A-PDF MERGER DEMO

**جامعة: محمد بوضياف- مسيلة-**

**كلية: الآداب والعلوم الاجتماعية**

**قسم: اللغـــة العربيـــة وآدابـــها**

**الرقم التسلسلي** .....

**الـــعـــنـــــوان:**

# حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لـــواسيني الأعـــرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

**تخصص:** أدب عربي **فـــرع** : أدب جزائري حديث

إعداد الطالبة:

آمـــال ســـعـــودي

**تاريخ المناقشة** 14/01/2009

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

- أ / **د**/ بوجمعة بوبعيو (الرتبة) أستاذ التعليم العالي( أ /**ت** /**ع**) من جامعة عنابة رئيسا
- **د** / فتحي بوخالفـــة (الرتبة) أستاذ محاضر ( أ ) من جامعة المسيلة مشرفا ومقررا
- **د** / عباس بـــن يحيى (الرتبة) أستاذ محاضر ( أ ) من جامعة المسيلة عضوا ممتحنا
- **د** /عبد المالك ضيف (الرتبة) أستاذ محاضر ( **ب**) من جامعة المسيلة عضوا ممتحنا

الـــمـــوســـم الـــجـــامـــعي

2007/2008

# الفصل الأول

## الفصل الأول: حداثة السرد

### أولا:العتبات السردية

**1- دلالات الذاكرة**

**2- تقنيات السرد**

**3- وضعية السارد**

**أ- التخفي والظهور**

**ب- الوجود والمشاركة**

**4- التماهي السيري**

### ثانيا:البنى الموضوعاتية

**1- الإيديولوجية**

**2- التيمات**

**أ- الإرهاب**

**ب- الموت**

**ج- المثقف**

**3- اللغة المسرودة**

### ثالثا:المتفاعلات النصية

**1- إعلامية**

**2- أدبية**

**3-تاريخية**

**4- دينية**

# الفصل الثاني

**الفصل الثاني: حداثة البناء**

**أولا: بنية الفضاء النصي**

**1- الألوان**

**2- العناوين**

**أ- ذاكرة الماء**

**ب- محنة الجنون العاري**

**ج- الوردة والسيف**

**د- الخطوة والأصوات**

**ثانيا: بنية الإيقاع الروائي**

**1- الزمن**

**أ- الزمن الكرونولوجي والزمن السيكولوجي.**

**ب- المفارقات الزمنية**

**ج- تقنيات زمن السرد**

**2- المكان.**

**أ- المدينة**

**ب- الأماكن الحيزية**

**ثالثا:النزوع الدرامي**

**1- البناء الدرامي**

**2- الشخصية**

**أ- الشخصية المرجعية**

**ب- الشخصية الإشارية**

**ج- البطاقة الدلالية للشخصيات**

# مقدمة

# مدخل

## الفصل الأول

# الفصل الثاني

تم
بحمد
الله

# خطة البحث

**مقدمة**

**مدخل**

## الفصل الأول: حداثة السرد

### أولا:العتبات السردية

**1- دلالات الذاكرة**

**2- تقنيات السرد**

**3- وضعية السارد**

**أ- التخفي والظهور**

**ب- الوجود والمشاركة**

**4- التماهي السيري**

### ثانيا:البنى الموضوعاتية

**1- الإيديولوجية**

**2- التيمات**

**أ- الإرهاب**

**ب- الموت**

**ج- المثقف**

**3- اللغة المسرودة**

### ثالثا:المتفاعلات النصية

**1- إعلامية**

**2- أدبية**

**3- تاريخية**

**4- دينية**

## الفصل الثاني: حداثة البناء

### أولا: بنية الفضاء النصي

**1- الألوان**

**2- العناوين**

**أ- ذاكرة الماء**

**ب- محنة الجنون العاري**

**ج- الوردة والسيف**

**د- الخطوة والأصوات**

### ثانيا: بنية الإيقاع الروائي

**1- الزمن**

**أ- الزمن الكرونولوجي والزمن السيكولوجي.**

**ب- المفارقات الزمنية**

**1- ب-الإسترجاع**

**2- ب- الإستباق**

**ج- تقنيات زمن السرد**

**1- ج- تسريع السرد**

**2- ج- إبطاء السرد**

**2- المكان.**

**أ- المدينة**

**ب- الأماكن الحيزية**

### ثالثا:النزوع الدرامي

**1- البناء الدرامي**

**2- الشخصية**

**أ- الشخصية المرجعية**

ب- الشخصية الإشارية

ج- البطاقة الدلالية للشخصيات

.خاتمة

# شكر و عرفان

إلى ريحانة سكيكدة ،وعطر أريجها الفواح

إلى الشمعة التي تحترق لتضيء طريق العلم للآخرين

* الدكتور * فتحي بوخالفة

صاحب الأيادي البيضاء ،والفضل الأكبر على هذا البحث ، هذا الرجل الذي مهما أطنبت في شكره، فلن أستطيع أن أوفيه حقه من الاحترام والتبجيل

ولذا أكل أجره إلى الله تعالى سائلة إياه أن يجزيه عني وعن العلم خير جزاء.

آمال سعودي

إلى اللغة العربية الفصحى

تلك التي سأقدم لها بإخلاص وأنا عازمة على أن أقدم لها ما بقي من العمر بالإخلاص نفسه وبأكثر منه وإنها لجديرة بذلك مني ومن غيري.

يكفيني أنها لغة القرآن الكريم وأنها الصلة بين العرب

كل العرب * فكرا وشعورا*

وأنها رباط الوحدة الدائم بين الناطقين بها إذا انحلت كل العرب وتقطعت

إليها أهدي هذه الرسالة وكل رسالة من بعدها إن شاء الله.

# آمال سعودي

## إهداء

إلى معلم البشرية محمد صلى الله عليه وسلم.

بجهدك أكتب وفي مدارك أقع .* أبي أحمد* الذي بذر حياته من أجل أن ينفض عنا القلة والعلة والذلة .لكَ وحدك مملكة الألفاظ هذه.

إلى من القلب يهواها والعمر فداها * أمي حورية * لكِ أكون وإليكِ أتطلع .

إلى زنابق الفرح و عنادل القلب إخوتي حفظهم الله

إلى زملائي في قسم الدراسات العليا تخصص أدب جزائري حديث

إلى كل من صرت له عبدا لأنه علمني حرفا ،جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف * مسيلة*

آمال سعودي

# فـــهـــرس


مقدمة ..... أ
مدخل ..... 1
الفصل الأول: حداثة السرد ..... 8
أولا:العتبات السردية ..... 12
1- دلالات الذاكرة ..... 14
2- تقنيات السرد ..... 18
3- وضعية السارد ..... 27
أ- التخفي والظهور ..... 29
ب- الوجود والمشاركة ..... 30
4- التماهي السيري ..... 31
ثانيا:البنى الموضوعاتية ..... 36
1- الإيديولوجية ..... 37
2- التيمات ..... 39
أ- الإرهاب ..... 41
ب-العبث ..... 42
ج- الموت ..... 43
د- المثقف ..... 45
3- اللغة المسرودة ..... 46
ثالثا:المتفاعلات النصية ..... 54
1- إعلامية ..... 48
2- أدبية ..... 64
3-تاريخية ..... 67
4- دينية ..... 71
الفصل الثاني: حداثة البناء ..... 76
أولا: بنية الفضاء النصي ..... 76
1- الألوان ..... 79
2- العناوين ..... 82
أ- ذاكرة الماء ..... 85

ب– محنة الجنون العاري ..... 87
ج– الوردة والسيف ..... 89
د– الخطوة والأصوات ..... 91
ثانيا: بنية الإيقاع الروائي ..... 94
1– الزمن ..... 96
أ– الزمن الطبيعي ..... 98
ب– المفارقات الزمنية ..... 102
1– ب–الاسترجاع ..... 103
2–ب– الاستباق ..... 109
ج– تقنيات زمن السرد ..... 111
1–ج– تسريع السرد ..... 111
2 –ج– إبطاء السرد ..... 115
2– المكان ..... 119
أ– المدينة ..... 121
ب– الأماكن الحيزية ..... 124
ثالثا:النزوع الدرامي ..... 129
1– البناء الدرامي ..... 129
2– الشخصية ..... 134
أ– الشخصية المرجعية ..... 136
ب– الشخصية الإشارية ..... 137
1–ب–التعليقات ..... 137
2–ب–الوصف ..... 138
ج– البطاقة الدلالية للشخصيات ..... 139
خاتمة ..... 146
قائمة المصادر و المراجع ..... 149

**مقدمة**

إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تضع اليوم أقدامها على أبواب الحداثة في المستويين الجمالي والمعرفي، فهذه الرواية تنزع من خلال بنيتها، ولغتها، وكثافتها إلى خلق مستويات متفاوتة مستخدمة كل الأساليب السردية المعاصرة ،واللوحات الفنية المتنوعة ،للتعبير عن بيئتها وعصرها (**تيار الوعي ،الرمز والأسطورة ،المناجاة، الأحلام، اللامعقول، أسلوب المذكرات والوثائق.....**)

قد لا نبالغ إذا قلنا إن الرواية الجزائرية استطاعت على الرغم من العقبات العديدة التي اعترضت مسيرتها ،أن تقفز قفزات واسعة في عمرها القصير الذي لا يتجاوز نصف قرن،وأن تسير بخطى ثابتة نحو النضج ، واحتلال مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى ،فلئن كانت البدايات بسيطة ،فإن درجة من التعقيد تصاحب المرحلة الأخيرة ،نتيجة تنوع أدوات التعبير الفني وتجارب الأجيال وتعقد الحياة بروافد مكوناتها المختلفة.

واللافت للنظر أن الإنتاج الروائي الجزائري قد ازداد خلال السنوات الماضية بشكل جدي وملموس ،وكان من نتاج هذا التطور الكمي والكيفي أن دخلت روايتنا مجال الدراسات الأكاديمية من أوسع الأبواب، وأصبحت مخبرا متسع الأرجاء متعدد المضامين، متميز المناحي ، والحق أن الجيل الأول المؤسس (**الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة**) قد بذل جهدا كبيرا لإخراج الرواية الجزائرية إلى آفاق جديدة، وتصوير النفس البشرية بكل أبعادها ونوازعها ، أما في الثمانينات والتسعينات ،فظهر جيل جديد (**واسيني الأعرج، جيلالي خلاص، الحبيب السائح، الزاوي أمين**) وقف إلى جانب الجيل الأول المؤسس، لتطوير الفن الروائي العربي الجزائري والدخول في مرحلة من التحولات الفنية ، مرحلة بحث وتكوين أشكال جديدة لرواية جزائرية متجذّرة أكثر في التراث...

ويبدو أن نهاية الثمانينات تعد إيذانا لبدء مرحلة جديدة في ريادة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ،التي بدأت تنحو منحى جديدا في صياغة أبطالها، وتوظيف تقنيات جديدة والاعتناء الشديد بالصور ،واللغة الشعرية .

ولكن **أين موقع واسيني الأعرج من تطور هذا الجنس الأدبي الذي نما نموا محسوسا ،في إفادته من تقنيات السرد المختلفة ،وكيفية التعامل مع المضامين ،والشخصيات ،والأحداث واللغة والزمن ؟**

بعبارة أخرى: **هل تطور واسيني الأعرج روائيا؟ ،وهل استطاع إتقان كتابة الرواية بكل ما تحمل من أجهزة تقنية شديدة التعقيد؟ ،هل تتسم رواياته بالنقدية والمغامرة المفتوحة؟ .**

هذا ما سنحاول اكتشافه في روايته (**ذاكرة الماء**)، حيث يقطع التجريب معها وسؤال الحداثة مسافات أبعد وأغوارا أعمق. وهذا ما جعلني أختار عنوان البحث(**حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج** )،وبالتالي جاء البحث في مدخل وفصلين وخاتمة.

فأما **المدخل** فجاء للحديث عن التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية من وجهة نظر واسيني الأعرج، و الكشف عن الأسباب التي جعلت واسيني يتوغل أكثر في مغامرة التجريب.

وأما **الفصل الأول** فكان لحداثة السرد ،حيث جاء في تمهيد حول ماهية السرد و المبحث الأول للحديث عن آليات السرد، بدءا بتتبع العتبات السردية من العنوان الرئيسي **ذاكرة الماء** إلى العنوان الفرعي **محنة الجنون العاري** فالإهداء، بعد هذا يأتي تعدد السرد تناوبه ،و تحركات السارد بين ثنائيتي (التخفي و الظهور )، (الوجود والمشاركة) . فالتنوع السردي حيث يتلاقى السرد في الحوار بالفصحى والعامية ،و الكتابة باللغة الفرنسية مما جعل السرد لا يفارق لعبة التماهي السيري.

أما المبحث الثاني فكان للبنى الموضوعاتية من زاوية الإيديولوجية، التيمات، اللغة السردية ثم يأتي المبحث الثالث لدراسة المتفاعلات النصية التي تتقاسم المساحة مع السرد ،و جاءت مقسمة حسب هيمنتها على متن الرواية من إعلامية وأدبية ثقافية ،و متفاعلات تاريخية ودينية.

**أما الفصل الثاني** : فهو لحداثة البناء ،جاء في ثلاثة مباحث ، المبحث الأول كان لدراسة بنية الفضاء النصي ،ذلك أن الرسالة الخطابية التي تربط بين النص و القارئ تبدأ من الوهلة الأولى التي يلمح فيها القارئ الكتاب ،فيقرأ العنوان و يتمعن الغلاف ،لذلك احتوى مبحث الفضاء على دراسة الغلاف الأمامي للرواية من حيث الألوان ،والعناوين.

بعد ذلك يأتي المبحث الثاني الحامل لبنية الإيقاع الروائي و ما يحتويه من دراسة للزمن من حيث المفارقات الزمنية و تسريع السرد و إبطائه ، مرورا بدراسة المكان

ثم المبحث الثالث الذي خُصّص للنزوع الدرامي ،حيث تتحول الرواية إلى مبنى درامي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة ،من خلال وحدة العمل و الزمن ،و الشخصية و دراستها من مستويات محددة أثناء التحليل ، تتمثل في أنواع الشخصيات و البطاقة الدلالية الخاصة بها.

ثم جاءت الخاتمة التي احتوت أهم النتائج التي تم الوصول إليها في البحث.

وكان المنهج المعتمد في البحث ،هو المنهج البنيوي الذي يركز على تحليل البنية، مع الاستفادة من المنهج السيميائي ،الذي يسعى للكشف على الدلالات.

و اعتمدت في هذه الدراسة على المصدر الرئيسي و هو رواية **ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج ، أما عن المراجع فقد كانت معظمها كتبا في النقد الحديث، مثل كتاب **يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنوي** ،و كتاب **حسين خمري :نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**.

و لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكاترة رجال الفكر و الأدب، المهتمين بالدراسات الجزائرية ،و أخص بالذكر أستاذي الكريم الدكتور **فتحي بوخالفة** الذي شجعني و شاركني في الموضوع، و أشرف على هذا البحث ،و رافقني في جميع مراحله و أطواره .

و بعد فأرجو أن أكون قد وفقت في مسعاي ،فإن لم يكن فحسبي أني بذلت غاية الجهد.

.....

# مـــــدخـــــــــــــــــــل

## مدخل:

إذا كانت ريادة الرواية العربية من نهاية القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، قد ابتدأت مقلدة من التراث الأدبي العربي أو من الرواية الغربية، فقد كان ذلك التقليد أيضا تجريبا لشكل مختلف من الكتابة، بمستويات مختلفة، وإلى آماد متفاوتة في تواضعها، وطوال قرن مضى على اللحظة التقليدية واللحظة الحداثية ، فقد وسم التجريب اللحظتين معا. وهذا من بين ما يفسر عدم استقرار اللحظة التقليدية على الرغم من استمرارها .أما اللحظة الحداثية فقد قامت وتأزمت بالتجريب.

وبالتجريب يبدو أن الرواية العربية تمضي في منعطف جديد، يتجاوز تلك اللحظتين بقدر ما يستثمرهما .فالتجريب والإبداع يمثل ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل **فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها**[1]. ذلك لما يتوفر عليه من آفاق تعود في جوهرها إلى طبيعته الباحثة باستمرار عن المغاير من أشكال الكتابة الروائية وأدواتها،والبحث يشكل أولى درجاته إذ **بدون بحث لا يوجد تجريب**[2]، فالبحث هو الذي يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية.

ولما كانت الرواية تنفتح على ذلك الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية، المعاصرة و المحلية منها ،والعالمية، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعددة من التعالق النصي ، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب لأخر فإنها تبقى مقبلة دوما على التجريب الذي تستمد منه تجدد نسغها ، وتطور آليات إنشائها ، عالما روائيا لا يزال بصدد التشكل ، يعكس تنامي وعي كتابها النقدي بشروط ممارستها نوعا أدبيا يتعالى على الثوابت والحدود ،من خلال مساءلة السابق من الكتابات ومساءلة ذاته دون التوغل بعيدا في مسالك المغامرة .

فرواية التجريب «**لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك**

---

[1]- أحمد المديني : الخطاب الروائي العربي /الخطاب المستحيل ، مجلة الطرق، ع 3 ،آب ،أغسطس ، عدد خاص في الرواية العربية، البناء الفني و حركة الواقع الاجتماعي ، ص 78 .

[2]- عز الدين المدني :الأدب التجريبي ، الشركة التونية للتوزيع ،دار سحر، تونس ،دط،1972،ص 27 .

**منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول،والتخلص من نمطية بنيتها.»**[1] وذلك باختراق عمودية السرد والانزياح عنها إلى كافة مكونات الخطاب: (**الزمن– الرؤية– الصيغة**) ... ثم يجعل الخطاب يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي، والشعري ،والديني والحكائي، والشفوي، والصحافي، والسياسي، والتاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا وكلا حسب خصوصياته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته ، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب.[2]

والاشتغال على اللغة بأفق حداثي يتم في ضوءه التعامل مع اللغة لا كأداة إبلاغ فحسب وإنما كفضاء إبداع ،يسهم في شعرنة الخطاب وتكثيف دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية، مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع، وهو ما يكسب طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النص ، خاصة إذا كان هذا الأخير يتميز بسرده المتشعب ولغته الرمزية وبعده العجائبي.

