tout en participant à la temporalité narrative, contribue à l'économie du récit.

Tout comme Genette, Maingueneau (1993 :61) rattache l'itératif à l'usage de

[1]Bres (2007 :239) affirme : « Amplement illustré dans la littérature de toutes les époques et de plusieurs langues et très intéressant du point de vue des problèmes de définition qu'il soulève et des questions théoriques qu'il invite à aborder, le récit itératif n'a pas encore, selon nous, fait couler suffisamment d'encre ».

l'imparfait[1] : « l'imparfait employé seul s'interprète spontanément comme itératif ». Ce point de vue est remis en cause par plusieurs auteurs[2]. Bres (2007 : 42) affirme :

> La fréquence, en tant que phénomène référentiel, intervient dans les opérations linguistiques de l'actualisation plus tardivement que les instructions aspectuo-temporelles par lesquelles il est possible de définir la valeur en langue d'un temps verbal, qui ne saurait donc être en lui-même itératif ou non…

De même, Cariboni Killander (2005 :4) avance que l'itératif n'est pas consubstantiel à l'imparfait et qu'il peut tout aussi bien être traduit par le passé simple. Il donne comme contre-pied l'exemple *L'année dernière, Jean se mariait,* où ce dernier ne s'interprète pas comme itératif, contrairement à *L'année dernière, Jean allait au cinéma*, qui lui est itératif. Bien que partageant le même adverbial cadratif, les deux énoncés diffèrent par le mode d'action verbal et aussi par les connaissances extralinguistiques partagées : on ne se marie pas plusieurs fois durant l'année, alors qu'on peut aller au cinéma plus d'une fois.
Par ailleurs, le passé simple peut aussi actualiser cette valeur itérative[3]. C'est ceque souligne Bres (2007 : 43) :

> Il apparaît donc que l'IMP [imparfait] comme le PS [passé simple] peuvent participer à la production de la fréquence itérative, mais dans des cotextes différents: lorsque la saisie de l'itération est posée par le cotexte comme cursive pour le premier, comme globale pour le second. De par leur structure aspectuelle, l'IMP a des affinités avec l'itération cursive ; le PS, avec l'itération globale.

Partageant cette idée que l'imparfait et le passé simple dénotent des valeurs

[1] Genette distinguera, plus tard dans son ouvrage de 1983, l'imparfait itératif de l'imparfait descriptif : « il ne faudrait pas trop […] affecter à l'itération interne ce qui ressortit plus simplement, et plus naturellement, à l'imparfait descriptif » (1983 :27).

[2] L'itération et l'itératif sont traités dans le cadre de la linguistique formelle avec Partee (1987) et Barwise et Cooper (1981) et de la linguistique descriptive avec Lim (2002) et Condamines (1990, 1992). Intégrée à la temporalité, elle a fait l'objet de plusieurs approches dans le cadre de la temporalité : Modèles référentiels de la Discourse Representation Theory de Kamp et Reyle (1993) et de la Segmented Discourse Representation Theory de Asher (1993) et Asher et Lascarides (2005), les modèles aspecto-temporels (le modèle de Reichenbach (1947), le modèle de la Sémantique de la Temporalité de L. Gosselin (1996, 2005) et le modèle de J.-P. Desclés et de Z. Guentchéva (1980)), et les modèles discursifs (les cadres du discours de Charolles (1997), les cadres temporels de Terran (2002) et la dynamique énonciative de surface de Battistelli et Chagnoux (2008)).

[3] Chatelain (1998 :12) prend le pluriel comme critère définitoire : « Le pluriel semble être la forme fondamentale du discours itératif, exprimant à la fois la répétition d'actions et la répétition d'objets». Mais pour Bres (*Op. cit*. : 250), « La présence d'un pluriel n'est donc ni la condition suffisante ni la condition nécessaire pour que se dégage une signification itérative ».

itératives, Bottineau (2012 :1) explique le mécanisme par lequel le passé simple, temps du passé et à valeur perfective, rend cet effet itératif : « l'emploi des verbes perfectifs avec les quantifieurs rend la particularisation des occurrences réitérées qui s'inscrivent dans des séquences itératives comme des procès ponctuels et indépendants les uns des autres ».

1.2 Les itérateurs

L'itération est une structure qui inscrit un événement unique dans un univers narratif en mode multiplié. Chaque réduplication est introduite et encadrée par un itérateur qui la déclenche. Selon Julien Lebranchu (2011), les déclencheurs itératifs sont de diverses natures :

- les quantifieurs : à cinq reprises, deux fois.
- l'événementiel : qui se réalise par le biais des subordonnants temporels comme (à) chaque fois que, quand, dès que.
- le fréquentiel : les adverbes souvent, fréquemment, rarement, les déterminants indéfinis pluriels (des), les déterminants nominaux (une série de, une suite de, une pluie de).
- le calendaire : tous les jours, le jeudi.
- les adverbes[1] présuppositionnels : encore, déjà.
- l'aspect lexical comme dans relancer, criailler, sautiller.
- l'aspect verbal : imparfait itératif.
- les expressions temporelles : à huit heures

Dans le domaine de l'amazighe, l'itération est souleveé, sous un autre angle, par Leguil (1992). Il distingue en effet le narratif semelfactif de l'itératif ou le récurrent. Il affirme que « le berbère tient à distinguer une série de procès isolés, qu'ils soient ou non itératifs, d'avec une séquence de procès consécutifs, enchaînés[2] » (1992: 43). La série narrative est constituée d'une « séquence semelfactive, c'est-à-dire qui ne s'est produit qu'une fois », tandis que la série récurrente désigne « une séquence itérable, reproductible en bloc ». Pour montrer la différence entre le récit singulatif ou semelfactif et le récit itératif, il analyse l'emploi de l'aoriste et de l'inaccompli enchaîné dans les séries narratives. Dans un travail antérieur (Moumouch 2016), nous avons développé et approfondi cette dichotomie textuelle en l'élargissant aux trois principales variétés amazighes du Maroc. Si la valeur itérative de l'inaccompli est bien connue en amazighe, il y a peu d'études qui se sont penchées sur l'itérativité

[1] Gosselin (1996 :271) classe les adverbes itératifs en adverbes de fréquence et de répétition, et en adverbes présuppositionnels (*déjà, encore*).

[2] L'enchaîné se dit d'un verbe à l'aoriste sans modalité ou de l'inaccompli faisant suite à un verbe marqué (accompli ou inaccompli) mis en tête de la phrase et dont il dépend aspectuellement. *Cf.* aussi note 13.

du récit, ses fonctions et les éléments linguistiques qui la déclenchent.

Ce bref survol théorique nous met devant la conviction que l'itératif n'est pas tributaire du seul emploi de l'imparfait/inaccompli. Si le passé simple/perfectif/accompli lui dispute ce rôle c'est que cela implique l'intervention d'autres éléments linguistiques qui concourent à installer un univers itératif.

2.L'itératif dans la nouvelle amazighe *Tayrrist n Dasin*

Après avoir posé l'appareil théorique et conceptuel, nous nous pencherons dans ce qui suit sur l'étude linguistique des expressions itératives dans *Tayrrist n Dasin*. Il s'agit de la dernière nouvelle du recueil *Ifssi gr igiwal nnm a ɣ inya ixf nns* de Mohamed Oudmin Ziri[1].

2.1 Structure du récit :

La nouvelle relate l'histoire d'un jeune garçon qui vit mal sa féminité. Il en souffre sous l'autorité de son père et à cause du regard et des préjugés sociaux. Asphyxié par ce climat d'intolérance, il décide d'émigrer aux USA, après avoir informé sa mère qui l'aide financièrement.

La fiction est très rudimentaire et se résume ainsi à quelques événements singulatifs : (1) un jour, après le dîner, (2) un jour au retour de l'école, (3) un jour où Dasin reçoit la réponse positive des services d'émigration des USA, (4) un autre jour, scène entre la mère et le père, (5) à l'approche de la date du voyage, et (6) enfin à l'aéroport au moment où il va s'embarquer. L'organisation du récit est orchestrée de telle manière que chaque récit singulatif sert de cadre soit à des anachronies analeptiques, soit à des récits itératifs. Nous mettrons de côté le fonctionnement narratif des structures itératives, pour nous intéresser ici aux itérateurs qui les déclenchent.

2.2 Analyse quantitative :

Nous avons d'abord procédé à un comptage[2] du nombre de verbes itératifs par rapport au nombre total des verbes de la nouvelle *Tayrrist n Dasin*. Les données statistiques montrent que le récit fait état de 98 séquences itératives utilisant l'inaccompli, sur un total de 441 verbes y compris les verbes et auxiliaires modaux. Il est bien établi aujourd'hui dans la recherche linguistique amazighe[3], qui est

[1] Le recueil de nouvelles *Ifssi gr igiwal nnm a ɣ inya ixf nns* « Le silence, c'est dans ton sein qu'il s'est suicidé », est publié, en 2014, par Tirra, l'Alliance des écrivains en amazighe en collaboration avec le Ministère de la Culture Marocain.

[2] En l'absence d'un traitement automatique du texte, nous avions dû effectuer cet inventaire manuellement.

[3] Voir par exemples les travaux de Bentolila (1982), Chaker (1983), Galand (2002, 2010), Leguil (1991), Boukhris (2013), entre autres.

une langue fondamentalement aspectuelle, que l'inaccompli (ou aoriste intensif) dénotent l'inaccomplissement, la concomitance, l'habituel, l'itératif ou encore l'omnitemporel[1]. La forme de l'inaccompli est utilisée de façon itérative à raison de 22,22%. C'est une proportion relativement importante dans ce récit[2], mais elle est combinée aux autres déclencheurs itératifs. Le tableau suivant illustre le taux d'usage des déclencheurs itératifs dans *Tayrrist n Dasin* :

Itérateurs	Occurrences
Événementiel	20
Adverbial temporel	19
Adverbes présuppositionnel	12
Quantifiant	09
Fréquentiel	03
Comparatif	04
Total	**67**

Nous constatons que parmi les déclencheurs les plus utilisés figurent l'événementiel et les adverbiaux temporels. Le premier type concerne l'emploi des subordonnées temporelles qui posent souvent un cadre événementiel qui favorise l'itération (Condamines (1990, 1992). Alors que le second type comprend des syntagmes nominaux temporels qui constituent soit des thèmes temporels ou des encadreurs de discours, soit des reprises événementielles. Les adverbes itératifs présuppositionnels, comme *yad* « déjà », *sul* « encore », *yadlli* « auparavant » sont aussi bien représentés dans ce récit avec 12 occurrences.

2.2 Les déclencheurs itératifs

Les déclencheurs d'itération ou itérateurs sont des éléments linguistiques qui imposent une interprétation itérative. Quantitativement, nous avons constaté que les événementiels et adverbiaux temporels sont les itérateurs les plus utilisés dans la nouvelle *Tayrrist n Dasin*, suivis des adverbes présuppositionnels et des quantifiants et enfin les fréquentiels et les expressions comparatives. Nous analyserons *infra* le rôle itératif de chacun de ces déclencheurs et les stratégies discursives qu'ils mettent en place.

[1] A l'expression de ces valeurs concourent aussi d'autres monèmes grammaticaux comme les particules préverbales *ar, da, lla, xa*, et les (semi-)auxiliaires verbaux.

[2] Si l'on omet, de cette proportion totale des verbes de la nouvelle, les formes aspectuelles non narratives comme l'aoriste modal, les auxiliaires et les verbes modaux.

2.2.1 L'aspect verbal

2.2.1.1 L'inaccompli itératif

En amazighe, l'inaccompli est souvent précédé – sauf pour le tarifit - de sa particule aspectuelle *ar, da, lla*. L'une des valeurs qu'il dénote est la répétition et l'habitude. Cette propriété le prédispose donc à l'expression de l'itération. Dans la nouvelle *Tayrris n Dasin*, cet itérateur est utilisé de manière absolue, c'est-à-dire sans autre déclencheur. Voici quelques exemples:

(1) *Aḥanu n Dasin iga walli g tlla yat tisi d yan usirra ɣ illa ukumbyutr d yan ukafu ɣ ar* ***ttilint*** *tmlsiwin ns* (p.51)
La chambre de Dasin était une chambre meublée d'un lit, d'un bureau où était installé un ordinateur et d'un armoire où il mettait ses vêtements.

La structure itérative est insérée ici dans la description de la chambre intime de Dasin. Précédé de verbes statifs *iga* « il est », *tlla*, *illa* « elle/il y est/existe » décrivant des objets stables (lit, bureau, ordinateur), le dernier verbe à l'inaccompli indique l'action multiple de ranger des vêtements.

(2) *akafu ad aɣ* ***ar ittgga*** *timlsiwin nns n ug*^{w}*ns d uẓwiɣ n tnfurin lli n* ***ittarm*** *tizi ar tayyaḍ* (p.52)
C'est dans cet armoire qu'il mettait ses sous-vêtements et son rouge à lèvres qu'il essayait de temps à autre.

Dans cet exemple (2), l'action de mettre les vêtements est présentée de façon itérative en absolu, tandis que l'action répétée d'essayer le rouge à lèvre est renforcée par le fréquentatif *tizi ar tayyaḍ* « de temps en temps ».

(3) *Maxx is nkkin ad ur gɣ mklli nit yadlli giɣ? Asqsi-ad ad* ***iqqazn*** *g Dasin ar d nn gis ikkis tiddad, ar t* ***ismmrway*** *acku iddr snat tidar g ug*^{w}*ns n yat* (p.52)
Pourquoi moi ne devrais-je pas être j'étais ? C'est cette question qui rongeait Dasin au plus profond de son cœur, qui le bouleversait car il menait deux vies dans sa seule existence.

Dans l'exemple (3), la séquence itérative est plutôt un commentaire du narrateur qui met l'accent sur la souffrance et le déchirement de Dasin à cause de la question bouleversante de sa double identité.

La structure itérative de l'exemple (4) est insérée dans une scène narrative où la mère tente de préparer son mari Dda ɛblla à accepter la réalité amère de leur fils. Redoutant la réaction violente du père, elle se rétracte en affirmant que l'état de leur fils lui fait pitié et lui déchire le coeur:

(4) *trar as d ulggud tnna as : walu is ak ka nniɣ ar iyi* ***isrksis*** *Dasin* (p.58)
Elle lui répliqua en disant : rien, seulement je te dis que Dasin me brisait le cœur.

Enfin, l'exemple (5) est un portrait du père où l'itération exprimée par les deux verbes à l'inaccompli focalise le caractère du père: très connu (ittwayssan) par son intransigeance et son autoritarisme (*ur ittgguz wawal nns* : ses paroles ne tombent pas bas/sont indiscutables):

(5) *Dda ɛblla nttan* ***ittwayssan*** *ɸllas mas iga anaw n irgazn lli mu d ur* ***ittgguz*** *wawal nns, yan wawal ibbi timiḍi* (p.59)
Dda Abdellah, lui, était connu par le fait qu'il était un de ces hommes dont la parole ne tombait pas bas, un seul mot en valait cent

Il apparait ainsi que l'usage absolu de l'inaccompli comme déclencheur de l'itération est mis au service de la description (lieu, portrait), de la scène ou du commentaire du narrateur[1]. Cependant, l'inaccompli n'est pas exclusif de l'itération dans la mesure où l'accompli peut aussi bien assumer ce rôle.

2.2.1.2 L'accompli itératif

Comme nous l'avons souligné dans le préliminaire théorique (Bottineau, 2012 :1), le prétérit (le perfectif) entre en concurrence avec l'inaccompli pour signifier la multiplication sérielle d'un événement. Ce phénomène a été mis en lumière par Bottineau (2012), Bres (2007), Gosselin (1996), Touratier (1996) entre autres. Ce dernier (Touratier, 1996 :134) affirme que

> Dans la mesure où l'imparfait n'est nullement délimité, il est absolument compatible avec un contexte de répétition non expressément défini. Lorsque la répétition est quantitativement précisée dans le temps, ce n'est plus l'imparfait qu'on utilise, mais […] le passé simple.

La citation implique que l'accompli (perfectif ou prétérit) n'est pas intrinsèquement itératif. C'est donc le contexte qui instruit cette valeur. Nous verrons dans quelques extraits de la nouvelle comment l'accompli ou l'aoriste enchaîné se fait itératif et en présence de quels déclencheurs.
Dans l'exemple (6)

(6) *manmk t* ***yadlli*** *izziwz usqsi lli* ***ukan*** *igan tayuyyit g jaj nns* (p.62)
Comme le dérangeait cette question qui hurlait dans son fort intérieur.

le verbe accompli *zziwz* « déranger, inquiéter » et le participle accompli *igan tayuyyit* « hurlant » mettent en évidence la question obsédante de l'identité sexuelle

[1] Cette conclusion nous invite à nous interroger aussi sur la différence et les limites entre l'inaccompli itératif et l'inaccompli utilisé dans la description.

de Dasin, la douleur qui ne cesse de le poigner. Cette interprétation itérative est induite par la présence dans le contexte des adverbes temporels *yadlli* « autrefois, auparavant » et *ukan* « continuellement ».
Dans un passage plus développé, on trouve plusieurs structures itératives, déclenchées par des itérateurs différents à savoir des syntagmes temporels cadratifs *Tanaẓumt* « l'adolescene », *tizi ann* « à ce moment-là », *akud ann* « à cet instant-là », des subordonnants *ad ukan* « chaque fois que » :

(7) *Tanaẓumt ar d* ***tsḍuqquṛ*** *s Dasin, tagrawla tdda d sis, ad ur intln d is d sis tufa aɣaras. Kra s ad* ***ittimɣuṛ*** *Dasin ar* ***tnggʷa*** *twtmt illan g ignsiwn nns (...), ar* ***issyafa*** *g ignsiwn nns s mas ur igi argaz, ad ukan ikcm s uḥanu nns, ar* ***ittks*** *timlsa nns yasi d kra n tmlsiwin n ugʷns n tutmin ar tnt* ***ilssa****, d ar n* ***ittmnid*** *ixf nns g tisit manmk ad gis gant tmassasin n tibbatin iɣ tnt ilsa (...), imik s iɣ nn izlm taẓuɣi n string* ***iɣʷmmn*** *tikʷrmin nns, isslf asnt s ufus nns, izmummg, yasi d tasɣunin g llant tutmin n ḥṛḍiḍ ar tnt* ***iẓṛṛa*** *ar gisnt* ***ismmstay*** *man tad gisnt t irwasn, nɣ man tad s ira ad tt yirwis, tizi ann g illa ka d* ***ittgga*** *ixf nns, akud ann ka d* ***ittssn*** *tamanmkt n talla nns, d ar* ***issyafa*** *g uzmz ann s kra n tdawit ar t* ***tlssa*** *ar srs* ***tsillif*** *g imaḍaln n tumrt ur ilin iwtta* (pp.54-55)
L'adolescence prenait Dasin, la révolte faisait à coup sûr chemin vers lui. Plus il grandissait, plus murissait la femme qui était en lui (…), il sentait que dans son fond il n'était pas un homme. Dès qu'il entrait dans sa chambre, il se déshabillait, prit quelques sous-vêtements féminins et les mettait (…), lorsqu'il aperçut soudain la rougeur de son string se reflétant intensément sur ses fesses, les caressa de sa main, sourit, prit des magazines peoples, regardait les nudités féminines, choisissait parmi elles celle qui lui ressemblait ou celle à qui il voulait ressembler. C'est à ce moment-là qu'il sentait qu'il était lui-même, à cet instant-là qu'il comprenait l'essence de son existence, il sentait alors une grande joie qui l'emplissait et l'emportait dans des royaumes de bonheur infini.

Mais ce qui est à souligner ici c'est le glissement de l'inaccompli vers l'aoriste et l'accompli :

(8) *ad ukan ikcm s uḥanu nns, ar* ***ittks*** *(inaccompli) timlsa nns, yasi (aoriste) d kra n tmlsiwin n ugʷns n tutmin ar tnt* ***ilssa*** *(inaccompli), d ar n* ***ittmnid*** *(inaccompli) ixf nns g tisit manmk ad gis gant (accompli) tmassasin n tibbatin iɣ tnt ilsa (accompli) (...), imik s iɣ nn izlm (accompli) taẓuɣi n string* ***iɣʷmmn*** *(inaccompli) tikʷrmin nns, isslf (aoriste) asnt s ufus nns, izmummg (aoriste), yasi (aoriste) d tasɣunin g llant tutmin n ḥṛḍiḍ ar tnt* ***iẓṛṛa*** *(inaccompli), ar gisnt* ***ismmstay*** *(inaccompli) man tad gisnt t irwasn, nɣ man tad s ira ad tt yirwis* (p.54)
Dès qu'il entrait dans sa chambre, il se déshabillait, prit de la lingerie féminine et la mettait, et se regardait dans la glace pour voir comment lui allaient les soutiens-gorges quand il les portait (…), lorsque soudain il vit la rougeur du string qui teintait intensément ses fesses, les caressa de sa main, sourit, prit les magazines peoples et regardait les nudités féminines,

choisissait parmi elles celle qui lui ressemblait ou celle à qui il voulait ressembler.

Après les deux premiers verbes itératifs *ittkks timlsa* « se dévêtir » et *ittmnid* « contempler », le nouvelliste opte pour l'accompli pour les deux verbes suivants *gant* et *ilsa* de la subordonnée introduite par *iɣ* « quand » à valeur omnitemporelle. Cette rupture cristallise un changement dans la façon d'envisager et de représenter les deux ensembles de procès: les premiers visualisent une multiplication sérielle de chacun des procès « se déshabiller » et de « se regarder » narcissiquement dans la glace; les seconds insistent plutôt sur la saisie globale. Autrement dit, les procès *gant* et *ilsa* sont à mettre en relation avec chaque itéré appartenant à l'ensemble itératif exprimé par les premiers verbes à l'inaccompli, puisque chaque essayage de lingerie féminine effectué par Dasin est accompagné de sa contemplation et de son auto-appréciation.

Plus surprenant encore, le recours à l'accompli narratif qui est cette fois-ci semelfactif. Le basculement vers le singulatif au milieu d'une structure itérative semble briser celle-ci, donnant l'impression qu'il s'agit d'une narration singulative :

(9) *imik s iɣ nn izlm (accompli) taẓuɣi n string* ***iɣʷmmn*** *(inaccompli) tikʷrmin nns, isslf (aoriste) asnt s ufus nns, izmummg (aoriste), yasi (aoriste) d tasɣunin g llant tutmin n ḥṛḍiḍ ar tnt* ***iẓṛṛa*** *(inaccompli), ar gisnt* ***ismmstay*** *(inaccompli) man tad gisnt t irwasn, nɣ man tad s ira ad tt yirwis*

Lorsque soudain il vit la rougeur du string qui teintait intensément ses fesses, il les caressa de sa main, sourit, prit les magazines peoples et regardait les nudités féminines, choisissait parmi elles celle qui lui ressemblait ou celle à qui il voulait ressembler.

Ce basculement est marqué par l'adverbe *imik* suivi de la subjonction *s* qui expriment la surprise et le surgissement d'un événement inattendu. Cependant le caractère itératif de cette séquence est maintenu ici et là par l'inaccompli du participe *iɣmmn* « teintait » et les deux derniers inaccomplis *iẓṛṛa* « regardait » et *ismmstay* « choisissait ». Ils encadrent la structure pseudo-singulative à l'accompli et à l'aoriste enchaîné sériel (*isslf* « caressa », *izmummg* « sourit », *yasi* « prit ») qui la suit et qui en acquiert la même valeur[1]. Ce basculement s'expliquerait par le désir de focaliser chaque geste de Dasin, de le saisir à la fois dans son individualité et sa globalité afin de mieux peindre sa féminité, sa véritable identité[2].

[1] L'aoriste enchaîné – concept dû à Galand et à Bentolila qui l'a développé par la suite – caractérise l'emploi de l'aoriste nu (sans la modalité *ad*) en position appuyée après un premier verbe marqué (accompli ou inaccompli) qui lui transmet sa valeur, étant donné que l'aoriste est non marqué, n'ayant aucune valeur intrinsèque.

[2] Dans la même perspective, en analysant l'imparfait itératif dans le roman Nana de Zola et dans sa version suédoise, Cariboni Killander, C. (2007 :21) affirme que « le fait de passer d'une série itérative à un des items de cette série correspond à un effet de zoom qui trouve généralement sa raison d'être dans l'intérêt particulier qui s'attache à l'item isolé dans la série ».

Voici un autre exemple où la structure itérative est d'abord introduite par un adverbial temporel *yan wass* « un jour » qui encadre l'ensemble itératif des événements :

(10) ***yan wass*** *yuḍa d Dasin g tinml iwads aḥanu nns, isnfl daɣ timlsit nns s tɣarast ɣ ilsa tin tutmin lli dars igan timnnawin g ikwlan nnsnt, yasi d dids uzwiɣ n tnfurin, yams t i tnfurin nns, yasi d yat talgwiṛaṛt ɣ llan ikwlan n usfalki ar tn ittarm ɣ udm nns (...), yasi d daɣ tasɣunin lli nns* (p.57)

Un jour, Dasin revint de l'école, se dirigea vers sa chambre, changea encore ses vêtements, mit ceux colorés des femmes, prit le rouge à lèvres, l'appliqua sur ses lèvres, ouvrit la boîte à maquillage, les essaya sur son visage (…), prit de nouveau ses magazines.

Un seul procès est mis à l'inaccompli d'itérativité *ittarm* « essayait » imposée par le fréquentatif de pluralité *ikʷlan n usfalki* « les produits de maquillage ». Les autres verbes sont à l'accompli *isnfl* « changea », *ilsa* « mit », *igan* « étant », et à l'aoriste à valeur d'accompli *yasi* « prit » «(trois occurrences), *yams* « appliqua ». L'itérativité à l'accompli est imposée par la présence de l'adverbe présuppositionnel *daɣ* « encore » (deux occurrences) qui implicitement affecte d'itérativité les verbes à l'accompli suivants (*ils daɣ, yasi d daɣ, yams daɣ, yasi d daɣ*) et qui présuppose une actualisation antérieure des mêmes événements. Le lecteur est alors impliqué pour user de sa mémoire lectorale : presque la même scène est relatée deux pages auparavant et dévoile encore une fois la vie intime et secrète de Dasin qui vit à huis clos sa véritable nature féminine. Insérée dans une scène narrative singulative, la combinaison accompli et adverbe présuppositionnel focalise l'itéré modèle de la série itérative et l'inscrit en même temps dans la temporalité narrative linéaire.

Il apparaît donc que si l'inaccompli est intrinsèquement itératif (il dénote aussi l'habituel et la phase initiale et médiane du procès), l'accompli, par contre, ne produit l'itérativité que s'il est combiné avec un itérateur (un adverbial temporel, un adverbe présuppositionnel ou un fréquentiel quantitatif) qui la déclenche. Les résultats de cette analyse de l'accompli itératif en amazighe rejoignent et confirment l'hypothèse de Bres (2007 : 43) selon laquelle l'imparfait traduit une itération saisie cursivement et le PS une itération saisie globalement.

2.2.2 Les itérateurs événementiels :

Les itérateurs événementiels se manifestent essentiellement dans les subordonnées temporelles (Condamines (1990, 1992). La subordonnée temporelle permet un repérage relatif ou anaphorique par rapport au procès de la proposition principale. De par leur sémantisme, certains subordonnants sont aptes à rendre itératifs les procès qu'ils commandent. En amazighe, le système verbal est structuré selon la dichotomie effectif (défini) vs non effectif (non réel, omnitemporel). Les subordonnants comme

kudnna, xmi, adday « quand, lorsque, chaque fois que » relèvent du non effectif puisqu'ils inscrivent les procès dans le temps indivis, l'omnitemporel ou l'ultérieur (Bentolila 1981 ; Moumouch 2014, 2016).

Dans la nouvelle *Tayrrist n Dasin*, les itérateurs événementiels exploitent massivement le repérage anaphorique de la subordonnée. Nous relevons à ce propos les subordonnants à structure relative *tizi nna g, tizi nna ɣ* « au moment quelconque où », les subordonnants *llig*, *lliɣ* « quand, lorsque », *kra s* « au fur et à mesure que », *ad ukan* « aussitôt que, chaque fois que » et l'hypothétique à valeur temporelle *iɣ* « si, quand ».