وفي الواقع فإن رواية التجريب تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها سمات الكتابة المغايرة للسائد السردي ، والمتميزة عنه بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الإضافة النوعية والتي تتفاوت من كاتب لأخر ، إلا أنها تبقى دلاليا معبرة عن الكتابة المضادة والتي لا تترد في مواجهة الآخر المتعدد الوجود ، بعد أن تحررت في التفكير والتخيل واللغة مجسدة بذلك :« **جواب التجاوز على سؤال الإبداع ، اختيار المغامرة بديلا**» .[3]

وتكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي ، على انخراط عدد مهم من نصوصها في مذهب التجريب ، وإن تفاوتت درجات وعي كتابها بشروط وآليات ما يستثمرونه من أشكال وتقنيات ، بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة على التحولات المتأزمة. التي ما فتئت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى الآن ، وما نجم عنها من أحداث

---

[1]- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، دار سحر ، تونس ، دط ، 1999 ، ص 20 .

[2]- سعيد يقطين : القراءة و التجربة ، دار الثقافة الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1985 ، ص 295 .

[3] عبد الكريم العلام :سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1999 ، ص 10- .

.....

# مـــــدخـــــــــــــــــــل

جعلت البحث عن أشكال تعبيرية جديدة يكون ضرورة من نظر الجيل الجديد من كتاب هذه الرواية الجزائرية ويمثله واسيني الأعرج ، ورشيد بوجدرة ، وجيلاي خلاص، والحبيب السائح وغيرهم ، وحتى من قبل الجيل المؤسس كعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، خاصة وقد أخذت أسس التجريب الروائي مقومات فكرية وأشكالا فنية تتبلور في المشرق العربي من خلال كتابات جيل الستينات في مصر ، وبعد أن غدا الشكل الروائي منفتحا على أكثر من جنس أدبي وشكل فني ، و أفق أبداع بتأثير من المنجزات السردية الغربية إبداعا نقديا .

وأمام كثرة التجارب الروائية الجزائرية التي انخرطت في مسالك التجريب و لم يستطع جميعها أن يكون مبدعا . ومن ثم منتجا لشكل جديد أو خطاب جديد أو للغة جديدة ، هناك بعض النماذج الدالة والممثلة لهذا النوع من الرواية الحديثة الجزائرية ، وهي نماذج للروائي واسيني الأعرج الذي يعكس تبلور السمات المفيدة لهذا النمط من الكتابة الروائية على مدى القرن العشرين وتكشف لنا نصوصه عن علامات تمايز بين تجربة وأخرى ، وحتى بين نص وآخر داخل التجربة الروائية الواحدة .

فنحن حين نقرأ واسيني الأعرج نشعر باستمرار أننا أمام كاتب مميز، له قدرة كبيرة على التحرك في عالم اللغة ، كما أن له دراية كبيرة بفنون الكلم والتعبير ، ولهذا فهو من الروائيين الجزائريين القلائل جدا الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن،ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي ، ورغم كون إبداعات واسيني الأعرج يتزايد عددها باطراد ، فإن الاهتمام النقدي بتجربته و فرادتها لم يتجاوز حدود التعريف أو القراءة السريعة ، ولا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادة كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد ،الذي ساهم في إقامته روائيون من قبل هاني الراهب، وعبد الرحمن منيف، ونبيل سليمان وآخرين من مختلف البلاد العربية .[1]

ويعلن التجريب لدى واسيني الأعرج القطيعة مع أنساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة ، تجدد نسغها من صيرورة بحثها عن المغاير من أشكال السرد ،وأنساق الخطاب، ومستويات اللغة .قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم .

---

[1] - . سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1992 ، ص 39

وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي، والسياسي، في تحولاته المتأزمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة. وكانت تستدعي تحولات في جماليات النص السردي، حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدة والتحديات المتولدة عنها .فمثلا تكشف رواية (**وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر**) [1]،عن مظاهر عديدة و مؤشرات دالة على انخراطها في مسالك التجريب. فالتزاوج بين السيرة و الرواية يربك العلاقة بين ميثاقي الرواية و السيرة الذاتية ، و ذلك من خلال استعادة الكاتب لجوانب من طفولته البائسة. فاشتغاله على الذاكرة ،و التداعي ،و الحلم ،السبيل إلى اختراق الأنساق التقليدية للسرد ،و استبدالها بأخرى تقوم على تداخل الأزمنة لا على تعاقبها. كما يوحي التقسيم الخارجي للرواية باستيحاء الكاتب لبنية نص (**ألف ليلة و ليلية**) ،من خلال تسمية القسم الأول بالليلة الأولى و القسم الثاني بالليلة الثانية .

و تعد رواية (**نوار اللوز**) تحولا نوعيا في مسيرة تجربة الروائي [2]بحكم نزوعه في كتابتها إلى التأصيل الروائي ،من خلال استثمار السيرة الهلالية من منظور نقدي يتأسس على استعادة هذا النص التراث الشعبي ،و إنشاء النص البديل الخاص و هو تغريبة **صالح بنن عامر الزوفري** في ظل بني كلبون السلطة الحاكمة في جزائر الاستقلال .مما يفيد أن معارضة الكاتب للنص الأصل **تغريبة بني هلال** انتهت به إلى مفارقة بإنتاج نص تغريبة جديدة يختلف عن الأول في الزمان، و المكان و أبنية الشخصيات ، وأبعادها ،ولغة الحكي ،و الحوار .و هو يشكل اختراقا لقداسة التراث السردي،«**و نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة.**»[3].

و يكشف الكاتب ذاته عن خلفيات هذا الاختراق في قوله :«**أخذت السيرة الهلالية في هذه الرواية كمتكئ شعبي للكتابة الروائية. فلما فتحت عيني كنت أسمع بأبي زيد الهلالي، غير أنني و قد أدركت مرحلة الوعي، تفطنت إلى أن المقياس الذي طرح لتقديم بطل كان مقياسا إقطاعيا، فمن خلال إطلاعي على ثلاث وثائق من السيرة الهلالية .نسخة مدرسية ، وثانية مهذبة ،و ثالثة رديئة، لم أقتنع بالأولى ولا بالثانية و لا بالثالثة ،التي وجدت فيها أن كل المظاهر**

---

[1] بوشوشة بن جمعة : التجريب و سؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية ، ضمن أعمال الملتقى الأدبي الخامس ، عبد الحميد بن هدوقة وزارة الاتصال و الثقافة ، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ط 5، 2002 ، ص 239

[2] - . المرجع نفسه ، ص 241

[3] . بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 451 -

**الجنسية قد مر عليها مقص الرقابة،لإعطاء صورة مثالية لأبي زيد.و تساءلت: هل هو حقيقة بطلا بالمفهوم الشعبي ؟كبطل بالنسبة لي كان يعبر عن الملوك .إذا كان رأس الحربة في الغزو، يجبي الأموال للحسن بن سرحان ... لم يعجبني، كان طاغية. بالمفهوم العام هو بطل و الذين كتبوا التاريخ ربطوه بالواقع الإقطاعي ، من هنا أحسست بضرورة إعادة النظر في تاريخ هذا البطل الشعبي . فأعطيته صورة أخرى حتى أغير المفهوم العام له .»** [1].

إن حداثة الرواية العربية الجزائرية ترتبط بالتجريب أفقا ،لتحقيق المغايرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية، و اللغوية .و هو ما جعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل المشهد الأدبي الجزائري عامة ،و الروائي خاصة كتوظيف أشكال التراث المحلي و العربي الإسلامي، و العالمي ،و استلهام التاريخ في شتى تجلياته ،و أبعاده ،و اقتحام المحرمات السياسية الدينية.كل ذلك في كنف التفاعل مع الموروث الروائي العالمي، و منجزاته الحديثة و المعاصرة، في صوغ حكائي خلخل الميثاق السردي السائد ،و ما ينبني عليه من أنساق مألوفة و جعل من اللغة فضاء إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب . فكان التعدد اللغوي دلالة على عمق الأبعاد الدرامية للتجارب المحكية الفردية و الجماعية على حد سواء .و هي كلها علامات دالة على حداثة هذه الرواية و مكوناتها الحكائية و النصية .

فكان أن تحول التجريب إلى هاجس يتصدر شواغل واسيني الفكرية والجمالية ، إذ يمثل السؤال المركزي الذي يتردد صداه في كل نصوصه الروائية ، وهو سؤال يقترن بإشكاليتين نقديتين تمثل المثاقفة أولاهما . بحكم أن الرواية «**من حيث كونها نصا متمايزا في بنياته وفي آفاقه وفي أسسه التي يرتكن إليها فرضتها (الرواية ) علاقات غير متكافئة مع ثقافة الآخر.**».[2] في حين يمثل التأصيل ثانيتهما وهو يتأسس على«**البحث عن الأنا من خلال تاريخ هذا الأنا ، والبحث عن الأنا من خلال الآخر ، من أجل خلق ذات متحررة لها علاقات بتاريخها وحضارتها ، مما يعطيها تمايزاتها ولها علاقاتها مع الآخر المتقدم ، المتنور،مما يمنحها مكانا داخل العصر الذي تعيشه استهلاكا،وتحاول أن تعيشه كممارسة فكرية /حضارية .**» .[3]

---

[1]- سيزا قاسم : مجلة فصول ، مج 2 ، العدد 2 ، القاهرة ،1982 ،ص 144 .

[2] - واسيني الأعرج : مأزق الرواية العربية : أسئلة النشأة ، أسئلة المثاقفة ، مجلة المساءلة ، الجزائر ، ربيع – صيف 1993 ، ص 67 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 68 .

وتعكس تجربة واسيني الروائية هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة/ وسؤال التأصيل ، وهي تمارس مغامرة التجريب بحثا عن المغاير من أشكال الكتابة، وأدوات السرد ، مما جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن المختلف من الأنساق الجمالية القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر ، وبلورة المواقف النقدية منها ، وهو ما يبرز أن التجريب لدى واسيني وليد وعي بشروط الكتابة الروائية، فعلا إبداعيا يستمد تجدد نسغه من تجدد أشكاله عبر مغامرة بحث لا تنتهي .لبقائها منفتحة على اللامحدود من الاحتمالات والتوقعات ،وكذلك عن وعي بخصائص المرحلة التاريخية لجزائر الاستقلال ، وما تولده من تحديات. كل ذلك دون إقصاء للذات التي تتعالق سيرة فردية /مع سيرة المجتمع ، بحكم جدلية العلاقة القائمة بينهما .وهو تداخل يجعل الذات /والآخر وجهين دالين عن تقاطب أساس يميز عالمه الروائي ويشكل سمة دالة عليه .وهو تقاطب الذات والوطن .

ويكشف واسيني الأعرج عن جدلية المثاقفة والتأصيل وفعلها في مغامرة التجريب الروائي في قوله : «**ساعدتني الثقافة الغربية عامة والفرنسية خاصة على عملية الاختراق . ولكن الإشكال الذي طرح أمامي يتمثل في كيفية القيام بعملية الاختراق ، هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها،أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية ولهذا استندت إلى التراث كمتكئ لتأكيد هذه المحلية .بدون الإخلال بالجانب البنائي للرواية. لأن العقلية المحلية لا تسمح بهذا النقل السلبي للتجربة الغربية ،و لأنها بالأساس يغيب المنطق فيها وتحصر الأسطورة التي يحكمها منطقها الخاص ، فأنا استندت إلى هذه الأسطورة لإثبات كياني الثقافي، والاجتماعي، واستندت إلى الأداة التي لم تصبح بالأساس غريبة ، لأن مفهوم العالمية قد دخلها.** »[1] ، وقد أفصح عن منظوره للتجديد بقوله : « **إن الرغبة في التجديد هي التي تحفزني دوما على تجاوز الواقعية التقليدية في كتاباتي الروائية ،فالحياة إذا لم تجدد تموت والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر ، وعليه فإن الرواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلا بهذه النزعة التجديدية التي تدخل ضمن الإطار**»[2].

[1] . بوشوشة بن جمعة : الرواية العربية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة ، دار سحر ، تونس ، دط ،1988 ، ص 83 -

[2] . المرجع نفسه ، ص 87 -

.....

## مـــــدخـــــــــــــــــــل

وهكذا فإن التجريب في تصور واسيني الأعرج فعل إبداعي حداثي ، يستمد العلامات الدالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصلية وثقافة الآخر الغربية ،وهي المزاوجة التي تكسب مذهب التجريب الروائي لدى هذا الكاتب ميسم الاختلاف ، الذي تجسده نصوصه الروائية .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

## الفصل الأول : حداثة السرد

إقتحم السرد الحياة الثقافية العربية المعاصرة فلم يقتصر على اللغة فحسب ،وإنما تجاوزها إلى الأنساق غير اللغوية كالموسيقى ،والرسم، والرقص، وغيرها... فالعمل السمفوني سرد موسيقي والرسوم الكلاسيكية استمدت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية، والأسطورية، يستبطن كل منها سرد قصة ،والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات ،وقضايا سياسية واجتماعية، وجمالية مختلفة. و لم يعد الرقص الراقي (البالي) وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة حركات الجسد، بل امتد ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي.[1]

و هذه المرونة الدالة التي تمتلكها ظلال السرد للتسلل إلى صلب الفنون غير اللغوية، ليست ذات شأن إذا ما قيست بما للسرد لدى مختلف فنون القول،فالملاحم تسرد شعرا والشعر التمثيلي في المسرح يسرد الوقائع ممثلة على الخشبة ،ووُلدت الرواية اقتراحا لتجسيد فكرة السرد التي يمكن أن تكون خفية ، أو عصية على التبيين والمتابعة في فنون القول الأخرى. فالسرد الروائي استطاع كسر رتابة التكرار الموجودة في القصيدة، وجعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة. ومن خلاله يتبين أن القسم المركزي من تحليل الخطاب الروائي يتأسس وفق أنساقه الإبلاغية ، وبالخصوص في علاقة الراوي بما يروي ،وعلى لسان من يتم الكلام في الرواية والطريقة التي يتم بها نقل الكلام. فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسيين مترابطين هما:الرؤية السردية والصيغة،والتكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب .حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكيته ، وتحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة ،وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة .

إن المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي ،تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين (**من يرى؟**) ،(**ومن يتكلم؟**) لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكتـــــاب

[1] صلاح صالح : سرد الآخر ،الأنا و الآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 ، ص 07 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية. لكونه الناقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية ، ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه على عالم الرواية شديد الأهمية.

ففي حالة (**الراوي العالم**)-راوي يعلم أكثر من الشخصية=رؤية من الخلف-، فإنه «**يستخدم في سرده تقنيات تمكّنه من الخفاء خلف راوٍ يتوسطه، أو إنه يحسن البقاء خفيا خلف الشخصيات.** »[1]،فالراوي يروي هنا بضمير الغائب(هو)،و يمتلك حرية كبيرة في نقل خطاب الغير، و يماهيه مع كلامه،بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في نقله لخطاب الغير وتتراجع هذه الهيمنة والسلطة والتدخل في خطاب الشخصيات، عندما تتكلم هذه الأخيرة بصوتها بضمير المتكلم.

إن مقولة (**نمط القص،الصيغة**)-كيف يروي بها الراوي ما يرى- ، فالكلام على نمط القص يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب[2] ،و (**هيئة القص ،الرؤية**) - تخص الكيفية التي بها يرى الراوي إلى ما يروي ، فتكشف عن العلاقة بينه وبين المروي.-[3] ،تتقاطعان في المسافة بين الراوي وما يروي ؛ أي أن : كيف يروي الراوي ما يروي ، ليست بمستقلة عن كيف يروي الراوي ما يرى . فالعلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الانطباع النهائي لدى المتلقي، في إدراك طبيعة العلاقات في الرواية المبنية في جوهرها على التقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات المبنية في خطاباتها . ودور الرؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أو السرد ، فالرؤية إنجاز أدبي مرتبط بضوابط تركيبية أسلوبية ذات أبعاد دلالية غير حيادية،فهي تنشأ من قصدية الكاتب والغاية التي يرسمها للتأثير في المتلقي.

إن الصيغة بنوعيها العرض والسرد لا توجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي بل تخضعان لحالات ووضعيات تتابع ،أو تتداخل تبعا لموقع الراوي، وطبيعة الرؤية السردية والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية ،وموقعه وعلاقته بباقي المتكلمين ، وإلى ظهور (**صيغ صغرى**) ثانوية أو جزئية مولّدة من التنويعين الأسلوبيين العرض والسرد.

---

[1] - يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ط 2 ، 1999، ص 95.

[2]- المرجع نفسه ، ص 95 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 95

# الفصل الأول.....حداثة السرد

إن تفاعل صيغتي العرض والسرد : يولّد الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنية السرد وشكل الخطاب،وهذا تحت تأثير متطلبات البنية الدلالية للنص ومستلزماته الجمالية ، لتحديد حالات رصد الأحداث في الرواية الذي يستدعي حضور حالات الاستذكار والاستشراف ، وكلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغية ، ونسج تآلفات بين مستويات حكائية متعددة .

فكلام الراوي وخطابه المباشر وغير المباشر يخضع في جانب كبير من خصوصيته لأسلوب وطريقة التقديم ، فيؤثر في المتلقي من خلال الصيغة وتعاقبها ودرجة حضورها ،ونمط تأليفها ،ودقة تركيبها ، وقد اهتم النقد الحديث بعنصري الصيغة والرؤية وقدم في مجالهما إسهامات نظرية جد مفيدة.[1]

وانطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية ، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسيين الأول يخص نقل كلام (المتكلم)في الرواية بكل مميزاته ، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم ، ولتنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي ينقله، يقترح باختين جملة من الصيغ والأشكال الخطابية أسماها متغيرات ، وقسمها وفق خطاطات هي: **الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر ، الخطاب المباشر الحر** [2].

إن الأهمية التي تكتسيها طريقة نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث وصيرورة النص، تكمن في العلاقة التفاعلية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات، في الانتقال من مستوى خطابي إلى آخر.فطبيعة الصيغة الموظفة في نقل الخطاب تتحكم في شكل ونوعية الإيهام الذي يلقاه القارئ.وبذلك فهي غير منفصلة من مواقع الرؤية في الرواية ، وإذا تأملنا التصنيف الذي يقترحه سعيد يقطين في كتابه (**تحليل الخطاب الروائي**) نلاحظ أنه مؤسس في جوهره على الصلة القائمة بين موقع الرؤية والصيغة،فاعتمادا على الصيغتين الكبيرتين العرض والسرد يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي وما يروي وفق التصنيف الآتي:

* **صيغة الخطاب المسرود**:خطاب يرسله الراوي وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان مباشرا أو غير مباشر

---

[1] - المرجع السابق، ص 108 .

[2] - ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، ت :محمد البكري ، يمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء ،المغرب ، دط،1986 ص 167 -187 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

* **صيغة المسرود الذاتي**:يتكلم فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء حدثت في الماضي.

* **صيغة الخطاب المعروض**:يتكلم المتكلم إلى متلقٍّ مباشر ،ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.

* **صيغة المعروض غير المباشر**:أقل مباشرة من المعروض؛لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر قبل أو خلال أو بعد العرض.

* **صيغة المعروض الذاتي**:يختلف عن المسرود الذاتي حيث أن المتكلم يحدث نفسه عن أشياء تحدث أثناء إنجاز الخطاب.

* **صيغة المنقول المباشر**:وهو معروض مباشر لكنه يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وينقله كما هو.

* **صيغة المنقول غير المباشر**:ويختلف عن المباشر كون الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بصيغة الخطاب المسرود[1].

إذا استقرأنا هذا التصنيف نجده يعتمد أساسا على صيغتين تؤسسان لـــ:خطاب مسرود غير مباشر ،وخطاب معروض مباشر ، والصيغتان تفيد كل واحدة في تحديد الأشكال الجزئية المتعددة للتصرف والتحكم في إعادة نقل الكلام، كما أن هذا التصنيف لا يختلف كثيرا عن سابقه سوى تفصيل أعمق للاحتمالات الخطابية ،ومنها التمييز بين المعروض الذاتي والمسرود الذاتي والذي يرتبط كل منهما بشكل أسلوبي خاص، فالمسرود الذاتي يوائم الذكريات والحديث عن السيرة الذاتية والتاريخية، في حين أن المعروض الذاتي يعالج الموقف الواقعي الحاضر والتأمل فيه.

إن التطبيق الإجرائي للتصنيفين بخلفيتهما النظرية على الخطاب الروائي، وتوظيفهما كجهاز مفهومي لقياس وتحديد الشكل الأسلوبي للرواية، يقودنا إلى الحكم على الرواية أنها ذات رؤية أحادية ،إذا هيمن فيها خطاب معين وتراجعت بقية الخطابات ، وفي الحالة الأخرى تصبح الرواية ذات رؤية تعددية حوارية إذا كانت الخطابات فيها تمتاز بالاستقلالية الكلية من خطاب الراوي وتحمل مواصفاتها الذاتية المشخصة في المستوى اللفظي التركيبي والدلالي.

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ،1989 ، ص 167

# الفصل الأول.....حداثة السرد

## 1- العتبات السردية:

في رواية (**ذاكرة الماء**) نلاحظ أن بناءها تم بطريقة أسلوبية متعددة ،جمعت بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي، حيث تجاوزت صيغ الخطاب والرؤى بشكل متواز مستقل يتفاعل تقاطعها ليشكل كلا منسجما نخلص إليه عند الانتهاء من قراءة فصلي الرواية.

(**ذاكرة الماء**) أو (**محنة الجنون العاري**) .ولدتها الأزمة ، إنها الوردة التي قاومت العواصف المدمرة وأبت إلا أن تنمو وتتفتح ، لقد تحدت المستحيل ظهرت في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة، والكتابة بطبيعة الحال تعني المثقف الذي عاش ويعيش حالات اليأس، والخوف ،إنها ذاكرة كاتب أحب وطنه بجنون ،يتألم لآلامه يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار ،يطارد الكلمة كما تطارده الأشباح ، أشباح النهار. يعيش الأزمة الفكرية والروحية، يفكر بخوف ويحب في السر يعيش المنفيين : المنفى الجسدي، ومنفى الروح ،فضّل ألّا يفكر بصمت ،لقد قال كلمته في زمن حُرّمت فيه الكتابة، زمن التناقضات، زمن الإيديولوجيات (العنف ،القمع ،والإرهاب...).

عوّل الروائي كثيرا على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته فوضع للرواية عنوانا رئيسيا (**ذاكرة الماء**)، وآخر فرعيا (**محنة الجنون العاري**)ومد عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـــ: « **يما ميزار، زينب ، باسم، ريمة**» وينتهي بـــ:« **لا شيء في هذا الأفق سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد.**»[1] .هي كتابة يشرعها الكاتب من منفاه ليشرف من خلالها على محنة الذات /والوطن، عبر تداعيات ذاكرة جريحة حاضرا وماضيـــا. كـــل ذلك على وقع مناخات الحرب الأهلية الدامية التي تشهـــدها جـــزائر التسعينات ،وما يطبعها من ممارسات القهر والقمع، تفقد الإنسان إنسانيته بعد أن تُدمّر إرادته، وجسده على حدّ سواء. مما يعلّل سبب كتابته هذا الإهداء .

فالعبارة الأخيرة من الإهداء ترسم لنا فضاء المنفى الذي يحمل الرؤية السياسية لوطن المحنة وآثاره على كينونة الذات الكاتبة وصيرورتها ،وهي رؤية ناقدة ومُدينة للسلطة ،والجماعات

[1] - واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، محنة الجنون العاري ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، ط 1، 2001 ، ص 6 .

الإسلامية على حد سواء، إذ يحمل كل منهما ما آلت إليه البلاد من دمار ،وما أصاب العباد من انكسارات وما انتهوا إليه من مصائر فاجعة .

وتمتد العتبات السردية إلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان «**وهل للماء ذاكرة؟**». فهذه النزعة التغريبية لكسر الإيهام الذي تخلل النص برمّته ،وبناءً على ذلك فإن عبارة (**ذاكرة الماء**) تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض ،وإذا كانت الرواية تبدأ بهذا السؤال (**وهل للماء ذاكرة ؟**) فإن الذاكرة هي تلك الوسيلة التي يتم استحضار الماضي بها ، إجمالا وتفصيلا ، قريبا أو بعيدا مفرحا أو محزنا.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: **هل فعلا الذاكرة في هذه الرواية قامت بترتيب الماضي واسترجاعه فحسب؟.**

المتن يجيبنا بأنها استحضار لما وقع ،وتسجيل لما يقع ، وتنبؤ ضمني لما سيقع في الجزائر، هي إذن ذاكرة سحرية تضاهي سحر الماء، إنها ذاكرة الماء، هذا العنصر الحي الذي يعبر عن الحياة في نبضها الحركي ، إنها ذاكرة للحياة بكل أبعادها الزمنية بماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها ،وهذا ما عبّر عنه الكاتب نفسه بالزمن الحلزوني. يقول:« **في بلاد أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة يحدث هذا في يوم واحد، من الرابعة صباحا حتى السادسة مساءا وعلى مدار زمن حلزوني ،لا شبيه له إلا الجنون العاري ، ينحت هذا النص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة.**».[1]

ومن خلال هذه العلاقة غير الممكنة ظاهريا بين الذاكرة والماء، يطرح النص العديد من التساؤلات المحيّرة والمتناقضات الموجودة في المجتمع الجزائري. يقول: «**هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته ،بدون أن تخسر الكتابة شرطها.**»[2]

فلو حاولنا الربط بين الذاكرة والماء في مستوى دلالي واحد، نجد أن دلالة الأثر تحتويهما ذلك أن انسياب الماء يترك رواسب وأثرا، والذاكرة أيضا عبارة عن آثار يخلفها الواقع والأحداث.

[1] - المصدر السابق ، ظهر الغلاف .
[2] - المصدر نفسه ، ص 7 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

يقول:«**وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير، أمام الذين فقدوا أرواحهم أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة ، أمشي على الملوحة والماء،وفاءً لهذا الماء وتلك الذاكرة.**».[1]

ويؤشر الروائي إلى دلالات الذاكرة في أكثر من مستوى :

## أ – دلالات الذاكرة:

تختلف دلالات (**ذاكرة الماء**) من مستوى إلى مستوى آخر حيث نجدها تتناوب ما بين الذاكرة الفردية ،والذاكرة الجماعية ،والذاكرة التاريخية.

فلو رجعنا إلى **مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية** الخاصة بالروائي لوجدناها من الصفحة الأولى للرواية إلى نهايتها. يقول في فاتحة الرواية : «**وهل للماء ذاكرة؟. هو ذاكرتي أو بعض منها.**»[2]،وهذا يدل دلالة واضحة على أن معظم أحداث هذه الرواية حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ،«**وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.**» [3]، فكل رواية تتضمن بطريقة أو بأخرى بعض التجارب الخاصة بالكاتب .كما توحي المقولة الشهيرة :«**كل رواية هي عبارة عن سيرة ذاتية وحوليات اجتماعية.**».

أما لو اتجهنا إلى **مستوى التجربة العامة** لوجدناها في قول الراوي: « **ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة، والسرعة المذهلة ،والصمت المطبق ، ذنبه الوحيد أنه تعلّم وتيقّن أن لا بديل عن النور سوى النور، في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور. لتستأصل الذاكرة قبل أن تُطمس العيون.**»[4] ،وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن (**ذاكرة الماء**) فيها تعالق بين السيرة الذاتية والسيرة التعددية ،التي تهتم بالأمة الجزائرية .فهي تعكس عمق الجرح ،وعمق التاريخ و تحكي مأساة الكاتب الذي انتُزع بعنف ودون رحمة من دفء الأمومة الوطنية، ليُرمى به داخل بيت أشبه بالزنزانة، وداخل مدينة أسوارها شائكة .كما تروي في الوقت نفسه مأساة الجزائر التي تعاقب الغزاة والمحتلون على أرضها ، الواحد تلوى الآخر .

---

[31]- المصدر نفسه ، ص 9 .
[2]- المصدر السابق ، ص 7 .
[3]- فيليب لوجون:السيرة الذاتية،الميثاق والتاريخ الأدبي،ت:علي حلي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط 1 ،1994 ، ص 22-23.
[4] - الرواية ، ص 7-8 .

وهناك مستوى مهم لا يمكن إهماله وهو **مستوى الوعي بالتاريخ** فقد تعلقت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها إلى اليوم بالواقع الاجتماعي الجزائري. فكانت تُرجمانا صادقا له، إذ انعطفت عليه ناقلة تحوّلاته ، محلّلة أزماته ، ابتداءً من مرحلة التأسيس ( **ما بعد الاستقلال** )، إلى

مرحلة السبعينات (**المرحلة الاشتراكية**)، مرورا بمرحلة التسعينات (**المحنة**) .وقد شهدت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة تراكما كميا لافتا ساهم في ظهور جيل روائي جديد ،غير أن كثير من وجوه هذا الجيل الجديد ظل الطريق عندما أراد الاستفادة من المحنة الجزائرية. فخرجوا إلى الشارع ناقلين أحداثه بعدساتهم القلمية مستسهلين الإبداع الروائي ، فتراكمت أعمال كثيرة تدّعي الانتساب إلى الجنس الروائي رغم افتقارها لأبسط شروطه ومتطلباته الجمالية.وهذا ما دفع ببعض النقاد والباحثين إلى عدّ المحنة سببا مباشرا في محنة كبرى للجنس الروائي في الجزائر[1]، إذ اكتفى كثير من الروائيين بمخلفات الأزمة، فانشغلوا بنقل جرائم الإرهاب وسديمية الواقع، وغفلوا عن الجانب الفني للعمل الروائي ،وأهملوا الاشتغال على اللغة ،ولهثوا وراء الحدث. فأخفقت رواياتهم حيث أغفلت اللبّ ،واكتسحها الشارع ولغته ، وانصهرت في الأزمة واتكأت على النسخ بمفهومه الآلي، الأمر الذي أبرز محدوديتها وانغلاقها على مستويات كثيرة: اللغة ، الأساليب ، القراءة المتخيّل.[2].

ويُرجع الباحث والقاص سعيد بوطاجين أزمة الرواية الجزائرية إلى تمسكها المفرط بالراهن والظرفي والمتحول، وادّعائها التعليمية والتنويرية من خلال خطابها الإيديولوجي، مما حولها إلى سرود استهلاكية لا تحمل بذرة الخلود أو العيش خارج الظرفية الزمنية التي أنتجتها ، وهذه الصفة تجعلها خارج خانة الأدب الجيد الذي لا يحق له أن يترك المرحلة تتحكم فيه...[3].

وفي مقابل ذلك نجد نصوصا روائية أخرى مناوئة. ترفض الإقامة الجبرية داخل فضاء المحنة وتدعو إلى كتابة روائية تنشغل انشغالا تاما بمفهوم الفن وبشعرية العمل الروائي، بعيدا عن سطوة

---

[1] - سعيد بوطاجين: الرواية غدا ، ضمن كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الرابع، وزارة الثقافة والاتصال ،الجزائر ،2001 ،ص 38.
[2]- المرجع نفسه ، ص 40 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 45 .

تلك المحن التي تمر بها الجزائر كل عقد تقريبا. و يمثل هذه الكتابة أعمال الروائي والقاص الحبيب السائح.

وبين الكتابة الاستهلاكية التي مثلها الشق الأول، والكتابة الفنية التي يمثلها الحبيب السائح تتموضع تجربة روائية فريدة أمكن لها أن توفّق بين التيارين ،وهي تجربة واسيني الأعرج الروائية إذ انعطف هذا الروائي على الواقع الجزائري منذ الثمانينات، يلاحق محنته وهـــزّاته السياســـية

والاجتماعية ،دون أن يهمل الهاجس الفني ، فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ،ولغتها وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها ،مع تواصل التزام الروائي بقضايا وطنه، إذ نهضت ذاكرة المحنة جزءاً من ذاكرة شعب يسعى جاهدا لتسجيلها. يقول : «**داخل هذه الرحلة ، رحلة القساوة الممتدة من 1993إلى 1995، وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي ،جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة ،تساقط الشعر والخوف ، خسران البيت، و الأرض، والبلاد، والسرّية، والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين والتهام كمّ لا يحدّ من الورق والأقلام... والحبر...وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف.**» [1]

أما فيما يتعلق **بمستوى الصيرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية** فيبرز في قول الروائي: « **وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم ، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة ، أمشي على الملوحة والماء، وفاءً لهذا الماء وتلك الذاكرة.**»[2].

مدّ الروائي عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير. على الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن وأن الماء سبيل حياتها الباقية «**في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساءا وعلى مدار حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري ، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر.**»[3].

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال (**ذاكرة** )في متن الرواية على أنها تاريخ حي من المصائر العامة المهددة ،«**بين زمن كان يذهب، آخر كان يولد داخل القساوة ، كنت أتقاتل من**

[1] - الرواية ، ص 8 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 9 .
[3]- المصدر نفسه ،ظهر الغلاف .

**أجل البقاء بصعوبة، أتقاتل من أجل أن أكون في هذا المدار الذي لم يكن لي مطلقا، بينما كان الناس يتناقشون من أجل شيء غامض، هم أنفسهم لم يكونوا قادرين عن معرفته .»**[1].

أيضا ذاكرة يوم من أيام رجل مثقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بعدائها للحياة الإنسانية ، حيث يقول : « **عندما أقرأ هذا الخراب، أطمئنّ لنفسي وأحزن لهذا الوطن ، ويزداد يقيني أكثر بأني لست بكل هذه الخطورة التي يتصورها الذيـــن**

**يريدون قتلي مجرد كائن بشري ضائع داخل قفر اسمه المدينة ، هم حتما مخطئون إذ يعتبرونني بكل هذه الخطورة.»**[2].

فيدور النص السردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت، والاغتيال والقتل والعنف، والتدمير . «**عندما يتناهى إلى مسامعنا جنريك نشرة الأخبار القادم من بعض النوافذ التي مازالت مفتوحة ، نتزربع كل واحد يتجه نحو مدفنه للتلذذ بالموت اليومي.**»[3] ،بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة .وكأن النص مرثية شديدة الشجن، والإيلام والقسوة، والرعب للجزائر، فتظهر صورة من الذاكرة تشريحا للتاريخ البعيد والقريب ، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية ،والأمنية ،والسياسية، وتبلغ ذروة الثراء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة ، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية الفعالة ،وفي مقدمتهم المثقفون المنوّرون.وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني ،ويحمل توقيت 17 و 58 دقيقة ،حيث تصير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها . «**أستيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل، أزحف نحو الباب والنوافذ في الظلمة حتى لا أوقظ ريما، وفاطمة، وأتحسّس الأقفال ثم أعود من جديد ، أدخل فراشي ، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في عمق كابوس بدون ألوان ،كابوس ليس كالحلم ،واضح الوجوه والتفاصيل ، أراهم من فوق من الطابق الخامس ، وهم يطعنون رجلا يشبهني ، أنا مكتّف كالخروف ، وهم سبعة يتناوبون بمقترحاتهم ، أتمنى أن يكون واحد منهم**

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 46 .
[2] - المصدر السابق ، ص 76 .
[3] - المصدر نفسه ، ص 74 .