L'une des propriétés qui caractérisent l'emploi de ces itérateurs événementiels est la position qu'ils occupent dans la structure itérative. En effet, ils sont souvent en position initiale, c'est-à-dire qu'ils encadrent[1] et introduisent les structures itératives :

(11) ***tizi ann lli g*** *ar issnfal timlsiwin nns aɣ ar* ***irffu*** *acku ar ittddr yan waddad nttan s ixf nns ur issin mad t gis igan* (p.51)

C'est à ce moment-là où il changeait de vêtements qu'il exposait de colère car il passait par un état dont il était le seul à connaître la cause.

(12) *Dasin* ***tizi nna ɣ*** *t inn ibbi imriri n uḥanu s ug*^{w}*ns* ***ar ittgga*** *wayyaḍ,* ***ar ittaɣul*** *ig yat tugna* ***naḥya d*** *talli s* ***yadlli*** *ittwayssan* (p.53)

Chaque fois que Dasin entrait dans sa chambre, il devenait un autre, il devenait un être différent de celui qu'on lui connaissait.

Ces subordonnants temporels délimitent ainsi un cadre temporel dans lequel ils mettent sous leur portée les procès et les événements qui suivent. Ouverts à droite au regard de cette portée globale, ces itérateurs événementiels occupent une position thématique qui favorise la constitution d'un cadre discursif qui englobe un ensemble de propositions. Ce mécanisme, renforcé par l'itération, assure une progression et un enrichissement informationnels du discours narratif.

Au niveau syntaxique et sémantique, ces subordonnants ont une structure relative (Galand 1986) où l'antécédent temporel est suivi d'un relateur-déictique *nna* "qui, que" qui dénote une valeur de non effectif, d'indéfini ou d'omnitemporel[2]. Cette propriété favorise l'inscription d'un procès en mode multiplié. Les procès des deux syntagmes prédicatoïde et prédicatif peuvent se construire soit sur un parallélisme

[1] Pour Charolles (1997), « [l]es cadres de discours intègrent une ou plusieurs propositions en fonction de critères qui sont spécifiés par les expressions les introduisant. Ils contribuent à subdiviser et répartir les informations apportées par le discours au fur et à mesure de son développement. ».

[2] *nna* s'oppose en cela à *lli* qui dénote, lui, l'effectif, le défini et renvoie au temps divisé passé. Ils entrent dans la formation de beaucoup de mots (relateurs, subordonnants circonstanciels) : *assn lli* « le jour défini où/au moment où » vs *ass nna* « un jour quelconque où/à chaque moment où ».

structurel SV1 aoriste intensif – SV2 aoriste intensif (exemple 11a), soit selon une combinaison aspectuelle SV1 prétérit – SV2 aoriste intensif (exemple 12a):

(11a) ***tizi ann lli ɣ*** *ar issnfal ... ar* ***irffu*** *...*
C'est à ce moment-là où il changeait de vêtements … il exposait de colère.

(12a) *Dasin* ***tizi nna ɣ*** *t inn ibbi ...* ***ar ittgga*** *...,* ***ar ittaɣul*** *...*
Chaque fois que Dasin entrait dans sa chambre, il devenait …, il devenait …

À l'opposé de cette configuration discursive, les déclencheurs événementiels peuvent avoir une position rhématique: les subordonnées sont intégrées et postposées à la principale. Les itérateurs n'englobent alors que les procès de la proposition régie qu'ils introduisent. XHHDans l'exemple (13)

(13) *mayann af aɣ ur* ***ttiri*** *tiɛzza f ad nn dids* ***ttigug*** *ɣ wawal* ***tizi nna ɣ*** *tsyafa is t ur issusim aylli ttini* (p.59)
C'est pourquoi Tiɛzza ne voulait pas le contrarier dans sa discussion quand elle sentit que ses propos ne lui plaisaient pas.

L'itération *ttiri…ttigug* est placée à gauche de la subordonnée intégrée à la principale qui en limite la portée cadrative[1]. Autrement dit, l'itération ne concerne que ce qui est à gauche du subordonnant et non le développement textuel ultérieur.
De même dans l'exemple (14) où les itérés *ar didsnt itturar* et *ar ittmaɣ* se trouvent imposés et délimités respectivement par le subordonnant *tizi nna ɣ* : Dasin adopte une attitude hypocrite en jouant avec ses soeurs en l'absence de son père et gardant ses distances avec elles en sa présence à la maison:

(14) *ar didsnt itturar s urarn d tlullucin nnsnt g ug*^{w}*ns n tgmmi* ***tizi nna ɣ*** *gis ur illi babas (…) d ar ittmaɣ xf ad iml i babas* ***tizi nna ɣ*** *d ikcm s tgmmi mas iskr iwtta gr as d ist mas, d ar as d ismnid ɣas udm lli gis ira nttan ad t gis ittanni, ur d kra yaḍn* (p.54)
Il jouait avec elles avec des jouets et des poupées à la maison quand son père était absent (…) et il s'efforçait de montrer à son père quand il rentrait qu'il avait mis des limites entre lui et ses sœurs, et il lui montrait juste le visage qu'il voulait voir, et non autre chose.

Les deux stratégies à savoir la portée détachée et la position intégrée peuvent se combiner dans la même structure itérative. Dans l'exemple suivant,

(15) *d* ***iɣ*** *as yad isadmr ur aɣ* ***ittiẓḍiṛ*** *ad yall ixf nns, is aɣ nn* ***ittrk***^{w}***as*** *g mani*

[1] Selon Charolles M. & Vigier D. (2005), la portée cadrative désigne « l'ensemble des phrases qui appartiennent toutes à un même cadre de discours ».

intln xf ad t ur zrin wiyyaḍ ***tizi nna ɣ*** *iddr tudrt lli igan ti n tidt nns* (p.61)
et même s'il lui répondit [à cet appel intérieur] il ne pouvait pas tenir tête haute, son esprit errait ailleurs, là où personne ne le voyait quand il se décidait à mener sa véritable vie à lui.

Le subordonnat hypothético-temporel *iɣ* « si, quand » ouvre un cadre itératif - renforcé par l'adverbe présuppositionnel *yad* "déjà" - où s'actualisent deux itérés *ittiẓḍiṛ* et *ittrkʷas*, alors que l'itéré à l'accompli *ẓṛin* se trouve intégné à l'événementiel *tizi nna ɣ* qui en bloque le développement.

Avec le subordonnant *kra s* « au fur et à mesure que », la structure itérative adopte la même stratégie discursive en ouvrant un cadre de discours qui englobe et fait développer plusieurs itérés :

(16) *macc tiɛzza nttat* ***kra s*** *aɣ* ***ittimɣur,*** *ar gis* ***ttakʷz*** *kra yaḍn, isskfa n tutmin ad dars illan, mayann ar* ***ittbbi*** *tasa i tiɛzza* (p.59)
Mais tiɛzza, elle, plus il [son fils] grandissait, elle voyait en lui un autre, ce sont les aspects féminins qu'il avait, cela brisait le cœur à Tiɛzza.

(17) ***kra s*** *aɣ* ***tbṛṛamnt*** *tlakatin n uzmz, ar as* ***sslsant*** *taggʷatin n iswingimn ibrkann, wid as* ***isisginn*** *tudrt ad ɣ sul ur izmr ad st iddr s isntal* (p.53)
Plus les roues du teps tournaient, plus elles l'accablaient de pensées lourdes et noires, celles qui lui assombrissaient cette vie qu'il ne pouvait plus vivre en cachette.

(18) ***Kra s*** *ar d* ***ittimɣuṛ*** *Dasin ar ilmma ittakʷz tiyawsiwin, issnti ilmma ar* ***isiggil*** *g l'internet is rad yaf kra n ustan i umukris ad ɣ iddr* (p.56)
Plus Dasin grandissait, plus il discernait les choses, et commença alors à chercher sur internet pour voir s'il pouvait trouver une quelconque réponse au prolème qu'il vivait.

Le subordonnant *ad ukan*, composé de la modalité verbal du non-réel ad et de l'adverbe de l'immédiateté *ukan* « alors, aussitôt », opère un fonctionnement discrusif identique.l'accent est mis sur l'itérativité et non sur la singularité des événements :

(19) ***ad ukan*** *ikcm s uḥanu nns,* ***ar ittks*** *timlsa nns yasi d kra n tmlsiwin n ugʷns n tutmin ar tnt* ***ilssa****, d ar n* ***ittmnid*** *ixf nns g tisit manmk ad gis gant tmassasin n tibbatin iɣ tnt ilsa* (p.56)
dès qu'il entrait dans sa chambre, il se déshabillait, prit de la lingerie féminine et la mettait, et se regardait dans la glace pour voir comment lui allaient les soutiens-gorges quand il les portait.

Le déclencheur d'itération n'est cependant pas exclusif des subordonnants événementiels du non effectif-omnitemporel. Elle peut aussi être le fait d'un subordonnant de l'effectif-défini. C'est le cas du subordonnant *llig* qui renvoie

au passé et à un événement effectivement réalisé. Dans l'exemple (20), l'itération est d'ordre analeptique puisque la mère rappelle à son mari le souvenir de leurs rencontres et de leurs conversations de jeunes amoureux dans les jardins:

(20) *trar as tiɛzza tini as: wah tettut* ***llig*** *ar* ***ntmiggir*** *g ibḥarn ar ak* ***ttiniɣ****...* (p.58)
Tiɛzza lui répondit en disant : mais as-tu oublié lorsque nous nous rencontrions dans les champs et je te disais…

Il ressort de cette analyse que les subordonnants temporels à valeur de non effectif-omnitemporel sont plus enclins à l'itérativité que ceux dénotant la valeur d'effectif inscrite dans un temps divisé (passé). Ces déclencheurs événementiels inscrivent dans le récit deux stratégies différentes mais combinables : la portée détachée cadrative favorable à l'ouverture et au développement en aval de la narration, et la portée intégrée à valeur rhématique.

2.2.3 Les adverbiaux temporels

Les adverbiaux temporels englobent plusieurs types de constituants syntaxiques : syntagmes prépositionnels, syntagmes nominaux, adverbes. Ils se distinguent par leur position détachée, préverbale, qui leur assigne un rôle cadratif en étendant leur portée sur les propositions en aval[1]. Mais ils peuvent aussi avoir une position intégrée, en postposition. Leur portée cadrative se trouve ainsi limitée à cette proposition d'accueil en amont. Nous nous intéresserons uniquement ici aux adverbiaux temporels qui déclenchent l'itération.
Dans la séquence itérative suivante :

(21) *illa g usskrf g jaj n tyssa nns,* ***sg mẓẓiy nns*** *ad t inn* ***ttawkn*** *urarn n tfrxin uggar n mad* ***ittiri*** *ad* ***itturar*** *d ifrxan* (p.53)
Il était de l'intérieur captif de son corps. Depuis son enfance, les jeux de filles l'attiraient beaucoup plus qu'il désirait jouer avec les garçons.

Le syntagpe prépositionnel *sg mẓẓiy nns* « depuis son enfance » est un circonstanciel temporell duratif. Il installe un intervalle limité à gauche et ouvert à droite et pose un cadre temporel duratif dans lequel se produisent les iétrations qui figurent à sa droite : *ttawkn, ittiri, itturar*.
De même dans l'exemple suivant :

[1] Charolles M. et Vigier D. (2005 : 10) affirment que « les adverbiaux détachés en tête de phrase sont à même d'étendre leur influence à une ou plusieurs phrases faisant suite à celle dans laquelle ils figurent. Cette prérogative est tout à fait remarquable dans la mesure où elle ne joue pas avec les SP postposés qui ne sont pas en mesure d'exercer une influence comparable en amont ».

(22) ***Yan wass*** *ar nit ittcucuf Dasin g l'internet, imik s iɣ t id ilkm yan émail g marikan, nnan as mas iga yan g willi ttwayẓlaynin xf ad iddu s ɣinn, d tg tabratt ad t id ilkmn talli yad adlli tzwar yat asn yuzn g mad ittwayssann s taysyart n marikan,* ***sg ass ann*** *ad isala Dasin ar* ***ittḥiyyal*** *tdggarin lli s isyawsa* (p.60)
Un jour, Dasin naviguait sur le web, lorsqu'il reçut un émail des USA, l'informant qu'il était retenu parmi les candidats à l'émigration. Cette lettre était une réponse à la lettre qu'il avait déjà envoyée auparavant. C'était depuis ce jour-là que Dasin préparait les papiers nécessaires.

L'adverbial temporel *sg ass ann* ouvre un cadre dans lequel s'étale l'itération de la préparation du départ de Dasin vers les USA. L'adverbial n'a pas ici une valeur itérative intrinsèque, mais il installe une durée propice à la réitération de l'événement exprimé par l'inaccompli *ttḥiyyal* « se préparer ».
Contrairement aux exemples qui précédent où les cadres itératifs sont plutôt courts, l'exemple (23) qui suit fait état d'un adverbial spatio-temporel *g tinml lli g ar yaqqra* qui met sous sa portée un cadre itératif long :

(23) ***g tinmal lli g*** *ar* ***yaqqra*** *Dasin* ***ittwayssan*** *fllas mas iga unẓiẓ nn* ***ittilin*** *d tyri nns s yat tyarast ɣ ar nn* ***ittwala*** *tisk^{w}fal zwarnin*
Aux écoles qu'il fréquentait, Dasin passait pour un élève intelligent et studieux qui arrivait toujours parmi les premiers de sa classe.

Celui-ci comprend une structure itérative amorcée par un verbe à valeur d'habitude et suivi de deux itérés à l'inaccompli *ittilin* et *ittwala*.
Dans la suite du texte, cette structure itérative est reprise et modifiée par une sélection marquée par l'opposition *mac* « mais » et la reprise du verbe d'habitude. Elle a pour rôle de spécifier le penchant de Dasin à la solitude quand bien même il aurait préféré fréquenter les filles conformément à sa nature profonde et vraie :

(24) *macc* ***ittwayssan*** *bahra fllas mas ar* ***ittiri*** *ad ig awlawal, ur ay nn bahra* ***ittaẓ*** *ingg^{w}a nns gin it iwtman nɣ gan tiwtmin, d mra fllas yadlli illa ad iẓmmẓli ngr sin ad, ur gis turda is rad iḍfuṛ tifrxin, tufrayin d tisnad nns aẓnt i tfrxin uggar n mad aẓnt i ifrxan.*
Mais il était surtout connu par le fait qu'il aimait rester seul, s'éloignait de ses camarades, garcons ou filles, et s'il avait à choisir, il aurait naturellement opté pour la compagnie des filles, ses sentiments et son comportement étaient plus proches de ceux des filles que de ceux des garcons.

La deuxième propriété discursive de ces adverbiaux temporels est d'assumer une fonction anaphorique (Lebranchu (2011 : 102). Dans l'exemple (23) déjà analysé,

l'adverbial *sg ass ann* « depuis ce jour-là » est composé d'un démonstratif-anaphorique *ann* qui renvoie à un élément déjà évoqué précédemment. Il reprend en fait l'adverbial mis à l'initial du paragraphe *yan wass* « un jour » qui situe un événément singulatif à savoir la réception de la réponse positive de l'émigration aux USA.

Dans un autre passage, on trouve trois occurrences d'adverbiaux temporels qui assument ensemble la référence au même intervalle temporel installé précédemment : *tizi ann g, akud ann* et *g uzmz ann* renvoient tous au moment où Dasin retrouve son espace intime où il vit sa féminité en essayant la lingerie et les vêtements féminins. C'est à ce moment-là seulement qu'il se sent bien dans sa peau, qu'il retrouve sa véritable identité et se réconcilie avec sa vraie nature :

(25) *imik s iɣ nn izlm taẓuɣi n string iɣ^{w}mmn tik^{w}rmin nns,* ***isslf*** *asnt s ufus nns, izmummg,* ***yasi*** *d tasɣunin g llant tutmin n ḥṛḍiḍ ar tnt iẓṛṛa ar gisnt ismmstay man tad gisnt t irwasn, nɣ man tad s ira ad tt yirwis,* ***tizi ann g*** *illa ka d ittgga ixf nns,* ***akud ann ka*** *d ittssn tamanmkt n talla nns, d ar issyafa* ***g uzmz ann*** *s kra n tdawit ar t* ***tlssa*** *ar srs* ***tsillif*** *g imaḍaln n tumrt ur ilin iwtta.*

lorsqu'il aperçut soudain la rougeur de son string se reflétant intensément sur ses fesses, les caressa de sa main, sourit, prit des magazines peoples, regardait les nudités féminines, choisissait parmi elles celle qui lui ressemblait ou celle à qui il voulait ressembler. C'est à cet moment-là qu'il sentait qu'il était lui-même, à cet instant-là qu'il comprenait l'essence de son existence, il sentait alors une grande joie qui l'emplissait et l'emportait dans des royaumes de bonheur infini.

Les adverbiaux temporels instaurent donc un intervalle duratif propice à l'itérativité. Ils assument une fonction soit cadrative, soit anaphorique.

2.2.4 Les quantifiants:

La quantification, en tant qu'opération de multiplication d'états ou d'événements, joue en faveur de l'itération. En amazighe, comme le résume El Mountassir (2010 :110), la quantification nominale « est exprimée dans ce parler [tachelhit] par plusieurs procédés linguistiques : le pluriel, les numéraux cardinaux, les indéfinis, les noms et les verbes exprimant des quantités, les adverbes quantitatifs, etc. »

Dans notre corpus, à savoir, la nouvelle *Tayrrist n Dasin* de Mohamed Oudmin, deux procédés de quantification déclenchant l'itération sont à retenir : la numéralité et la pluralité.

2.2.4.1 Les numéraux cardinaux :

Les numéraux cardinaux servent à indiquer une fréquence déterminée en précisant le nombre de fois que se répète un événement. Dans l'exemple (26) le numéral vingt ans précise la durée (c'est l'âge de Dasin) pendant laquelle celui-ci endure et souffre en acceptant une identité imposée, une nature qui n'est pas la sienne, et où il s'efforce de composer avec les autres, de se résigner à leur regard et à leur pression. Le premier verbe *iga* « il est » marque un état duratif, dans lequel Dasin s'efforçait, vainement, de modeler sa conduite selon le regard et les exigences sociales :

(26) ***simraw n usggʷas*** *ɣ iga yan aylli ur igi, ar* ***ittmaɣ*** *xf ad n idul s wiyyaḍ iskr s mas as ttinin* (p.61)
Vingt ans qu'on incarnait un être qu'il n'était pas, il s'efforçait de prêter attention aux autres, de faire ce qu'ils lui disaient.

Dans l'exemple (27), le numéral *timaḍ yaḍnin* « cent autres » souligne de façon hyperbolique (100 questions) la permanence d'une situation critique, l'obsession d'une interrogation qui le triture et lui obscurcit la vie. Une interrogation brûlante qui en engendre une centaine d'autres auxquelles il ne trouve pas de réponses :

(27) *asqsi lli as* ***ittarun timaḍ yaḍnin n isqsitn*** *mu ur* ***ittafi*** *tamrarut, sisn ilmma g ixf nns aylliɣ tn imyar, iddr didsn, ddrn dids* (p.62)
Cette question qui enfantait cent autres questions auxquelles il ne trouvait pas de réponses, qui bouillonnaient alors dans sa tête au point de s'y habituer, de vivre avec.

La combinaison du quantifiant numéral et de l'inaccompli permet de présenter ces procès ou événements de façon sérielle, échelonnés dans le temps, Dasin tentant de trouver à chaque fois une réponse ou solution à une question obsédante.

2.2.4.2 Le pluriel

La pluralisation des syntagmes nominaux contribue à assigner à certaines séquences textuelles un aspect itératif. Le syntagme nominal *tiɣuriwin* « les appels » impose, dans l'exemple (28) une interprétation itérative. Dasin supportait les appels, les voix des autres et réprimait les voix et appels profonds qui jaillissaient de son cœur :

(28) *azmz ɣ inxxl agayyu nns, yagʷi ad isadmr i* ***tɣuriwin*** *gis ilddin taɣʷyyit* (p.62)
Le temps qu'il ne négligeait, refusait de répondre aux appels qui hurlaient en lui.

Dans l'exemple (29), en optant pour le pluriel *ussan* « les jours », le narrateur insiste

sur la douleur et la souffrance que le temps attise dans le cœur de Dasin. Les jours deviennent métaphoriquement des braises ardentes qui consumment l'adolescent et rendent sa vie infernale :

(29) *ar dars **zzrayn ussan** ar ttggan isnfad i takat ifduddrn g ignsiwn nns* (p.53)
Les jours passaient pour lui devenant des braises qui s'attisaient dans son cœur.

Cette vie insupportable mènera Dasin à chercher une échapatoire. Dans l'exemple suivant :

(30) *ad igan tidt d is nn issugga **mad iggutn n imagradn d twlafin immalan** mas iẓḍar i yan ad d ilal s **sin wactaln*** (p.56)
A vrai dire, il avait lu de nombreux articles et vu pusieurs images qui montraient qu'un individu pouvait naître avec deux états.

Les expressions de pluralité verbale *iggutn* « qui sont nombreux » et nominale *imagradn d twlafin* « les articles et les photos », informent le lecteur que Dasin a effectué à maintes reprises plusieurs recherches qui lui ont révélé qu'il n'est pas le seul à vivre une telle situation, qu'on peut naître avec deux postulations, masculine et féminine (*sin wactaln* « deux états ») et que c'est un phénomène mondial beaucoup plus toléré ailleurs que dans son pays.

2.2.5 Les comparatifs :

Les comparatifs relevés dans la nouvelle mettent l'accent sur la différence entre deux états ou deux situations vécus par Dasin. Dans l'exemple (31), l'itération porte sur l'état de la fenêtre de la chambre de Dasin. Cette fenêtre est souvent fermée, le nombre de fois où elle est close est plus grand (*yuti* « être plus nombreux »). Cet itéré a pour fonction de souligner, au travers de la description de la chambre, l'isolement, l'enfermement de Dasin dans son univers intime et coupé du monde extérieur :

(31) *d iṭṭaf yan usatm nn ittagg^{w}an s tsukt, **yuti** gis **ma ɣ** iqqn **ma ɣ** irẓm* (p.51)
Et il avait une fenêtre ouverte sur la rue, elle était beaucoup plus fermée qu'ouverte.

C'est dans cet univers qu'il devient ce qu'il est dans sa véritable nature. Il s'épanouit dans son corps autre (*ittgga wayyaḍ* « il devient un autre »), le comparatif différentiel *naḥya d* « différent de » soulignant l'écart entre les deux images, les deux vies qu'il mène, une sociale, extérieure, factice, et une autre vraie, réelle, profonde :

(12) *Dasin **tizi nna ɣ** t inn ibbi imriri n uḥanu s ugʷns **ar ittgga** wayyaḍ, **ar ittaɣul** ig yat tugna **naḥya d** talli s **yadlli** ittwayssan* (p.53)

Chaque fois que Dasin entrait dans sa chambre, il devenait un autre, il devenait un être différent de celui qu'on lui connaissait.

Cette double postulation se manifeste aussi dans cette comparaison de ses penchants entre les garçons et les filles. Insérée dans une analepse externe, l'itération indique qu'il jouait avec les filles conformément avec sa vraie identité, beaucoup plus (*uggar* « plus que ») qu'avec les garçons, archétype de sa nature antinomique et de la société masculine qui l'asphyxie :

(32) ***sg mẓẓiy nns** ad t inn tawkn urarn n tfrxin **uggar n** mad ittiri ad itturar d ifrxan* (p.53)

Depuis son enfance, les jeux de filles l'attiraient beaucoup plus qu'il désirait jouer avec les garçons.

La dernière comparaison différentielle cristalise clairement l'autorité masculine, celle du père, la pression et la terreur dans lesquelles elle plonge le personnage. C'est le père que Dasin craignait le plus, figure de l'intolérance sociale et de la doxa rigide et intransigeante :

(33) *d mqqar t nit trggm mas xf mkan, ur ar tt inn ittdul acku ar ittikṣṣuḍ babas **uggar** n mad ittikṣuḍ mas* (p.54)

Et même si sa mère l'en blâmait, il n'y prêtait pas attention car il craignait son père beaucoup plus que sa mère.

2.2.6 Les fréquentiels

Les fréquentiels[1] sont des adverbes qui indiquent le nombre d'occurrences d'une itération, ces occurrences étant indéterminées. Dans notre corpus, le déclencheur de fréquence le plus utilisé est *tizi ar tayyaḍ* « de temps à autre » :

(2) *akafu ad aɣ <u>ar ittgga</u> timlsiwin nns n ugʷns d uẓwiɣ n tnfurin lli n <u>ittarm</u> tizi **ar tayyaḍ*** (p.52)

C'est dans cette armoire qu'il mettait ses sous-vêtements et son rouge à lèvres qu'il essayait de temps à autre.

(34) *d ira gis xf ad as <u>tettaru</u> ifrxan, ar as <u>inzzl</u> s iwaliwn **tizi ar tayyaḍ**, ar as <u>ittini</u>: « istt lallam timɣarin tilli tnt igan irgazn ad ttarunt ur igi tadgalin »* (p.59)

[1] Gosselin (1996 : 271) parle d'adverbes d'aspects qu'il classe en adverbes itératifs (de fréquence et d'itération) et en adverbes présuppositionnels (comme déjà et encore).

Et il attendait d'elle qu'elle lui donnât des garçons, la contrarriat de temps en temps, lui disait : « les vraies femmes qui se respectent engendrent des hommes, et non des veuves ».

Cet adverbe déclenche l'itération des procès qu'il détermine : de temps à autre, Dasin essaie le rouge à lèvres, et de temps à autre aussi le père lance ses piques envers sa femme pour lui reprocher de n'avoir jamais donné naissance à un garçon comme les autres femmes. Comme nous le constatons ici, cet itérateur marque une fréquence indéterminée (on igonre le nombre exact d'occurrences) et impose l'inaccompli aux verbes qu'il modifie (l'accompli est exclu dans ce contexte). Dans cet autre exemple (37), le fréquentatif réitère le procès à l'inaccompli *nyilkim* « communiquer » et indique la multiplicité des échanges que fait virtuellement Dasin avec les autres personnes vivant la même situation que lui :

(35) (…) ig *as mayann tifilla n unaruz t ittajjan* ***tizi ar tayyaḍ*** *ad ittnyilkim d zund nns, ar didsn issnfal tirmitin n* ***tudrt tawassant*** *g ar ttidarn* ***kra igat yan*** *ɣ tmazirt g illa* (p.56)

(…) Et cela lui servait de lueur d'espoir qui le poussait de temps en temps à communiquer avec ses pareils, échangeait avec eux les expériences de leur vie quotidienne que chacun menait dans son pays.

Le même exemple contient un syntagme nominal à valeur répétitive *tudrt tawassant* « la vie quotidienne » qui réitère les expériences de ces personnes, en la renforçant également par le pronom indéfini à valeur distributive *kra igat yan* « chacun ». Ce cumul d'itérateurs permet de condenser des temporalités différentes et de synthétiser les événements qui s'y étalent en série. Cette itérativité permet donc au narrateur de mieux peindre la maturité et la conviction de Dasin.

2.2.7 Les adverbes présuppositionnels

Les adverbes présuppositionnels sont des adverbes qui modifient le prédicat verbal et engendrent des lectures de l'énoncé en termes de présuppositions et d'implications. Dans ce paradigme figurent les deux adverbes *daɣ* « encore », *yad* « déjà » et. C'est l'adverbe *yad* qui retient ici notre attention puisque le récit analysé en fait un usage significatif.