**إنسانا . ويرحمني برصاصة ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضررا ، بالمنجل، بالسكين بالسيف ، بالفأس، بالشاقور ، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حُوّل إلى كتلة تشبه الحربة؟ أقوم مذعورا ، أغسل وجهي أنتظر الصباح ، لأخرج نحو موت آخر.»**[1]

## ب- تقنيات السرد:

تعددت المقترحات التي يقدمها النقاد العرب المحدثون لمصطلح narratologie فقد ترجمها بعضهم بعلم (**السرد**)، (**السرديات** )،( **السردية** )، (**نظرية القصة**) ، (**القصصية**) (**المسردية**)، (**القصّيات**)، (**الناراتولوجيا**) [2]،إلا أن أكثر المصطلحات استعمالا هو السرد «**فهو عبارة عن وحدات تتآلف من كل مقطع من القصة ،و يقدم نفسه على أنه تعبير عن تعالق معين.**»[3] .

والأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكل شيء ، يعرف ما وقع وما سيقع ،يعرف الشخوص ويُعرّف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون،كما في سرود الملاحم الكبرى والمآسي المسرحية، الإغريقية، والشكسبيرية،والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال [4]،ومع التطور الثقافي الشامل، وتطور تقنيات السرد الروائي ،وتطور الشغل النقدي ، تشظّى السارد العليم لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم يضمر الآخر ،فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي ،وهناك السارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية ،وهناك ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من التمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح الساردين. وهذا ما يُلمس بشكل واضح في رواية( **ذاكرة الماء**) حيث يبدو السرد متعددا ومتناوبا في الآن ذاته.

فهذه الرواية تحوي بعدا رافضا للأشكال المعهودة، فالروائي صاحب أسئلة خاصة سعى إلى صياغتها صوغا فنيا متوافقا والسياق الاجتماعي السياسي ،الذي عاشته الجزائر في فترة التسعينات

---

[1]- المصدر ، نفسه ص 380-381 .
[2]- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت ،لبنان،ط 1 ، 2005 ،ص 20 .
[3]- رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنوي ، ت:منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،سورية ، دط ، دت ،ص 39 .
[4] -صلاح صالح : سرد الآخر ،ص 62-63 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

فلم يكن منفصلا عن الحياة كما شاء بعض الكتاب الحداثيين أن يفعلوا ،فلو دخلنا عالم الرواية لوجدناها ذاكرة مثقف جزائري يلتفت على ماضيه الحزين، ويتحرك في الحاضر بين تعدد الأقوال واختلافها ... في هذا الفضاء الذي يلفّ وجوده ويختلط فيه الوهم بالواقع ،ويتماهى التاريخي والسيري .

كل شيء يبدو متداخلا في هذه الرواية لدرجة تكون القراءة فيها متعبة. ومتقطّعة مصحوبة في الوقت نفسه بمتعة الاسترسال مع حركة السرد نفسها، و الرضى بالدخول في دهاليز عالمها . فالتداخل فيها تزييني جميل. إن (**ذاكرة الماء**) تغري قارئيها . إلا أن القراءة النقدية أو المحاورة تبدو صعبة ، محفوفة بتعب فكّ التداخل الموجود فيها، الذي يخلق جماليته الخاصة المتسمة بالبساطة والغموض في آن واحد،مستعملة لغة الكلام المباشر حينا والميل للترميز حينا آخر، جامعة بين التدوين والشعر ، والموروث الشعبي المحمول على صور الوهم والواقع ،والحريصة في الوقت نفسه على ذكر الوقائع الحقيقية، وتسمية الكتب بأسمائها ومؤلفيها . كل هذا يجعل تحليل الرواية محفوفا بمخاطر اختزال هذه الجمالية الفضفاضة ،وتجاوز متعة القراءة. «**فمثل هذه الجمالية تأهيل يُعدّ القراءة لاستقبال حمولة النص.** »[1]،فمن خلال إغراءات النص الجمالية ،وقدرة القراءة على محاورة الجمالي وتأويل محموله دون التواطؤ معه، تُحلّل (**ذاكرة الماء**) مع توخّي القدر الممكن لتقديم النص.

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها فينخرط المثقف وهو أستاذ جامعي وروائي في تواصله مع فعالياته الأسرية. ابنته ريما التي تقيم معه وزوجته مريم وابنهما ياسين اللذين يعيشان في باريس ، إذ تعمل الزوجة في جامعة فرنسية . يقول : «... **إذ بمجرد مجيء العطلة المدرسية الشتوية، كنّا قد حضّرنا كل شيء للسفر نحو باريس... ظلّت طوال الأيام التي تلت تحضيرنا للسفر تحلم،وتسألني بقلق كيف ياسين الآن؟**

[1] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،ص 124 .

**ماما ستكون سعيدة؟. هل نبقى هناك مدة أطول من العطلة؟ هل نزور عمتي في الضاحية الباريسية، أنا لا أتذكر سوى شعرها المُحنَّى... »** [1].

فرغم بعد المسافة إلا أن العلاقات الأسرية لم تغب عن هذه العائلة المفكّكة ،فجنون الإرهاب والجماعات المسلحة لم يتركها تمارس طقوسها الأسرية كجميع الناس ،حتى ياسين وريما كبرا قبل الأوان «**شفتِ يا ريما ، أنت تكبرين بسرعة.**»[2] ،حتى الناس في تلك الفترة يكبرون بسرعة ويموتون بسرعة ،ويبقى كل شيء مُخزّنا للذاكرة المجروحة والقلقة.

رغم وضع الأستاذ الجامعي المهدّد في كل دقيقة يمر بها، إلا أن علاقاته الاجتماعية بقيت قائمة مع الأصدقاء والأقارب ، فمحاولة الخروج العبثي قد يفقده حياته ، لكنه في بعض الأحيان لا يبالي. ومن ذلك اللقاء مع نادية في المطعم الاعتيادي ،فهو لا يخاف من رتابة تصرفاته وكأنه يهب نفسه بسهولة للقاتل،« **أوف، أشعر بأن هذا اليوم استثنائي وعليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة، والقيام بمهامي الاعتيادية ،المرور على الجامعة ،المطبعة، الحوار مع نادية ، قالت وهي تكلّمني عبر التلفون لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه ، نتفق فقط على الوقت.**

**ثم التجمّع الاحتجاجي الجنازة، فالعودة إن كانت الرحلة ميمونة.**»[3] .

أضف إلى ذلك محيط العمل الذي لم يتخلّ عنه مطلقا، فيوم الثلاثاء هو اليوم الاعتيادي للتدريس في الجامعة ،واليوم الذي يُقتل فيه المثقف الجزائري. « **غدا يوم الثلاثاء. اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين.**»[4].كذلك تواصله مع الطلاب، والأساتذة ومن هؤلاء الطالبة (**جليلة**)الشرشالية التي عرضت عليه المساعدة وتسليم مفاتيح بيتهم الموجود في شرشال . ومع قساوة الظروف وصعوبتها ، تلك القساوة التي تأكل الأستاذ الجامعي من الداخل يتقاسم بعض الأشواق والأفراح المسروقة مع فاطمة التي يقيم عندها ،والطبيبة النفسية (**إيماش**) التي تزوره من حين لآخر.

---

[1]- الرواية ، ص 87 .
[2]- المصدر نفسه: ص 49 .
[3]- المصدر السابق: ص 48 .
[4] - المصدر نفسه: ص 50 .

فهذه الذات الساردة تبدو رافضة لواقعها، غير قادرة على إيجاد البديل الممكن تحقيقه وأصبحت الذات تعاني من اهتزازها ،وتسعى في أكثر من موقف إلى الابتعاد عن هذا الواقع. «**لا أخاف من الموت ، لا نخاف منه عندما يصير حتمية يومية، لكن مع ذلك أشعر كأن الحياة في هذا المكان تتضاءل بسرعة عجيبة ، أينما تُعشّش الذاكرة تنسحب الحياة .ماذا أفعل إذن؟ لماذا لا تكون هذه الحروف المقتولة هي وسيلتي المثالية لتجاوز حالة انتحار حتمية ،وأحيانا لازمة البحر الذي يتسرب من شقوق النافذة مثل أشعة الشمس الصباحية وحده يمنعني الآن من الإقدام على هذه المغامرة.** »[1]، لكنه سرعان ما يعدل عن فكرة الانتحار لأن ربما لن تغفر له هذا

الفعل ،ومع ذلك يبقى متأرجحا في رأيه ويعتقد بأن ربما ستسامحه عندما تكبر وتلتفت للعيش سعيدة مع أمها وياسين في فرنسا.

إلا أن هذا الوعي الذي يدفعه لمغادرة الحياة أو لفهمها يتضح له أنه قد يفسد ما يقوله إذا قيل «**ومعنى هذا أن صدق الوعي أصبح مرادفا لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كلّه فضلا عن تفسيره.**» [2]،فقد أُلف في الأشكال الروائية التقليدية صراعا داخل الذات، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ،بقصد إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه ،مما يدفع النص إلى التحرك وفق إيديولوجية الكاتب ، ويولّد عند القارئ مباشرة عملية تبادل إدراكي ، تارة من داخل النص إلى خارجه،وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله.[3]

وهذا ما لم يُلحظ في هذا العمل (**ذاكرة الماء**).الذي نأى بصورة واضحة عن الشكل التقليدي الذي يرمي إلى إعادة التوازن للحياة، حيث يوحي بثقة الأديب في الواقع وتفاؤله بإمكانية إصلاحه، فالروائي كما يبدو فاقدا للأمل في إمكانية تصالحه مع هذا الواقع اللاإنساني فالعلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها ، وفي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أيّ مجال للتصالح مع واقعه، تختلّ كل القواعد والقيم التقليدية . وهذا ما كان عليه حال هذه الرواية التي اختلّت فيها جميع العناصر المتعارف عليها في الرواية.

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 191 .

[2]- رزان محمود إبراهيم:خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة،دار الشروق،عمان،الأردن،ط 1 ،2003 ،ص 201 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 207 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

بعد الذات الساردة ، ما يلبث أن يتشظّى السرد بالهجانة أو بانتقاله إلى روّاة آخرين وقد اعتمد الروائي على تقنية (**تعدد الساردين أو تعدد الأصوات**)[1] .وذلك للكشف على تفاوت المواقف بين الساردين من موضوع الموت والحياة، خاصة بين الأستاذ الجامعي وزوجته مريم التي هربت إلى فرنسا من أجل تذوّق طعم الراحة ولو لساعة واحدة،كذلك تسمح لنا باكتشاف حرية الاختلاف، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها إضافة إلى صبغتها الحوارية ، لإضفاء لمسة إبداع إذا اعتبرنا «**أن الإبداع لا يملك بالضرورة علاقة تماثل حتمية مع النموذج الواقعي**...«[2] .

ينتقل السرد في (**ذاكرة الماء**) إلى عدّة روّاة آخرين من **مريم ،ريما، فاطمة، إيماش، نادية سليمان، جوني ،عبد ربّه، جليلة ، الفنان يوسف**، وغيرهم ؛لأن شخصيات الرواية متعددة. إلا أن العناصر المهيمنة في هذه الرواية هم: الأستاذ الجامعي وزوجته مريم ،وابنته ريما ،وهذا يصبغ الرواية بمبدأ تعدّدية وجهات النظر أو(**الرؤى**) ،فكل راوٍ أو شخصية ساردة تمثل(**وجهة نظر**) .

يتوارى الراوي[3] أو السارد بين الفينة والأخرى، حيث يبدأ روايته باسترجاع ذكريات ماضيه بدءًا ممّا قالته العرّافة لأمه بأن هذا الولد سيُقتل بالحديد ،حيث يطلّ علينا الراوي مستخدما ضمير المتكلم. « **أشعلت الضوء الخلفي للصالة** .

**شرعت النافذة عن آخرها ، خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسدي بهدوء.**»[4].

فالحدث الروائي يبدأ من ذروته ، من لحظة فتح النافذة ، ويقدم الراوي الأستاذ الجامعي الذي هو أحد شخوص الرواية ، ما يشاهد من أحداث ترتبط به من خلال ضمير المتكلم (**الأنا**).

كما أن زاوية الرؤية تتحدد منذ بداية الفصل الأول بضمير المتكلم (**الأنا**)الذي من خلاله يستبطن الأستاذ الجامعي أعماق شخصيته، كاشفا الحدث المتعلق به ،وهو محاولة اغتياله من طرف الإرهاب وخوفه من الموت بالحديد .

---

[1]- سمير فوزي حاج:مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط 1، 2005 ،ص 27 .

[2] - رولان بارت وآخرون :مغامرة في مواجهة النص ،ت : وائل بركات،دار الينابيع،دمشق،سورية،ط 1 ،2008 ، ص 88 .

[3] -يسمى الراوي بـالأنا الثانية للكاتب وهو شخصية تخيلية تتولى عملية القص إلى مستمع تخييلي.

[4] - الرواية ، ص 11 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

إن الراوي : الأستاذ الجامعي هو الذي يتكلم بضميره يتحدث عن ذاته، فهو واحد من شخوص الرواية يعرف ما تعرفه الشخصية لأنها هو ، ويرى ما تراه الشخصية نفسها فهو يتحدث من منظور ذاتي عن مشاعره .وهذا ما يسمى بالرؤية الداخلية أو(**الرؤية مع**) ،ويسمى الراوي هنا بالراوي المشارك أو المصاحب.

يستخدم الأستاذ الجامعي ضمير المتكلم (**الأنا**) في الكشف عن عالمه الداخلي , أي حين يتوغل في نفسه ليكشف عن قلقه وخوفه من الموت ،«**أقنع نفسي من جديد ، يجب أن أخرج لأني لو بقيت ها هنا، سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له. لكن؟! إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة ، ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت.**»[1] .كذلك يستخدم ضمير (**الأنا**)من خلال الذكرى ، حين يسترجع ذكرى جدّته التي ماتت منذ عشرين سنة (ص 189) ، مقتل يوسف الذي تخلّل معظم الصفحات من بداية الصفحة التاسعة عشر (19) ودخوله السجن (ص 23) ...

إن درامية الحدث وحدّة المشاعر تستوجب استخدام ضمير المتكلم (**الأنا**)، لقدرته على تصوير العالم الباطني للشخصية[2]، فالسارد الأنا قادر على النفاذ إلى أدقّ الدّقائق وأكثرها غموضا[3] و يكثّف الأستاذ الجامعي في استخدام ضمير المتكلم ، حين ينقل كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها .مثل نقله لكلام ابنته ريما عن الفنان يوسف في الصفحة(21)، نقل كلام عبد الله الوهراني عن المراحل السياسية والاقتصادية التي مرت بها الجزائر صفحة(222) ،كذلك فاطمة في الصفحة(229 -230) وصوت العرّافة في أول صفحة من الرواية و مريم من الصفحة(22إلى 36).

فأصوات مريم وريما وفاطمة جاءت بضمير المتكلم ؛أي بأصواتها ،فهي تقدم مواقف درامية تُروى من منظور الأستاذ الجامعي ، فهذه الأصوات تقدّم من وجهة نظره، إلا أنها تختلف عن صوته في بعض الأحيان ،فمثلا يختلف عن مريم في أمر البقاء بالجزائر .هي تفضل الهروب منها لأن هذا الوطن يحتاج إليها واقفة وليست صورة بالأبيض والأسود معلّقة على الحائط . في حين

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 29 .
[2]- سمير فوزي حاج: مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي ، ص 29 .
[3]- صلاح صالح : سرد الآخر ،.ص 66 .

هو يفضل البقاء كغصّة في حلق القتلة ،ويقوم بتقديم صوتها من خلال أربعة عشر صفحة متتالية (22 – 36) وإحدى عشر صفحة متوالية أخرى من الصفحة 196إلى الصفحة 206.

يستعمل الأستاذ الجامعي أكثر من رؤية في تقديم الأحداث، حيث يستخدم الضمير الغائب (**أي الرؤية من الخارج –الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية –**) عند رؤية بعض الشخصيات للأحداث الخارجية ولسلوك الآخرين وحواراتهم .يقول:«**كان سيّدا للإشاعة عندما كنا طلبة،كلّ صباح يأتي بكومة من الأخبار ، لا أدري كيف تصله.**»[1]. كذلك ،«**كل الناس كانوا يتحدثون عن يوسف وشاعريته المرهفة وخصوصيته .صار الكلّ يعرف أن هناك فنانا اسمه يوسف قتل بشكل متوحش.**».[2]

يمثل ضمير (**الهو**) الموثوقية في المسرودات ؛لأنه يصور الوقائع والوضعيات فهو ينقل الصورة الخارجية المرئية ،على العكس من مسرودات الشخص الأول التي تصدر عن ذات متكلمة أو كاتبة تخاطب شخصا ما، فالمسألة عندما تتعلق بالهو تصبح أكثر إرباكا فـــ (**الهو**) هو الآخر. وفي عملية السرد نرى أن الآخر يسرد الآخر[3]. ويعرض الراوي صوت شخصية مريم ليعطي واقعية للخطاب الروائي ،فهذه الشخصية تشترك معه في تطوير الأحداث .

إن الفصل بين مسرودات (**الأنا**) ،ومسرودات (**الهو**) ليس دقيقا من حيث الاستخدام فهناك حالات يستخدم فيها السارد (**الأنا**) خاصية سرد (**الهو**) ؛أي أن هناك نوعين من الأنا (**أنا**) الذي يحكي ،و(**أنا**) المختلفة في الماضي ،مثال على ذلك يتجلى في حديث مريم أو ذكرياتها عندما كانت تذهب إلى السجن المركزي . « **الدنيا كانت واسعة عندما كنا صغارا ، وعندما كبرنا ضيقوها علينا ،صرت امرأة في غابة متوحشة ، كل يوم أحد وأربعاء أحمل حوائجي وأنزل باتجاه السجن المركزي ....كان سعيدا لأن وجوده في هذا المكان ، معناه أنه كان يحتلّ جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة.** »[4].