L'adverbe *daɣ* « encore, à nouveau, une autre fois » oriente l'interprétation vers la

présence de deux occurrences, une passée et une actuelle[1]. Dans l'exemple (38), le procès à l'accompli *snfl timlsit* « changer de vêtements » est réduplicqué par l'adverbe *daɣ* qui indique que la même occurrence actuelle exprimée ici a son écho dans le passé. Ainsi Dasin, en entrant dans son univers intime, s'est vêtu, s'est maquillé comme une jeune fille, et regardait les magazines féminins (*yasi d daɣ tisɣunin* « prit de nouveau les magazines) où il s'identifiait à des corps de femmes nues, comme il l'a déjà fait auparavant (le narrateur a déjà raconté en mode itératif cette scène page 55) :

(36) *yan wass yuḍa d Dasin g tinml iwads aḥanu nns, isnfl* ***daɣ*** *timlsit nns s tɣarast ɣ ilsa tin tutmin lli dars igan timnnawin g ikʷlan nnsnt, yasi d dids uzwiɣ n tnfurin, yams t i tnfurin nns, yasi d yat talgʷiṛaṛt ɣ llan ikʷlan n usfalki ar tn* ***ittarm*** *ɣ udm nns (…) yasi d* ***daɣ*** *tasɣunin lli nns ar tnt iẓṛṛa* ***yat ɣ*** *n ismaqql ixf nns g tisit,* ***yat ɣ*** *ar izrru s walln nns tiwlafin granin g tasɣunt d* ***illa ma ɣ*** *akkʷ sisnt isawal!* (p. 57)

Un jour, Dasin revint de l'école, se dirigea vers sa chambre, changea encore ses vêtements, mit ceux colorés des femmes, prit le rouge à lèvres, l'appliqua sur ses lèvres, ouvrit la boîte à maquillage, les essaya sur son visage (…), prit de nouveau ses magazines, les regardait, tantôt il se mirait dans la glace, tantôt il scrutait les photos féminines, et parfois il leur parlait !

Un autre exemple d'itération par le biais de l'adverbe présuppositionnel *daɣ* figure dans le dialogue entre la mère et le père. La mère lui reproche gentiment de qualifier de nouveau (*daɣ*) sa bouche (ses propos) de grande gueule grossière (*aḍrmus*), d'oublier qu'il la décrivait, au début de leur relation amoureuse, comme petite bouche fine (*timimmit*). Le contraste entre l'avant (époque des jeunes amoureux) et l'après ou plutôt le maintenant (son mari est toujours fâché et dur envers elle avant la naissance de leur seul garçon Dasin) est souligné par l'adverbe *ɣilad* « maintenant » et la négation *ur ... sul* « ne plus » :

(37) *tnna as s wawal ifssusn:* ***ɣilad*** *iga* ***daɣ*** *aḍrmus! ur* ***sul*** *igi timimmit* (p.58)
Elle lui dit doucement : maintenant c'est une sale gueule ! Elle (la bouche) n'est plus une fine bouche.

[1] On peut aussi relever, outre *yad* « déjà », d'autre adverbes aspectuo-temporels présuppositionnels, comme *yadlli* « auparavant » et *ukan* « alors, continûment ». Dasin avait déjà auparavant envoyé une lettre/demande d'émigration Green Card aux USA : *d tg tabratt ad t id ilkmn talli* ***yad adlli*** *tzwar yat asn yuzn g mad ittwayssann s taysyart n marikan* (p.60) et il est toujours obnubilé par la question de son identité féminine, avant et maintenant encore : *manmk t* ***yadlli*** *izziwz usqsi lli* ***ukan*** *igan tayuyyit g jaj nns* (p.62).

Conclusion

L'inaccompli exprime l'itératif de façon inhérente et cursive et assure une fonction descriptive et se charge de l'apport informationnel en se démarquant de la temporalité narrative singulative. Par contre, l'accompli ne réitère les événements que combinés à un déclencheur itératif et inscrit les événements saisis globalement dans la singularité du récit, en favorisant un regard focalisé sur chaque itéré modèle. Les déclencheurs événementiels et temporels contribuent à l'expression itérative et instaurent des stratégies cadrative/thématique, intégrée/rhématique et anaphorique. Les quantifiants, les comparatifs, les fréquentiels et les adverbes présuppositionnels déclenchent aussi l'itération des événements du récit, condensent des temporalités différentes et synthétisent des états et des situations vécues par Dasin et étalés sur des moments différents de sa vie. Ils ont aussi pour rôle de créer un effet d'insistance en réitérant certains aspects de la conduite et de la psychologie du personnage. Dans une nouvelle condensée où la trame narrative est très réduite, le narrateur institue une mémoire narrative qu'il partage avec le lecteur qui se trouve alors orientée, manipulé vers l'effet d'empathie et de compassion dans l'univers étouffant et sclérosant du personnage.

Bibliographie

Abdel Nour, R. (2011), *Etude sur corpus écrit de l'imparfait en français standard et en français du liban, avec applications didactiques*, Thèse de doctorat en sciences du langage, Université d'Orléans.

Bottineau, T. (2012), « Les verbes perfectifs russes et l'expression de l'itérativité », *Séminaire de la linguistique slave: problèmes de l'aspect verbal en russe*, Octobre 2012, Paris, France.

Boukhris, F. (2013), *Grammaire de la phrase et cliticisation en amazighe : approche générative minimaliste*, Publications de l'Institut royal de la culture amazighe. Série Études et recherches n° 38.

Bres, J. (2007), « Fréquentation narrative et temps verbal : une approche linguistique à partir de Un balcon en forêt de Gracq », *L'Information Grammaticale*, n° 115, pp. 42-46.

Cariboni Killander, C. (2007), « La théorie de l'itératif au banc d'essai du lecteur », *Poétique,* 2, n°150, pp. 239-255.

Cariboni Killander, C. (2005), « Le récit itératif à l'imparfait : est-ce bien un récit ? », *Actes du XVIE Congrès des romanistes scandinaves*, Copenhague-Roskilde, 24-27 août 2005. En ligne: http://www.ruc.dk/isok/skriftserier/XVI-SRK-Pub/BSV/BSV04-Killander /. Consulté le 06/05/2017

Cariboni Killander, C. (2007), « Le sort de l'imparfait itératif zolien dans la traduction suédoise de Nana », in *Cahiers du Réalisme français en Scandinavie*, IV, Comparaisons et analyses. Syddansk universitet, Institut for Litteratur, Kultur og Medier, pp. 4-24.

Charolles, M. (2009). « Les cadres de discours et leurs frontières », In D. Delomier & M-A. Morel (eds), *Frontières : du linguistique au sémiotique*. Lambert-Lucas, Limoges, pp. 143-162.

Charolles M. & Vigier, D. (2005), « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation du Discours », *Langue Française* 148, pp. 9-30.

Charolles, M. (1997), « L'encadrement du discours : univers, champs, domaines et espaces »,

Cahier de Recherche Linguistique, LANDISCO, URA-CNRS 1035, Université Nancy 2, n° 6, pp. 1-73.

Donazzan, M. (2008), *La notion sémantique de répétition. Etude d'adverbes additifs et répétitifs en chinois mandarin et dans certaines langues romanes*. Thèse de doctorat en Linguistique, Université Paris 7.

El Mountassir, A. (2010), « L'expression de la quantification nominale en tachelhit », in *Etudes berbères VI – Essais sur la syntaxe et autres articles*, Actes de 6ème Bayreuth-Frankfurt-Leidener Kolloquium zur Berberologie, Université de Bayreuth (Allemagne), 19-21 juillet 2010, pp. 99-112.

Gosselin, L. (1986), *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect,* Paris, éd. Duculot, Champs linguistiques.

Lagadec-Sadoulet, E. (1988), *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, collection Bibliothèque du XXe siècle.

Lebranchu, J. (2011), *Etude des phénomènes itératifs en langue : Inscription discursive et Calcul aspectuo-temporel, vers un traitement automatisé. Traitement du texte et du document*, Thèse de doctorat, Université de Caen.

Lutas, L. « Sur la syllepse narrative. Un concept théorique négligé », *Poétique*, 168, Novembre 2011, Seuil, pp. 444-466.

Moumouch, L. (2016), *Syntaxe de la subordonnée temporelle de l'amazighe marocain, approche Fonctionnelle*. Thèse de doctorat, Département de Langue et Littérature Françaises, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohamed V Rabat.

Moumouch, L. (2014), « Etude comparative de deux subordonnants temporels *llig* et *kudnna* en amazighe (tachlhit) », *Revue d'Etudes Berbères*, sous la direction de Kamal Naït-Zerrad, LACNAD 2012-2013, Centre de Recherche Berbère Inalco.

Rabatel, A. (2000), « De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de perspective : Un retour critique sur l'omniscience narratoriale et sur la restriction de champ du personnage », *Protée*. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, Université du Québec, 28 (n 2), pp. 93-104.

Tasmowski-De Ryck, L. (1985), « L'imparfait avec et sans rupture », *Langue française*, n°67, La pragmatique des temps verbaux. pp. 59-77.

Touratier, Ch. (1996), *Le système verbal français (description morphologique et morphématique),* Paris, Armand Colin.

Vikner, C. (1985), « L'aspect comme modificateur du mode d'action : à propos de la construction être + participe passé », *Langue française*, n°67, La pragmatique des temps verbaux. pp. 95-113.

Guiraud, A.-M. (2012), *Le nom fois et les expressions dérivées : étude sémantique et pragmatique dans la phrase et dans le discours*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

Vuillaume, M. (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Le personnage Saɛda du roman tawnza de Fatima Bahloul : Essai d'une étude sémiologique

Ayad ALAHYANE
Faculté des Lettres et des Sciences Humaine, Agadir.

Au cours de ces dernières décennies, la littérature amazighe a connu un tournant important avec l'émergence de l'écrit dès les années soixante-dix. Depuis ce temps, il s'est réalisé un cumul d'œuvres important et disproportionné avec l'abondance de textes poétiques par rapport aux autres genres essentiellement le théâtre et le roman. Le théâtre a connu ses débuts en 1983 avec la publication d'un texte d'Essafi Moumen Ali[1]. Quant au roman, il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour voir naître les premiers romans[2] et 2011 le premier roman au féminin *Tawnza* de Fatima Bahloul.

Ce dernier roman occupe une place singulière dans le paysage romanesque contemporain amazighe du Maroc. Cette singularité peut s'expliquer à notre avis par deux raisons majeures : La première est que son auteure est la première femme qui a osé explorer ce genre littéraire. Ce qui constitue une nouveauté dans la littérature amazighe contemporaine qui a été depuis des années à tendance voire à dominance masculine. La deuxième raison, qui n'est pas sans grande importance, est que cette œuvre s'inspire d'une histoire vraie, ce qui donne au roman son aspect réaliste. Du coup, nous pouvons dire qu'en mettant en fiction une histoire vraie, qu'en s'inspirant de la réalité, l'auteure encode un ensemble de messages, soulève des interrogations et met l'accent sur certains phénomènes sociaux. Ainsi, la romancière interpelle les esprits et démystifie les mentalités en faisant souvent, quoique de manière tacite, leur procès.

Ce présent texte se veut un essai d'une étude sémiologique du personnage principal du roman *Saɛda*. La sémiologie[3] de façon générale est la science ou la méthodologie qui étudie les signes et les systèmes signifiants. Partant de cette définition sommaire, nous considérons que du point de vue relationnel externe, le personnage est un signe faisant partie d'un poly-système, c'est-à-dire d'un système global qui n'est en réalité que l'univers diégétique. Nous entendons par signe une forme de représentation, son « rôle est de représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut » (Benveniste 1974 : 51). Il ne peut exister

[1] *Ussan smmiḍnin*.

[2] ṛẓ ṭṭ*abu ad d tffɣ tfuct* de Mohamed Chacha en 1997. Avant lui, le roman *askkif n iẓaḍn* de Ali Ikken a remporté le prix Mouloud Mammeri en 1995 et publié au Maroc en 2004.

[3] Pour Saussure c'est « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ».

en dehors d'autres signes avec lesquels il entre en relations logiques qui s'inscrivent dans la multiplicité. En revanche, du point de vue interne, nous le considérons comme système, autrement dit, « une composition en unités de signifiance, ou signes » pour emprunter l'expression à Benveniste (*ibid.)*. Cette distinction n'assoie aucune étanchéité entre sa valeur de signe et celle de système car en réalité les deux valeurs ne s'excluent pas. Au contraire, l'une ne peut exister sans l'autre, d'où leur aspect solidaire et interactif dans la production du sens. Il serait donc judicieux dans toute quête du sens de saisir la complexité de ces rapports.

De surcroît, il est certain que tout personnage ne peut tenir sa signification que de sa vie dans la fiction au sein de laquelle il évolue. En tant qu'entité subjective et sociale[1], un personnage ne peut être appréhendé, à notre sens, que par la totalité de ses différents composants internes et externes, par ses différents actes dans l'espace. Grosso modo, sa signification est l'apanage des différents rapports qu'il entretient avec les autres composantes du récit (temps, espaces, personnages, faits). Cela dit, l'émergence du sens n'est possible, nous semble-t-il, qu'à travers un travail de construction signifiante par l'opération d'une lecture réfléchie. Il s'agit là d'un processus progressif du moment que toute lecture est un enchaînement de découvertes de traits signifiants du personnage, une forme de stratification signifiante. Or, le problème qui se pose réside dans l'identité même de cette lecture. Est-ce que les lectures se ressemblent ? Absolument pas. Toute lecture est une nouvelle expérience de la construction signifiante. De ce fait, dans la plupart des cas, la lecture comporte des défaillances, un certain degré d'entropie qui met en péril l'appréhension globale de la signification du personnage. Ce qui entrave le processus de la construction signifiante. D'où à notre avis la légitimité d'une approche sémiologique du personnage car seule une étude de cette nature peut répondre à ce genre de problème par un travail de caractérisation sémiotique qui appréhende le personnage comme une entité faisant partie d'un système de signifiance global. C'est dans cet esprit que s'inscrit cette étude du personnage Saɛda.

Le nom du personnage : saɛda

Dans la littérature comme dans d'autres genres artistiques, le nom a un pouvoir suggestif et évocateur non négligeable. Dans certains cas, le choix d'un nom/signe, de par son signifiant (combinaison de sonorités) et son signifié (charge sémantique et culturelle) peut être révélateur des intentions littéraires de l'écrivain[2]. Par

[1] Dans la mesure où il vit au sein d'une société fictionnelle où il évolue, où il entre en relations avec d'autres personnages.

[2]Dans sa *Correspondance*, janvier 1882, Zola écrit : « Nous mettons toutes sortes d'intentions littéraires dans les noms. Nous nous montrons difficiles, nous voulons une certaine consonance, nous voyons souvent tout un caractère dans l'assemblage dans certaines syllabes […] »

substitution, le nom résume un ensemble de traits intrinsèques et par anticipation, il annonce un thème. Barthes y voit « un instrument d'échange, il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme »[1].

Comme prénommer un enfant n'est jamais un acte anodin dans certaines sociétés et qu'il obéit à certaines croyances, il serait intéressant de voir la portée significative de l'anthroponyme Saɛda. En effet, ce prénom porte en son sein deux valeurs connotatives qui inscrivent d'ores et déjà le personnage dans le paradoxe. D'une part, une connotation superstitieuse intentionnelle liée à une croyance qui fait que l'attribution de ce prénom dès la naissance appellerait un bon sort « ssɛd »[2]. Dans ce cas, le nom est signe de bon augure et traduit un souhait d'un destin favorable. Cet acte inscrit déjà le personnage dans un univers de l'irrationnel représenté par la culture de ses siens. Cependant, ce souhait sera infirmé par le parcours du personnage. Car, s'il est vrai que la quête d'une quiétude est apparente chez le personnage durant son itinéraire, il n'en demeure pas moins qu'à travers ses pérégrinations, sa vie n'est ponctuée que de façon intermittente d'un bonheur éphémère. Le personnage marqué globalement par sa passivité est en proie à une forme de lutte entre quête et réalité, entre aspirations et contraintes d'une vie. Ce qui a conduit à sa détérioration ; à une destinée de malheurs successifs et de déceptions. D'autre part, cet anthroponyme possède une connotation socio-historique liée à des pratiques esclavagistes. C'est un prénom[3] donné aux femmes noires esclaves. Même si le personnage du roman n'est pas noir, son expérience de bonne dans deux foyers témoigne de la servilité de la femme réduit à un objet de valeur « *marchandise* ». Et même ayant acquis le statut d'épouse et étant libérée de servitude, cette servilité n'avait pris qu'une forme plus atténuée. Du coup, la question du bonheur demeure chez elle en suspens et accentue sa souffrance de l'injustice et du manque de liberté. Cela se traduit à travers ses expériences du *vivre-ensemble* par un rapport de dominant/dominé dont elle a essayé de se défaire vers la fin pour retrouver une certaine paix. C'est dans cette dualité que s'inscrit le personnage Saɛda, une dualité qui marquera son parcours.

Le faisceau relationnel :

Comme il ne peut être significatif en tant que signe isolé, le personnage fait partie intégrante d'un système diégétique dont la caractéristique principale est la complexité des rapports entre ses éléments multiples. L'une des facettes de cette complexité est que le personnage entre en relations de natures différentes avec

[1] Barthes, S/Z, p.101.

[2] D'où le titre du roman *tawnza* qui désigne au sens figuré la chance.

[3] Sɛada dans certaines régions notamment Achtouken.

d'autres personnages. C'est dans ses rapports qu'il se voit doté d'une partie non moindre de sa signification. Dans le roman *tawnza*, le personnage protagoniste a connu un ensemble de rapports avec d'autres personnages :

	La mère Zaynaɛli
	Le père ɛumaṛ
	Hassan
	La femme employeur 1
	Rabiɛa
Saɛda	Le fils de la femme employeur 1
	La femme employeur 2
	Hassan
	La belle-mère
	Le chauffeur
	Khadija
	Ibbamawlouda.

La rencontre et le vivre-ensemble avec ces personnages ont tissé des rapports divers avec le personnage central saɛda. Nous pouvons interpréter ce faisceau relationnel en corrélations binaires *intimité/proximité* vs *éloignement* liées à la fois à un espace géographique et psychologique. Cette bipolarité représente en réalité les extrêmes d'un processus de distanciation spatio-temporel et psychologique qui part toujours de la proximité vers l'éloignement et qui est motivée par un facteur de rejet :

- *Saɛda* vs *mère/père* : le rapport s'inscrit biologiquement dans l'intimité. Cependant, immédiatement la venue de cette fille au monde va causer l'éclatement du foyer conjugal. En effet, dès sa naissance, le personnage est dévalorisé en tant que fille par rapport à un garçon souhaité et tant attendu. Zayn aɛli donnant toujours naissance aux filles aurait souhaité avoir un enfant. Cette vision est liée à un mode de penser, à une mentalité rurale et culturelle qui voit dans la fille un être inférieur par rapport au garçon. Cette idée est résumée dans ce propos : « manmk as icqqa ad tettaru tmɣart tifrxin ɣ ugama iɣ ur tṭṭaf afrux, mm tfrxin ḍfṛn tt bdda imawn, tga zun d taṛɛmt tamjjuḍt lli ttikṣuḍnt tmɣarin ad tnt ur iɣwm waǰǰiḍ nns, afrux iga afrux, nttan ad iktturn tigmmi, yasi fllas, tafruxt nttat iɣ ilkm uzmz nns, tlkm argaz nns, tg tinns » (p.9). Saɛda représente ici la *pomme de discorde* qui a engendré le départ du père ɛumaṛ vers la France comme une manifestation claire du rejet du sexe féminin. Cette séparation avec le père est suivie plus tard de la séparation avec

la mère qui l'a forcée à travailler chez une femme en ville. Une fois divorcée, cet éloignement de sa mère sera poussé à l'extrême, par rejet total et reniement : « ad d ur tlkmt tamazirt. ur dari mad skarɣ s tdgalin » p.57.

-*Saɛda* vs *Hassan* :
Ce rapport d'intimité révèle un amour naissant innocent et pur, les deux personnages bergers sont dans l'entente. Avec les moments de pacage, une intrigue sentimentale s'instaure dans le roman. Cependant, ce bonheur sera brisé très tôt par le départ de Hassan pour travailler dans le commerce chez une famille à Casablanca. Ce départ inattendu va céder place à l'amertume chez Saɛda qui voyait dans Hassan le suppléant de son père, sa présence auprès du personnage comble le vide sentimental laissé par son départ. « iswirri as yadlli ḥassan yattamimt i tudrt lli as iṛẓagn, ig as asafu ɣ uɣaras ɣ tizi ɣ tsɣawsa babas, macc ḥassan idda, ifl tt, twrri d taṛẓgi i tudrt, zund mklli iskr babas » p.30. Nous remarquons ici le caractère éphémère du bonheur chez le personnage livré très tôt à des sentiments d'amertume.

-*Saɛda* vs *Femme employeur* 1 :
Au début, Saɛda s'est trouvée dans une proximité à violence symbolique car elle est maltraitée, vue comme un être inférieur par rapport aux citadins. Traitée de « cliḥa » (chleuhe), elle prend aussitôt conscience du problème linguistique «tamukrist nns izwarn iga tt wawal lli sawaln ɣ tmdint ur igin winns » (p.41).Elle ne peut échapper au stéréotype et à la discrimination étant considérée comme une « tabudrart[1] » (montagnarde) non civilisée. En réalité, la discrimination peut générer la destruction d'une personnalité caractérisée par sa perméabilité. En effet, comme le soutient Lipiansky, (1992 :151), « *la crainte de la dévalorisation conduit souvent à percevoir les relations interpersonnelles comme des rapports de force où l'on risque d'être mis en situation d'infériorité et de faiblesse* ». Dans ce sens, la langue dominante peut être un facteur de dépersonnalisation car « *en acceptant l'envahissement par les caractéristiques étrangères, le sujet peut cesser de se reconnaître dans le système culturel de ses origines*» (Vinsonneau, 1997 : 131). C'est ce qu'elle a entrepris Saɛda pour se libérer de ce complexe. En d'autres mots, elle a adopté une réaction de simulation[2] qui consiste à se défaire de son identité première et à rompre tout lien avec ses origines :« macc lliɣ tssn is iga targgamt, tmmaɣ ad tkks mad s tt izdin d tmazirt nns, macc taɣrast s tsawal ar tmmal mad tga.» (p.41).Toutefois, cette attitude méprisante cédera place à une forme de reconnaissance des qualités de

[1] Montagnarde.
[2] « C'est une sorte de conduite de mensonge, faite dans le but d'éviter le jugement défavorable (valorisation sociale) et bien sûr aussi les réprimandes, les actions punitives, les atteintes directes à la personne (sécurisation) », (Mucchielli, 2001 : 45).

Saɛda et de sa beauté. Ce nouveau regard est exprimé dans ce propos du narrateur « tsmaqql gis yan wass lal n tgmmi s yan usmmaqql yaḍnin, asmmaql n tmɣart s illis » (p.46). Ce changement de valeur conduira la femme à proposer à son fils de se marier avec Saɛda vu ses qualités « iɣ ira iwi iwl, tad ad as igan » (*ibid.*).La mort de cette femme à cause de l'impuissance de son fils[1]met fin à cette proximité.

-*Saɛda* vs *Rabiɛa*:
Un rapport de proximité donnant naissance au mépris motivé par un sentiment de supériorité et de domination. Rabiɛa est jalouse de la beauté de Saɛda. Pour satisfaire son sadisme, elle lui a coupé les tresses pour l'enlaidir. Un peu plus tard, elle sera délivrée de cette situation avec le mariage de Rabiɛa. Cet éloignement provisoire atténuera cette dévalorisation.

-*Saɛda* vs *Fils*:
Les deux personnages sont dans l'intimité totale et l'entente. Saɛda retrouve en quelque sorte une forme d'estime, de paix et de stabilité. Cependant, cette relation sereine est brisée par la froideur sexuelle du mari. Saɛda est une *femme* non apprivoisée sexuellement par son mari « ar tggan d urgaz lli as nnan iga argaz nns, ur gis tẓṛiyat, mnnaw waḍan ad ttqql ad as ikks irifi, macc laḥyat » (p.52). Son impuissance entrainera la dislocation du couple par le divorce proposé par le mari même si Saɛda n'en convenait pas. C'est une séparation dans la considération mutuelle car son mari l'emmènera travailler chez des gens à Casablanca.

Saɛda vs *Femme employeur* 2 :

De la proximité, saɛda passe à l'intimité car elle se sent estimée et respectée surtout que le problème linguistique ne se pose plus : « lal n tgmmi ann tga akk^{w}lxaṭṛ d tmlla, ar dids tsawal awal lli s d tnkr, awal n tmazirt igan taclḥit mqqar dids tsmmrkas iwaliwn n tɛṛabt. Tfrujja dars saɛda. Tskr gis zund yan zɣ ayt tgmmi » pp.57-58. Après quelques temps, en se mariant, elle se séparera avec elle.

-*Saɛda* vs *Hassan* :
Cette deuxième apparition de Hassan dans l'histoire marque le rebondissement de l'intrigue sentimentale. C'est un rapport d'intimité renforcé par les retrouvailles du personnage avec l'ami d'enfance. Cette étape marquera un tournant dans la vie de Saɛda du moment qu'elle passe effectivement du statut de fille à celui de femme. Traumatisée par la défloration, Hasan lui a apporté soutien et tendresse.

[1]« issutl s usgg^{w}as d uzgn, siɣ tmmut tfqqirt tgllint,issn ufrux is d nttan ad igan azakak nns. » p.54

Toutefois, ce bonheur sera si vite bouleversé par la découverte d'un rapport de fratrie avec Hassan. Cette inceste a généré un sentiment fort de culpabilisation de Saɛda et a engendré son départ du foyer, tout en espérant retrouver une paix dans son éloignement.

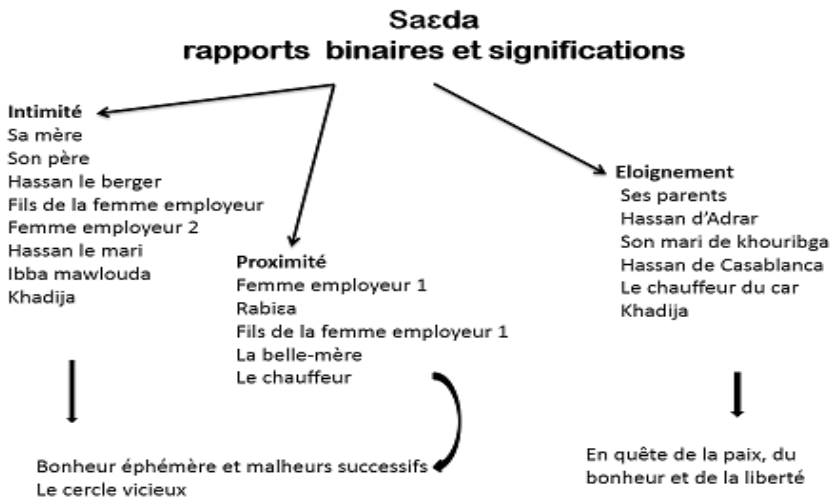
-*Saɛda* vs *La belle-mère* :
Il s'agit ici d'un rapport de proximité, déclencheur du changement dans le rapport Saɛda/Hassan. Elle représente la pomme de discorde qui a dévoilé la vérité et pousse le personnage à l'éloignement.

-*Saɛda* vs *Le chauffeur* :
Ils sont dans un rapport de proximité. Le chauffeur du car joue le rôle du sauveur de Saɛda enceinte des dangers de la rue. Toutefois, il aspire à changer ce rapport en celui d'intimité par ses désirs charnels réitérés et qui sont appréhendés par Saɛda comme harcèlement sexuel. Ce comportement irresponsable conduira au retour du personnage à Casablanca et ce après avoir mis au monde une fille Khadija.

-*Saɛda* vs*Khadija* :
C'est un rapport d'intimité, d'une mère à sa fille sauf qu'elle y voit le produit de l'inceste. Ce qui accentue son sentiment de culpabilisation. Etant dans l'incapacité de subvenir à ses besoins, elle la dépose devant la maison de son père Hassan et erre par la suite dans les rues de Casablanca.

-*Saɛda* vs *Ibba Mawlouda* :
La rencontre de ce personnage va créer un rapport de proximité qui se transformera en intimité à partir du moment où IbbaMawlouda lui raconte son histoire. Ce personnage joue le rôle de consolatrice et protectrice.

Ce schéma illustre ces différents rapports :



Comme étant la matrice de ces différents rapports, Saɛda a subi des changements de statut social et ce en rapport avec les faits et les espaces où elle a vécu. Ces statuts sont encadrés par deux bornes, initiale et finale respectivement *bébé* et *femme libre*. Au niveau de la configuration spatiale[1] telle qu'elle s'est tramée dans le roman, ces différents statuts sont liés aux lieux ruraux et citadins suivants : Adrar (son pays natal), Khouribga, Casablanca, Agadir et enfin Casablanca. Ce mouvement spatial est accompagné d'une évolution de la personnalité du personnage. Cela dit, ces rapports entre statuts et espaces sont générateurs de signifiance :

[1] Le terme est de Fernando Lambert (1998) qui voit que la configuration spatiale « a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récité, p.144.

Personnage	Statuts	*Espaces*	*Interprétation du rapport*
Saɛda	bébé	Adrar (pays natal)	Stigmatisation Bonheur éphémère
	Fille - bergère		
	Fille - bonne	Khouribga	Stigmatisation Estime Liberté
	Mariée - fille[1]		
	Divorcée - fille		
	Fille - bonne	Casablanca	Estime Stigmatisation Retrouvailles, inceste Auto-culpabilisation
	Fille - reniée		
	Mariée - femme		
	Femme - sœur		
	Femme enceinte	Agadir	Précarité Inceste, auto-culpabilisation Harcèlement Persona non grata
	Mère sans foyer		
	Femme convoitée		
	femme renvoyée		
	Femme libérée	Casablanca	Errance et liberté

Comme l'espace et le personnage entretiennent un rapport dialectique, nul doute que ces différents lieux vécus sont déterminants pour le personnage Saɛda. En réalité, l'espace romanesque est un facteur structurant et producteur de sens, il « intervient ainsi dans la génération et la progression du récit » (Jayed 2015 : 15). Il exerce aussi un empire psychologique sur le personnage et le façonne. Ce rapport dialectique est fondamental dans la signification du personnage romanesque car « selon Lewin, Barker, Moles, Rohmer et d'autres, ce principe d'interdépendance sert de base à l'interprétation des processus psychiques parce que l'espace est tout ensemble physique, c'est-à-dire matérialisé objectivement, et psychologique. » Jayed (*ibid.*:11). Cet itinéraire spatial de Saɛda est significatif dans la mesure où il a marqué l'évolution de sa personnalité à travers des expériences vécues. Il s'agit en réalité d'un mouvement forcé, provoqué par des causes toutes négatives et générant des effets psychologiques néfastes. Dans la fiction romanesque, le lieu peut expliquer le personnage « par une certaine ressemblance, mais il peut l'expliquer aussi par le contraste ou le rejet. Dès qu'un personnage est placé hors de son milieu

[1]Même mariée, elle reste fille à cause de l'impuissance de son mari.

"ambiant ", il n'est plus normal, il est dérangé, rejeté ou même traqué […] » (El Yaakoubi 19992 : 31).
En effet, la précarité et la honte pour sa famille d'être née fille ont contraint Saɛda à travailler comme bonne à Khouribga. L'impuissance de son mari et le divorce qui s'ensuit l'ont emmenée à Casablanca. L'inceste et l'auto-culpabilisation l'ont poussée à quitter le foyer pour Agadir. Et enfin, le harcèlement du chauffeur, la précarité et l'incapacité à subvenir aux besoins de sa fille l'ont forcée au retour à Casablanca. Nous pouvons déduire de ce mouvement spatial que toutes les causes sont liées au corps[1] de Saɛda : d'abord un corps inattendu(en tant que fille) et stigmatisé, un corps présumé infécond et qui est en réalité inaccessible à un mari froid, un corps illicite à cause de l'inceste et enfin un corps convoité par le chauffeur harceleur. Ces différentes visions sont liées au mouvement du personnage dans l'espace car en fait le roman *Tawnza* est un roman qui inscrit le personnage principal dans le déplacement et l'éloignement. Dans cette perspective, l'éloignement et le voyage étant l'un des facteurs romanesques qui «favorisent ou compliquent une relation, une destinée, créant une intrigue etc. » (El Yaakoubi, *ibid.* 42).

Une autre distinction s'impose dans l'interprétation de ce mouvement. La signifiance du personnage est aussi liée à deux bornes spatiales antinomiques : l'espace rural et l'espace citadin. Le premier est présent dans tout le roman de manière explicite ou implicite car il assume une fonction référentielle pour le personnage. Autrement dit, même en ville, l'espace rural est intrinsèque au personnage[2]. Il est représenté par *Adrar* (pays natal) qui est un signifié à double face, l'une positive et l'autre négative. D'un côté, il est caractérisé par son ouverture, et symbolise la liberté représentée par les moments de pacage. Ces moments ont fortement contribué à l'épanouissement de Saɛda grâce à la rencontre avec Hassan qui ont fait naître chez elle un amour innocent. De l'autre côté, c'est un espace de stigmatisation par toute une tradition, une mentalité sous-estimant la fille. En revanche, en ville, le personnage a vécu dans des espaces clos qui expriment une forme d'emprisonnement et qui est le théâtre d'une succession d'échecs (divorce, reniement, séparation, harcèlement, errance). Cet enfermement de Saɛda est double, il est à la fois spatial et psychologique. Néanmoins, dans cette antithèse spatiale, nous pouvons déceler une convergence liée essentiellement au bonheur éphémère de Saɛda. Peu d'éléments assurent

[1] Notamment dans la littérature maghrébine, la femme est réduite à un corps. Elle est souvent vue en tant que corps, en tant qu'objet de jouissance.
[2]Pour exemplifier cela, le moment où Saɛda a assisté au mariage chez les voisins et qu'elle a vu le déroulement de la fête et toute la modernité qui l'accompagne, elle s'est interrogée sur le rituel du mariage qu'elle a connu, de la tradition liée à ses origines (le drap, le basilic, le chant…) : « manza tafaggut, manza km à talḥbaqt, manza km a tanggift […] » p.59.

cette liaison. D'abord l'élément linguistique entre Adrar et Casablanca, quand la femme employeur lui parle dans sa langue natale, ce qui instaure le contraste avec l'expérience de Khouribga. Ensuite, la présence de Hassan dans les deux espaces cités a accentué ce bonheur par la retrouvaille inopinée. Ces moments joyeux se dissipent fugitivement pour relancer l'engrenage des échecs et des malheurs du personnage comme pour souligner le caractère fugace du bonheur et la permanence du malheur caractérisant la condition de cette femme.

Cela dit, le personnage/signe est une organisation complexe de nombreux traits. Comme le signe « n'est pas seulement un élément qui entre dans un processus de *communication* […] ; il est aussi une entité qui participe à un processus de *signification*» (Eco 1980 :33), il serait important de dégager à travers cette complexité un ensemble de traits binaires signifiants fondamentaux du personnage Saɛda:

- *Dévalorisée* vs *valorisée* :
Ces deux traits sont liés au jugement des autres. Elle est dévalorisée par les siens en tant que sexe féminin, par les gens chez qui elle travaille de par ses origines de montagnarde et sa langue de chleuhe. Elle est valorisée par ses qualités et sa beauté.

- *Libre* vs *non-libre* :
Etant une valeur associée à la possibilité d'être maître de ses choix, de ses actions, et donc à l'exercice de ses volontés, la liberté et la non-liberté demeurent des traits caractéristiques de Saɛda. Cette liberté qui ponctue la progression du récit de façon intermittente est liée à des moments précis de la vie du personnage. Libre, elle l'est au moment du pacage avec Hassan dans la nature, la montagne. Elle l'est également lors de son divorce avec son premier mari, quand elle a choisi de se séparer de son deuxième mari Hassan, et au moment où elle a décidé de prendre en main son destin après avoir déposé sa fille Khadija devant la porte de la maison de son mari. Toutefois, le personnage est présenté durant toute l'histoire comme un être manquant de liberté. Le premier facteur qui empêche d'accéder à cette liberté est la mentalité des siens, une mentalité de reniement (en tant que fille et femme divorcée). De surcroît, les ménages où elle a travaillé comme bonne et les foyers conjugaux n'ont pas favorisé une quelconque forme de libération si l'on exclut les sorties avec Hassan à Casablanca.

- *Heureuse* vs *malheureuse* :
Ce sont deux traits liés à la psychologie du personnage et qui résultent majoritairement d'un ensemble de facteurs exogènes étant donné la passivité caractérisant ce personnage. Les moments de bonheur sont rarissimes dans ce fragment de vie de Saɛda. Elle est heureuse avec Hassan durant les pacages, d'autant plus que celui-ci comble le vide laissé par le départ de son père en France et supplée donc à cette absence. Elle l'est avec la femme employeur de Casablanca qui l'estime et la considère comme son enfant. Elle l'est surtout au moment des retrouvailles avec Hassan et du mariage avec lui. Cependant, ces moments de quiétude sont éphémères. Ils sont rapidement suivis d'un élément perturbateur, respectivement le départ de Hassan à Casa, le mariage avec lui et la découverte de l'inceste. Elle est malheureuse après la séparation avec Hassan, avec ses siens quand sa mère l'a obligée à travailler chez des gens à Kouribga. Chez ces gens-là, elle est sous-estimée et s'efforce en vain de s'assimiler. Avec son premier mari, le fils de la femme employeur, elle a été présumée stérile et souffre de l'impuissance de son époux. Avec son deuxième époux Hassan qu'elle a retrouvé à Casablanca, le malheur est arrivé à son paroxysme car il s'est avéré qu'il est son frère. Avec le chauffeur, elle est incessamment harcelée et vit dans les traumatismes et dans la résistance aux agissements irresponsables de son hébergeur. Avec Khadija, elle vit une double affliction, inceste et incapacité de subvenir à ses besoins. Cette configuration quoique sommaire montre que la vie de Saɛda est un engrenage de moments malheureux ponctués rarement par des joies éphémères.

- *Innocente* vs *coupable* :
Ces deux traits sont associés au jugement de soi ou d'autrui quant à une responsabilité dans un état ou un acte jugé non conforme à une norme. Dans une fiction romanesque, ce jugement peut être interne quand il concerne les personnages entre eux et externe quand il émane de l'auteur en s'impliquant dans le texte ou du lecteur au moment de la réception du texte. Ces deux traits caractérisent le personnage Saɛda et sont déclencheur de certains actes. D'une part, nous avons l'image d'un bébé/enfant innocent victime d'une stigmatisation dès sa naissance, d'une fille libre et spontanée qui entretient une relation d'amour avec un jeune de son âge Hassan. D'autre part, le personnage a subi et la culpabilisation et l'auto-culpabilisation. La première a eu lieu dans des espaces différents, d'abord dans son pays natal où elle est stigmatisée, à Khouribga où on a cru à sa stérilité avant de découvrir l'impuissance de son mari, à Casablanca où elle a su qu'elle est bannie par sa mère en tant que femme divorcée. La seconde est sentie de façon itérative lors de la découverte de son état d'inceste en épousant Hassan son frère et aggravée lors de la naissance de sa fille Khadija.

- *Passive* vs *active* :
Ces deux traits relevant des modalités de la vie pulsionnelle sont repérables au niveau comportemental de Saɛda. Dans la plupart des cas, le personnage est présenté dans son caractère de passivité liée essentiellement à son statut de bonne et d'épouse. Les seuls moments où cet état de passivité a cédé place à l'action, c'est quand elle a décidé de se libérer d'abord de son mariage incestueux, ensuite de l'emprise du chauffeur harceleur qui l'avait hébergée et enfin au moment de sa séparation avec sa fille pour se retrouver auprès de Ibba Mawlouda.

- *Reniée* vs *adoptée* :
Ces deux traits sont marquants et traduisent des rapports sociaux non négligeables. Elle est victime d'une forme d'ostracisme. Elle est reniée par ses parents car elle est fille, par sa mère car elle est divorcée et de là par une tradition et une mentalité qui stigmatise la fille dans une famille sans garçon et la femme divorcée dans la société. Elle l'est également au moment où elle n'a pas répondu aux désirs du chauffeur. Devenue *persona non grata* chez lui, elle se voit renvoyée. En revanche, elle est adoptée en tant que bonne chez les gens de Casablanca chez qui elle a retrouvé estime et considération et à la fin de l'histoire, elle est accueillie par Ibba Mawlouda qui l'a sauvée des dangers de la rue.
En guise de conclusion, nous pouvons dire que l'approche du personnage Saɛda de manière particulière et du personnage romanesque de manière général, nécessite une construction signifiante qui collecte au fur et à mesure de la lecture les traits définitoires et signifiants. En nous inspirant de la sémiologie, nous avons tenté de décrire les traits intrinsèques de ce personnage et les rapports fondamentaux qu'il entretient en tant que signe avec les autres signes du système qui constitue en quelque sorte sa « vie sociale»[1]. Cette signification dépasse le niveau superficiel, elle ne peut être appréhendée en tant que telle qu'à travers un processus de lecture cumulative qui explore la structure profonde de ce signe. Cela dit, le personnage tire une première signification de son nom que l'auteure lui a donné. Le nom résume et véhicule du sens et demeure le premier élément de caractérisation signifiante du personnage. Etant un signe appartenant à un système de signes, elle entre en rapports divers avec d'autres entités de l'univers diégétique entre autres les personnages. Ce qui donne naissance à un faisceau de relations significatives déterminant certains comportements et attitudes du personnage. Elle entre également en contact avec les différents espaces qui exercent une influence sur son comportement et conduit des fois au changement de son statut.

[1]Expression saussurienne.

Il découle de cette mise en rapport avec les autres éléments diégétiques, un ensemble de traits binaires qui sont à prendre en considération dans la formalisation du sens car ils caractérisent la signifiance du personnage. Ce qui permet de mieux saisir sa fonction diégétique et thématique car tout personnage (surtout principal) est un véhicule d'un ou plusieurs thèmes. Saɛda incarne dans ce roman un personnage livré à son sort dans un monde de contraintes, de soumission et de déceptions. Elle est en quête d'une paix, d'un bonheur et d'une vie décente. C'est un être instable représentant tout un chacun qui s'interroge sur sa propre existence. D'où la fonction référentielle du personnage, une fonction archétypique qui édifie le personnage comme modèle représentatif des personnes vivantes dans nos sociétés, ce qui produit un effet du réel.

Références :

-Benveniste, E. 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris.
-Eco, U., 1988 (éd.fr.), *Le signe*, Labor, Bruxelles.
-El Yaakoubi, L., 1992, « Narrativisation et fonction de l'espace romanesque chez Guy de MAUPASSANT », in *DIRASAT*, n°6, Agadir, Publications de FLSH d'Agadir, pp.29-44.
-Greimas, A.J., 1970, *Du sens*, Seuil, Paris.
- Hamon, Ph., 1977, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes et *al.* ; *Poétique du récit*, Seuil, Paris.
-Jayed, A., 2015, *Espace et représentation*, Agadir, publications de la FLSH d'Agadir.
-Lambert, F., 1998, « espace et narration : théorie et pratique » ; in *Etudes littéraires*, V.30, n°2, pp.11-121, http://id.erudit.org/iderudit/501206ar.
-Lipiansky, E. M., 1992, *Identité et communication*, Paris, PUF.
-Mucchielli, A. 2001, *La psychologie sociale*, Paris, Hachette.
-Vinsonneau, G., 1997, *Culture et comportement*, Paris, Armand Colin. (Deuxième édition 2000).

ussan indryen sadu lalla turtut de Mustapha Kadoui: De la question du genre a celle de la vision romanesque

Younès EZ-ZOUAINE
Université Mohammed Ben Abdellah- Fès
Faculté Polydisciplinaire de Taza
Laboratoire : Langue, Littérature et Communication

Le premier roman de Mustapha Kadoui, *Ussan indryen sadu lala turtut*[1], *s'inscrit dans une tradition romanesque caractérisée. Bien qu'il soit écrit dans une langue minorée, à savoir le rifain, sa facture et sa vision romanesques le situent d'emblée dans la juste lignée des patrimoines littéraires appartenant aux langues majeures. En outre, sa qualité de premier roman écrit par l'auteur nous contraint à l'aborder en le rapprochant des aires génériques auxquelles il semble emprunter ses techniques et sa vision*[2]*. Aussi suffit-il d'évoquer la question de la généricité de ce texte pour se rendre compte qu'il n'est lisible qu'en rapport avec le réseau des œuvres ayant marqué la mémoire littéraire depuis presque deux siècles*[3].

En revanche, le questionnement des caractéristiques génériques de ce roman ne devrait en aucune façon limiter sa spécificité en le rattachant à un schéma romanesque consacré. La première des preuves que nous évoquerons dans cet

[1] Mustapha Kadoui, *Ussan indryen sadu lalla turtut*, Nador, 2017.

[2] L'absence d'une tradition littéraire amazighe oblige le critique à chercher des balises génériques et représentationnelles du côté du roman occidental et de celui de l'Amérique latine. Par conséquent, le questionnement de la facture technique du roman semble nous être imposé du fait même de l'absence de cette tradition littéraire. Nous essaierons de montrer donc que les liens que Kadoui tisse avec le roman mondial est le résultat d'une absence du même type de tradition littéraire. Le recours à la tradition populaire (les contes, les proverbes, les légendes locales, etc.) ne pouvant combler le vide littéraire dans lequel circule son roman, il n'en reste pas moins que cet échange avec la tradition populaire va créer une dynamique textuelle remarquable.

[3] Toutefois, notre article esquisse, en creux, la possibilité d'écrire dans le sillage de la tradition littéraire mondiale sans passer nécessairement par une langue ayant accumulé des œuvres marquantes. Citons au hasard quelques noms : Ismail Kadari, Atik Rahimi, John Maxwell Coetzee, Mohammed Choukri, etc. Nous y cherchons à dire qu'une langue minorée peut s'inscrire, du fait de ses auteurs, dans la tradition des littératures mondiales. Ceci dit, nous ne prétendons nullement mettre sur le même diapason l'œuvre étudiée ici et les chefs-d'œuvre qui ont acquis droit de cité depuis des décennies, voire des siècles. La référence aux œuvres de Goethe et à celles des autres est faite à titre indicatif. L'objectif donc est de montrer l'inscription du roman de Kadoui dans un lignage générique hérité du roman occidental. En outre, le questionnement de la généricité est une façon de répondre à la question de la littérarité (parfois douteuse) des productions narratives amazighes. Enfin, définir le schéma générique dans lequel s'insère l'œuvre de Kadoui nous permettra de nous interroger sur la naissance d'une littérature qui produit ses propres valeurs littéraires en véhiculant une vision locale.
Voir dans ce sens M. A. Salhi et N. Sadi, « *Le roman maghrébin en berbère* » : « *L'ensemble de ces conditions ne peuvent être que défavorables à l'émergence d'une expression littéraire nouvelle, dans une langue réputée orale, minorée et stigmatisée, qui d'autant plus n'a pas de référent clair dans la tradition littéraire sur lequel elle viendrait se greffer.* », p. 28.

ومعاناته النفسية والمادية مع ذلك المرض:

(art tt ttannayɣ dat inu ar tettaddum, ar tmddu, ar tettamum, ar dis ttnnɣrurumɣ, ar ttnnzrurufɣ, ur flɣ mad ur skrɣ ad as afɣ asafar, ur flɣ man aggur nn ur sduqqrɣ, man abrid nn ur umrɣ! macc a iwi tamazirt nnv tlla s idrimn! ur ar issflid yan i wanaw nnv n imẓlad iɣusn ur irkin! (4ص

استطاع القاص في هذا المقطع أن ينقل لنا بمهارة مقدار المعاناة والعذاب الذي يعاني منه الأب، وحجم القهر الذي يحس به، القهر النفسي بسبب اشتداد المرض على الزوجة والخوف من فقدانها، والقهر الاجتماعي والاحساس بالعجز التام بسبب قلة ذات اليد وغياب أي مساندة أو مساعدة تمكنه من تطبيبها، بالرغم من أنه سلك كل السبل ودق جميع الأبواب لكن دون جدوي.

في الأخير لم يجد الاب المقهور إي «حل» غير الاصطياد كغيره في «الماء العكر». لقد أخذ رشوة، وهو ما كان يقاومه طوال مساره المهني رغم ما كان يمارس عليه من ضغوط مختلفة.

وما قلناه عن شخصية الأب نقوله عن شخصية الابن وأمه بخصوص احتجاب هوية الشخصية، وغياب أبعادها المختلفة، فهما أيضا بدون اسم وبدون وملامح، وكلاهما لا نعرف عنهما إلا ما ورد في استرجاع الأب وتذكره، فالابن نعرف أنه تميز منذ صغره بالذكاء واحترام جميع الناس وعدم التمييز بينهم لأي سبب:

)kyyi mi ifrs uswingm nnk zg tmzi nnk, kiyyi imyarn ad ur taṭṭat gr wamud n ufgan mknna ira ig t (6-ص

والأم لا نعرف عنها شيئا، باستثناء ما يمكن استنباطه من المقطع الذي حكت فيه للابن مختلف الروايات المتعلقة بالاعتقادات الشعبية الأمازيغية المفسرة للبقعة السوداء التي تظهر وسط القمر، ومما يمكن استخلاصه منه أن الأم لها علاقة وطيدة بالوسط الأمازيغي التقليدي، عارفة بثقافته وحافظة لحكاياته ومعتقداته، وحريصة على نقلها وتوريثها للجيل الجديد.

أشير في نهاية هذا التحليل أن هذا النص رغم أنه لا يتجاوز حجما أربع صفحات ونصفا من الحجم الصغير، فإنه أثار لدي العديد من الأسئلة، ونقلني إلى حالة من التأمل والبحث والاستنتاج، وجعلني أقضي وقتا في مناقشة قضايا، والتفكير في أجوبة لأمور وأسئلة أثارها أو ألمح إليها، وأعتقد أن هذا الأمر يعد من العلامات الدالة على نجاح الكاتب.

ويتضح أيضا في نهاية هذا التحليل عناية القاص بالجوانب الشكلية وبالمضامين الإنسانية

article est qu'il présente des aspects tributaires de différentes grilles génériques. La difficulté que trouverait le lecteur à vouloir le situer dans une catégorie générique donnée est le signe même de la complexité et de la richesse de l'éventail technique auquel il fait recours.

Enfin, en cherchant à définir les techniques romanesques utilisées par l'auteur, nous tenterons de restreindre la nature des questions qu'il pose en tant que romancier, à savoir l'adaptation des exigences formelles du roman d'apprentissage aux besoins d'une vision réaliste-magique appropriée au contexte culturel de la région du Rif.

***Yatto*[1] : un roman de formation?**

Le roman de Mustapha Kadoui emprunte, de par le choix de son dispositif narratif et le type d'expériences de lecture qu'il propose au lecteur, le schéma générique du roman de formation. En effet, les caractéristiques de ce genre romanesque permettent à l'auteur de mettre en scène le parcours d'apprentissage de l'héroïne et d'installer le lecteur dans la perspective de son enfance et de son âge adulte. Ces deux perspectives narratives trouvent leurs réalisations dans les deux instances qui traversent le roman en entier : le 'je' percevant et le 'je' narrant.

De quelques marqueurs génériques

Le roman d'apprentissage ou de formation, communément appelé aussi dans le jargon critique français « *le Bildungsroman* », est né avec l'arrivée du romantisme. Si ses premières occurrences sont attestées au XVIIIe siècle en France et en Angleterre, il ne trouve ses vrais représentants qu'en Allemagne à la fin du siècle des Lumières avec l'école de Weimar[2].

Le Bildungsroman met en scène le parcours par lequel passe un héros, souvent

[1] Le titre du roman peut être traduit littéralement en français par « *Les Jours qui se sont enfuis sous le Saint-Figuier.* » Or, nous proposons ici pour traduction provisoire du titre le nom de l'héroïne qui devient, de ce fait, personnage éponyme. Il importe de signaler que le personnage de Yatto (enfant et adulte) constitue le sujet porteur du récit. Le schéma du roman a pour finalité de mettre en scène le parcours de Yatto et ses épreuves. Cette proposition de traduction trouve sa justification dans le choix même que fait le romancier du genre romanesque adopté. Rappelons dans ce sens enfin que les Bildungsromane qui constituent les classiques du genre se sont depuis le romantisme allemand appelés du nom de leurs héros. (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* et *Les Souffrance de Werther* de Goethe, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, *Demian, sous-titré : Histoire de la jeunesse d'Émile Sinclair, de Hesse* etc.). Disons, sans chercher à trop généraliser, que les romans à vocation psychologique ou sociologique se sont souvent donnés pour titre des intitulés ayant trait à l'ensemble de l'espace diégétique mis en scène. La traduction des titres des œuvres littéraires devrait expliciter donc le type de généricité dominante à laquelle semble référer le texte original.
Pour plus d'informations sur la question de la traduction des titres des œuvres littéraires, *cf*. à Marie-Françoise Cachin, « A la recherche du titre perdu » in *Palimpseste*, n° Hors série (*Vouloir garder un peu de la poussière d'or*), 2006, pp. 285-296, Fatmeh Tehrani et Reyhané Raissossadati, « La traduction des titres littéraires » in Recherches en Langue et Littérature françaises, revue de la Faculté des Lettres, Année 5, n° 7, pp. 84-111.

[2] Le premier des grands représentants du genre étant Goethe, ses deux romans de formation *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) et *Les années d'apprentissage du jeune Meister* (1795-1796) l'ont canonisé en lui fixant le dispositif narratif et les topoï romanesques que nous lui connaissons de nos jours.

jeune et naïf, pour atteindre le sens même de la vie ou de la vocation artistique. Le cheminement que le romancier trace à son héros devrait le conduire des états d'ignorance et d'immaturité dans lesquels il se trouve au début du roman à celui de la pleine possession de ses compétences intellectuelles et spirituelles.

Aussi Yatto est-elle naïve et immature au début du roman. Si l'héroïne cherche à comprendre ce qui lui arrive et n'y arrive qu'à la fin de son parcours, c'est qu'elle est vouée à la découverte et à l'approfondissement d'un réel en perpétuelle fuite devant son entendement. Ainsi le fil conducteur dans la diégèse romanesque n'est-il que celui du développement de sa conscience[1].

En outre, le roman de Kadoui s'inscrit dans la tradition du roman d'initiation du fait qu'il met le lecteur dans la perspective du personnage focal[2]. Par conséquent, la lecture ressemble moins à un exercice d'admiration des faiblesses de l'héroïne qu'à la découverte simultanée et, par conséquent, instructive de ses erreurs et de ses apprentissages. L'écriture de Kadoui coïncide donc avec une acception du romanesque comme tentative de découverte de la vérité après l'erreur ; autrement dit, du romanesque du recouvrement du sens de la vie après l'égarement de la jeunesse[3]. C'est dans ce sens que Pernot dit que :

> «…« la *Bildung » désigne le processus de développement spirituel, intellectuel et moral qui amène un individu à prendre conscience de son identité*[4]*. »*

C'est qu'au lieu de transporter le lecteur dans l'univers de l'exploit (comme c'est le cas dans le roman de chevalerie critiqué par Cervantès), Kadoui le place dans la perspective même des épreuves vécues et dépassées, au prix de beaucoup de souffrance et de hardiesse, par l'héroïne.

Force est de constater que ce romanesque de l'épreuve et de l'erreur occasionne une deuxième veine du récit qui permet au romancier d'exposer à la fois et le contenu de l'expérience et le regard moqueur et critique que l'héroïne porte sur ses agissements. Aussi fait-il appel aux techniques narratives du Bildungsroman en substituant à l'instance auctoriale deux autres instances : celle du personnage-percevant et celle du personnage-narrant. Dans le cas de *Yatto* (comme ça l'est le cas dans le modèle classique du Bildungsroman), la narratrice n'est que l'héroïne après être passée par toutes les épreuves et les erreurs qui ont jalonné son parcours.

[1] Rappelons que ce genre s'appelle en anglais 'The Conduct Novel'.

[2] Notons que la naissance de ce genre est tributaire de celle des grands thèmes développés par la philosophie germanique par réaction vis-à-vis des Lumières françaises. C'est que la critique du romanesque en tant qu'élan et envol lyriques dont Cervantès a constitué la parodie, se trouve dépassé par une vision moderne plaçant le lecteur dans la perspective narrative et temporelle du personnage

[3] Pour plus d'informations, *cf.* René Girard, *Le mensonge romantique et la vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

[4] Denis, Pernot, *ibid*., p. 106.