---

[1]- الرواية ، ص 291 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 234 .
[3]- صلاح صالح : سرد الآخر ، ص 64 .
[4]- الرواية ، ص 23 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة السـرد

إن مريم وإن استخدمت في حديثها (**أنا**) الماضي فهي تقدم الأحداث من رؤية ذاتية أومن تبئير داخلي ، كذلك استخدمت مريم ضمير (**النحن**)، ومن النادر أن يكون السرد بأحد ضمائر الجمع خلافا لما نجده في السرد المسرحي[1]،وهذا ما يُلمس جليا في فقرة مريم «**في الماضي القريب كنا نتحدث بشوق وحزن كبيرين عن أصدقائنا الفلسطينيين ،الذين سُرق منهم وطنهم وحقّهم في الحياة...كنا نتحدث عن أصدقائنا العراقيين ،الذين تشردوا قبل الحرب** ... »[2]،كما يقدم لنا الراوي شخصية ريما، وفاطمة وسليمان ،وسائق سيارة الأجرة، كلها بضمير (**الأنا**) .فهذا الضمير كما وصفه أحد النقاد بأنه «**دائري أو حلزوني مغلق.**»[3]، يُمكّن الأستاذ الجامعي من التحرك والاتجاه نحو الماضي والحاضر.

ولضمير(**الأنا**) أهمية خاصة في العمل التخييلي إذ يصفه الروائي والناقد التشيكي ميلان كونديرا بتعبير تُرجم إلى اللغة العربية **بـــ:لغز الرواية**، في رأيه أن ضمير (**الأنا**) هو لغز كل الروايات في كل الأزمنة [4].

يوجد صوت آخر وهو صوت الرسائل والمذكرات .إذ من الممكن اعتبارها صوتا وفقا لعلم السرديات ،الذي يرى بالسارد شخصية من خيال مُسخ فيها الكاتب أو كائنا من ورق.[5] فالرسائل هي شخص أو صوت متخيل، يحتوي مقومات سرد لغوية (**شخص نحوي ،صيغة فعل وأنواع خطاب**) ،وبنى تمثيل سردية (**علاقات مكانية ، وإدراكي حسّية**) بين الساردين وبين الشخصيات نفسها.).

تمتد رسالة مريم في إحدى عشر صفحة من الصفحة 196إلى الصفحة 206،كتبت برؤية ذاتية استخدمت فيها السرد بضمير المتكلم ،فهي تكشف غربة نفسها عن زوجها وابنتها الصغيرة. وعن العزلة القاسية والمتعبة التي تعيشها، إن هذه الرسالة هي مرايا عن الحياة التي تعيشها مريم داخل شتاء باريس.

---

[1]- صلاح صالح : سرد الآخر ، ص 62 .
[2] - الرواية ، ص 199 .
[53]- عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت دط،1998 ص 188
[4] - سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، ص 34 – 35 .
[5]- المرجع نفسه ، ص 43 .

كذلك نجد في رسالة الأستاذ التي تمتد من الصفحة 246إلى الصفحة 262 رؤيته الداخلية ولا نلمس تداخلا للضمائر كما هو الحال في مذكرات ريما الطفلة الصغيرة التي كتبت هي الأخرى وفق رؤية ذاتية ،«**مازلت مريضة شيء ما يؤلمني، أجهله تماما ،في هذا الصباح لم أقم باكرا كعادتي... كان يقول لها،أتمنى إذا صادفني القتلة أن لا يجدوا شيئا يأخذونه مني** »[1]،فاتّباع تقنية الرسائل التي تصل سعتها إلى ستة عشر صفحة ، تشكل كسرا للخطية السردية ولحركة الزمن فيه.

وبهذا التعدد تزداد إمكانيات التشكيل وعرض الحدث الروائي بموضوعية ،ذلك أن الرواية السياسية عموما تفضل تعدد الأصوات؛ لأن ذلك يحقق قدرا أكبر من الموضوعية.[2]ويلاحظ في بعض الأحيان خضوع أصوات هذه الشخصيات وتعددها لصوت الكاتب.

وقد استعان الروائي على التعدد والتناوب بتنوع السرد من **ذاتي إلى تاريخي**، كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس و إثـــارة ســـؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه : « **تنتابني مشاهد القيامة ، أستحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ ، الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس، وهو يحاول أن يفتح صدره نحو المدينة ،ومتاحفها ومقاهيها،وماكيناتها ، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟.**

**أوف أشعر بأن هذا اليوم استثنائي، وعلي أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة ،والقيام بمهامي الاعتيادية. المرور على الجامعة ، المطبعة ، الحوار مع نادية قالت وهي تكلمني في التلفون .**

**–لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه ، نتفق فقط على الوقت .**

**ثم حضور التجمع الاحتجاجي، الجنازة ، فالعودة إن كانت الرحلة ميمونة.**»[3]

---

[1]- الرواية ، ص 213-214 .

[2]- رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 130 .

[3]- الرواية ، ص 48 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

أو التلازم بين **سرد الجوهر وسرد الأعراض** ،من خلال إثارة القضايا وملاحقة التفاصيل العريضة الدالة في الوقت نفسه ،مثل الحديث عن الاختبار بالبقاء في الجزائر .بينما تلح زوجته مريم على أهمية البقاء سليما ، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية. « **يكفي من المديح الخاوي ، أكتب حتى لا أموت...تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماما لا شيء تغيّر ...هم يكبرون ونحن نشيخ بشكل جنوني.**

**– توحشناكم.**

**– واحنا كذلك.**

**– يا خويا يرحم والديك .ألم تقتنع بعد بأن الموت صار عند بابك؟**

**– عارف مخّي صار معلّقا ...المؤكد أن الحياة هنا أقل تعقيدا مما تتصور .الموت حاضر يوميا لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.**

**– يا رجل عن أي حياة تتحدث ؟ لأجل من تنتحر الآن ؟ من أجلنا. لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة !من أجل الوطن ؟ يريدك واقفا تدافع عنه وليس في قبر.**

**– أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تملأني.**

**– أنت هو أنت عندما تصمّم لا تسمع إلا نفسك.ليكن .هل نزولك ضروري إلى المدينة؟.»**[1]

أو التلازم بين **وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ ووصف المكان** توسيعا لمدى المنظور السردي .مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف.« **ومع ذلك قتلوك يا صديقي ، وأسكتوا البحر ، وغيبوا الشمس مبكرا .**

**أقوم من على الطاولة الكبيرة ،أدور داخل بياض الحجرة ، أطلّ من النافذة صوب البحر.الظلمة مازالت تلفّ المكان ،ولا شيء يوحي بأن انشغالا ما يملأ زوايا المدينة، شيء ما يعذبني في عمق الأعماق. لم أتعوّد على تحمّله بسهولة، أقول في خاطري: لابدّ أن يكون القراصنة الأتراك الذين مروا على هذه الدنيا قبل الآن . قد امتصّوها وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنصل ،و القيامة، والخديعة .**

---

[1]- المصدر السابق ، ص 210 .

**لم يبق على الصباح إلا بضع ساعات، زرقة البحر ما تزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة ،الرّاسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع، الذي بدأ يضيق فجأة لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم العائمة على سطح البحر.»**[1]

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفتحا على عمق التجربة وهولها ،ومبتعدا عن مجرد التقريرية .

## ج- وضعية السارد:

السارد كائن تخييلي .ومهما اختلفت المدارس في تحديد مفهوم السارد، فإنها تلتقي كلها في اعتباره نقطة تقاطع دقيقة بين المؤلف والمتلقي للسرد ،وبينهما وبين القارئ الفعلي المثالي بالنسبة للروائي .

إن السارد هو ذلك الذي يتكلم ويستهدف لنظر الناس، بما هو ذاتية تدّعي أو تريد أن تقول شيئا آخر غيرها هي ،وعبرها هي.

أو هو ذلك الذي يسكت في هذا الجانب أو ذاك من الكلام، بينما يتحدث الكلام في مكانه.

في حضوره يمكن أن يكون الراوي هو البطل، يحكي قصته فيحلّل ،و يسقط المسافة بينه وبين ما يروي.و يمكن أن يكون مجرّد شاهد يرى و يصور ، فهو حاضر و لكنه لا يتدخل ،و في عدم حضوره يمكن أن يكون عالما بكل شيء .فيتدخّل محلّلا ،و مسقطا المسافة بينه و بين ما يروي و يمكن أن يُبقي على المسافة بينه و بين ما يروي، و ذلك بكونه مجرّد شاهد، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ،أو شخصيات تروي، أو إلى مصادر أخرى سماعية، أو مكتوبة ينقل عنها[2].

و فيما يلي لوحة شاملة تلخص أنواع الرواة

*** في علاقته بما يروي يمكن أن نلحظ نوعين من الرواة :**

أ- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل.

ب- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج.

*** على أن الراوي الذي يحلل الأحدث من الداخل هو واحد من اثنين :**

أ- بطل يروي قصته بضمير الأنا ،و هو بهذا المعنى راوٍ حاضر .

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 20 .

[2]- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، ص 91 .

ب- راوٍ يعرف كل شيء ،إنه راوٍ كلّي المعرفة رغم أنه راوٍ غير حاضر (يسقط المسافة بينه و بين الأحداث .)

*** أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين :**

أ- راوٍ شاهد .و هو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل .

ب- راوٍ يروي و لا يحلّل .إنه ينقل لكن بواسطة ، و هو بهذا المعنى غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه و بين الأحداث .

و استنادا إلى التقسيم السابق يمكن الإيجاز أكثر :

**أ- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل**

1- بطل يروي قصته (ضمير الأنا ) ،حاضر .

2- راوٍ يعرف كل شيء (كلّي المعرفة)، غير حاضر

**ب- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج**

1- شاهد ، حاضر

2-راوٍ لا يحلّل ،ينقل بواسطة،حاضر[1].

يتم تحديد السارد وأوضاعه بناءً على وظائفه في النص، وبناءً على علاقاته بشخوص الرواية أو بكاتبها .وتأسيسا على هذا يكون السارد هو المتلفّظ التّخيّلي الحاكي للقصة من وجهة نظره والمؤسس لبنيان الخطاب انطلاقا من صيغة التلفظ ،ومن ثم يكون الحديث عن وضع السارد هو الحديث عن علاقاته ،و وظائفه، وصيغ حضوره في النص ،وصيغ انجازه للرسالة السردية.

ليست الرواية في نهاية الأمر غير حوار متواصل بين مؤلف وقارئ، غير أن هذا التواصل يأخذ شكل برنامج سردي تنتظم بمقتضاه جملة من العلاقات مركزها السارد ،وعلاقتها بالشخوص وبالفضاءات في الرواية.وهذه المركزية للسارد تأتي من أهمية الوظيفة الأساسية للسارد:«**السيطرة على القارئ ،والتحكم فيه ،وحصره داخل منظور ما .**»[2]

---

[1]- المرجع السابق ، ص 20 .

[22]- راكز أحمد : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نجيب سليمان في "المسلة" ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سور،ط 1 ، 1995 ، ص 69 70

تأسيسا على ما سبق. يمكن ملاحظة وضعية السارد في رواية (**ذاكرة الماء**)حيث تبتعد وضعية السرد عن الخطية التي تميز الرواية الكلاسيكية.

## 1 – ج– التخفي والظهور:

يكون السارد في هذه الوضعية يلاحق الشخصية ويتابعها من الخلف، ويسجّل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية،يقول: «**كانت الوجوه في المقبرة مثل قطع الحديد والنحاس.ازدادت الأمطار بقوة على غير عادتها في مثل هذا الفصل. كان القبر ينغلق وينفتح، يمتلئ ماء، فيدخله طلبة وأصدقاء يوسف يفرغونه، ليمتلئ من جديد بالأتربة والوحل.**»[1]، أو في المقطع التالي حيث يمارس دور **السارد /الشخصية** بازدواجية تناوب. «**ازداد نحيب نواره عندما وضعناها داخل القبر. تسابق الأصدقاء .كل واحد يضع حفنة تراب يبحث عنها من تحت الطين ،ويرميها على التابوت الذي صار الآن في حفرة، أنا لا أحب الموت، ولا الدفن ،ولا هذه النهايات المفجعة.**

**نزعت وردة من قبر مفرد لفنّان منسي ورميتها على قبره، علّني في الربيع القادم إذا بقيت حيّا أجدها قد أينعت وأورقت.**» [2].

إن تقنية التخفي ،أو الرؤية الخارجية، أو الرؤية من خلف، تُستخدم للوصف ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل بشكل مفاجئ من شيء إلى شيء آخر .فالسارد يقدّم ما يستطيع أن يراه بعينه كما في المقاطع السابقة ،كما أنه يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلا ما تسمعه الأذن وما تراه العين. فمثلا في المقطع السابق (**ازداد نحيب نواره**....) فالأذن تسمع هذا الصراخ، والعين ترى تهافت الأصدقاء لرمي التراب على قبر يوسف رحمه الله.

وتقول سيزا قاسم عن المنظور الموضوعي (**الرؤية الخارجية**) :«**بأن "الكاميرا" خارج الشخصيات. قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا" بانوراما "عامة، أو منظر شامل**

[1]- الرواية ، ص 334 .
[2]- المصدر السابق ، ص 335 .

**مفتوح، أوقد تضيق فتتركّز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب نتعرّف من خلالها على أدق التفاصيل، وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها.»**[1].

وأحيانا يدمج الراوي بين الرؤيتين؛ أي أنه يشاهد الأحداث من الخلف ،ثم ما يلبث حتى يكون ظاهرا في الحدث نفسه ،فهو يشاهد نواره وهي تبكي ،ويشاهد الأصدقاء وهم يرمون التراب على قبر الفنان، فيشارك هو في رمي وردة على القبر .

## 2-ج – الوجود والمشاركة:

يظهر السارد ضمن الصيغ السردية في مظهر أوّل في سياق الحدث ، ولكن أيضا في مواجهة الشخصية أو الشخوص ، لكن هذه الثنائية لا تنسينا أيضا أن السارد لا يمثل إلا صوتا حكائيا واحدا وسط أصوات.

وبالرجوع إلى النص يتضح أن هناك ساردا فعليا يطرح نفسه هذه المرة كمؤلف حقيقي للرواية ،ويفعل ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية في نفس المستوى. والنص حافل بهذه الثنائية ومثال ذلك: «**ربما تشغلني كثيرا. احتلّت جزئيات مهمة من حالات الصحو التي ملأتني اليوم . تركتها مريضة وتأخّرت عنها ساعة تقريبا . ساعة تقول أنها تتحمّلها ولكن بألم**

**– تعرف بابا مش أنت اللّي قلت: اللّي ينتظر شخص آخر مجنون .**

**– طبعا. لأن كلّ لحظة تأخر من المنتظر ،هي كمّ لا يطاق من الأسئلة والآلام من طرف الذي ينتظر .**

**– أنا هكذا كلّما تأخّرت عليّ.»**[2].

فالسرد ينقطع من لسان السارد ليبدأ على لسان الشخصية ، أو ليبدأ مرة أخرى على لسان السارد الفعلي المتحكم في صياغة ومعمارية النص ،إذ يشكل انقطاع السرد في نقطة عن الشخصية بدايته بالنسبة للسارد الفعلي، والعكس في مقاطع أخرى ، حيث يتم التناوب على هذا النحو بشكل كثيف .

[1]- سيزا قاسم : بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ،1984 ، ص 151 .
[2] - الرواية ، ص 368 .

إن هذا التماهي للسارد هو الذي يكفل وحدة الرواية. إذ يشكل الواصل بين إيقاعاتها وتمفصلاتها المختلفة ، وهذا يتأكّد من خلال بداية الرواية ونهايتها .

هذه إذن بعض المظاهر السردية المتعلقة بوضع السارد في رواية (**ذاكرة الماء**). ففي هذه الرواية نجد أنفسنا أمام صيغة مركّبة للسارد، تتوزع بين شكل السارد الكلي والسارد الشخص الذي يمارس المصاحبة ويمارس الحدث أحيانا. وهذه الأشكال جعلت وظائف السرد تتعدّد وتتناوب أيضا بين التخفّي والظهور،و بين الحضور والمشاركة.

## 2- التماهي السّيري :

إن إستراتجية النص تقوم عادة على جملة من التقنيات الإجرائية ،يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب ،والتبديل ،والنسخ، وهنا مكمن السّر في النص ؛أي أنه يخفي إستراتيجيته ولا يفضي بكلّ مدلولاته ، ولهذا فقوة النص هي في حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه ، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه أو إحكامه ، في تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه.[1]

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب ؛أي على كشف الأوراق المستورة أو المستندات السرية, فكلّما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف وتنوّعت احتمالات القراءة.

إن رواية (**ذاكرة الماء**)هي رواية مموّهة لسيرة ذاتية وتعدّدية فعلية واقعية حقيقية، هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونها,«**شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة التي تحبكها.**»[2].

ومخزون الذاكرة هنا متشعب متداخل , وهو لهذا يطبع السرد في رواية (**ذاكرة الماء**) بالتشعب والتداخل, ولئن كان المخزون الذي ترويه الذاكرة هو المرئي المعيش والمسموع؛ أي هو ما يشكل بمجموعه السيرة بالنسبة لهذه الذاكرة , ومن خلال التداخل القائم على مستوى المرويّ نفسه في (**ذاكرة الماء**) بحكم هذا المرويّ سيرة, فهذا يعني أن صدور السرد عن الذاكرة على هذا النحو، إنما هو صدور مدفوع بدلالات مروية ،كأن دلالات القول الروائي هي دلالات واقع يأتي إلى انبنائه النطقي كما هو في نمط حركيته . ومن ثم كأن الرمزي في الرواية ليس دالا يخالف مدلوله. بل هو

[1]- علي حرب :نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان، ط 4 ، 2005 ، ص 18 .
[2]- يمنى العيد :تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، ص 128 .

المدلول نفسه. ولكن لا يفارق السرد لعبة التماهي السّيري إزاء ضبط نسق التنضيد السردي،وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السّيري .

وتطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة الروائي في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقي، وسمات تكوينه، وتربيته الثقافية، وتعليمه، وإقامته، أو انتقاله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علّم فيها ،وثمة تصريحات وآراء كثيرة للكاتب توافي تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي: «**أنا أكتب حياتي قطرة قطرة،ولكنّ حياتي التي عشتها،وحياتي التي يمكن أن أعيشها أو الحياة التي خسرتها.عندما أكتب شخصيّة قريبة منّي أو تشبهني، كأن تكون أستاذ جامعي أو فنّان،هذه الشخصيّة فيها منّي،لكنّها ليست أنا في تفاصيلها،قد تكون أنا في روحها ففي مريم هناك بعضي.**

**فلوبير قال:مدام بوفاري هي أنا؟ Madame Bovary c'est moi**

**بالضبط، فلوبير كان ساعتها يُقفّي على كلام لويس الرابع عشر الـــذي قـــال:فرنســـا هي أنا La France c'est moi،هو ليس فرنسا لكن في داخله كان يشعر أنه فرنسا وكذلك الأمر مع فلوبير.**

**(ذاكرة الماء) هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي ،ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني. ولكن ليس ذلك ما حصل بالفعل وبكل دقّة. الرسائل**

**الموجودة صحيحة وبعضها غير صحيح، إنها ألعاب فنيّة فواحدة من الرسائل هي رسالة أحلام مستغانمي وليست رسالة زينب. أحلام هي الوحيدة التي خاطرت وزارتني في بيتي سنة 1993 وهذا لا أنساه رغم اختلافي معها حول الكتابة ووظيفة الأدب....»** [1].

أما فيما يخص الفجيعة بمآل الجزائر فقد قال: «**آه. بالضبط ما حدث في ذاكرة الماء تلك الرحلة، حدثت حرفيا وكما تعرف، النص مثل الإنسان يسافر وينتقل، ومرّة في حوار مع مجلّة ألمانية شهيرة سألوني سؤالا عن هذا الموضوع فتحدّثت عن صعوبات نشر الكتاب وصادف أن قرأ هذا الحوار خالد المعالي صاحب دار الجمل بألمانيا فبعث لي رسالة عن طريق**

[1] - حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي في 20 أفريل 2007 ، الحوار محمل من الإنترنيت ،متوفر على الرابط التالي : http://www.doroob.com/?p=16943

**Le parfument d'écrivain لكنّني كنت بالجزائر ،وأتنقّل بسريّة تحت وقع التهديدات. فقد هجرت البيت، وتفرّقت العائلة، كنت في مكان وزوجتي في مكان آخر، ولما وصلت رسالة خالد معالي إلى parfument بعثوها إلى الجزائر ،ثم إلى اتّحاد الكتاب الذي بعثها إلى أماكن مختلفة ،ثم وصلت إلى أحد طالباتي التي أتت بها إليّ بعد قرابة سنة. »[1].**

بل إن الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر، وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تعاد صياغتها صراحة أو إيماءً في مشاركة الروائي في ندوة (**من الذي يقتل؟**)، الواردة في كتاب نوري الجراح ( **الفردوس الدامي**) 31 يوما في الجزائر بيروت . 2000 ، ولا يختلف وصف السجن الاختياري في منزله مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفا من القتل المنتشر في صور العذاب الهستيري، الناجمة عن إرهاب الجماعات الإسلامية: « **المحيط نفسه الذي أنا فيه، وهو بالغ الجمال كما ترى لا يبدو طبيعيا. لأنني لم أتمكّن من أن أكون هكذا ، في شقة مقابلة للبحر مباشرة إلا في ظروف غير طبيعية . فعندما لم يكن حقي في الحياة طبيعيا صار في إمكاني أن أرى البحر من هذا الموقع ولذلك فأنا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أتمتع بالبحر، هو على بعد خطوتين ، لكن السّتائر دائما مسدلة ،منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة ،اليوم فقط رفعت السّتائر ، كأس العالم الخارجي هذا ليس لك ، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.**

**ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي ، وهو شاطئ بسيط متوحّش ، والله أنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها ، أحيانا أنا لا أخرج من هنا ، أجلس لأيّام لأن العالم المحيط بي ليس لي ، ليس عالمي وهذا أحد مصادر السخرية . نحن نسخر والـــــناس ( يقصد السلطة) يساعدوننا عل ذلك، معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر، وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا، وفي أي ظرف أنا هنا ،أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان لأتمكن من نيل شيء من المتعة ،وهذه المسألة لا يمكن أن يوفرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل ،والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج إذ ذاك**

[1]- حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي .

**تشعر أن هذا البلد يجب أن يحبّ ، لكن يجب أن تنسى ما هو موجود في الطابق الأرضي. لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك ،حتى تكون موجودا أو حتى تستحق وجودك ، وإذا كنت راغبا في الهروب عليك أن تنتظر هبوط الليل .**

**هذا ليس إحساسي وحدي نحن إثنان في هذا المخيم بسبب الظرف الاستثنائي مرزاق بقطاش وأنا .وهو مثلي يحب البحر، لكنه يملك الشعور نفسه . مع كل هذا الحبّ للبحر. ثم إنك تشعر بأن هذا البحر ليس لك.»**[1]

إن هذه المزاوجة بين صدق السيرة ولعبة المخيّلة ،أتاحت للروائي استغلال هامش الحرية وصياغة ما يريده من أفكار ورؤى وجماليات ، إنها لعبة الحقيقة والخيال ، الصدق والوهم ،فرواية السيرة نظرا لما توفره من إمكانيات إبداعية غير محدودة ، تفتح للأديب آفاقا لا نهائية . على خلاف كتابة اليوميات والمذكرات التي تقتضي الوفاء والإخلاص لحياة المؤلف ،وقد اختار الروائي إستراتيجية التوفيق بين وصف ملحمة شبابه من جهة ،ورصد معالم الحياة الاجتماعية والثقافية وخاصة السياسية من جهة أخرى.

ويعني ذلك أن النظرة الأوتوبيوغرافية تتفاعل في النص الروائي مع النظرة الإثنوغرافية، التي تسمح بالتعبير عن بعض ملامح الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري إبّان العشرية السوداء ، فالرؤية الإثنوغرافية تدعم في هذا السياق مشروعية الرؤية الإيديولوجية والثقافية، وكأن الكاتب يسعى إلى إقناع القارئ بأن ما ورد في هذه الرواية هو الواقع الجزائري بعينه. «**كُتب داخل اليأس والظّلمة**

**بالجزائر ومدن أخرى .على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدءًا من شتاء 1993؛أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا العالق في الحلق كغصّة الموت والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ،ولا محوه بين دهاليزها ورمادها ، وأُنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصـــف علـــى واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونور، ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية.»**[2].

[1] - نوري الجراح: الفردوس الدامي- 31 يوما في الجزائر ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، د ط ، 2000 ، ص 184 .
[2]- الرواية : ص 7 .

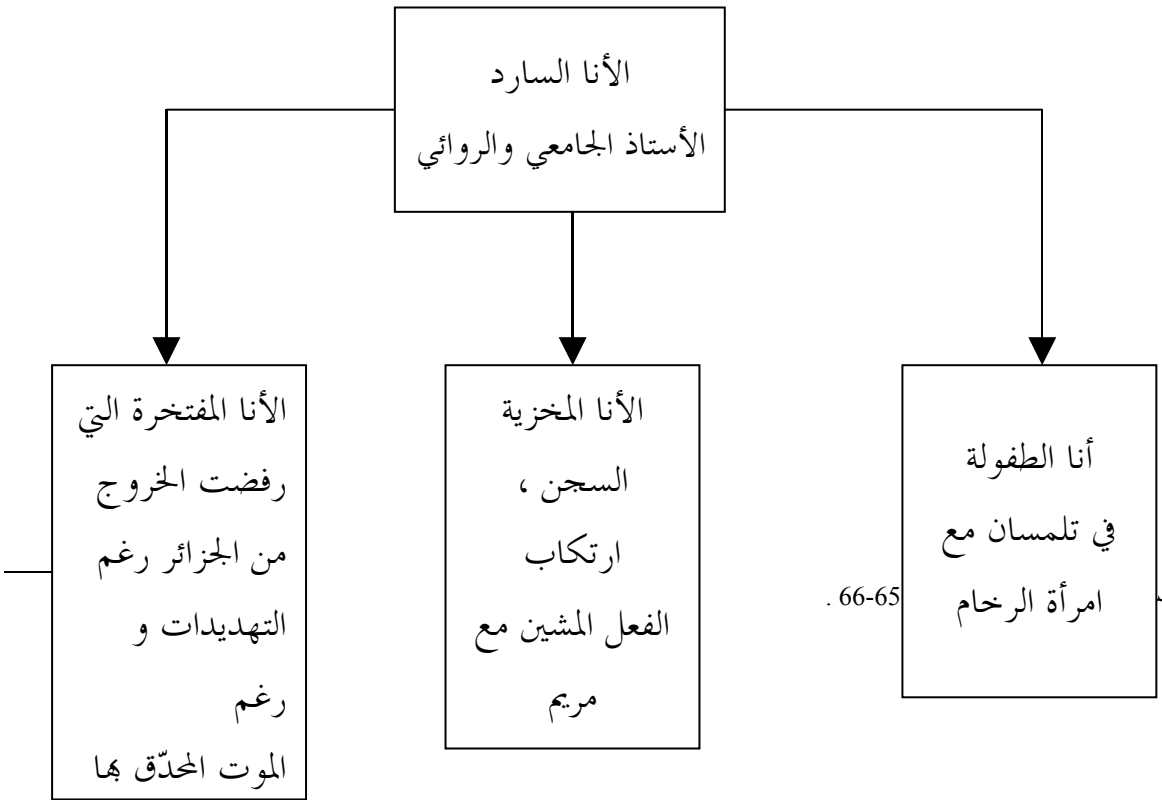
# الفصل الأول.....حداثة السرد

لقد كتب الروائي عن وعي وعن دراية وعن معرفة عميقة بالأحداث المذكورة في المتن الروائي ، لأنها تتصل بتجاربه الشخصية ومحيطه الاجتماعي المباشر وغير المباشر. غير أن صياغة هذه الأحداث وربطها بالديناميكية الاجتماعية، جعلتها تقترب أكثر من الدلالات الاجتماعية والتاريخية.

إن لتداخل وتشابك الخطابات داخل النص الروائي، حيث تتناغم الأصوات وتتحاور وتتصارع داخل سمفونية الصراع والمواجهة . إنه جرح الشباب الذي لا يندمل والذي تغذيه جراحات التاريخ وتأوّهات الذاكرة الفردية والجماعية.

إن رواية (**ذاكرة الماء**) تلتقي بتاريخ أمّة بكاملها، فالكاتب عاش الاستعمار والاستقلال ومرحلة المأساة- فترة التسعينات- ؛ أي لها علاقة وطيدة بواقعها **– الجزائر–** ،ليست بسيطة ومباشرة ، بل هي مركبة جدلية ؛بمعنى أنها تشكّلت في واقعها الثقافي وعملت في الوقت نفسه على تشكيل هذا الواقع ، فهي ليست مقطوعة الصلة بالواقع ولا هي منعزلة عن سياقه التاريخي.

ولا يغيب عن أذهاننا في سرد هذه الرواية أنها اعتمدت على ضمير الأنا، وهي مكتظة بعدد يصعب حصره من الآخرين الذين سردتهم الأنا . ولذلك توضح لنا الترسيمة التالية تشظيات الأنا الساردة إلى مجموعة من الآخرين . أو مجموعة من الأنوات[1] .




[1]- ص 65-66 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

ليس المقصود في هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمّل فيه هذا السرد المتشظّي. الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب بما هو كسر للإيهام من جهة ، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى ، وهذه أبرز سمات هذه الرواية.

## ثانيا: البنى الموضوعاتية

بما أن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية اتّصالا بالواقع، والأكثر قابلية للتعبير عن المجتمع وإذا كان تعقد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرد انعكاس للواقع، فإن كثيرا من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء.

لكن إذا علمنا أن تحويل الواقع إلى نص سردي يتم من خلال الكاتب الذي يظل مهما كان إنسانا تجتمع فيه الذاتية والموضوعية ، الخصوصية والعمومية ،أدركنا أن الواقعية بمعنى المطابقة بين النص والواقع أمر مستحيل.[1]

من هنا إلى جانب عوامل أخرى جاء تنوع التجلّيات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة ، وكذلك تشابهها في آن واحد ، في هذا المبحث يمكن تركيز الدراسة على الخصائص العامة للنص السردي في رواية(**ذاكرة الماء**)وعلاقتها بالتجربة النوعية للمجتمع الجزائري .وتناوله على مستوى الإيديولوجية، التيمات ،واللغة.

### 1- الإيديولوجية:

[11]- إبراهيم سعدي:الجزائر كنص سردي، ضمن أعمال الملتقى الرابع ، عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة والاتصال ، ط 1 ، 2001 ،ص 105

# الفصل الأول.....حداثة السرد

تُعنى الإيديولوجية بـــ: «**البحث الدائم والمستمر عن القيم** .»[1]، فهي نسق له منطقه المتميز ودقّته الخاصة من التمثّلات، سواء أكانت صورا ،أم أساطيرا، أم أفكارا، أم مفاهيما، فهي تحظى بوجود تاريخي ، وتؤدّي دورا تاريخيا في الوقت نفسه ،وذلك في إطار مجتمع معطى.فالطابع النّسقي للإيديولوجية يجعلها تتمثل الوقائع الاجتماعية تمثّلا خاصا. [2]

فما دام هناك وجود تاريخي للمجتمع فمن الخطأ الاعتقاد بزوال سلطة الإيديولوجية وحضورها في التفكير البشري، فهي متصلة بالواقع المعيش لعالم البشر ، لهذا تكتسي في الغالب الأعم طابعا لا شعوريا .يجعلها معقدة وعصية عن الفهم ، ومن هنا ينبغي على الباحث أن يراعي المحتوى التركيبي غير البسيط للإيديولوجية حتى يقف على نسقيّتها.

ومن الشائع اليوم القول بأن الرواية الجزائرية ولا سيما أثناء فترة الحزب الواحد كانت تتسم بهيمنة العامل الإيديولوجي؛ أي أن إستراتيجية الروائي الجزائري لم تكن تتوقف عند حدود تقديم مادة جمالية تعتمد على السرد، بل كان يسعى في آن واحد إلى جعل القارئ يشاطره همومه السياسية، والعقائدية ،التي كان يعتقد أنها الطريق الصحيح لتغيير المجتمع وتقدّمه، وحلّ تناقضاته «**فالروائي يجب أن يكون داعيا بمثل عليا للمجتمع الذي يعيش فيه ،وذا تأثير في مجتمعه.**»[3].

الروائيون الجزائريون في الفترة السابقة أمثال عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار كانوا إيديولوجيا أبناء عصرهم ، فقد كانوا يساريين متشبعين بدرجات متفاوتة بقيم الفكر الاشتراكي فهذه المرحلة مميزة بطابع الصراع الإيديولوجي بين الاشتراكية واللّيبرالية ، ويجب الإشـــارة إلى أن

الكاتب لا يبدع الإيديولوجية ، فما هو شخصي خاص بالكاتب هو طريقة توظيفه إيّاها في نص إبداعي. فالإيديولوجية ليست ملكا للكاتب. وهي تظهر عادة خارج نطاق الأدب ؛ أي أنها سابقة على كل إبداع، الشيء الذي يجعلـــها- ليس دائما – تمارس وظيفة التأطير ،والتوجيه لمسار ودلالة المنتوج السردي .

---

[1]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر، د ط ، د ت ، ص 89 .
[2]- أحمد يوسف: القراءة النسقية ،سلطة البينة ووهم المحايثة، ج 1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 2003 ، ص 50 .
[3]- إبراهيم سعدي: الجزائر كنص سردي، ضمن كتاب الملتقى الأدبي الرابع ،عبد الحميد بن هدوقة ، ص 107.

# الفصل الأول.....حداثة السرد

الفترة التي نعيشها حاليا؛ أي التي تحيل عالميا إلى هيمنة الإيديولوجية الواحدة ،التي يقول فوكوياما بأنها »**مرحلة موت الإديولوجيات** «[1] ،والمقصود بالإيديولوجية الآفلة هنا الإيديولوجية الاشتراكية ، تميزت وطنيا بظهور التعددية الحزبية، من ضمنها قوى سياسية تُستمد إيدولوجيا من الدين ، وبالشروع في التحويل من اقتصاد الدولة إلى اقتصاد السوق.

وباستفحال الأزمة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية ، ثم الأمنية .من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات أثرا في وعي الكاتب، وفي عاطفته، وإدراكه للواقع والعالم ، وأن يتعامل معها على صعيد نصه السردي وفق خصوصياته.

على المستوى الإيديولوجي أدى ظهور تيارات تعتمد إستراتيجيتها السياسية على توظيف الدين إلى بروز إيديولوجية مضادّة ، يمكن نعتها بالحداثية. تقوم في أحد جوانبها الرئيسية على التوظيف السياسي للدين ، الحداثية التي يمكن القول أنها حلت في الجزائر محل الإيديولوجية الاشتراكية،يمكن قراءتها في صورتها السردية خصوصا ،في نص (**ذاكرة الماء**) التي تُدين بشكل مباشر وقوي الظلم، والقهر الاجتماعي ،والسياسي .فيها رؤية حادة تصف ما يمارسه النظام من اعتقال ،ومطاردة للمعارضين إثر خروجهم من المعتقلات .«**كلما صرخت وجدت نفسي وراء القضبان .كل شيء يسقط على رأسي ،في مطلع السبعينات سجنت ، ولم أكن في الحقيقة أعبّر إلا عن احتجاجي مع أصدقائي ، كنّا نعبّر عن شيء غامض نشعر بصدقه ولا نستطيع لمسه كان الاتحاد الطلابي يُحلّ والطلبة يُطاردون ، و مسؤولوا الاتحاد يقتلون الواحد بعد الآخر ... وفي مطلع الثمانينات عندما سجن المخرج السينمائي رشيد بن ابراهيم وخرجنا في مسيرة صامتة داخل شوارع العاصمة، خرجت ليلا من بيتي ولم أعد إلا بعد ثلاثة أيام .إلـــى اليوم لا أعرف أين كنت؟ وماذا ركبت؟ وماذا فعلت؟ وماذا فعلوا بي؟ ،سوى كلمات الشرطي الطّاعن في السن الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي :**

[1]- علي حرب : نقد النص ، ص 178-179 .