La parole narrative se présente donc comme un droit acquis qui devient, de ce fait, transmissible au lecteur.

Enfin, ce qui permet au roman de Kadoui de réaliser les fonctions ludique (en rapport avec l'exercice divertissant de la lecture) et éthique (le fait d'amener le lecteur à un processus d'apprentissage semblable à celui de l'héroïne), c'est sa temporalité forte. Autrement dit, la perspective temporelle adoptée par le romancier est de type irréversible. L'héroïne et le lecteur traversent ensemble un monde où les choses n'ont de sens que par rapport à l'écoulement irréversible du temps. La sensibilité aiguë de l'héroïne vis-à-vis de cet aspect fuyant de l'expérience et son effet sur sa conscience est omniprésente dans le roman, notamment dans l'incipit et l'excipit.

Du choix de la personne à celui du pronom

Yatto est le récit de la formation de l'héroïne. Par conséquent, l'ensemble du propos du romancier porte sur son parcours. Autrement dit, le développement de sa personnalité constitue le motif principal pouvant créer un intérêt pour le roman chez le lecteur.

La fable proposée donc par l'auteur est la suivante : je raconterai comment Yatto est devenue mature en passant par plusieurs épreuves[1]. Le parcours par lequel elle est passée donc est semé d'embûches et d'obstacles et ces derniers sont les nœuds qui forment la structure du roman. Aussi son incipit est-il révélateur de cette intention narrative :

> « *di ca twaratin, ttili tudart xafes ict n teqcurt elhef as amecnw tacbabt xef tittawin. iyya ad nexzar, tyimant rxezrat nney d tine kraf di teqcurt nni di negga ixef nney. drust n yewdan ittarezzan taqcurt a, ttefyen zzayes. deg yict n tqacurt n wakud, tus d amenni waha. uciy belli titawwin ino tuya qnent, mamec ɛad itent arezmey.* » (*Yatto*, 1).
>
> « *La vie semble parfois enveloppée par une couche qui ressemble à la cataracte couvrant les yeux. On a beau regarder, nos regards restent rivés à cette coquille dans laquelle on s'est mis. Peu de personnes arrivent à la briser et à embrasser le grand jour. L'une de ces personnes, c'était moi. En un clin d'œil et sans y être préparée, je sentis que mes yeux étaient clos et que je venais de les ouvrir*[2]. »

[1] Il est à noter que nos hypothèses de lecture ne devraient pas être prises au pied de la lettre. Elles ne pourraient pas restituer toutes les expériences de lecture promises par le roman. Par ailleurs, ce dernier ne propose pas exclusivement une seule fable. Toutefois, nous tendons à dire que les autres fils fictifs sont au service de la fable principale, à savoir la formation de Yatto, enfant et adulte.

[2] C'est nous qui traduisons. Nous attirons l'attention du lecteur au fait que la traduction des extraits sur lesquels nous basons notre réflexion ne découle pas d'une vision traductologique précise. Ce qui compte ici c'est de montrer au lecteur qui ne maîtrise pas le rifain la spécificité du style et de la vision romanesques de l'œuvre analysée.

La métaphore de la coquille et de l'éclosion de l'œuf (n'oublions pas que l'héroïne est une vendeuse d'œufs) a pour fonction de théâtraliser le déclenchement de l'apprentissage à l'attaque du roman. Yatto passera donc par plusieurs épreuves aussi bien dans son enfance que dans son âge adulte et ces épreuves la conduiront, selon une logique narrative dont l'incipit est le premier moment, vers l'accomplissement et l'initiation aux secrets du monde. Voici comment se présente l'accomplissement de sa formation dans l'excipit du roman :

> « *arezmey titawin s unexdef, wezzarey yar remrah : arezzuy xafes… tuya twariy ayi ɛad dinni. dinni, war illi i rexdenni waha, i rebda… » (Yatto, 162).*
>
> « *J'ouvris mes yeux sous l'effet de la surprise ; je balayai du regard la cour en la cherchant … Je me voyais encore là. Encore là et non pas seulement pour ce moment-là, mais pour toujours…»*

Ouvrir grands les yeux pour voir la nature véritable des choses : cette dernière phrase de l'excipit constitue à vrai dire un juste répondant à la note esquissée dans l'incipit du roman. C'est que Yatto a été entre-temps initiée aux secrets du monde et des hommes. Le recours au même verbe de perception (*uciy belli titawwin ino tuya qnent, mamec ɛad itent arezmey* (p. 1) / *arezmey titawin s unexdef* (p. 162)) dans les deux endroits stratégiques du roman (l'incipit et l'excipit) met en exergue toute la distance que l'héroïne a parcourue depuis le coup de sifflet initial. Toutefois, il ne s'agit pas dans les deux endroits de la même perception : le premier verbe réfère à l'acte sensoriel alors que le second fait état de la perception spirituelle, laquelle est le fait de la mystagogie.

Par ailleurs, ce réseau perceptif qui traverse le roman et qui présente Yatto comme un être s'ouvrant à la vie est corroboré par le thème du voyage et du déplacement entre la ville et le village. C'est que l'arrivée de Yatto à la ville de Selwan au début de l'histoire constitue un premier indice générique du roman. Cette arrivée lui permet d'être en confrontation avec des expériences encore nouvelles et l'amène à exercer son intelligence pour les comprendre.

Aussi le statut narratif et actionnel de Yatto, acquis au nom de la conscience venant après coup, permet au romancier de mettre en scène la fraîcheur et la naïveté de sa personnalité, ce qui l'amène à commettre des erreurs et à les corriger au fur et à mesure que l'histoire avance. D'où l'importance du registre comique qui accompagne tout le roman et qui sert à montrer les efforts vains de l'héroïne à s'adapter avec un réel à chaque fois neuf et agressif :

> « *ksiy idaren inu, ttfey srimet n zzayret, ssentiy ggwuer. ggwuer waha. cyawt, twariy ifassen n yict n temyart swizzden yarn tburjatin qqnent. tuya tegga arrud ifsus, iyallen ness tauyayen marra d iɛaryanen. siyiy*

ggwuer. gguer jaɛarrey. zwiy azruy amezwar. ayir inu,zatt i teymart n wzruy akides ittemsagaren, iffey d ijj n uttarras zeg yict n taddart iggwar ittemrawya. iksi ict n tziyyat yar uqemmum, iswwa zzayes. yarni ca n isuraf, ibed yar taymart, iɛmed xef rhid. isgargeb taziyat nni, indar itt deg webrid, ica iddurri… » (*Yatto*, 4).

« Je décidai de passer mon chemin. Je me saisis des rênes de la monture et continuai à marcher. Je ne marchais pas, j'errais. Peu de temps après, je remarquai que les mains d'une femme dépassaient le cadre d'une fenêtre close. Elle portait des vêtements légers et ses épaules étaient toutes nues. Je continuai à marcher. Je marchais tout en rouspétant. Je traversai le premier chemin, et, loin de moi, tout près de celui qui recoupait la maison où résidait la femme de tout-à-l'heure, un homme sortit d'une autre maison et chancelait en marchant. Il avança quelques pas, s'arrêta tout près de l'angle de la rue et s'appuya contre un mur. Il but tout le liquide de la bouteille qui était entre ses mains, la jeta en pleine rue et disparut. »

Yatto est candide étant enfant et adulte. L'alternance des épisodes du passé et du présent a pour fonction de présenter deux plans de son apprentissage. Par ailleurs, cette alternance devrait être interprétée comme une tentative de mise en scène de deux types d'expériences, tous deux immergeant le lecteur et l'héroïne dans des épreuves sollicitant leur intelligence et leur sensibilité.

Or, ce qui cristallise l'ensemble des expériences présentées au lecteur, c'est le foyer perceptif qui sert de perspective narrative au récit. Yatto s'exprime à la première personne et ce choix commande l'ensemble des stratégies narratives et stylistiques du roman. Autrement dit, le fait de baser son récit sur le regard du personnage principal et de s'abstenir de raconter à la troisième personne (la focalisation zéro) conduit Kadoui à complexifier et à épaissir son œuvre. Il s'agit d'une œuvre qui distingue, tout en les mêlant, les instances perceptive (étant donné que le récit est raconté à la première personne) et narrative. Cependant, ce dédoublement des épreuves et des expériences devait passer inaperçu au regard du lecteur s'il n'était pas traversé par un autre dédoublement de type énonciatif.

Instance perceptive et instance narrative

Les expériences de Yatto, enfant et adulte, ne sont accessibles au lecteur que par la voie de deux foyers distincts : le foyer perceptif et le foyer narratif. Le choix de la première personne du sujet (je) permet au romancier de réaliser deux fonctions : semer l'ambigüité entre le sujet percevant et le sujet narrant, sans laquelle il n'y aurait pas d'apprentissage et de formation. En effet, cette ambigüité énonciative conduit le lecteur à s'interroger sur la signification et le sens de ce qu'on lui raconte.

Yatto, enfant et adulte, est le sujet de sa narration. Autrement dit, c'est l'héroïne elle-même qui est le foyer perceptif par lequel la totalité de ce qui est narré est perceptible au lecteur. Cependant, cette première instance, que nous appelons ici instance perceptive, est privée de la conscience ultérieure, donc de la parole immédiate. Elle est le lieu de l'émergence d'une conscience en avenir. Les erreurs de Yatto enfant et adulte sont le résultat de ce choix scriptural :

> *« tuya taciy aked mana uyenni ittzawar ayi d zi ralllay inu, ittini ayi sgeɛɛed azellif nnem, a nniyet ! ura d necc xsey ad t sgeɛɛed azellif, war zɛimey ca waha. ggiy xef yixef inu, sgeɛɛedy t s uyil. ufiy atarras nni atenni iwwed, issudes iit xef weɛrur, uca yar ittmehc as tiyencicin. tbehdey, qqimey yar arezmey daysen aqemmum…tam n iseggwusa, d necc melcey aked hemmu, ɛemmars ma igga ayi amu. » (Yatto, 8).*
>
> « *Je sentais une voix m'insulter du plus profond de moi-même, en me disant : relève ta tête, naïve ! Moi aussi je voulais relever la tête, mais je n'osais pas. Je me forçai et la relevai un peu malgré moi. Le type en était à ça encore ; il l'avait couchée sur son dos et lui visitais les lèvres en les embrassant de plus près. J'étais étonnée. J'étais bouche bée. Combien d'années j'étais mariée à Hemmu, il ne m'avait jamais fait ça.* »

La scission de la perception et de la conscience amène le lecteur à vivre l'expérience en passant toujours par le regard et les sens de l'héroïne. L'abondance des verbes de perception et le passage de tous les épisodes clés du roman par l'archétype de l'événement-surprise ou de l'événement-découverte permet au romancier de pratiquer un gouffre entre l'instance perceptive et l'instance narrative, laquelle ne constitue que la restitution ultérieure et apostérioriste des expériences de Yatto.

L'instance narrative est réduite à la seule fonction de rendre dicible l'univers intérieur intense de l'héroïne et d'en montrer la direction vers le développement et la maturité. Le 'je' narrant montre la progression par laquelle passe la conscience de Yatto et permet une séparation des deux niveaux de l'action : le présent et le passé.

Si l'apprentissage est le thème qui traverse l'ensemble du roman, apprendre, du fait de cette scission, n'est pas un thème en soi : c'est le fil rouge qui raccorde la totalité des épreuves par lesquelles est passée Yatto. Cette dernière n'est pas tant une héroïne au sens classique du terme (au sens du roman à facture sociologique ou psychologique), mais une conscience qui se forme tout au long du roman :

> *« iwdey yar teymart nni, ssijey, war twariy walu. ksiy taziyyat nni, nniy as ad tarrey i zzect. gggiy tt yar wanzaren, iwta ayi d ca n ddeg n ccyad n tesmem. dwley ndarey tt. wassiney memec teggen yewdan tarran ddeg a yar uɛeddis nsen. zwiy abrid tanyana siyiy di tecri inu. » (Yatto, 4).*
>
> *« J'atteignis ce coin-là, je regardai mais je ne m'aperçus de rien. Je*

> *pris la bouteille en me disant qu'elle pourrait servir de carafe à huile. Je la rapprochai de mes narines et une forte odeur d'amertume me bouleversa. Je la jetai tout de suite. Je ne sais comment les gens arrivent à boire ce genre de boisson. Je traversai la rue une deuxième fois et je continuai mon chemin. »*

Il s'agit donc de la logique de l'erreur et de la découverte après coup qui constitue le schéma de la formation de Yatto. Le modèle du roman d'apprentissage se réalise sur ce plan de façon concrète : si nous supposons qu'un genre ne se réalise pas souvent de façon complète (c'est le cas dans la plupart des romans), il n'en reste pas moins que nous pouvons le définir par rapport à ses caractéristiques majeures et qui, de ce fait, véhiculent son modèle romanesque.

Par conséquent, cette rhétorique de l'erreur et de la découverte constitue le vrai parcours de Yatto. Ce dernier se réalise dans le roman selon le modèle suivant : j'étais petite ou immature, je ne comprenais pas ce que disaient les adultes ou les autres. Les deux consciences de Yatto, enfant et adulte, sont envisagées dans la perspective de leur accomplissement, donc toujours selon la logique de la méprise et de la découverte.

Or, Yatto n'apprend pas sur le moment : il n'y a d'apprentissage qu'après coup. Ce dernier est assuré par la nature double de la temporalité romanesque qui coïncide avec le dispositif narratif mis en place : la conscience du 'je' percevant est toujours en retard par rapport à celle du 'je' narrant. La spécificité du roman de Kadoui consiste dans le fait qu'il redouble la première conscience en la scindant et en la situant dans une antériorité pré-narrative : les deux consciences de Yatto (celle de l'enfance et celle de l'âge adulte) sont moins avancées sur celle de Yatto devenant narratrice, autrement dit, dans une temporalité postérieure à celle de la formation et de l'apprentissage. Nous pouvons illustrer notre propos par le schéma suivant :

<table>
<tr><td>Yatto enfant
(sujet percevant) :
Temporalité antérieure</td><td rowspan="2">Yatto adulte (sujet narrant)
Temporalité postérieure</td></tr>
<tr><td>Yatto adulte mais non-initiée
(sujet percevant) :
Temporalité antérieure</td></tr>
</table>

La complexité du récit et le dédoublement de l'instance narrative par une instance perceptive crée une dimension semblable à celle de la vie elle-même. En cherchant à épaissir l'apprentissage du personnage, le romancier conduit aussi le lecteur à vivre les mêmes expériences.

En revanche, le schéma du roman de formation n'est pas en décalage avec le

contexte culturel et anthropologique de la région du Rif. Le personnage de Yatto n'est pas une plante étrangère importée d'ailleurs. Tout le dispositif narratif du roman de Kadoui est modelé dans une pâte locale capable de recevoir des techniques et des visions venant d'ailleurs. C'est dans ce sens enfin que sa vision romanesque s'est imbibée du réalisme magique sans toutefois le séparer du background culturel rifain.

Yatto : une vision magique de la réalité ?

Le roman de Kadoui évoque une période de l'histoire du Rif qui remonte vraisemblablement au début du XXème siècle. Or, son contenu historique passe par le prisme de la conscience enfantine et magique de Yatto. C'est que la description qu'il consacre au personnage principal et à l'apparition des êtres qui l'accompagnent se refuse au simple fait d'observer et de faire état. Autrement dit, le regard de Yatto est investi de toute la mémoire culturelle de la région du Rif, laquelle tend à opérer une transfiguration magique de la réalité décrite.

Un roman anhistorique ?

En effet, *Yatto* fait appel à l'histoire sans être un roman purement historique. Le paradoxe dans lequel l'auteur installe le parcours de l'héroïne est révélateur d'une vision originale du monde et du réel. C'est que le matériau historique auquel il recourt (l'histoire de la guerre du Rif, les différentes escarmouches entre Rifains et Espagnols, l'utilisation des gaz toxiques contre les habitants d'Al-Hoceima, l'arrivée de Bouhmara, etc.) n'est pas envisagé comme appartenant à un passé révolu ni récupéré dans sa qualité de fait passé. Ce passé historique qui constitue le substrat réaliste du roman est vécu comme un présent continu n'ayant de rapport ni avec sa postérité ni avec son antériorité. De ce fait, tendons-nous à considérer Yatto comme un être anhistorique qui n'a de conscience que de la durée dans laquelle se forge son entendement.

Cependant, cela n'empêche de dire que le roman a une forte attache à la réalité historique :

> « *deg wass ni, baba iwi ayi akides yar ukaddaz n rexmis, awaren i wedrar nni sennej i dattart nney. deg ugadaz, mamec ntakkad, twariy ijj utarras anict n wemyar buhut. yares tmart ar tabɛqouqt n tmijja, d tabarcant dayes ca n izuttuten d icemlalen*. » (Yatto, 35).
>
> « *Pendant cette année-là, j'accompagnai mon père au souk du Jeudi qui se tenait chaque semaine sur la monticule donnant sur notre maison. Une fois arrivés, je m'aperçus d'un type de la taille de Amghar Buhut. Sa barbe qui atteignait sa pomme d'Adam était noire et tachetée de-ci de-là par des poils blancs*. »

L'événement historique passe par l'instance perceptive qui le déforme et le soumet à la logique de son développement interne. La perception de Yatto toute petite enlève à l'information historique son caractère scolaire et idéologique et l'insère dans la perspective même de la formation de sa conscience. En effet, dans le passage cité ci-dessus, le prisme de la conscience de la petite fille qui décrit l'un des événements majeurs du roman, à savoir l'appel au djihad, passe par son regard impressionniste et subjectif.

Des événements tels que l'arrivée des Espagnols ou la mort des proches sont toujours intégrés au schéma du roman d'apprentissage qui conduit l'héroïne à trouver dans l'immédiat historique matière d'apprentissage et de réforme. La conscience en gestation de Yatto pratique un gouffre entre le réel en tant que tel et son interprétation subjective. Or, c'est ce qui a permis au romancier d'intégrer à son œuvre toute la matière magique et culturelle propre à son terroir.

Le réalisme magique adapté au contexte rifain

Quoique l'héroïne ne soit pas un personnage surnaturel, il n'en demeure pas moins que toute la magie contenue dans le roman découle de sa subjectivité débridée. Le dispositif narratif adopté par l'auteur lui permet de meubler son œuvre de créatures magiques et d'événements surnaturels. Citons du cinquième chapitre la représentation d'un aérostat espagnol dans un dialogue entre Yatto et son amie Lwiza :

« yettu ! yettu, xzar ! xzar ! ayya ddeg ittaw deg ujenna !
necc, su unexriɛ, zzareydey tikeccudin nni, surey beddey. xzary manni dayi tescen, ismed ayi re3jeb deg ufus :

- *yettu, min iɛna win ?*
- *necc, ɛammars ma zriy ca n ujdid itaw anict in.*
- *mayar win d ajdid ?...*
- *igga amecnaw asrem. maca netta iɛbubbez attas, yares tanewwart d tamezzyant.*

behgey dayes mlih

- *wah, nican igga maecnaw aslem. maca mayar aslem ittaw ? » (Yatto, 34)*

« Yatto ! Yatto, regarde ! regarde ! Qu'est-ce qui vole dans les airs?!
Pris de court, je laissai tomber mes brindilles et me mis debout. Je regardai du côté qu'elle m'indiquait. Je restai bouche bée :

- *Yatto, qu'est-ce que c'est?*
- *J'ai jamais vu un oiseau grand comme celui-là, moi !*
- *Et tu crois que c'est un oiseau ?*

- *Il ressemble à un poisson. Mais il est plus gros et sa queue est plus petite.*

Je le regardais avec plus d'attention :

- Oui, il ressemble à un poisson. Mais est-ce que les poissons volent ? »

Cette représentation de l'immédiat historique qui passe par le regard de deux enfants transfigure le réel et le soumet à la vision magique qui est le propre des sociétés archaïques, y compris celle du Rif du début du siècle. Les comparaisons de l'aérostat aux animaux (poisson, oiseau) appartenant à l'écosystème dans lequel évoluent les personnages permettent une adaptation de la vision magique au contenu historique et réaliste de la période.

Par ailleurs, la référence constante dans le roman au Saint-Figuier constitue le foyer par lequel toute la magie et tout le mystère que cherche à décrire le romancier sont présentés au regard du lecteur. C'est que cet arbre a une place primordiale dans l'architecture du roman et dans le sens qu'il donne à l'ensemble des expériences de Yatto. En effet, le Saint-Figuier qui figure dans le titre fait irruption dans le roman dès les premiers chapitres :

> « *rami iwäeɣ var yeɣçaë, ufiɣ ijj n utarras ibedd var tewwurt n wemëabeä mas buxzar. iyaëeä aëëuä d abarcan maëëa. ixzar d dayi mlip. iksi afus nnes, isscen ayi var lalla turtut tamëabeät. xzareɣ twariɣ tafriwin nnes dewlent maëëa d tizeggʷavin. sadu nnes tuva lwiza va traja ayi […] tessehwa d xafsen lalla turtut tafriwin nnes, uca nderyent. xafes tebda lalla turtut tɣeïïel tafriwin nnes ar ami tedwel d taqeccart. qqimen ɣar refruo nnes d izeggʷaɣen, s idammen dayes ittazzlen*. » (*Yatto*, 22).
>
> « *Lorsque j'arrivai au bord de la rivière, je vis un homme qui se tenait devant la porte du marabout de sidi Boukhzar. Tout vêtu de noir, il me regarda avec attention et leva sa main, me signalant le Saint-Figuier. Je remarquai que les feuilles de cet arbre étaient toutes rouges. Lwiza m'attendait au-dessous de ses branches […] Le Saint-Figuier les [les femmes] avaient couvertes de ses feuilles et ces dernières s'y étaient enfuies. Il commença à faire tomber ses feuilles jusqu'à ce qu'il fût devenu tout défeuillé. Seules ses branches se tenaient encore debout et étaient rouges du fait du sang qui y coulait.* »

La description que la narratrice en fait promeut le roman du stade d'une œuvre réaliste à celui d'une œuvre réaliste-magique.

En outre, le Saint-Figuier sert deux fonctions dans le roman : d'un côté, il produit une symbolique forte qui donne sens, somme toute, au parcours d'initiation

de Yatto. L'héroïne arrive à la fin de son parcours à s'initier aux secrets tout à la fois de la vie et de la ville. Si toute la vocation de Yatto consiste à comprendre le secret des choses (l'amour, le sexe, la vie, l'amitié, la maternité, la nostalgie, etc.), le Saint-Figuier se dresse au tout début du roman devant elle ressemblant en cela à l'arbre même de la connaissance[1]. Sa présence au milieu du douar est une invitation à la recherche d'autres signes et d'autres sens.

D'un autre côté, l'architecture du roman est renforcée par la présence de cet arbre au milieu du village qui en constitue le centre de gravité. Statiquement parlant, le retour du Saint-Figuier est systématique et semble par là même être le signe même de l'inachèvement (dans un futur probable de la diégèse) de la formation de Yatto.

Conclusion

Adapter le roman de formation aux exigences du réalisme magique serait, selon notre propre, l'une des découvertes heureuses du roman de Mustapha Kadoui. Les choix techniques qui lui ont permis de mettre en scène le personnage de Yatto en train de découvrir la vie et de la déchiffrer l'ont conduit par là même à éviter les platitudes psychologiques du roman d'analyse ou celles, sociologiques et historiques, du roman réaliste.

En outre, l'inscription de ce roman dans un héritage universel ne l'a pas empêché de s'inscrire en entier dans le terroir rifain, non seulement par la langue qui le véhicule, mais aussi par l'imaginaire amazigh et le contenu culturel dans lequel baignent tous les personnages. Disons au terme de cet article que les choix techniques ont été adaptés à la vision romanesque.

Bibliographie

►Cachin, Marie-Françoise, « A la recherche du titre perdu » in *Palimpseste*, n° Hors série (*Vouloir garder un peu de la poussière d'or*), 2006, pp. 285-296.

►Chakir, Salem, « La naissance d'une littérature écrite : le cas berbère (Kabylie)» in Bulletins des Etudes Africaines, IX (17/18), 1992.

►Galand-Pernet, Paulette, « La notion de littérature. Essai d'analyse et de classification » in *Asinag*, 4-5, 2010, pp. 15-56.

[1] Nous n'avons pas eu le loisir de mettre l'accent sur la symbolique du figuier dans le roman parce que nous nous sommes intéressé aux questions du genre et de la structure romanesques adoptés. Or, la présence de l'arbre au milieu du douar inscrit l'œuvre, thématiquement, dans un imaginaire que nous prétendons être en rapport avec la tradition du bildungsroman. L'hypertexte qui nous conduit du thème de l'arbre de la connaissance (en l'occurrence, le pommier dans l'Ancien Testament) à l'idée de la connaissance elle-même (l'interdit religieux en rapport avec les mystères divins) est réalisé dans le roman par le recours au figuier qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire symbolique nord-africain. Il s'agit ici d'attirer l'attention du lecteur à l'épaisseur anthropologique qu'acquiert le roman du fait de rattacher un archétype de la pensée humaine (à savoir, l'arbre de la connaissance) à la spécificité de la culture amazighe et aux choix génériques et scripturaux de l'auteur.

►Girard René, *Vérité romanesque et mensonge romantique*, Paris, Grasse, 1961.
►Montandon, Alain, *«* Le roman romantique de la formation de l'artiste » in Romantisme, 1986, n° 54, pp. 24-36.
►Pernot, Denis, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur? » in *Romantisme*, 1992, n° 76, pp. 105-119.
►Sadi, Nabila, « De l'espace comme signe identitaire dans le roman kabyle. Cas de Tafrara de Salem Zenia » in *Asinag* 7, 2012, p. 201-212.
►Salhi, Mohand Akli, « Aspects du renouveau littéraire en langue amazighe : le cas kabyle en Algérie » in Ricarda Bienbeck et al. (sous la dir.), *Transformations : changements et renouveaux dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990*», Munich, 2016, pp. 57-68.
►Salhi, Mohand Akli et Sadi, Nabila, « Le roman maghrébin en berbère » in *Contemporary French and Francophone studies*, n° 20, pp. 27-36.
►Tehrani, Fatmeh et Raissossadati, Reyhané, « La traduction des titres littéraires » in *Recherches en Langue et Littérature françaises*, revue de la Faculté des Lettres, Année 5, n° 7, pp. 84-111.

Instances narratives ou prise en charge de l'énonciation Cas de *Ighed n tlelli* de Lhousain Azergui

Aïcha OUZINE
Doctorante en littérature
Univ. Sultan Moulay Slimane
Beni Mellal

0. Introduction

Ces deux dernières décennies, la production littéraire amazighe connaît un grand essor. Aussi l'étude des textes, spécialement romanesques, suscite-t-elle un intérêt allant grandissant parmi les universitaires. Composante incontournable pour l'étude d'un texte romanesque, dans son volet narratif, discursif et énonciatif, l'instance narrative, ou la voix, est définie à partir des rapports entre récit et narration ainsi que des rapports entre narration et histoire.

Notre contribution porte sur l'étude de l'instance narrative dans le roman Ighed n tlelli1 de Lhoussain Azergui. Qui raconte dans Ighed n tlelli ? Qui parle ? et qui voit ? Comment fonctionnent ces instances dans le roman ? La réponse à cet ensemble de questions permet d'éclairer un côté peu connu de la subjectivité dans le récit, cette dernière étant marquée par le brouillage des frontières entre narrateur et personnage (duplicité de la voix du personnage-narrateur), par la polyphonie (dans la présence d'autres énonciateurs, d'autres personnages), et par la multiplicité des focalisateurs. Toutes ces instances narratives et énonciatives laissent des traces non seulement de subjectivité, mais également d'expression d'ironie.

Pour ce faire, nous nous inspirons des travaux de Gérard Genette sur les instances narratives, d'Oswald Ducrot sur la polyphonie et d'Emile Benveniste sur l'énonciation. Le choix de ces théories est justifié par le fait qu'elles sont en mesure de cerner les stratégies narratives du récit.

L'ossature de cette contribution répond aux questions posées précédemment et se concentre sur l'identification, dans Ighed n tlelli, des instances narratives, des focalisations, des points de vue (narrateur, narrateur-personnage, personnage secondaire…), des niveaux narratifs et enfin de la polyphonie qui va de pair avec la voix et l'énonciation.

[1] *Ighed n tlelli*, publié en 2012 aux Éditions Berbères, est le deuxième roman de Lhoussain Azergui, paru après *Aghrum n ihaqqaren*, édité aux Impressions Idgel en 2006.

1. L'instance narrative (ou voix)

Les instances narratives ou voix du récit sont des productions discursives fictives qui n'ont aucune existence en dehors du texte. Genette (1972 : 75) rapporte que la voix, pour Vendryès, en son sens grammatical, est l' « Aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet… », le sujet pour lui étant celui de l'énoncé, alors que pour Genette, la voix «désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement avec l'instance) de l'énonciation» (*Idem* : 75-76). Partant de ce point de vue, une voix est un énonciateur interne, celui qui, dans le texte, raconte l'histoire[1].

L'identification des instances narratives dans le texte *Ighed n tlelli* se fait par le biais des déictiques (les indices personnels je / tu / vous), les indices spatiaux-temporels (adverbes de lieu, adverbes de temps, (ici / maintenant), les indices de monstration (pronoms possessifs et démonstratifs), les valeurs exprimées par les verbes, et les appellatifs entre le narrateur et les autres personnages ou éventuellement les autres narrateurs s'il y a lieu.

1.1. Le narrateur-témoin

La présence, dès l'incipit, de deux instances narratives renseigne sur les niveaux de narration dans le texte : un narrateur anonyme, hétérodiégétique et relevant du premier degré, adresse un récit extradiégétique à un narrataire lui aussi extradiégétique. Il ne se désigne pas. Aucun signe linguistique n'est donné de lui. Aucune indication non plus ne permet de situer son intervention[2] dans un espace-temps. Son énoncé se veut objectif, neutre, transparent et concis. Mais le fait d'intervenir, juste après le début de l'incipit, permet de placer son récit supérieur à celui d'un personnage qui n'est pas désigné par un nom, mais par la désinence de la troisième personne du singulier «*y*» dans *yusi* et par «*i*»[3] dans *inna* (le *a* étant un affixe aspectuel du prétérit) («il» référencé cotextuellement à deux reprises pour lui déléguer rapidement la parole :

(1) *Yusi allen. Iseksew ɣer adrar azeggwaɣ ɣef terrus tafuyt. Imeṭṭi g wallen. Inna diɣ* : (*I.N.T.*, p. 11)[4].
«*Il a levé ses yeux et regardé la montagne rouge ensoleillée, les larmes le*

[1]Voir Reuter, Yves, 2009, pp. 11-12.
[2]Le narrateur du récit premier occupe un espace de deux lignes dans l'incipit.
[3]Le premier indice est une variante combinatoire du second ; il se substitue à ce dernier quand le thème verbal est à initiale vocalique.
[4]En ce qui concerne les citations extraites du roman *Ighed n tlelli*, nous utilisons dorénavant l'abréviation suivante (*I.N.T.*).

submergeaient, il a enchaîné : « (*L.T.N.*, p. 8)[1].

Cette variation et cette hétérogénéité de la source narrative rendent délicat le contrat de lecture, vu la présence de plusieurs niveaux narratifs, avec l'emboîtement et l'enchevêtrement des histoires. Un narrateur extradiégétique surplombe tout le récit. Le personnage de ce récit assume à son tour la narration de l'histoire d'Oumakhdach (le héros), celle des autres personnages et la sienne.

Autrement dit, ce «il» à valeur anaphorique, personnage du récit (degré 1), devient à son tour narrateur et personnage à la fois pour le récit (degré 2). A son niveau, et par l'enfant (personnage de sa propre histoire)[2], de l'autre, par le recours au «*ɣ*» (je)[3].

L'incipit le situe dans un cadre spatio-temporel postérieur à l'histoire qu'il va raconter (Tana, Tafsut 1998), autrement dit, une analepse. L'histoire est ainsi présentée comme une sorte de réminiscence, une rétrospection, mais surtout, et essentiellement, un témoignage. Le personnage-narrateur ne révèle aucune information sur sa vie présente, si ce n'est une référence aux sentiments qui le motivent pour raconter l'histoire d'Oumakhdach, les verbes employés relevant de l'ordre de l'accompli :

(2) *ukiɣ d yiman-nnsen ttin-i amm yifer, irgag wul-inu, kniɣ, sarseɣ amezzuɣ ɣef wakal, sellaɣ i wakal inna…* (*I.N.T.*, p. 11).
«J'ai senti leurs âmes m'encercler. Comme une feuille, mon cœur a tremblé. Je me suis agenouillé. Posé mon oreille sur la terre. J'ai entendu des murmures…» (*L.T.N.*, p. 7).

Et également à son âge :

(3) *Tur-a, ifadden-inu rmin. Wessiren. Ur zmiren ad i-asin…Maka, tawengimt-inu tsul taɣ amm tmessi. Afurrgis-nnes isul izeggwaɣ. Idder...Tamacahut tsul tezdeɣ-i. Da treggwel g idammen-inu amm yirinen*. (*I.N.T.,* pp. 11-12).
«Aujourd'hui, mes genoux sont fatigués. Ils ont vieilli. Ils ne peuvent plus me porter…Mais ma mémoire est toujours vivante comme un feu. Ses braises sont rouges…L'histoire m'habite toujours. Elle circule dans mes veines comme un poison» (*L.T.N.*, p. 8).

Ainsi, le rôle du narrateur-témoin, comme le note Philippe Lejeune (1976 :

[1]La version française du roman (*La Terre Noire)* est dorénavant signalée par (*L.T.N.*).
[2]L'univers fictif du narrateur-personnage enfant réfère à plusieurs dates situées entre 1933 et 1936, lesquelles étaient l'espace des scènes concernant Oumakhdach, Bassou Ou Sekkou, les mokhaznis et / ou les soldats envoyés par le capitaine d'Assoul pour la capture de Oumakhdach, etc.
[3]La désinence personnelle «ɣ» (indice de la 1ère personne du sing.) ignore l'opposition de genre.

7), serait surtout de servir «d'alibi à une narration paradoxale, à la fois rétrospective en ce qui concerne la voix et contemporaine en ce qui concerne la perspective».

(4) *Assa, ad awen-alseɣ tamacahut n Umaxdac, Ameggaru g Yimaziɣen ilelliyen*. (*I.N.T*., p. 12).
«- Aujourd'hui, je vous raconterai l'histoire d'Oumakhdach, le dernier des Amazighs (Berbères) libres». (*L.T.N*., p. 9).

Le souci de témoigner a fait qu'il n'a pas jugé intéressant de livrer des informations sur son état civil (prénom et patronyme), la révélation de ce détail, enfin le mérite allant revenir à Faska[1], personnage secondaire, le jour où il va voir le capitaine d'Assoul pour dénoncer le complice d'Oumakhdach. Le «il» est, certes, un personnage de l'histoire, mais il n'en est pas le personnage principal. Il est un narrateur témoin avec un rôle déterminant dans la destinée, ou le destin réservé au héros du récit, Zayd ou Hmad Oumakhdach, cité quelques lignes bien après son récit. D'ailleurs, le personnage principal lui délègue cette fonction, ce statut :

(5) *- iqqen-aɣ-nn ad nebḍu. Ku yan degneɣ ad yameẓ abrid-nnes… ur riɣ ad aneɣ akw nɣen… Key tsuld temẓẓiyed… iqqen-k-in ad tidered…Key inigi n yimenɣi-nneɣ […] Ttu imenɣan. Riɣ ad tidired amm akw medden. Ur idd amm wuccen.* (*I.N.T.,* pp. 87-88).
- «Il faut qu'on se sépare. Je ne veux pas que tu sois tué. Tu es encore jeune. Il faut que tu vives. Tu es le témoin de notre combat. […] Oublie la guerre et essaye de vivre comme tous les autres, pas comme un chacal». (*L.T.N*., p. 95).

Oumakhdach l'a adopté et l'a intégré dans son combat pour qu'il soit le témoin des atrocités perpétrées par le colon français dans la montagne amazighe, entre les années 1933-36, aux monts de Bougafer et de Baddou, mais sentant sa fin approcher, il l'oblige à se séparer de lui, de crainte qu'il meure, afin qu'il se porte garant de cette histoire de la résistance amazighe et de ses acteurs.

Dès l'incipit, les instances sont dégagées. Un «*ɣ*» (je) face à un «*n-*» ou «*neɣ*» (nous)/(on). L'énoncé rapporté par «je» qui renvoie à «on» et «nous» Oumakhdach et les résistants morts fait d'eux ses narrataires, même s'il ne s'agit pas vraiment d'un dialogue ou d'un échange de discours entre eux. Le narrateur-personnage n'a pas vraiment dialogué, mais plutôt *sellaɣ i wawal* (*I.N.T*., p. 11) «j'ai entendu des murmures» (*L.T.N.,* p. 7), mais un autre «on» fait irruption dans le semblant

[1]Faska est un personnage secondaire, le seul qui connaisse le lieu où se cache Oumakhdach. Peut-être son intention de dénoncer les deux résistants n'est-t-il pas le comportement d'un traître : il voulait tout simplement mettre un terme aux massacres et aux arrestations d'innocents. Il faudra se rapporter à ses propos avec le capitaine d'Assoul pour le comprendre.

de discours de ses narrataires, puisque cet autre «on» renvoie au pouvoir central *nettyattu* (*I.N.T*., p. 11) «on nous a oubliés» (*L.T.N.,* p. 7), comme il peut renvoyer aux *tisutiwin* (*I.N.T*., p. 11) «générations futures», puisque «nos noms sont effacés des livres d'histoire» (*L.T.N.,* p. 7).

Pour Oumakhdach comme pour Yafelman, il est un besoin impérieux de transmettre l'histoire de la résistance aux jeunes générations. Le besoin de parler, de raconter devient vital et primordial.

Dans sa relation avec l'histoire qu'il raconte, le narrateur du récit 2 est témoin d'une époque. Sa fonction de narration et de communication est, sans doute, indélébile. Il est appelé à faire perdurer l'histoire de la résistance et ses acteurs. Il a pour «mission» de raconter l'histoire du dernier combattant, «le dernier des Amazighs (Berbères) libres», aux narrataires à qui cette histoire n'est pas arrivée, obstruée par les livres d'histoire. Le narrateur a l'intention de communiquer avec eux, de briser le silence, de corriger l'histoire officielle, de ressusciter les morts, car «*Amedlu n tkerkas idla allen n ugdud. Ibedda datas amm ugadir*» (*I.N.T.,* p. 12) ; «la brume du mensonge a voilé les yeux du peuple. Elle s'est dressée devant lui comme un mur infranchissable». (*L.T.N*., p. 9).

Le narrateur cumule plusieurs fonctions. En tant que témoin oculaire d'une époque, il mime la réalité et fournit des détails, ce qui rend forte la présence de la fonction testimoniale. Celle-ci rend bien compte de la subjectivité narrative, tout comme la fonction dite «émotive»[1] qui renseigne sur la relation émotionnelle qui attache l'instance narrative homodiégétique à l'histoire qu'elle relate, celle d'Oumakhdach, le héros.

(6) *irẓa uzbu n Ayt Σtta g sayru deffer n sin yiyyar n yimenγi. Ugar n ku mraw (40) n yisufag d tamraw n yigiman (80.000) n yiserdasen ayed d-tessenker Fransa mgal n sin n yigiman d tẓat n timmaḍ (2900) n yinezbayen ilan γur krat n timmaḍ (300) n yomrigen. Rwin-ten*. (*I.N.T.,* p. 19).
«Les combattants Aït Atta ont fini par rendre les armes après deux mois de combats. L'armée française a utilisé quarante avions et mobilisé quatre-vingt mille hommes pour écraser deux mille neuf cents résistants ne possédant que *trois cent cinquante fusils.* Un massacre a été commis à Bougafer». (*L.T.N.,* p. 17).

La fonction idéologique n'est pas du reste dans le récit du narrateur, comme ce dernier explique certaines de ses actions et celles de ses personnages en tant que narrateur-témoin d'une époque et en tant que personnage-enfant impliqué dans la résistance. La raison de tout le récit est didactique dans la mesure où Oumakhdach

[1]Jakobson, Roman, 1963, p. 214.

voudrait que son histoire soit transmise aux générations futures. Et Yafelman lui-même exprime ce souci en disant : «*riɣ assa ad awen-tt alseɣ akken ad tidir. Ad teg tamsirt i kuyan»* (*I.N.T*., p. 12). «Aujourd'hui, je veux vous la raconter pour qu'elle puisse vivre. Qu'elle devienne une leçon pour chacun» (*L.T.N*., p. 8). Au moins sur ce point, l'on sait que tous les deux partagent ce souci de transmission de l'histoire héroïque de la résistance amazighe.

Mais la fonction première du narrateur-personnage (récit 2) est la fonction de régie. Ainsi, il articule à sa manière les récits qu'il va raconter et les transitions qu'il va opérer pour passer d'une histoire à une autre. La régie narrative plonge le lecteur dans le début de 1912, le jour du premier commencement, celui du protectorat et ses raisons réelles : combattre toute sorte de résistance. On enchaîne alors sur la résistance avec Oumakhdach (1934) avec son combat téméraire contre vents et marrées.

Tous les épisodes du roman sont racontés de fil en aiguille, un sujet, une histoire qui s'enchaîne avec une autre ou la déclenche. Ainsi va le récit jusqu'à la fin, date de la tuerie d'Oumakhdach et de ses amis. Cette manière de raconter les histoires donne au narrateur-personnage une fonction explicative, dans la mesure où il parle de certains personnages. Il va jusqu'à expliquer les raisons de leurs attitudes et de leurs comportements, comme dans le récit sur Ali U Ben Ihya.

Pour traiter du temps du récit, il est nécessaire de distinguer entre le temps de l'histoire (l'ordre qu'elle suit suivant son déroulement) et le temps de la narration qui coïncide avec le moment où le narrateur raconte les événements de l'histoire ainsi que l'ordre dans lequel ils sont rapportés et la vitesse qu'ils y mettent. Les concepts genettiens sont à même de cerner la structure du récit narratif, par l'étude des analepses, des prolepses entre autres.

Le dispositif de l'analepse est très répandu dans le texte narratif d'Azergui. Le narrateur premier est placé en dehors du temps. Son intervention ne porte aucune référence temporelle, et la distance qui pourrait être entre le temps du récit et celui de l'histoire n'est pas mentionnée, à part le recours du narrateur aux verbes au passé qui renseigne sur le récit analeptique qu'il présente. Il laisse toute la surface du texte à son personnage «Il» qui assume la narration au second degré.

L'on sait d'ores et déjà que son récit est une grande analepse, parsemée d'un nombre considérable d'énoncés et de références proleptiques. Les analepses sont somme toute logiques dans l'acte narratif, le récit se plaçant généralement à un niveau supérieur aux événements racontés. Aussi ne leur accorderons-nous qu'une place discrète.

Le paradigme de la prolepse se veut très moderne[1] et mérite d'être examiné

[1]L'on peut se reporter aux textes du Nouveau Roman.

à travers l'écriture azerguienne qui l'est tout autant. Il tient une place importante dans le récit du narrateur comme dans les discours des personnages. La prolepse rentre dans les fonctions même du premier, celle de la régie en l'occurrence dans la mesure où il articule son récit et le programme. Elle est une nécessité d'articulation et d'organisation. Cette espièglerie narrative produit un double effet en ce sens que, d'un côté, la voix casse tout effet de surprise, mais d'un autre côté, et cela peut paraître contradictoire, elle attise la curiosité et l'intérêt du narrataire, surtout si, dans les récits des événements à venir, il y est fait de petits clins d'œil, des sommaires proleptiques, des petits commentaires, des allusions somme toute subtiles.

En rapport avec la narration assumée par un narrateur intradiégétique, Tisset (2000 : 13) note que «La narration par un personnage de la diégèse permet également de jouer sur l'idiolecte, qui rend la façon de parler du narrateur intradiégétique, donc de faire plus vrai, mais aussi de le laisser assumer les commentaires».

Un exemple d'énoncé prédictif[1] traduit, peut-être, le souci du narrateur de tenir en haleine son narrataire :

(7) *isares iɣef-nnes ɣef umaris, yaki d yiṭes ard ẓares da ittenmili g tuffra …amm Umaxdac.* (*I.N.T.*, p. 72).
«Il posa sa tête sur le bureau et sentit le sommeil s'approcher de lui silencieusement…comme Oumakhdach». (*L.T.N.*, p. 79).

Les marques de ce récit «prédictif»[2] apparaissent dans la juxtaposition dans un même énoncé de verbes relevant de modes verbaux différents. L'accompli «*isares*» fait corps avec le récit, c'est une action de premier plan et achevée dans le temps[3]. Quant à l'aoriste d'enchaînement ou de narration «*yaki*», il est suivi de l'inaccompli «*ard ittenmili*» qui ne relève plus du même temps que l'accompli, ce qui renforce le suspense que provoque le narrateur.

Du côté des personnages, la prolepse peut vouloir manifester, traduire un désir. Au niveau de la macrostructure, les grands pôles actoriels expriment leurs projets : Zaghloul et les dignitaires veulent gouverner le pays, les coloniaux veulent mater la résistance, les résistants veulent combattre les coloniaux ainsi que leurs alliés qui veulent prendre le pays et ses terres. Un cercle vicieux et infernal.

Mais un désir est souvent accompagné d'une crainte, crainte de voir son désir

[1]Annoncée dans un sommaire, cette prolepse est composée d'un adverbe, de trois points de suspension et du nom de l'ennemi juré de Paul : Oumakhdach. Elle annonce l'arrivée prémonitoire d'Oumakhdach dans le terrain de l'ennemi (la caserne).

[2]Ce terme a été employé par Genette 1972, p. 229. Il l'a lui-même emprunté à Todorov 1969, p. 48, pour désigner toute espèce de récit où la narration précède l'histoire.

[3]Dans la traduction du texte en français, «*isares*» est traduit par «posa» conjugué au passé simple pour exprimer une action achevée dans le temps.

ne pas se réaliser. Et quand un personnage craint pour son désir, cela signifierait qu'il craint que le désir de son adversaire soit réalisé. Et qui bien entendu se trouve tout à l'opposé. Cette rivalité et cette dualité font que les prédictions des uns et des autres se confrontent ; leur véridiction et leur vérification restent à faire par le narrataire, et, par ricochet, par le lecteur averti.

Certaines prolepses ont un impact direct sur l'histoire, d'autres ne l'ont pas, ou du moins pas directement. Autrement dit, elles peuvent mettre du temps pour se réaliser, ou même qu'elles ne seront pas explicitées dans le texte, et pour d'autres, l'intervalle temporel est si mince que la réalisation est presque instantanée.

Leur forte présence dans *Ighed n tlelli* renseigne sur le statut même de l'instance narrative. Elles peuvent annoncer le dénouement, ou encore les pérégrinations à venir des personnages, les obstacles à surmonter, le passage d'un épisode à un autre… Aussi l'explication qui nous paraît plausible à ce sujet réside-t-elle dans le fait que le narrateur du premier degré, extradiégétique, hétérodiégétique et donc omniscient, offre un semblant de liberté, une large manœuvre à son personnage, lui-même narrateur de son propre récit au second degré, un narrateur, vieux et adulte (1998), un témoin, un alibi et qui a survécu à toute une époque de combats et de massacres (1933-1936). Ce dernier est bel et bien le meneur du jeu narratif, son catalyseur.

1.2. La figure du narrataire[1]

Dans le récit au premier degré de *Ighed*, la présence du narrateur extradiégétique laisse entendre celle d'un narrataire lui aussi extradiégétique. Ce dernier n'a aucune consistance textuelle ni énonciative. Ni narrateur ni narrataire premiers[2] ne sont désignés par un signe linguistique dans le texte. Ce narrateur pourrait être l'auteur, et le narrataire le lecteur virtuel. Tous les deux se trouvent extratextuels.

Du côté du récit enchâssé dans le récit enchâssant du récit premier, et assuré par le narrateur-personnage, le narrataire est présenté dès l'incipit par les désinences verbales du pluriel collectif. Ainsi, un contrat de lecture est établi d'ores et déjà. Il est narrataire invoqué, de par les désignations textuelles, quoique timidement explicites, moyennant quelques adresses par le biais du pronom personnel, 2ème personne du pluriel, à fonction de complément d'objet indirect (COI) ('*awen*' (vous) :

(8) *riɣ assa ad awen-tt-alseɣ akken ad tidir. Ad teg tamsirt i kuyan. Assa ad*

[1] *Cf*. Genette, 1972 : pp. 265-267 ; 1983 : pp. 90-104. *Cf.* aussi Prince, 1973 : pp. 178-196.

[2] Ce premier type de narrataire ne rentre pas dans le champ de notre étude. À notre sens, l'intérêt du narrataire tributaire du narrateur-personnage importe plus, par les apostrophes qui lui sont adressées, par sa présence plus que sous-jacente dans le récit relatant l'histoire du témoignage sur la résistance et ses acteurs lui étant directement destiné.

> *awen-mleɣ… Assa, ad awen-alseɣ tamacahut n Umaxdac, Ameggaru g Yimaziɣen ilelliyen*. (*I.N.T.,* p. 12).
>
> «Aujourd'hui, je veux vous la raconter pour qu'elle puisse vivre. Qu'elle devienne une leçon pour chacun… Aujourd'hui, je vous raconterai l'histoire d'Oumakhdach, le dernier des Amazighes (berbères) libres». (*L.T.N.,* pp. 8-9).

Qui est ce «vous» auquel s'adresse le narrateur-personnage ? Cette voix du narrataire pourrait être un personnage intradiégétique ou encore une entité extradiégétique à laquelle tout lecteur pourrait s'identifier. Ces «*awen*» auxquels réfère le texte pourraient être ces «*tisutiwin*», (générations futures), au préalable citées dans le faux-dialogue du narrateur-personnage avec la voix au cimetière (murmures des défunts). À ces «*iɣerbazen* (*nna*) *ur* (*i*)*sinen mayd imes Umaxdac*», ces écoliers pour qui le nom d'Oumakhdach est inconnu[1]. Ils pourraient tout simplement référer au «peuple» à qui «*amedlu n tkerkas idla allen*» (la brume du mensonge a voilé les yeux).

Les points communs qui peuvent lier ces présupposés narrataires se rejoignent dans : l'ignorance (pour les écoliers) comme les manuels scolaires obstruent toute référence aux exploits héroïques des résistants amazighes, le mensonge (pour le peuple) pour qui «l'histoire secrète, où sont les véritables causes des événements» a voilé la face, l'oubli (pour les générations futures) qui n'ont pas de mémoire, car elles végètent dans l'ignorance et le mensonge.

Malgré cette parcimonie dans l'illustration de la figure du narrataire, force est de constater que sa présence transparaît dans les petits commentaires du narrateur second (Yafelman) sur ses personnages, dans le type de comparaison et de métaphores auxquelles il a recours et qui renvoient pour la plupart au champ sémantique de la montagne (dans sa nature brute et abrupte), de la guerre (confrontation belliqueuse entre armées et parties adverses et donc cette proximité à la mort)[2].

Contrairement à ce qu'a écrit Philippe Dubois[3], le narrateur azerguien,

[1] *Cf*. l'incipit du texte azerguien *Ighed n tlelli*.

[2] A titre d'exemples : «*yura amm temḍelt*» (*I.N.T.,* p. 125) (vide comme une tombe) (*L.T.N.,* p. 134), «*isemmiḍ amm tmettant*» (*I.N.T*., p. 126), (froid comme la mort) (*L.T.N*., p. 135). Cette panoplie de comparaisons et de métaphores rapprochent le narrataire «générique» de la culture du narrateur.

[3] Dans son étude des marques du narrataire dans le roman *Etes-vous fous ?* de René Crevel, Philippe Dubois (1977 : 39) cite que : «A cette énumération des marques du narrataire devraient encore s'adjoindre toutes les comparaisons et métaphores dont on sait l'énorme poids dans Etes-vous fous? Ces comparaisons, en principe facteurs de lisibilité (elles sont censées éclairer, par une référence à un code extra-textuel commun au narrateur et au narrataire, un point qui fait obstacle à cette lisibilité) sont soumises ici à une subversion systématique qui les transforme en facteurs d'illisibilité (elles ne renvoient qu'à un hors-texte connu du seul narrateur et ne permettent nullement d'expliciter le point difficile, mais au contraire tendent à l'obscurcir davantage). Par là, les comparaisons du roman de Crevel contribuent à exclure le narrataire du procès même de la communication narrative.».

renforcé dans sa fonction et son souci didactique, utilise ses comparaisons et ses métaphores pour rapprocher son auditoire de l'ambiance et de l'environnement culturel et sociétal de l'époque des combats. Par le biais de ces figures stylistiques, il cherche à faire imbiber ses narrataires de la vie qu'il a vécue et des leçons à en tirer.

Dans le texte d'*Ighed*, plusieurs stratifications de narrateurs et de narrataires sont à constater. Il arrive que certains personnages deviennent, à leur tour, narrateurs de récits au troisième degré. Ce type de narrateurs ne manque pas dans le texte. Rappelons l'histoire de Ali U Ben Ihya (*L.T.N*., pp. 41-44).

Le narrateur-personnage, à lui seul, cumule plusieurs statuts. Il est d'abord personnage par la force du récit au premier degré (il est désigné par «il» (p. 8). Il est narrateur intradiégétique «je» comme il va raconter l'histoire d'Oumakhdach et des autres, en s'adressant à des narrataires désignés par «*awen*» (à vous) et «*kuyan*» (chacun). Il est narrateur homodiégétique quand il raconte sa propre histoire «je». Il est narrataire intradiégétique quand la voix du cimetière s'adresse à lui, par le vouvoiement[1] et par l'impératif comme nécessité et incitation à agir («*ssketyat asfel-nneɣ i tsutiwin*» (…) (*I.N.T*., p. 11). (- «Rappelez notre sacrifice aux générations futures (…) (*L.T.N*., p. 7)).

Le narrataire au pluriel dans *Ighed*, et plus spécialement, le narrataire invoqué, assume plusieurs fonctions. En plus de son rôle de relais entre le narrateur et le lecteur ou entre l'auteur et le lecteur, Prince (1973 : 193) note qu'»outre sa / la fonction de médiation, le narrataire exerce dans toute narration une fonction de caractérisation». Cette dernière permet en effet de définir en partie le caractère du narrateur, lorsque celui-ci est un personnage qui institue certains rapports avec son narrataire»[2].

2. Focalisations et perspectives

Parler de perspective ou focalisation dans *Ighed n tlelli* revient à répondre à la question : Qui voit ? Mais pas seulement. En effet, la perspective peut passer par d'autres moyens que la vision. A ce propos, Reuter, dans *Introduction à l'analyse du récit,* conclut que «La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui «voit», mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la

[1]Ce vouvoiement pourrait éventuellement représenter un pluriel collectif et de ce fait tous les témoins de cette époque de combat.
[2]Puccini-Delbey Géraldine, Hunzinger Christine, Kasprzyk Dimitri, 2001, p. 98.

perspective narrative est influencée par le psychisme du percepteur»[1].

Ainsi, dans la macro-structure narrative d'*Ighed*, il est à constater que, dans plusieurs passages, la perspective passe par Yafelman, le narrateur et non Yafelman le personnage. Il rejoint en cela ce que rapporte Jean-Michel Adam (1995 : 75) sur Meursault de *L'Etranger* : «Pour Jaap Lintvelt, la narration homodiégétique ne permet que deux centres de focalisation : «Le monde romanesque est perçu soit par le personnage-narrateur, soit par le personnage-acteur» (1981 : 84). Gérard Genette (1983 : 83-88) a montré que la narration homodiégétique à focalisation externe (type neutre exclu par Lintvelt) est réalisée par les romans à la première personne de Hammett et peut-être partiellement par *l'Etranger*. En fait, comme le montrent les deux narratologues, le roman de Camus ne fait que s'approcher d'une forme structuralement posée comme impossible. En nuançant un peu le point de vue de Genette (1983 : 85), nous pouvons dire que le narrateur-Meursault relate ce que fait - a fait - et ce que perçoit - a perçu - l'acteur-Meursault, mais il ne dit pas - nous dirions plutôt : il ne dit que rarement et très ponctuellement - s'il en pense quelque chose. Il ne s'agit donc pas d'une focalisation totalement neutralisée, mais, comme le montre Lintvelt, d'une oscillation constante entre une focalisation par Meursault-narrateur et une focalisation par Meursault-acteur».