**–راكم غالطين يا سّي موح : أنتم الشيوعيون هكذا، تنطحون حيطانا أصلب من رؤوسكم. »**[2].

إذن يلجأ الكاتب في رواته إلى صوت خاص نابع من تجربة ذاتية، وتثير هذه الرواية قضية تتعلق بحرية الكاتب في استخدام الألفاظ غير المنضبطة بحجة التعبير عن القمع، « **أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة، قل إن الإرهاب من أمر ربي.**»[2] فهذه الجرأة حريصة على نقل الواقع بكل ما فيه من دمامة وقبح .فالكتابة يجب أن تكون في مستوى ما يلاقيه الإنسان من تعذيب ومصادرة للرّأي، في عصر لا يمكن الامتثال فيه لإيديولوجية جمالية مزيّفة، توصي بأن يكون العالم أكثر جمالا وبساطة مما هو عليه[3]، لذلك كان لابدّ للروائي أن ينفي كل ما يعوقه عن الصدق في التعبير. لهذا تجسّدت في الرواية كل معاني الجرأة والجدّة .كما أن تصوير بشاعة الإرهاب يحيل إلى خلفية إيديولوجية .

على العموم فإصدار أحكام عامة تسري على كل النصوص، فيما يخص المسألة الإيديولوجية من الأمور الصعبة. فالإيديولوجية في رواية (**ذاكرة الماء**) أكثر تعقيدا مما كانت عليه في النصوص المنتجة في عهد الحزب الواحد. ذلك أن الخطاب الإيديولوجي والسياسي، والديني تحوّل إلى فضاءات للخطاب الأدبي، ضمن نسق من المتخيّل.

## 2– التيمات:

يعدّ النقد الموضوعاتي من المحاور التي عرفت توجّها جديدا في سياق تطوير آليات الدراسة النقدية في مجال البحث الأدبي. ولعل التطوّر الحاصل يكمن في الانتقال من مفهوم (**الموضوع**) والذي يقصد به تتبع (**تيمة،sujet** ) يتحدث عنها الكاتب في إبداعاته بصورة واعية، إلى مستوى آخر يُعنى بترصّد شبكة الهواجس التي تشغل الحيّز الكبير والمركزي لدى كاتب من الكتّاب،وهو من هذه الناحية يتجه بصورة أساسية لنـــقد مستويات الأفكار المكونة لمجموعة من

العلاقات التي تسمح بهيكلة كل ما يشمله النص الأدبي عبر تفرّعاته، وتشظّياته الناتجة عن استدعائه لمختلف مستويات مظاهر الحياة الاجتماعية ،والنفسية ،والفكرية لدى كاتب ما.

---

[2]- الرواية ، ص 76 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 50 .
[3]- رزان محمود إبراهيم : خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ، ص 140 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

والدراسة الموضوعاتية تتأسس من خلال صياغة جملة من المقولات تتوزع إلى محورين أساسيين هما:

**1 – حالات الوعي**: وتشمل موضوعات مثل: المعرفة، الإرادة، الانفعال، الإدراك ،البعد الزمني الذاكرة ، الخيال، المكان.

**2 – مضامين الوعي** : وتتمثل في ممكنات الوعي بالعالم ،والوعي بالآخر الخارجي (**خارج الذات**) كالأشياء ، الكائنات...[1]

وتصبح من هذا المنظور مقاربة العمل الأدبي هي محاولة فهم المقصدية المركزية للنص. والمشروع المهيمن من خلال الإحساس الخالص ، ويرى عبد الكريم حسن أن خلاصات قراءات ( **ريشار**) ، تذهب إلى أن الموضوع هو وحدة من وحدات المعنى، وهي وحدة مشهود لها بخصوصياتها عند كاتب ما ، كما أنه مشهود لها بأنها تسمح- انطلاقا منها —وبنوع من التوسيع الشبكي، أو الخطي، أو المنطقي ،أو الجدلي بسط وتوضيح العالم الخاص بهذا الكاتب .كما أن المقاربة الموضوعاتية لا تنفي الشروط الاجتماعية ،والسياسية والثقافية التي وُلد فيها النص، غير أنه على الناقد الموضوعاتي ألّا يدرس النص من خلال تأثير العوامل الخارجية فيه ،وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره[2].

إن القراءة الموضوعاتية للنصوص الإبداعية تساعد على استخراج الموضوعات الكبرى التي تشكل المعمار الهندسي، الذي تنبني وفقها سلسلة الأفكار والموضوعات التي تتطوّر بصورة متواترة ومتتالية في العمل الأدبي. وتعمل الموضوعاتية الأساسية أو التيمة المهيمنة على التمظهر في شكل قضايا جزئية، تغطي مساحة الفعل الإنساني ،وتستجيب لانشغالات وهواجس الكاتب عبر أشكال تعبيرية ، وصيغ دالة متعددة. بحيث تبدو الموضوعاتية الأساسية و الثانوية كمرسل يسمح بالغـــور

[1]- عبد الكريم حسن :المنهج الموضوعي ، شراع للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق، سورية ،ط 2، 1996 ،ص 10 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 10 .

داخل مختلف اتجاهات العالم الداخلي للعمل ،في انتظام حيوي ومجاميع منسجمة ومرنة يحكمها قانون التشاكل،والتضاد والتحول، والانفتاح، والانغلاق، والمباشرة، والضمنية.[3]

اهتم الروائي أساسا بالموضوعات المتصلة بهموم الجماعة، فقد انشغل بوضع المجتمع أكثر منه بالهموم الشخصية والذاتية ،فهو يركز على خلاص الجماعة. هذا الأمر جعل شخصيات النص السردي تتسم بمواصفات عقائدية ، سياسية ، اجتماعية . فهي شخصيات غنية من الجانب النفسي.

إن التركيز على هموم الجماعة في بلد كالجزائر أمر طبيعي ، ذلك أن الرواية لا تكف عن اتّخاذ الجماعة موضوعا لها إلا في حالة استقرار هذه وازدهارها .

ومن أهم القضايا التي يمكن رصدها في رواية (**ذاكرة الماء**) .ما يأتي:

## أ- الإرهاب:

تنسكن رواية (**ذاكرة الماء**) بالإرهاب كمحور رئيسي منذ أول جملة في الرواية وحتى نهايتها. تنكشف هذه المحورية الإرهاب كمعاناة ، كموقف ، كأمر ، كمأساة ،كحزن، كهزيمة كانكسار... إلى غير ذلك من أوجهه المتعددة .إنها تيمة الرواية التي تتخللها في أكثر من ثلاث مائة صفحة ، وتشكّل بالتالي الحدث الرئيسي لشخوصها والكاتب لا يخفي عنّا ذلك ،بل العكس يعمل على توجيهنا باكتشاف ذلك منذ الصفحة الأولى في النص، وذلك من خلال قول العرافة «**خامسك، أبشّرك سيكون صبيّا جميلا يعشق حروف الله، والكلمات، وتربة الأولياء الصالحين سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا ،تصدّقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد.**»،[2] والحديد المقصود هنا هو السكين والرصاص وغير ذلك مما اعتقد الناس أنه زال بزوال الاستعمار،فقد ذهب الاستعمار ولكنه ترك وراءه مخلّفات ورواسب قادت إلى تشكل هذه الفئة – **الإرهاب** –في المجتمع والتي أطلقت على نفسها اسم الجماعة الإسلامية .

هذه التيمة موجودة في الرواية كمادة حكائية من خلال متابعة «**نواة اجتماعية**»[3].هي عبارة عن مجموعة من الأصدقاء تربطهم علاقات اجتماعية، سياسية ،تاريخية وآنية ،على الرغم من تباين

---

[3]- سعيد علوش : النقد الموضوعاتي ، بابل للنشر و التوزيع ، الرباط ،دط، 1989 ، ص 13 .
[2]- الرواية ، ص 11 .
[3]- راكز أحمد : الرواية بين النظرية و التطبيق ، ص 43 .

انتماءاتهم الإيديولوجية والحزبية ، وهذه النواة يمكن أن نطلق عليها صفة (**كبرى**) باعتبارها تتجمع حول نواة أصغر ، وهي عائلة تتكون من الأستاذ الجامعي . وزوجته وولديه ريما و ياسين.

إذا كان الإرهاب هو التيمة الرئيسية والمدخل الرئيسي لسبر أغوار شخوص الرواية. فإن (**ذاكرة الماء**) لا تقتصر عليها، بل تضم إلى جانبها تيمات أخرى مهمة منها :**الموت، العبث المثقف**.

## ب–الموت:

إن الموت في الرواية بشكل أحداث متكررة ،مؤثّرة في عالم البطل الداخلي. أسهمت في دماره النفسي ،واغترابه الوجودي الذي يعاني منه طيلة الوقت ، فحوادث الموت تظهر في الرواية بأشكال مختلفة ومتعددة ،وكلها مخزونة في ذاكرة البطل ،سواء أكانت أحداث الموت في الماضي أو في زمنه .وكانت كلها تتحدث عن طريق الاغتيال بالذبح وموت عن طريق حادث طريق.
تشكّل كلها في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا ، وتنطوي على شعور بالاحتجاج ، والسخرية والرفض، ولا منطقية هذا الكون ، ويظهر ذلك مثلا: «**وُجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل، وبجانب رأسه قنّينة نبيذ(سيدي إبراهيم) ، ويعتقد أن الجريمة هي مجرد تصفيات خاصة، خصوصا أن سيناك كان لواطيا...، تمنّيت أن أصرخ ، أن ألعن هذه العيون التي انفتحت على الدنيا متأخّرة .سيناك كان شعلة هذه البلاد وحبّها ، كان مجنونا بالدهشة ،لكن العين التي تترصد لم ترحم شجاعته ضد الذين حرّروا البلاد ،ثم بدئوا يسرقون كل تفاصيلها الجميلة. اختار أن يكون جزائريّا ،كان فوضويّا ،ومشاكسا ،ومحبّا للشعر والدّنيا فأعطته مدينته كفنا ،وبياضا، وسكّينا همجيا.** »[1].

فلمّا كان الموت يفتقر إلى المنطق فهو يدفع الإنسان إلى حالة الاغتراب و العبث. الذي يعاني منه في العصر الحاضر ،فالموت بأشكاله المختلفة التي عايشها البطل و شهدها جعله يتساءل ذاهلا عن موت صديقه يوسف، فلم يصدّق أن البحر سكت ،و الشمس غابت فالموت ملازم لتاريخ البطل. في ماضيه موت الأصدقاء ،و في الحاضر موت الفنان يوسف ،و في المستقبل أحداث

[1]- الرواية ، ص 48 .

الموت هذه ستتكرر أيضا بشكل أو بآخر ؛لأن ذلك أمرا طبيعيا. فرواية (**ذاكرة الماء**) ما هي إلا تعبيرا عن رؤية وجودية ،و إن كان مصدرها الرفض الكامل لكل شيء حولها .

إن السيف الذي يشير إليه عنوان القسم الأول من الرواية (**الوردة والسيف**) يُستوعب بشكل رئيسي من أجواء الموت التي تسيطر على الرواية، فقد يكون في الغالب موتا بالحديد بما أن السيف معدن .و الذي يطال كل إنسان شابا كان أو كهلا .

التفكير بالموت كما يقول أحد الدارسين قد «**تسلل إلى حياتنا إن لم يكن فد تسرب إلى تفكيرنا بالحياة.**»[1]،فتيمة الموت تشكل الحدث الأكثر مرارة ،و الأكثر حضورا في حياة البطل فإذا كان الموت في الرواية يُكوِّن جوّا مأساويا شاحبا على صعيد المضمون. فإنه في الوقت ذاته يشكل لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي. و إيقاعا ظاهريا مأساويا، وتسهم في خلق الحالة التوتّرية التي إن هدأت في لحظة عادت إلى توتّرها وإشعالها في لحظة تالية بعد حادثة موت جديدة.فهو بأشكاله المختلفة مستمر مؤلم ،ولذا فإن الشعور بالمأساة مستمر في أعماق البطل .

## ج- العبث:

إن هذه التيمة موجودة في عالم الأستاذ النفسي الداخلي، وفي عالمه الخارجي ، فهو شعور متكرر ،ملازم. دائم الحضور في كل زمان ومكان في حياته ، وربما يكون الإحساس بالعبث والقرف الوجودي ،والوحدة ،والموت ،في الحياة راجع بسبب قناعته أن العالم تافه عبثي على رأي موریاك[2] ، كما أن هذا الإحساس الذي يتحرك البطل في دائرته، والذي يصبغ حياته عبر الأزمنة والأمكنة بالذّعر والهلوسة والتلاشي. «**شعرت برغبة كبيرة للصّراخ ، كنت متعبا . ولكن لا يُعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة ،لا.لا . مستحيل ، هل بدأت أتضائل مثل الشمعة؟.** ».[3]إن عالمه النّفسي غاص بالقلق، والأرق، انطلاقا من الأحداث التي عاشها كما يستذكرها أثناء لحظاته الشعورية المتدفقة .

---

[1]- أحمد الزعبي :في الإيقاع الروائي ،دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،لبنان ،ط 1 ، 1995 ،ص 117 .
[2]- المرجع نفسه ، ص 114 .
[3]- الرواية ، ص 387 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

بطل الرواية يعاني أزمة وجودية حادة تدفعه إلى اليأس و العدمية ،فالعالم من حوله مليء بالجريمة ، و النفاق ،و الكذب. والإحساس بعبثية هذا الوجود ،و لا منطقيته ،و لا معقوليته وتفاهته خلقت هذا الإحساس بالعبث. الذي لم يفارقه ،و هذا مرض خطير كما يرى كامو إذ يقول : «**إنه إذا تملّك الإنسان هذا الإحساس بالعبث و عاش في أعماقه ،فإنه من المستحيل أن يتخلّص منه.**»[1] ،كما أنه من المستحيل أن يعيش حياة طبيعية أو وضعا مستقرّا . وهكذا كان الأمر لدى الأستاذ الجامعي إذ وصل حد القرف الوجودي،« **لكن مع ذلك أشعر كأن الحياة في هذا المكان تتضاءل بسرعة عجيبة ...لماذا لا تكون هذه الحروف المقتولة هي وسيلتي المثالية لتجاوز حالة انتحار حتمية و أحيانا لازمة.** »[2].

إن الرفض لهذا الواقع الإنساني، و المعنى الكوني المبتور المشوّه. يقوده للتفكير في الانتحار فمأساة الحياة التي طالت و قذارتها ،و قرفها ،و حقدها، و خللها لم تترك مكانا للأمل في عالم البطل .فرفضه و طلب الانتحار الذي لم يستطع اقتحامه : «**البحر الذي يتسرّب من شقوق النافذة مثل أشعة الشمس الصباحية، وحده يمنعني الآن من الإقدام على هذه المغامرة.**»[3] .

حركة البطل عبر الأمكنة و الأزمنة كانت تغطّي عالمه الداخلي ،و اشمئزازه الكوني. ولكن هذه الأمكنة لم تحدّ من وجعه الروحي ،و قلقه الوجودي، بل ربّما فتحت عليه منافذ كثيرة رأى من خلالها عوامل أخرى ،و عاش تجارب جديدة فبدل أن يتوقف مدّ القلق و الإحساس بالعدم زادته حدّة ،و وجعا، و تأزّما .

في فرنسا يذهب للقاء مريم الزوجة حيث يهرب من مله وقلقه علّه يعثر على لحظة ممتعة لحظة تهبه معنى لشيء في هذا الوجود، لحظة تعطيه قليلا من الإيمان بالشيء ،أيّ شيء. ولكن يعود محبطا خاويا في كل مرة ، « **أسبوعا كاملا قضيناه داخل هذا البيت، الذي يقع في الدائرة الخامسة لم يثمر إلا مزيدا من القلق، و الحبّ، و الخوف والأسئلة .** »[4].

---

[1] - أحمد الزعبي :في الإيقاع الروائي ، ص 40

[2]- الرواية ، ص 191 .

[3]- المصدر نفسه ، ص 191 .

[4] - المصدر نفسه ، ص 97 .

إن هذا الإحساس العدمي كان أقوى ،و خيبة الأمل كانت أشدّ. فكانت فكرة الانتحار آخر علاج لأزمة ما عادت تطاق،«**هل أقول لها أنّني أفكر أحيانا في الانتحار. بعدما انغلقت كل الأصابيح و الأشواق ؟** »[1].

فبسفره إلى فرنسا ظنّ أنه سيكسر طوق العبث الذي يلتف حول عنقه ،و يحرك البحيرة الراكدة في أعماقه المتأزّمة ، لكن هذا السفر يضع البطل وجها لوجه أمام مسألة القلق ،و العدم واللاجدوى بشكل مباشر، و يعيد طرح الأسئلة ،«**ماذا يمكنني أن أفعل يا الله ؟!،كل شيء بدأ يصغر، إلا هوّة المأساة .** »[2] ،فمشكلة الأستاذ كانت أزمة وجودية بقيت دون حل، أو نتيجة الشعور بالقرف الوجودي ،و بمشاعر اللاجدوى. ظلت على وتيرة واحدة ،و على إيقاع واحد من هذه الناحية .

## د- المثقف:

تيمة (**المثقف**) تظهر بشكل واضح وملموس في رواية (**ذاكرة الماء**)،لأن جميع الذين قُتلوا هم من الفئة المثقّفة. تقريبا كلها تُدرّس في الجامعة .محاولة مواجهة آلة القمع التي لا تختلف إطلاقا في وسائلها ونتائجها عمّا كان يعانيه المثقف في المرحلة الاستعمارية. فالأطروحات الفكرية التي يقدمها لا تقبل المهادنة ،وتسعى في مجالها الصراعي لتثمين قيم الحرية .في الجهر بالرأي، وإرساء قيم التعدد الثقافي الفكري، ورفض الاستبداد والحجر على العقل .فمهمّة الكاتب في بلاده أصبحت مستحيلة ،والكتابة صارت جريمة يعاقب عليها القانون،«**شوف يا خويا. أنت تعرفني جيدا وتعرف ماذا تساوي قضية النشر بالنسبة لي ، لهذا يجب أن تصدّقني عندما أقول لك بأني أخاف عليك من نشر هذا النص ... لكن الأوضاع تزداد خطورة ، لا تعرف من أين تأتيك الضربة...**

**-أنا أعرف أنك مجنون ولا يمكن تعقيلك، الرواية قرأتها، ثم أعطيتها لزوجتي وابنتي وصديق مشترك بيننا. كان رأيهم بالإجماع على ضرورة التأجيل .هل تريد أكثر من هذا ؟ خائفون عليك لا أكثر.**»[3] .