Le narrateur azerguien «je» oscille entre le simultané (narrateur) et le rétrospectif en tant que personnage. Du haut de son rôle d'alibi à la narration, il mélange les deux. Tantôt, il adapte son récit au point de vue et au savoir limité et restreint du personnage-enfant, et qui n'est autre que lui-même, jugeant ainsi d'adopter la focalisation interne.

(9) «*ur ukizeɣ awal-nnes. Nek ɣas arba amezzan ayed giɣ. ɣas ameksa*» (*I.N.T.*, p. 18).
«Je n'ai pas compris à quoi il faisait allusion. Je ne suis qu'un berger. Un enfant» (*L.T.N.,* p. 15).

La présence d'adverbes de négation et de restriction dans l'énoncé du «je» s'explique ici par le fait qu'il est berger et enfant. Deux tares, deux insuffisances. Tantôt – et cela se dégage dans les commentaires du narrateur et par le biais de la conjugaison des verbes -, le narrateur adulte prend le relais pour l'énoncé :

(10) -»*Imenɣi ? Teg akw tudert-nneɣ ɣas imenɣan! Nermi asgunfu!*" (*I.N.T.*, p. 18).
-»La guerre ! Notre vie est une succession de guerres. Nous espérons vivre dans la quiétude» (*L.T.N.*, p. 16).

Un enfant pourrait-il prononcer un tel propos ? Un enfant n'est pas en mesure

[1]Citation de Jaap Lintvelt, extraite d'*Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981, p. 42 et rapportée par Reuter, 2005, p. 69.

de voir clair dans la situation. Le savoir transmis par l'énoncé dépasse la capacité cognitive de l'enfant. Sa responsabilité ne peut être assumée que par le narrateur-adulte. D'ailleurs, l'énoncé, une fois prononcé, Sekkou Azelmad, le fabricant du plomb, n'y réagit pas. «Il a fait comme s'il n'avait pas entendu ma[sa] remarque» (*L.T.N.,* p. 16). («*iga ammi ur i-isella*») (*I.N.T*., p. 18).

Le narrateur-personnage raconte la scène du massacre des résistants, sans y être présent. À un certain moment, la scène (*L.T.N*., pp. 9-13) semble se raconter d'elle-même. D'ailleurs, il en sera de même pour tous les épisodes où il est absent comme personnage.

3. Niveaux narratifs

La question des niveaux narratifs renseigne sur les types de rapports entre la narration, l'histoire et le récit. Genette (1972 : 238) note que «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit».

Nous nous limitons sur la question des niveaux aux procédés de la mise en abîme, la question inhérente à la métalepse et donc au non-respect de l'étanchéité entre les niveaux fera nécessairement l'objet d'une autre étude.

Dans *Ighed n tlelli*, le narrateur primaire est extradiégétique. Il raconte l'histoire de Yafelman, sans avoir une quelconque incidence sur le destin de celui-ci, encore moins sur celui d'Oumakhdach. Il est une figure effacée qui se cantonne dans sa fonction de narration, discrète il faut dire. Il opère simplement comme relais entre l'incipit où le contexte du récit est présenté et le propre du récit second.

Le narrateur Yafelman, intradiégétique, est invité par «les murmures» des dépouilles au cimetière pour raconter l'histoire de la résistance d'Oumakhdach, le grand héros, ses compagnons, et l'histoire proprement dite où ce narrateur, Yafelman opère dans la métadièg ègse comme dans sa propre diégèse. Ce dédoublement narratif fait de Yafelman à la fois un narrateur métadiégétique et un narrateur intradiégétique[1].

Quantitativement et thématiquement parlant, le niveau du récit du narrateur premier (enchâssant) (sur deux lignes seulement) est de beaucoup moins important que le niveau du récit second (enchâssé). Ce dernier devient narrateur d'un récit, celui essentiellement d'Oumakhdach, mais également de Paul, de Huré, de Moha Ou Hemmou Azayyi, de Zaghloul, de Lyautey et de tous les autres. Il narre aussi sa propre histoire, enchâssée dans son récit enchâssant. Plusieurs personnages aussi dans le roman œuvrent doublement. Il en est ainsi du récit d'Oumakhdach qui s'est introduit dans la caserne du capitaine Paul : il se déguise en mokhazni et vient dénoncer le massacre perpétré par Oumakhdach en tuant capitaine et mokhaznis.

[1] *Cf.* Genette, 1972, p. 239.

Oumakhdach, le personnage, devient lui-même narrateur d'un récit second, celui de son histoire, mais histoire qu'ignore Paul jusqu'à la dernière minute.

Le procédé de la mise en abîme apparaît, comme l'expliquent bien Géraldine Puccini-Delbey et *al*. (2001 : 92), dans «les récits secondaires insérés dans la trame narrative principale et rapportés par un narrateur secondaire [qui] reprennent dans une structure « en abyme » ce rapport d'autorité entre celui qui raconte et son auditoire».

Le traitement du récit métadiégétique renseigne sans nul doute sur la présence de tiroirs narratifs et de miroirs représentés par des histoires, des récits donnés par le biais de la mise en abîme et assumés par le narrateur homodiégétique ou par quelques personnages de son récit second. Rappelons l'histoire d'Ali U Ben Ihya, intelligemment introduite dans le récit sur Oumakhdach, question de mener deux récits, deux destins qui prévoient une grande analogie entre eux mais une causalité aussi.

Pourquoi ce parcours atypique du résistant Oumakhdach ? À Iqedman où il habite, la confrontation avec le capitaine sur le chantier et la scène de la gifle reçue[1] déclenchent un volcan, endormi au fond de lui depuis son enfance, à cause de l'histoire d'Ali U Ben Ihya[2].

Un trait de caractère qui s'hérite dans la région rapproche les deux personnages (Oumakhdach et Ali Ou Ben Ihya). Deux vies, deux destins tellement semblables que parfois le premier entendait la voix du second, tellement il était hanté par son histoire tragique :

(11) *Umaxdac ur iri ad ittu. Ur izmir ad ittu. Kud ittxitir igemma g wul-nnes ukasan n gar taɣdemt. Izdeɣ-t ubanuq n U Bn iḥya amm wafa. Idder amm tmessi. Ur da akw ixessey g wul-nnes iduyen aha (...)* (*I.N.T*., p. 42).
«Oumakhdach ne veut pas oublier. Il refuse d'oublier. A fur et à mesure qu'il grandit, sa haine de l'injustice grandit en lui. La voix de Ali U Ben Ihya l'habitait. Elle est vivante comme un feu dans son cœur, un feu qui ne s'éteint jamais en lui. (…)». (*L.T.N*., p. 43).

La fin tragique d'Ali U Ben Ihya a provoqué l'indignation chez Oumakhdach et a accentué cette haine viscérale qu'il voue à ce «pays du Makhzen», mais présente bien avant :

(12) "*Seg mayed isul imeẓẓiy ayed icwa amm tmessi. Ibɣes. Ur akw tessin tawda abrid ɣer ul-nnes. Issen awed mayed ijeṛṛun g tmazirt. Da itteffer, ar ittiselli*

[1](Voir la page 38 (*I.N.T*.) et la page 39 (*L.T.N*).
[2]Ali Ou Ben Ihya était le chef des tribus Aït Merghad (à Tadighoust) et dissident : il refusait de payer l'impôt au sultan Hassan 1er.

i yiwaliwen n yiregzen ixataren ittemmslayen ɣef waddad asertan g tmurt. Ur iḥmil tamazirt mi ttinin « tin Umexzen » ula agellid yifes innebḍen. Isella yan wass i bba-nnes iddeɣ inna (…)" (*I.N.T.,* p. 41).

«Intelligent et courageux, la peur n'arrivait pas à pénétrer son cœur d'enfant. Il était à l'affût de ce qui se passait. Caché, il espionnait les adultes qui discouraient sur la situation politique dans le pays. Il détestait ce pays qu'il appelait «celui du Makhzen» et le sultan qui le gouvernait. Un jour, il a entendu son père dire (…)» (*L.T.N.*, p. 41).

4. La polyphonie et procédés de l'ironie

C'est à partir de ses travaux sur Dostoïevski que Bakhtine a élaboré le concept de la polyphonie. Par sa remise en question de l'unicité du sujet parlant défendue par Ann Banfield, Bakhtine laisse comprendre qu'un énoncé est le réceptacle de plusieurs voix qui s'enchevêtrent, se superposent et parlent en même temps. Ducrot (1984 : 171-233) donne ses titres de noblesse à ce concept. Aussi consacre-t-il tout un chapitre à l'esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation. En tant que discours polyphonique, l'ironie se traduit par la reprise de l'énoncé d'autrui, mais à des fins autres. C'est une subversion du discours de l'autre.

De son côté, Herschberg (1993 : 157) note que «la conception polyphonique de l'ironie prolonge et précise la théorie des ironies comme mentions. (…). Ducrot intègre, de façon assez convaincante, l'ironie à sa théorie de la polyphonie, distinguant le locuteur (responsable de l'acte de parole), de l'énonciateur (auteur du point de vue mis en œuvre)».

En parlant des *Essais* de Montaigne, Yvonne Bellenger (1986 : 34) dégage plusieurs types d'ironie : «La chose est assez simple à expliquer tant qu'il s'agit de l'ironie verbale : du trope. Elle devient plus complexe à propos de l'ironie de situation, celle que le langage courant appelle aussi ironie des choses ou ironie de l'histoire, […]. Cet autre type d'ironie tient à des faits, à une situation, à une donnée extra-linguistique susceptible de se manifester indépendamment de toute verbalisation. L'ironie de situation repose sur la juxtaposition, temporelle ou spatiale, de contenus contradictoires, ou sur l'insertion d'une même situation dans des contextes différents, ou encore sur la présentation d'une série d'événements isolés obéissant à un dessein supérieur».

En effet, ce procédé est très fréquent dans l'écriture azerguienne du fait que le texte regorge de passages ironiques, lesquels peuvent émaner des narrateurs,

comme des personnages et même des situations exposées.

4.1. L'ironie narrative et l'évaluation des personnages

Telle qu'elle se réalise dans *Ighed n tlelli*, l'ironie complète l'image que le narrateur-personnage a de ses personnages ou que ces derniers ont les uns des autres. Son emploi par le narrateur-personnage se remarque dans la manière qu'il a à les présenter, par les descriptions qu'il en fait, par le recours notamment aux points d'exclamation, aux points d'interrogation, aux points de suspension, à la forme en italique…

La subjectivité du narrateur est très visible et marque un parti pris depuis le début pour tel ou tel personnage. Ainsi, pour son personnage principal, son héros, il est intéressant de voir la graduation de sa présentation. Dans cette narration rétrospective, la première référence à son héros est de le présenter comme un mythe, une légende, par «*mayed imes Umaxdac*» (*I.N.T.,* p. 12), «le nom d'Oumakhdach» (*L.T.N*., p. 8), un nom occulté de l'histoire officielle, mais un «*netta*» (lui) (*I.N.T*., p. 12), (*L.T.N*., p. 8), anaphorique, qui a une trace indélébile dans la mémoire collective, et donc l'histoire non officielle. Par la suite, c'est un «*i*» (*I.N.T*., p. 12) «il» (*L.T.N.,* p. 8), désinence personnelle, 3ème du masculin singulier, qui a un parcours atypique, qui mérite d'être narré, mais pas seulement. Il est repris par toute une expansion nominale «*Umaxdac, Ameggaru g Yimaziɣen ilelliyen*» (*I.N.T.,* p. 12) «Oumakhdach, le dernier des Amazighs (Berbères) libres» (*L.T.N*., p. 9). L'on comprend alors la raison de tout cet intérêt pour ce personnage distingué par son parcours de combattant, de résistant. Aucune description de son physique, ni de son statut social, mais plutôt celle de ses combats, de ses qualités de héros. Cette description dans l'incipit remplit amplement ses fonctions et renseigne sur l'évaluation méliorative et admirative du narrateur-personnage.

Le personnage de Paul est présenté d'une autre manière. Il est d'abord «aqebḍan Pul» (*I.N.T.,* p. 13) «le capitaine Paul» (*L.T.N*., p. 9), une fonction sociale, un grade de militaire, suivi par la suite du pronom personnel, désinence de la troisième personne du singulier «*i*» (il) antéposée au verbe en amazighe (*I.N.T.,* p. 13), (*L.T.N.,* p. 9), et puis par des pronoms possessifs «*nnes*» (sa...ses…son…), postposés au nom ou au groupe nominal (*I.N.T.,* p. 13) (*L.T.N*., p. 9), par son prénom, et lors de son discours adressé aux soldats, il devient un «*ɣ*» (je) (*I.N.T.,* p. 13), (*L.T.N.,* p. 10), puis encore par son prénom, pour enfin s'introduire dans le discours par l'anaphore «*nek*» (moi) (*I.N.T*., p. 14), (*L.T.N.,* p. 11). Cette graduation dans la présentation de Paul renseigne sur son pouvoir, sur son apparence vestimentaire et sur ses accoutrements militaires. Dès le début, Paul symbolise l'autorité coloniale,

l'antéposé par excellence à Oumakhdach, étendard de la rébellion et du courage.

La présence simultanée des deux personnages, de ces figures antinomiques montre une situation dramatique, Paul dégainant son arme pour tirer des balles sur Oumakhdach et ses alliés déjà morts, une exécution post mortem. Une atrocité, mais non point un héroïsme. L'histoire rétrospective l'aura démontrée.

Un autre exemple très expressif se voit dans la scène où Paul, pris de peur, invite les chefs des villages au déjeuner : il les menace et exige leur collaboration. A l'heure du repas, Paul leur tient un discours moralisateur, après quoi ils promettent de capturer Oumakhdach et de le lui ramener.

Après leur départ, il se retire pour se reposer. Le sommeil le prend.

(13) «*isares iɣef-nnes ɣef umaris, yaki d yiṭes ard ẓares ittenmili g tuffra …amm Umaxdac*» (*I.N.T.,* p. 72).

«Il posa sa tête sur le bureau et sentit le sommeil s'approcher de lui silencieusement…comme Oumakhdach» (*L.T.N.*, p. 79).

Ce subtil emploi de l'ironie par le narrateur «*...amm Umaxdac*» (…comme Oumakhdach) et introduit par des points de suspension, fait l'économie du récit. Il cherche à prévenir la fin pour le capitaine Paul. Oumakhdach est la dernière personne que Paul aurait souhaité voir dans son sommeil. Sa présence serait cauchemardesque. Paul sait qu'Oumakhdach tire juste une seule balle s'il décide d'abattre un ennemi. Qu'il soit donc extradiégétique et / ou intradiégétique, le narrataire est pris de court. Il est précipité vers une nouvelle scène qui va opposer Paul à Oumakhdach.

Il est à remarquer que dans les récits d'histoires autres que celle d'Oumakhdach, le narrateur peut recourir à des commentaires sur ses personnages et sur le récit lui-même. Il choisit de créer le suspense à sa guise, et ses commentaires revêtent généralement un caractère ironique, accentué souvent par des points de suspension.

En décrivant et en désignant un autre personnage, Zaghloul, par une onomastique patronyme ou par un titre à portée religieuse, le narrateur laisse dévoiler ses partis pris, ses positions, ses jugements par la longueur et l'étendue du patronyme «*Zeylul Idrissi Hilali Lfasi*» (*I.N.T.*, p. 25), (*L.T.N.,* p. 22). C'est un personnage craint, d'une grande famille de Fès. D'ailleurs, c'est la richesse de son palais qui est d'abord décrite. Sont venues par la suite les informations sur son état civil, ses qualités et ses failles comme dans l'extrait suivant :

(14) «*Ijllubay-nnes ar seflilliyen ddaw tafuyt amm winin tmegganin.Taṭṭerbuct-nnes tazeggwaɣt tnem ɣef uqerru-nnes amm tirselt. Ur da tt-isemmectag umneqqer n wareksen-nnes ɣef wakal. Iḍudan n yifassen ẓẓayen s tsiɣin n wureɣ n udrim. Haj Zeylul ig d-ikka ka n tasukt da tt-tteffɣen medden. Da*

ttbeddan ad t-sniɣsen, ad t-seksun amm teslit" (*I.N.T.*, p. 30).
«Ses djellabas brillaient sous le soleil comme ceux des prostituées. Son tarbouch rouge se dressait sur sa tête comme un poteau. Même sa marche cadencée ne la faisait pas bouger. Les doigts de ses mains étaient toujours alourdis par des bagues en or et en argent. Les habitants s'écartaient du chemin chaque fois que Haj Zaghloul l'empruntait. Ils se mettaient debout pour le contempler comme une mariée» (*L.T.N.*, p. 31).

L'ironie portant sur le personnage de Zaghloul transparaît dans sa description-même. Au lieu de décrire un Zaghloul viril et fort, le narrateur le présente scintillant de couleurs et d'accoutrements en le comparant à une prostituée ou à une mariée qui s'offre au regard des autres, ces autres qu'elle cherche à convoiter ou à conquérir. Le transfert métaphorique de cet énoncé ne colle pas avec le terme de «Haj» qui, tout au contraire, doit faire dans la simplicité et dans la modestie, mais pas seulement, dans la piété aussi, vu que Haj Zaghloul a des tendances homosexuelles.

4.2. Ironie par le personnage

Le stratagème dont use Oumakhdach pour s'infiltrer et s'introduire dans la caserne du capitaine Paul relève de cette ironie. En effet, il se déguise en mokhazni et vient dénoncer le massacre perpétré par Oumakhdach en tuant le capitaine et les mokhaznis. Le personnage devient alors narrateur d'un récit second, celui de son histoire, mais une histoire que Paul ignore jusqu'à la dernière minute.

(15) - *Mayed illan ?*
- Umaxdac ! kigan n yiserdasen d yimxezniyen ayed inɣaassa g waqqa n Teẓgi. Inɣa awed aqebḍan. Netta asizwar.
- Aqebḍan Kristṭani (Christani) ?
Issusem, yuki d tawda teɣli-t. Imiq, inna :
- *irwi-kwen yiwen urgaz a tawrut n iɣwyal !?* […].

Iɣejdem Pul ar isseflid. Inna-as umxezniy :
- Ngula-nn ufuɣ n waqqa n tezgi […]. *Nfesta. Imiq niselli i wawal, inna-aɣ :*
- A ddaw imazdaren ! Wenna digun immectegen ad t-nɣeɣ. Yiwet titi ayed nniɣ ad as-geɣ ! […].
Irna s uzmumeg :
- Sulen waqila awed dɣ idebban. Aɣulen amm yiselliwen n waqqa. Ggwden ad

mmten. Ur rin ad mmten. Ad ken-idammen-nnsen i Fransa.
- i key, amek tgid allig truled ?
- acku, nek ayed asen-innan ad ur mmectegen ! […].
Iduy Pul inna :
- Umaxdac !
- Netta ! […]. (*I.N.T.*, pp. 73-74).
- Raconte-moi ce qui s'était passé ?
- Oumakhdach ! Il a abattu aujourd'hui beaucoup de mokhaznis et de soldats dans les gorges de Tdeght. Même le capitaine a été tué. Il était sa première victime.
- Le capitaine Christani ?
Il ajouta après un moment de silence :
- Un tas de bourricots écrasés par un seul homme ! […].
Paul tira une chaise et s'assit. Le Mokhazni raconta :
- Nous sommes arrivés à la sortie des gorges […]. *Nous sommes restés comme ça jusqu'à ce qu'une voix nous parvienne :*
- Traîtres, sous-hommes ! j'abattrai, d'un seul coup, comme un chien celui qui bougera… […].
Il continua, un sourire aux lèvres :
- Peut-être même qu'ils sont toujours debout. Ils étaient immobiles comme les rochers de la vallée. Ils avaient peur de mourir. Ils ne voulaient pas mourir. Ils ne voulaient pas verser leur sang pour l'honneur de la France.
- Et toi, comment tu as fait pour arriver jusqu'ici ?
- C'est moi qui leur ai ordonné de ne pas bouger !
[…].
Un seul mot s'échappa d'entre les dents de Paul :
- Oumakhdach !
- Lui-même ! […]. (*L.T.N.,* pp. 80-82).

L'ironie dans ce long passage réside d'abord dans la situation même vu que le mokhazni qui vient raconter la tuerie causée par Oumakhdach n'est autre qu'Oumakhdach lui-même. Son récit a su tenir crescendo le suspens dans la scène avec Paul. Son discours commence par une focalisation du sujet «Oumakhdach !», repris anaphoriquement par le pronom personnel «*nek*» (c'est moi) à la première personne du singulier, quand enfin il a voulu dévoiler son identité au capitaine Paul. Le temps que Paul comprenne l'impasse et le piège où il s'est trouvé, Oumakhdach augmente son ton ironique, et très sûr de lui, il répond par «*netta*» (lui-même) à la

troisième personne du singulier.
Le nom d'Oumakhdach devient obsessionnel et gênant. La pesanteur de ce nom est telle que rien que de le prononcer par Paul, ou ses mokhaznis, pire encore par Oumakhdach lui-même, met en malaise Paul et amplifie son impuissance, car ce nom est porteur d'une signification forte et symbolique : il est l'étendard de la liberté, de la rébellion. Un nom à craindre tout simplement[1].

4.3. Ironie de situations (ou situationnelle)

Des ironies situationnelles et hautement symboliques se lisent quand Zaghloul et Khenata intentent à la vie d'Itto pour lui prendre son enfant qu'elle vient de mettre au monde. Elle est tuée par deux balles. Au même moment, après le retentissement des balles, des policiers français frappent à la porte de Zaghloul pour demander ce qui est arrivé. Il répond que sa femme «a enfanté» et qu'il a tiré «des balles dans le ciel pour fêter l'événement». (p. 106).

L'ironie situationnelle est d'autant plus renforcée lorsqu'après la mort d'Itto, Zaghloul retrouve sa virilité d'homme et pour une fois, il flirte avec sa femme. Il commence déjà à regretter son geste : celui de tuer Itto et Moujan. Ce dernier ne sera pas mort puisqu'il arrivera à se sauver de chez Zaghloul pour rejoindre la montagne du Haut Atlas pour la résistance. Les pièces de l'échiquier sont ainsi jouées. Deux mondes continueront à être aux antipodes l'un à l'autre. L'univers de la ville et celui de la montagne berbère. «Idammen ɣwman tadawt-nnes. Yaɣ telɣu telɣu allig d-iffeɣ seg taddart, tillas ɣwmant igenna, yamẓ abrid ɣer idurar n Waṭlas». (*I.N.T*, p. 97) ; («Le sang coulait sur son dos. Il sortit de la maison, l'obscurité enveloppait la ville, et prit le chemin vers les montagnes du Moyen Atlas» (*L.T.N*., p.107).

Conclusion

L'étude des instances narratives dans *Ighed n tlelli* a permis de renseigner sur les traces de la subjectivité dans le récit, surtout que le narrateur au second degré est un personnage intradiégétique. La polyphonie et donc la duplicité de cette voix s'explique par la présence du récit de l'enfant et / ou de l'adulte comme l'histoire rapportée est rétrospective. Avec le procédé de la rétrospection, le récit narratif ne

[1]Notons que, avant cette fameuse rencontre, Paul avait réuni les chefs des villages lors d'un déjeuner organisé spécialement pour s'enquérir des nouvelles sur Oumakhdach. «Isem-nnes, ur da t-ittağğa ad innuddem. […]. Nnan-as yan wass, yimxezniyen : «Wennaɣ ! da nn-issiɣi tissegnit ammas n unrar n walim ! «) (*I.N.T*, p. 70) ; «Rien que son nom ne le laissait pas dormir […]. Chaque jour, les paroles d'un Mokhazni résonnaient dans sa tête : «C'est un tireur sans pareil. Il peut atteindre une aiguille au cœur d'une botte de foin. «) (*L.T.N*., p. 76).

peut qu'être taxé d'ironie, la maturité et le recul pouvant le permettre.

Le récit polyphonique crée une sorte de dynamique dans l'évolution du récit d'un côté et apporte des lumières sur le type de relations que les personnages entretiennent entre eux, d'autant plus que ces personnages renvoient à des mondes différents comme leurs motivations et leurs aspirations les opposent à différents moments dans le texte.

La prise en charge des énoncés rend compte de l'adhésion implicite ou explicite du narrateur-personnage aux discours rapportés de certains personnages comme ceux du héros Oumakhdach. Partager un même projet, un même dessein, celui de clamer haut et fort la situation générale où la marginalisation et l'exclusion sont la règle sacro-sainte.

Références bibliographiques :

Azergui, Lhoussain, 2012, *Iyed n tlelli*, Éditions Berbères, Paris, 140p.

Azergui, 2014, *La Terre noire*, Edilivre, 139p.

Adam, Jean-Michel et Noël, Mireille, 1995, « Variations énonciatives. Aspects de la genèse du style de l'Étranger », in *Langages*, 29e année, n°118. Les enjeux de la stylistique. pp. 64-84.

Bellenger, Yvonne, 1986, « Montaigne et l'ironie », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°38. pp. 27-38.

Benveniste, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale, tome I*, Éditions Gallimard, 356p.

Dubois, Philippe, 1977, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », in, *Littérature,* Année 1977, Volume 25, Numéro 1, pp. 19-41.

Ducrot, Oswald, 1984, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », (chapitre VIII, pp. 171-233), in *Le dire et le dit*, Éditions Minuit, Paris. 237p.

Genette, Gérard, 1972, *Figures III*. Éditions du Seuil. Paris. 285p.

Genette, Gérard, 1983, *Nouveaux discours du récit.* Éditions du Seuil. Paris, 118p.

Herschberg-Pierrot, Anne, 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, «Lettres Belin Sup», 319p.

Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale I* (Les fonctions du langage), Paris, Édition de Minuit (pour la traduction en français).

Prince, Gérald, 1973, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, n° 14, 1973, pp. 178-196.

Puccini-Delbey, Géraldine ; Hunzinger, Christine et Kasprzyk, Dimitri, 2001, « Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée », in *Les Personnages du roman grec*. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, pp. 87-100. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 29).

Reuter, Yves, 2005, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, 179p.

Reuter, Yves, 2009, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 128p.

Tisset, Carole, 2000, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes/HER, Col. CAMPUS Linguistique, 191p.

Discurso lingüístico rifeño e identidad en *La hija extranjera* de Najat El Hachmi

Abdelkader BOUSFANJ
Universidad MouleyIsmail
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Meknès / Marruecos

Resumen:
El trabajo que nos proponemos llevar a cabo pretende rastrear el uso particular que hace Najat El Hachmi del rifeño como lengua vernácula en su novela *La hija extranjera*, y su incidencia en la producción de unos determinados efectos de sentido. Creemosque este aspecto adquiere los tintes de un detonante narrativo que vehicula una inquietud que demanda una solución. En esta novela, la escritora de origen rifeño (marroquí), aporta una reflexión sobre su identidad mediante la lengua de adopción, que es el catalán. Es, de hecho, el aprendizaje de la lengua de JoanotMartorell lo que ha propiciado esta travesía hacia los orígenes. Este proyecto de redefinición, en esta novela, se antoja transgresivo en la medida en que la pertenencia en este espacio no se establece básicamente en términos de frontera sino de osmosis entre ambos afluentes, el rifeño y el catalán. Esta condición hace que el personaje aparezca en la diegesis emancipado de la pertenencia a una geografía, a una cultura y a un dogma. De hecho, esta pertenencia no se opera por sustitución sino por el maridaje entre lo adoptivo y lo vernáculo.
La identidad en *La hija extranjera* se instituye bajo forma de un dialogismo lingüístico, traduciendo, transcribiendo y trasponiendo los elementos culturales de una lengua a otra; haciendo alternar de forma contrastiva toda esta infraestructura lingüístico-comunicativa tan heterogénea, conformada por expresiones, giros, formulas y términos, buscando las similitudes y las divergencias.
Creemos que detrás de la inserción del rifeño en el cuerpo del discurso narrativo subyace una determinada voluntad de significación. De ello nos vamos a ocupar en el siguiente trabajo.
Palabras clave: debate metatextual- puritanismo lingüístico- rifeño- catalán- Identidad- frontera- escisión.

Durante los dos últimos decenios, la narrativa escrita por autores marroquíes residentes en Cataluña ha experimentado un notable incremento, análogo a la consolidación y al auge de la reafirmación de la propia identidad frente a los procesos e implicaciones de la desterritorializacion**.** Se trata de unos proyectos escriturales relativamente recientes, centrados en la temática de la pertenencia, y que en los últimos años están acaparando la atención de los estudiosos de la literatura, siendo

laureados con premios literarios de gran importancia.Nos referimos aquí a Najat El Hachmi, Said El Kadaoui Mousaoui y Leila Karrouch. Los textos de estos autores están marcados por una suerte de travesía inversa desde la tierra de adopción hacia la tierra primigenia. Se trata de una travesía simbólica entre textos y lenguas. De hecho, si por algo destacan es por dedicar en sus obras un lugar importante a la lengua rifeña y a su sustrato cultural. Estos proyectos escriturales instauran un dialogismo que constituye el fundamento mismo de esta literatura. Agobiados por un discurso heterófoboestigmatizante, se proponen desmontar el mito de que el cielo es siempre azul.

Antes de proseguir nuestrorecorrido por la temática que nos ocupa, creemos oportuno, suscitar una reflexión liminar propiciada, sobre todo, por el origen de los tres escritores; todos son rifeños de nacimiento, imazighen, nacidos en el mismo pueblo: Bni Sidel; lo cual nos lleva a plantear el siguiente interrogante ¿Se puede hablar de una novela amazigh (rifeña) de expresión catalana?Si es así ¿Sería este incipiente proyecto creativo asumido por escritores rifeños en la lengua de Joanot Martorell ?

Los aspectos arriba mencionados presuponen que hablar de una novela amazigh de expresión catalana no radia en la exageración, sobre todo porque este conjunto heteróclito de textos destaca por una especial sensibilidad hacia las costumbres del Rif, la toponimia, hacia las cosas materiales, que no solo existen sino que forman parte de la aventura artística de la escritura de los tres autores representativos de este ciclo narrativo.

Los relatos de estos autores adoptan la forma de una incursión, de una invasión o de una conquista de los espacios de la vida intelectual catalanay por extensiónespañolarelativa al sujeto migrante, celosamente reservados por la tradición y la costumbre a los escritores peninsulares y a una jauría de periodistas, que no hacen ascos a la descalificación y al insulto. Asistimos, pues, a la emergencia de una conciencia identitaria y de un compromiso intelectual que ubica la significación del lado de la resistencia desde el poder del imaginario y de la palabra. De hecho, independientemente de las singularidades que los pudieran caracterizar, estos autores constituyen la emergencia de una conciencia escritural que ubica la cuestión de la identidad y de la pertenencia en el centro de su quehacer. Instauran asimismo una plurivocidad para evitar que la voz del inmigrante se ahogue, restituyéndole los contornos humanos, culturales y existenciales tan ultrajados por el discurso mediático. La escritura aquí, en tanto que acto artístico creativo, representa una suerte de reserva en la que se acumulan y se reencuentran interpretaciones, expresiones, denuncias y voces. Es de hecho, una manera de hacerse reconocer, de evidenciarse, hacerse ver y de afirmarse ante el otro.

Ni duda cabe de que la aventura de la creación literaria es ante todo una aventura del lenguaje; una apuesta por el poder del verbo y por las múltiples fuentes de la palabra.

Consciente de las bondades y de las delicias que propicia esta herramienta, Najat El Hachmi opta por la contaminación y el adulterio, salpicando el texto con una serie de palabras, expresiones y costumbres de su lengua natal. Esta mixidad lingüística es exponente de una voluntad de afirmación identitaria, una identidad permeable y abierta a la diferencia. La identidad en *La hija extranjera* es objeto de un juego que la transforma, la deforma y la reforma. Asistimos en este relato a la expresión de sensaciones íntimas de su cuerpo, de sus deseos, de sus fantasmas y de sus frustraciones, que se conjugan para expresar lo que hasta entonces le era prohibido. Y lo hace con un talento y una autenticidad que nos seduce como lectores.

La narrativa de Najat El Hachmi es tributaria de este cataclismo, y desarrolla toda una mística de la identidad. Ya desde su primera obra, titulada *Yo también soy catalana*, pasando por *El ultimo patriarca*, *La cazadora de cuerpos* hasta *La hija extranjera*, su proyecto escritural se ha visto marcado por esta preocupación, reflejando una identidad que bascula entre dos mundos. Este sistema de representación está asentado en una estructura binaria y dicotómica, en la que el ser se deconstruye para luego reconstruirse.

Hemos de reconocer que resulta tentador proceder al estudio de todas ellas para desentrañar las convergencias y las divergencias que en ellas subyacen, sin embargo en este trabajo nos vamos a limitar al estudio de *La hija extranjera*, novela aparecida en las ediciones Destino en 2015. Se trata de una autora cuyo ritmo sostenido de sus publicaciones no deja de acrecentarse, culminándose con la publicación de su última novela, *Madre de leche y miel*, aparecida en 2018 en las ediciones Destino.

En estos tiempos en los que todo parece desintegrarse, deshacerse, emerge la posibilidad de interrogarse, de provocar rupturas y de aceptar confrontarse a la pérdida. De hecho, es precisamente cuando el ser pierde el miedo a deshacerse que tiene más posibilidades de abrazar realmente lo que es. Este instante del vacío angustiador es propiciador del nacimiento o del renacimiento. Consciente de este desafío y del carácter pernicioso e inhibidor de esta fijación, la enunciadora emprende un proceso de liberación tanto de la cultura de adopción como de la cultura *cadáver*, para orientar su energía creadora hacia la invención de otro ser y de otro mundo, en el que la pertenencia es una elección.

La transgresión lingüística en la H. E, es una actividad compensatoria de una carencia, que le permite forjarse una nueva identidad. La autora escribe en catalán, porque aparte de ser la lengua del exilio es también la lengua de la libertad. Además, si el catalán es la lengua de la edad adulta, el rifeño es la lengua de la inocencia, una

lengua que fluye en el cuerpo del personaje como la sangre. Está cargado de una fuerza afectiva ligada al nacimiento y al anclaje emocional. A través de la inversión del rifeño en la diegesis, la autora restablece los lazos con la lengua materna; se reconcilia con el abecedario de su infancia. Esta travesía hacia lo propio tornado ajeno encarna una suerte de cordón umbilical, que la ancla en su infancia.

Aun no siendo la lengua del relato, el rifeño circula por el texto en profundidad. Ante la lengua de los orígenes y de la inocencia infantil se halla el catalán como lengua de la libertad, o lengua liberadora. A este respecto cabe plantearse la siguiente pregunta ¿Cómo decirse, pensarse, verse, a través de la lengua del otro? Cómo se construye la identidad a través de la palabra? ¿Qué papel desempeña la alteridad lingüística en este proyecto de construcción identitaria? Evidentemente, nuestro propósito no es dar respuestas exhaustivas a estos interrogantes sino aportar una reflexión sobre este constructo identitario peculiar cincelado en torno a valores que derivan de culturas distintas. Se trata de una búsqueda o de una construcción que se efectúa en un marco multicultural y plurilingüe, soldando conceptualmente los lazos rotos con la tierra ancestral a través del catalán.

De hecho, el narrador personaje ubica la liberación del lado del catalán. Quiere verbalizar sus ansias de liberación, pero el proyecto se le antoja imposible de expresar en la lengua de su madre. La cita que reproducimos a continuación es ilustrativa de esta cuestión:

> "He pensado: adiós, madre, gracias por todo; pero lo he pensado en esta lengua y no en la suya (*la de su madre*). Un pensamiento que de repente, se me ha hecho falso. Hay pensamientos que solo he tenido o solo puedo recordar haber tenido en esta lengua que no es la suya." P.20

Lo hibrido en esta novela emerge bajo forma de un diálogo hecho de tensiones, de encuentros, a veces, y de desencuentros, otras. Ante sus ansias de fincarse identitariamente, germina una suerte de estallido de recuerdos, de reflexiones sobre la lengua vernácula. Sin embargo, no hay fusión o simbiosis, sino una negociación fuertemente agria y dolorosa.

La hija extranjera es una novela en la que su autora nos invita a reflexionar sobre cuestiones varias; la inmigración, la mujer rifeña, la identidad cincelada en torno a valores falogocentricos, la identidad fragmentada y la hibridación cultural; y todo a través de una lengua en la que el catalán y el rifeño van de la mano.

El personaje, ilustrativo de una pertenencia doble, se halla inadaptado a su tierra de origen y también a la de adopción. Exiliado y escindido identitariamente, pugna por propiciar la coexistencia entre dos lenguas para desactivar esta dualidad

identitaria paralizadora. Esta problemática es tributaria de un proyecto personal de autodefinición, pero también de un deseo de establecer un equilibrio entre su *catalidad* y su *rifinidad*.

Las palabras en la lengua materna, esparcidas por toda la obra, no son anodinas sino portadoras de una voluntad de significación. No son entidades neutras propiciadas por esa travesía simbólica hacia los orígenes, sino que están investidas de cierta subjetividad.

Lahijaextranjera es prodiga en referencias a las motivaciones que están en la base de su existencia, a saber la identidad; es subsidiaria de un proyecto personal de autodefinición.Ya desde el principio, el texto articula esta peculiar forma de pertenecer. El titulo como signo o índice enunciativo remite a una filiación dolorosa. Ser *hija* y al mismo tiempo ser *extranjera*, es negar todo anclaje o pertenencia y sumirse en una suerte de distanciamiento o pertenencia esquizofrénica. La narradora pugna por sustraerse a un destino de errancia eterna entre dos culturas. Sin embargo, este proyecto de afiliación se antoja doloroso, por estar marcado por una pronunciada escisión entre dos mundos. En conformidad con esta premisa, la escritura deviene, aquí, medio para sondear el trastorno identitario que acontece cuando se es portador de dos culturas. La identidad es aquí, el lugar de una ambigüedad, de ahí el intento de aclarar la cuestión desde el prisma de la ficción narrativa.

Ya desde el íncipit se da a conocer el fin primero de la narración, que es al fin y al cabo abrazar la libertad. De ahí que la felicidad se traduce aquí por una metáfora de la transgresión. La narradora alimenta una sola y única ambición, la de la liberación. *La hija extranjera* de Najat El Hachmi comporta esta problemática del caos. El esfuerzo en ella invertido por la autora, a través de su travesía hacia los orígenes, revela una voluntad manifiesta por deshacerse, para luego rehacerse. Se trata de una labor de desligamiento que no favorece la fixidad sino que la destierra. La muerte del ser, confrontado a la elección constante entre múltiples referentes culturales, es propiciadora de una actividad de desestructuración/restructuración. Reniega de la identidad como marca estable para dar nacimiento a un proyecto poliédrico en el que se combinan referentes culturales dispares. De hecho, el íncipit mismo de la novela es un alegato a favor de la mezcolanza, del mestizaje y de la hibridez:

> "No seré más para vosotros. Desde ahora seré para mí. Para mí o para quien quiera, pero no para ninguno de los que me queréis sesgada, escindida" p.12

Esta cita revela la amplitud del drama existencial que aqueja a la narradora. Emerge en la diegesis como una conciencia que nos hace testigos de su particular lectura de un mundo que hay que cambiar, reconstruir e invertir de sentido. Reivindica

aquí el derecho a una existencia alejada de los discursos que ubican la pertenencia en la escisión. Reivindica su derecho a una existencia y lo atestigua en un acto de creación original. La narradora pugna por liberarse de la visión que convierte el pasado en una prisión, para fundar una identidad más plural, móvil, menos estable y sobre todo menos esencializada.

La novela aparece en su edición original, escrita en catalán, principalmente para ser descodificada por un lector catalán/ occidental. Sin embargo, en ella se transita del catalán al rifeño, oponiendo, así, conscientemente dos sistemas semióticos a los cuales tiene acceso.La escritura en La hija extranjera se antoja transgresiva, subversiva y hasta perversa; y lo es no por el hecho de incorporar expresiones en la lengua vernácula ininteligibles para el lector peninsular, sino porque su presencia en la diegesis fuerza el conocimiento de la cultura de los antepasados por parte del lector occidental que, viéndose confrontado a tal relativización de su propia cultura, se ve en la necesidad de cuestionar su propia tradición cultural, hasta el momento, intacta; lo cual constituye un paso hacia una percepción menos etnocéntrica. Con la incorporación de la lengua de su madre al relato, la expectativa es que su escritura sirva para renovar su lengua de adopción, enriquecerla, contaminarla y darle nuevos sones. La autora arremete contra la sacralización de la lengua de adopción, contra su pusilanimidad y su pureza, de ahí que la concreción de su sueño identitario pasa por su destrucción y su contaminación. En consonancia con lo que acabamos de exponer, la escritura deviene el instrumento de la liberación por excelencia, una liberación que se efectúa por y en el lenguaje, haciéndose creación del individuo. De hecho, en *La hija extranjera*, la identidad se afirma a través del lenguaje. La lengua de los antepasados deviene huella y memoria, y es objeto de duelo, deseo y fascinación.

Ante sus ansias de ubicarse identitariamente, germina una suerte de estallido de recuerdos, de reflexiones sobre la lengua vernácula, incorporando líneas sémicas que van de lo individual, lo cultural, lo lingüístico, lo étnico, lo religioso, lo político, lo mítico, hasta lo nacional, para derivar, a menudo, en una suerte de delirio. La novela deviene, entonces, un vasto campo de interrogación y de exploración de las distintas facetas identitarias.

Las palabras, expresiones y reflexiones, que surcan esta novela de principio a fin, son objeto de una transcripción particularmente desarrolladay de un discurso cuidadosamente elaborado en aras de casar significados. A guisa de ejemplo, la cita que reproducimos a continuación, en la que se describe algo tan banal y tan cotidiano como la tarea de preparar un desayuno, y que le permite entregarse a una "distracción dulce" que para ella es la traducción:

"Ha apagado el fuego y ha mezclado los dos líquidos

> calientes dentro de la tetera del café. Tetera no es la palabra, cafetera tampoco. Por unos instantes me he quedado colgada en esa traducción: Cómo tendría que llamar a la tetera del café? **Zaghallasht**, **abarrad**, tan nítidamente en nuestra su lengua, y yo no soy capaz de encontrar la correspondencia. De repente, este desajuste léxico, tan insignificante, tan banal, me ha hecho recordar cuán lejos estoy de ella, de su mundo (…). Por más que traduzca, por más que intente verter las palabras de una lengua a otra, nunca lo conseguiré. Siempre habrá diferencias. Pese a ello, traducir sigue siendo una distracción dulce."*P. 18*

Esta labor de trasvase de elementos de la cultura primigenia a la lengua de adopción es una constante en esta novela. Lo llamativo en esta labor de reconciliación es que no se limita a meras palabras sino que abarca también hábitos y costumbres que la han marcado en su infancia. En esta suerte de travesía hacia los orígenes, la enunciadora lleva a cabo una apasionada labor de traducción depalabras rifeñas pero siempre en relación con un determinado suceso como telón de fondo.

A través de este vaivén, Najat El Hachmi interroga la trasvasabilidad de los significados; Sondea las tensiones entre la tradición y la modernidad, entre la cultura primigenia y la de adopción. Esta cuestión es abordada en toda su complejidad, como si solo se pudiera solventar a través de ajustes sucesivos o de una negociación constante. El dialogo está fundamentado en la hibridez, y se halla aquí en la frontera o en la linde entre dos culturas, es un diálogo extremo pero vital.

Muchos espacios de intrasvasabilidad o intraductibilidad están diseminados por todo el relato, haciendo de la traducción un drama y del deseo de conciliación semántica un reto difícil de lograr. En las citas que reproducimos a continuación confiesa sin equívocos el fracaso del intento de trasvasar algunos aspectos de la realidad cultural vernácula a la cultura de adopción. Dice:

> "si tuviera que explicar en esta lengua en la que pienso todo el proceso de hacer el pan, no sabría, me fallarían las palabras, porque, cuando lo hago, la descripción se me llena de palabras de la lengua de mi madre que nadie más puede entender." P. 25

> " Al fondo de las dos habitaciones de la casa hay un tabique tras el cual está el baño. No sería esta la palabra, en las casas de ciudad sí que tienen baños, y los llaman de otro modo, los llaman *hammams*. Aquí en esta casa tradicional, la palabra es *archan,*

> que no puedo traducir por más que lo intente.” P. 59
>
> ““*espabilado*”, una palabra que no existe en la lengua de mi madre tal como me suena a mí, ella dice *ifsus,* que quiere decir *“ligero”.” P.179*
>
> “…no estés al sol *aiaabaiud*, algo que no sé traducir, y que quiere decir “barro”.” P. 80

El narrador personaje pugna por el redescubrimiento de lo propio y por la posibilidad de superarlo y organizarlo significativamente. Sin embargo, esta tarea de búsqueda de sentido en la lengua de adopción se antoja inviable, porque hay realidades que se resisten a todo trasvase y solo son accesibles en la lengua de su madre.

Aun así, el recurso a la lengua de adopción se hace cada vez más necesario para discurrir sobre lo vernáculo. A guisa de ejemplo esta cita relacionada con su recuerdoen edad infantil de unos versos que su madre solía recitar cuando estaban “*ahíabajo*”, en el Rif. Los versos son de la cantante favorita de su madre, MimountNserwan, y rezan así:

> “Su voz melancólica decía, “*llueve, llueve*”, pero quizá sería más exacto traducirlo por “*cae la lluvia, cae la lluvia*” si no fuese que en la lengua de mi madre no hay ninguna manera de decir que llueve sin decir que “*cae la lluvia*, de modo que lo banal es también poético, y no se me ocurre ninguna forma de transmitir ese sentimiento más elevado que tiene la canción (…). Este vacío me desconcierta, (…). Yo ya no soy de la lengua de mi madre”. 105

La reflexión, aquí iniciada, se estanca ante la imposibilidad de trasvasar el verso a la lengua de adopción. Este sentimiento de impotencia desencadena en la enunciadora una conclusión que la lleva a doblegarse ante la triste evidencia de que ya no es de la lengua de su madre. De ahí que este retorno a la infancia no solo es para revelarse sino también para sumirse en el exilio definitivo. El personaje se halla exiliado de la lengua, hallándose las coordenadas de la *rifinidad* borrosas o completamente borradas. La enunciadora reconoce ubicarse en un camino sin retorno, fundiéndose su identidad en un abrazo fatal con la alienación.

La reflexiónaquí emprendida no se limita únicamente a los recuerdos de su infancia, sino que se hace extensible a las diferentes connotaciones culturales que pueden comportar expresiones inherentes a la vida cotidiana en las dos lenguas: la primera

de ellas es "*Hoy es tu día*". El giro de esta frase no vehicula la misma herencia cultural. *Hoy es tu día*, en rifeño "*nharnem*" es una amenaza que presagia un sufrimiento atroz, por algún acto no acorde con la ética o con lo consensuado, o que está escrito que hoy uno va a morir. Sin embargo en catalán, remite al júbilo y a la alegría por referirse a un día de celebración.

> "Llegué a casa entusiasmada con la idea, gritando muy ilusionada: "*Madre, hoy es tu día*" y ella, desprevenida y atareada, me dio un buen chasco:" ¿Qué pasa, acaso quieres que me muera?". P. 53

Otra expresión que no vehicula la mima herencia cultural, y que es motivo de reflexión es "*Madremía*" o lo que en rifeño es "*Immainu*" 102. Si en la cultura de adopción es la expresión de una sorpresa, en la cultura vernácula es expresión de un lamento, una llamada a la compasión y al auxilio.

Esta reflexión sobre la lengua de los antepasados trasciende lo puramentelingüísticoo cultural para abarcar reflexiones de tipo retórico. El pleonasmo presente en el siguiente verso de una canción de *MimuntNserwan* es objeto de una reflexión sumamente desarrollada:

> "*Si me hubieras visto llorarías lágrimas*", una redundancia que no lo es en la lengua de mi pueblo de origen." 105

A través de la lengua del otro, hecha suya, la narradora desvela su visión del mundo para ser reconocida y adquirir existencia. Sin embargo este exilio lingüístico solo es propiciador de una situación inconfortable, propiciada sobre todo por la imposibilidad de conciliar dos significados, que se antojan irreconciliables. Podemos observar aquí un debate metatextual, que vincula estos modismos tanto a la tradición cultural vernácula como a la de adopción, occidental; todo en aras de llevar a cabo una suerte de rescate semántico para acercar posturas y percepciones de la vida.

Amén de esta consideración arriba explicitada, este interés por interpretar y discurrir sobre términos de su lengua primigenia propicia también a la narradora cierta apropiación de su lengua materna a través del acto de escribir. Sin embargo, el desenlace habitual de todo intento de conciliar las dos realidades es el fracaso; un fracaso que se verbaliza a través de unas frases aducidas de forma muy frecuente. Varios son los pasajes que ilustran este uso tan peculiar. A guisa de ejemplo, reproducimos los siguientes:

> "Me siento, de repente, huérfana de palabras, expulsada de la lengua." P. 41
>
> "Yo ya no soy de la lengua de mi madre" p. 105

La narradora pretende habitar su lengua, incorporarla dentro de la lengua adoptiva, rescatar significados que se habían condenado al olvido. Sin embargo este proyecto se le antoja imposible. Prueba de ello, es que el discurso aquí vertido sobre su relación con la lengua de su madre se inscribe dentro de una lógica de distanciamiento, que instituye una relación disyuntiva con la lengua de la madre, es decir, con su lengua o con la que fue la lengua de su infancia. Se trata de una disyunción que anula toda afinidad con la lengua de los antepasados. Ninguna efusión, ningún impulso oratorio lírico relacionado con la evocación de la cultura de la madre. Todo lo contrario, el discurso está marcado por una sobriedadde dicción y de pensamiento solo traicionada en contadas ocasiones, particularmente en el epilogo de la novela en el que la enunciadora describe un fuerte sentimiento que la invade al disponerse a bajar del autobús unas señoras oriundas del Rif, que le propiciaron el encuentro con la lengua de su madre o con sus ecos en boca de estas mujeres rifeñas. Así queda explicitada esta escisión esquizofrénica al final de la novela.

> "yo las escuchaba, primero sin reconocer lo que decían, qué lengua hablaban, y después, de repente, no solo me di cuenta de que hablaban la lengua de mi madre sino que descubrí que entendía todo lo que decían. (…) Me reía, me reía por dentro con una alegría que tenía que contener y deseaba con todas mis fuerzas que aquellas mujeres no bajasen nunca del autobús, que no volvieran a dejarme sin la lengua de mi madre; pensaba que podía ser de ellas sin tener que renunciar a nada, poder ser de mi madre sin tener que convertirme en algo diferente de lo que soy. Mi alegría se transformó en un sollozo desconsolado cuando las mujeres bajaron, yo también tuve que bajarme en la parada siguiente, porque mi llanto se iba haciendo cada vez más audible para el resto de pasajeros". 235

Este fragmento es particularmente significativo. En él, se palpa de forma diáfana la dolorosa escisión esquizofrénica a la que está confrontada la enunciadora, y que no hace sino intensificarse al final del relato. Tras abrazar la libertad, leitmotiv de toda la novela, de la diegesis emerge un ser sumido en la más absoluta escisión, ya quela relación que se establece entre la narradora y su tierra de origen es ambivalente, basculando entre la negación total o parcial de las raíces y el apego o nostalgia de la tierra primigenia. De ahí que, el uso del adjetivo posesivo "*Su*" o de la expresión "*la lengua de mi madre*" al referirse al rifeño en términos de lengua que no la define sino que define a su madre, no implica una separación sino una suerte de vínculo que no logra explicar. En vista de ello, el texto en Najat El Hachmi, es más

un espacio de fricción y de tensión desencadenantes del dolor que un espacio de ficción. Esta obsesión del otro y del mismo, interiorizado, a veces, y exteriorizado, otras, deviene en este contexto un fenómeno de fijación neurótica y patológica. Esta pérdida entre diversas fidelidades se figura en la diegesis como la manifestación de una guerra profundamente interiorizada entre *el ser* y el *querer ser*.

A modo de conclusión, podemos afirmar sin ambages, que la obra es exponente de una crítica radical hacia la identidad ciega e inmaculada. Rompe con los discursos fundantes de una pertenencia monocultural para pensar el futuro en términos de lucha, de multiculturalismo y de transformación. Así instituye otra percepción, en la que se abandona lo arquetípico; interroga sus silencios, sus misterios y sus lenguajes.Se abre sobre otros espacios culturales propiciatorios del diálogo con otros imaginarios, para acabar viviendo la experiencia de la confluencia en toda su intensidad y en toda su plenitud. Trata de poner en situación de diálogo aportes civilizacionales rifeño-catalanes en una perspectiva intercultural. Esta alquimia obedece a una escritura que casa evidencias culturales distintas en el crisol de una visión de la identidad que trastorna los esquemas habituales. Al tan acostumbrado cierre, fundamentado en lo dual, prefiere instaurar una intertextualidad con la otra cultura ignorada y tornada ajena.

La novela en Najat El Hachmi se antoja como un verdadero laboratorio en el que se ensayan dimensiones interculturales fantaseadas. La autora a través de esta travesía hacia la orilla de los antepasados pretende reinventar una identidad, una pertenencia susceptible de constituirse en términos de transculturalidad e intertextualidad; en tanto que receptáculo de distintos y de distantes.La aventura de la escritura en esta autora es lo más parecido a la roca de Sísifo, porque esta búsqueda patética del yo, que en teoría debería devolver al aculturado a su ser primigenio, anterior a la separación, acaba siempre en un naufragio. Lo cual impide el abrazo de la orilla de los antepasados. Perdida entre diversas pertenencias o fidelidades, la escritora se ve forzada a elegir entre callarse o decir lo indecible. La elección es dolorosa, porque acaba optando por la escritura, la del suicidio y de la muerte.

والفكرية في الآن نفسه، لوعيه بأن العمل الأدبي ينبغي أن يكون متكاملا، كما أن الموروث في العالم القصصي للكاتب لم يكن مقصودا لذاته، رغم حرصه على سرده على لسان شخصياته، وإنما يمثل إحدى الطرق والوسائل التعبيرية والفكرية لتناول قضايا وهموم مرتبطة بالإنسان وبالواقع بشكل فني جميل.

وأقول ختاما بأني أعتبر هذا النص رغم صغره من أغنى النصوص القصصية الأمازيغية التي قرأتها وأنجحها فنيا وفكريا، ولا غرابة، فصاحبه يعد علامة مميزة في مسار هذا الفن، ساهم وما يزال يساهم في إرساء دعائمه، وسخر كفاءاته وخبرته الفكرية واللغوية لبناء هويته الفنية، وهو ما يزال يغني هذا المسار.

المراجع

- أوسوس محمد، adrniq n wayyur، tullisin، مركز الطباعة، أيت ملول، ط: 2012.
- حمام محمد (تنسيق وتقديم) المخطوط الامازيغي، أهميته ومجالاته، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الندوات والمحاضرات رقم 1، ط : 2004.
- زهور الحسن، القصة القصيرة في الأدب الأمازيغي الحديث بسوس، ضمن كتاب دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، ط1: 2013.
- لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1: 1991.
- المرزوقي سمير، وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ط 1997.
- المنادي أحمد، دليل المبدعين بالأمازيغية (الأدب المكتوب)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط، ط 2012.
- عصيد أحمد، دراسات في الأدب الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، الرباط، ط 2015.
- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية السردية في القصة القصيرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1988.
- CHAKER, S. (1992), la naissance d'une littérature écrite, Le cas berbère (Kabylie), Bulletin des Etudes Africaines (INALCO) : IX (1718/).

Etudes sur le récit amazighe émergent

Tome I

Coordination

Ahmed EL MOUNADI