---

[1]- المصدر السابق ، ص 93 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 93 .
[3]- المصدر نفسه ، ص 285.

إن معاناة المثقف لا تتوقف .فهو أصبح يشكل خطرا على السلطة التي تمتهن مصادرة الرّأي وتسعى جاهدة لإسكات كل صوت للمثقّف ، والحلّ الوحيد يكمن في إسكات هذا الصوت بالموت ،«**الرقابة كانت في السابق تسحقنا بقراءتها القاتلة ، وتقاريرها المطعمة بالكلمات المستهلكة ، شيوعي خطير ، فرانكوفوني ضد أصالته ودينه ، بعثي لا وطنية لنصه رأسمالي ،اشتراكي ، سياسي ، إيديولوجي ...أحمد ينصحني،ولكن هو كذلك من حيث لا يدري صار رقيبا، رغم شجاعته التي سببت له في الكثير من الأحيان الوقوف أمام المحاكم بسبب نشره لنصوص كانت ممنوعة.**»[1] .

فالروائي لا يجب أن يعيش مفصولا عن محيطه ،بالعكس محيطه هو الذي يعطيه مبرّرا لوجوده ،حتى و إن قتل. فمثلا الشاعر و الفنان يوسف اغتيل ،و لكن صوته كان أقوى من ضربات السيف. نهايته ليست نهاية الفكرة التي يحملها، بل إن امتدادها سيتواصل وسيحملها كل الذين عمل الشاعر على الدفاع عنهم بقلمه ،و بفكره. فدور المثقف ضرورة طبيعية للانتقال بالإنسان الجزائري نحو آفاق الحداثة الثقافية،و العصرنة وتجاوز الأشكال التي تسعى جاهدة لكبح جماح التطور.

## 3- اللغة المسرودة (السردية ):

اللّغة مؤسّسة لا وجود لها إلا في نطاق اجتماعي تاريخي مضبوط [2]؛أي هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان ،و تواضعات ملحّة و لازمة يتبنّاها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد .[3]وهي نظام خاصّ من العلامات يُمكِّن أفراد جماعة لغوية ما من التواصل بينهم وهي أداة الاتصال الرئيسية في المجتمع الإنساني ؛لأنها الوسيلة الأكثر فعاليّة في تمكين الفرد من الدخول في علاقات وتفاعلات اجتماعية مختلفة ،ويحددها دي سوسير من خلال التقابل بين الاجتماعي والفردي ( **العادات اللّسانية التي تتيح التواصل بين أفراد الجماعة** ).ومن خلال التقابل بين الذاكرة والإبداع (**مخزون في الذاكرة يتصرّف فيها الفرد حسب ذكائه**) ، والتقابـــل

---

[1]- المصدر السابق ، ص 285-286 .

[2]- عبد القادر المهيري و آخرون :أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية ، تونس ،دط،1986،ص 31 .

[3] - فرديناند دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ت : يوسف غازي ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، دط ، 1986 ، ص 21 .

بين الشفـــرة والاستعمال(**الشفرة المشتركة بين الجميع ينطق بها الإنسان بواسطة الكلام على أدوات مختلفة** )

واللّغة نشاط إنساني يتطوّر بالممارسة وفق الأنماط المتاحة ،وحسب المقام ومقتضيات الحال.[1]فهي ملكة اللسان [2]،و الضمان الأساسي لوجود الحقيقة ،و مع أنها تنوب عن العالم في تعبيريّته من خلال ترميزه ،فإن الرمز هو الاختلاف المتعدّد الأبعاد لوضعية الفهم. لذا أصبح من الضروري فهم اللغة من أجل فهم العالم ،فإذا كانت اللغة ليست لذاتها و لكن لعالم تفتحه وتكشفه ، فتأويل اللغة لا يختلف عن تأويل العالم [3].

وللانتقال من معرفة العالم إلى فهمه و تأويله ،يجب المرور بفهم اللغة التي لا توجد بها إلا التباينات حسب دي سوسير ، فهي مجال للتمثّلات لا التصوّرات،تمثّل عند جاكبسون النظام الكلّي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعية، و التي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروعا لشجرة بالنصية لأغصانها[4] .

و للغة عدّة وظائف هي :

*** وظيفة تعبيرية :**

قال ابن جني :«**أما حدّها فإنها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم .هذا حدها.**» [5]

وتسمى هذه الوظيفة الوظيفة الانفعالية ،و تركّز على المرسل. تهدف إلى التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدّث عنه، و هي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو كاذب [6].

---

[1]- صالح بلعيد :دروس في اللسانيات التطبيقية ،دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر ، دط ، دت ، ص 182 .

[2]- ابن خلدون : المقدمة ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، دط، 2007 ، ص 596 .

[33]- عمارة ناصر : اللغة و التأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط 1، 2007 ، ص 54 .

[44]- الطاهر بن حسين بومزبر :التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ،منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط 1 ، 2007، ص 28

[5]- ابن جني :الخصائص ،ج 1 ،تحقيق عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان،ط 2 ، 2003 ،ص 78 .

[6]- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ،ت:محمد الوالي و مبارك حنون،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب ،ط1988،1،ص 28 .

*** وظيفة إفهامية :**

ويطلق عليها بعض اللسانيين مصطلح وظيفة تأثيرية [1]،و تبرز هذه الوظيفة على سطح الخطاب عندما تتجه الرسالة إلى المرسل إليه ،لهذا نجد هذه الوظيفة تهيمن و تفرض كثافة السـرد حضورها خاصة في الروايات العاطفية؛لأن هذا اللّون الأدبي يعتمد على مخاطبة الآخر و محاولة التأثير عليه وإقناعه أو إثارته.

*** وظيفة إنتباهية :**

يقول جاكبسون : «**هناك رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل، أو تمديده، أو فصمه و تُوظّف للتأكّد ممّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل.** »[2] ،فمثلا عندما تكون عملية التواصل عبر الهاتف يسأل الأوّل:« **ألو هل تسمعني** ؟»، و يجيب الثاني: «**نعم**» إشارة إلى سلامة الاتصال عبر القناة المستخدمة في العملية التواصلية.

*** الوظيفة المرجعية :**

تتلوّن كل رسالة عندما يكون محتواها مؤيّدا للأخبار الواردة فيها، باعتبار أن اللّغة فيها تحيلنا على أشياء و موجودات تتحدث عنها ،و تقوم اللغة فيها بوظيفة الرّمز إلى تلك الموجودات و الأحداث المبلّغة [3].

*** وظيفة ما وراء اللغة :**

تستخدم مثل هذه الرسائل عندما يشعر المتخاطبان أنّهما بحاجة إلى التأكد من الاستعمال الصحيح للسّنن الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية ،فيكون الخطاب مركّزا على السّنن؛لأنه يشتغل وظيفة ميتا لسانية، أو وظيفة شرح ، يتساءل المستمع : «**إنني لا أفهمك ما الذي تريد قوله** ؟»،و يسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: « **أتفهم ما أريد قوله؟**.».[4]

---

[1]- الطاهر بن حسين بومزبر :التواصل اللساني و الشعرية ، ص 39 .
[2] - رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ، ص 30 .
[3] - الطاهر بن حسين بومزبر :التواصل اللساني و الشعرية ، ص 45 .
[4]- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ، ص 31 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

## * الوظيفة الشعرية :

تركز على الرسالة اللّفظية مهما كان جنسها لكن بدرجات متفاوتة ،فهذه الوظيفة تفرض هيمنتها المطلقة على فنّ الشعر .[1]

إن اللغة هي أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة ، وقد أصبحت اليوم الأساس المتين الذي تقوم عليه الرواية الحديثة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازات التي كانت تتمتّع بها طوال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

ويمكننا القول بصفة عامة ، إن لغة الكتابة الأدبية لغة قلقة ،متحولة ،زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا إنزياحيا ، وعليه يمكن القول أن لغة الرواية هي تلك اللغة الخاصة التي يصطنعها الروائي، ويخرجها من المستوى الميكانيكي إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته بمعاني جديدة كثيرة توسّع دلالتها .

وبناء عليه تتميز لغة الرواية الحديثة بلغتها الشعرية المكثّفة والموحية ،تصطنع الجمل القصار وتحدث نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يحدث عند المتلقي ما يعرف بالمتعة الفنّية، وبعبارة أخرى فإن لغة الرواية هي عمل بارع باللغة ، يؤثّر على المتلقي بنسيجه اللغوي العجيب،الذي هو كل شيء في الرواية الحديثة، التي أصبحت متميزة بصناعة فنية خاصة بها ، إمّا على مستوى المعجم، أو التركيب ،أو الأسلوب، وخاصة تقنيات سردها الذي يجسد أحداثها ،ويرسم شخصيتها و فضاءاتها ،وبنيتها الزمنية ...

إن لغة الرواية (**ذاكرة الماء**) ذات مستويات متعددة حسب المستوى الثقافي والاجتماعي لشخصياتها ، إذ لا يمكن مثلا أن يجعل لغة رجل من العامة ،ذا مستوى ثقافي بسيط هي نفسها لغة مثقّف جامعي ، كما لا يعقل في حوار أن ينطق الفلاح والتاجر والمهندس بمستوى لغوي واحد ومن هذا المنطلق فإن لغة الرواية تتعالق فيها عدّة مستويات لغوية وتتقاطع ، لتؤلّف نسيجا نصّيا منسجما ومتناغما يمزج فيه الروائي ببراعة فنيّة بين لغات شخصياته ، كما أن الانفتاح السردي ساعد في المزج بين لغة الإيماء حينا ولغة المباشرة حينا آخر، عندما يتداخل التأمّل مع الوصف مثل : «**هذه الروائح الكريهة لم تنسني تساؤلاتي، من كان يقول أننا نصل إلى درجة يصير فيها**

[1]- المرجع السابق ، ص 78 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

**أكثر من ثلاثين مليون جزائري حالات باتولوجية مستعصية ؟ سجناء بين موت هيّن أو موت قاس ، في أيّ شيء يمكن أن يفكر الإنسان وهو يعبر فراغات الموت المتداخلة ؟، في نفسه التي ترى الموت في كل شيء، في القهوة الصباحية، في السيارة ،في الجسر... في عيون الناس؟ أم في عيون الآخرين الذين ما يكاد المرء يبتلع بصعوبة افتقـــاد أحـــدهم حتى يلحق الآخـــر بالأول وهكذا؟...في الحقيقة أنا لست مع نفسي إلا في لحظة الموت ، بعدها أجدني في وضع تثبيت ! le plus grave c'est ça ! vivre dans une fixation qui nous bloque .** »،[1]و هذه الجملة الفرنسية تؤكّد دلالة التأمّل إثر الوصف (**هذا هو الأسوء ، الحياة في ثبات يعيقك** ) .

و تتنوع اللغة فيتلاقى في السرد الحوار بالفصحى و العامية،و من ذلك حوار الأستاذ مع ابنته ريما:

- **بابا صباح الخير.**
- **صباح الخير حبيبتي ، كيف أصبحت اليوم ؟**
- **مازلت عيّانة أشعر بالدّوخة ، مانيش عارفة وعلاش ؟**
- **على كلّ ما يحدث في هذه البلاد. لا يريح أبدا .**
- **غدا أو بعد غد يجب أن تذهبي إلى الطبيب.**
- **ياخّي قال لك هذيك المرة ما عندي والو ،حافظ أنت شويّه على نفسك .كل هذه الأوراق قرأتها ..بزّاف عليك .**
- **أوف لم أقرأها كلها ، قطرة من ذاكرة ، ذاكرة الماء ؟ ! ، وهل للماء ذاكرة.»**[2].

فهذه المزاوجة بين الفصحى و العامّية تمنح اللغة السّهولة ،و البساطة ،و الدّقة فهي تخلو من الغرابة و الصعوبة ، و كثيرا ما تستمد معجمها من فضاء القرية أو المدينة، فيختار لكل فضاء ما يناسبه .

و ما تجدر الإشارة إليه هو وجود نوعان من لغة الكتابة. على مستوى السرد تكون اللغة فصيحة عالية وهي لغة الأدب الرفيع ،والخطب، والمواعظ ،والحكم [3].و على مستوى الحوار تكون

---

[1]- الرواية ، ص 354-355 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 209 .

[33]- حلمي خليل :العربية و علم اللغة البنوي ،دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث ،دار المعرفة، الإسكندرية،دط،1996،ص 85

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

اللغة عامّية بسيطة ؛**أي** فصحى مخفّفة: وهي اللغة الشائعة بين المثقفين والمتعلمين ،وهي موجودة في لغة الحوار.[1]

على الرّغم من هذه الهجانة ، إلا أنّها تتوفّر على سمات من الفنّ و الجمال و الإيحاء و الشعرية، لكن ليس بالقدر الذي تصبح فيه شعرا،و لا بالقدر الذي ينزل بها إلى الرّكاكة. فهذه العامية لا تُخلّ بفصاحة لغته و لا بنقاوتها ؛لأن الروائي في هذه الحالة يوظفها توظيفا فنيا بارعا ، لا يعكّر صفاء الفصحى، و لا يخدش جمالها و إنما يزيدها حسنا و نقاءً . حتى أن هذه العامّية مفصّحة في الغالب ،كمثل هذا الحوار الساخن عن تداعيات السلطة و الإرهاب :

**«– تدخّلت من حيث لم أكن أريد.**

**– تتحدث عن حرق بلاد مثل الذي يتحدث عن حطبة يابسة ، النّار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع ، و أول ضحاياها من يوقدها .**

**– خلّيها تخلا ، سكوتكم أنتم المثقفون هو الذي أدّى بالبلاد إلى الهلاك.**

**– عن أيّ مثقّفين تتحدث ؟**

**– كلكم بلا تمييز ، ماذا قدّمت هذه الإدارة للبلاد من خير ؟ ،عندما تعرف أنك معرّب تهينك ، فتبدو غريبا وكأنّك لست من هذا الوطن ، من حقّ هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم ، المناصب الكبرى في أيديهم ، الوزارات ،السفارات، الولايات. الآن بدأت الأمور تنقلب ،ثم من وقف في وجه السلطة بصدر عارٍ عندما بدئوا في تحطيم البيوت القصديرية، ورمي الناس في العراء وترحيلهم ؟ من أعطى صدره وجسده للتراكس والموت غير هؤلاء الذين تتنكّرون لهم اليوم ؟**

**– نستطيع أن نتحدث حتى الصباح في هذا الموضوع.**

**– أنا يا سيدي غير مستعد لسماع الكلام الخاوي . قل واش داروا.**

**– غرقوا هم في صراعات تافهة استهلكت كل طاقتهم.**

---

[1]- المرجع السابق : ص 85 .

**– ولكنهم صمتوا على جرائم السلطة، عندما كان الحداثيون يمارسون حداثتهم في المكاتب والصالونات ،يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيرا ،الذين لم يكونوا**

**يملكون لا سقفا ،ولا دفئا و يموتون بمدوء من جراء الجرب ،والتّيفوس، والسّل. كل الأمراض المنقرضة عادت من جديد لتستقر في محيط العاصمة ، ما هي الحلول التي أوجدها النظام سوى رمي الناس إلى قرى أجدادهم وهم لا يعرفونها مطلقا، فالذين عرفوها ماتوا.**

**– كل هذا يجب أن لا يعمي أبصارنا، هذا النظام المتهالك هو الذي أنجب هذا الشكل المتهالك من التفكير.**

**– الدولة الإسلامية شكل متهالك . الله يسامحك.»**[1]

كما احتلت اللغة الفرنسية مساحة مهمّة ، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد فاحتلّ ذكر التوقيت بالفرنسية فواتح الفصول جميعها.

**القسم الأول: الوردة والسيف.**

1. 4H.00 MN ص 11
2. 4H .15 MN ص 22
3. 4H. 30 MN ص 37
4. 5H. 15 MN ص 87
5. 5H. 40 MN ص 102
6. 5H. 50 MN ص 119
7. 6H ص 131
8. 6H. 10MN ص 167
9. 4H. 40 MN ص 47
10. 4H. 50 MN ص 63
11. 5H. 00 MN ص 75
12. 6H. 22 MN ص 158
13. H. 26 MN 6 ص 167
14. H. 39 MN 6 ص 189
15. H. 47 MN 6 ص 208

**القسم الثاني : الخطوة والأصوات**

1. 7H. 40 MN ص 277
2. 8H. 26 MN ص 242
3. 9H. 12 MN ص 263
4. 10H. 50 MN ص 278
6. 13H. 33 MN ص 311
7. 14H. 11 MN ص 327
8. 16H. 12 MN ص 342
9. 17H. 02 MN ص 352

[1]- الرواية ، ص 69-70 .

5- 11H. 47 MN . ص 299 10- 17H. 58 MN . ص 367

ولعل الروائي يؤكد بهذه الهجانة في استخدام التوقيت بالفرنسية ،أو التكلم ،أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة المجتمع ، فعلى خلاف ما هو في البلدان العربية الأخرى

خصوصا المشرقية منها ، تتميز الرواية الجزائرية بتأسيسها على لغتين، فانتشار اللغة الفرنسية و شيوعها كان نتيجة ممارستها في التدريس و في الإدارة، الذي فرضه الاستعمار و لم يستجب له الشعب الجزائري في البداية، إذ اعتبره وسيلة من وسائل الإستدمار.و لكن تحت ضغط الظروف أذعنوا للأمر الواقع، خاصة عندما أصبح أمر الحصول على وظيفة حكومية مرهون بمعرفة مبدئية للغة الدخيلة [1] ،وتتوزّع الكتابة بالفرنسية على أسماء الأماكن ،والآلات، و الأشخاص. مثل (jho nny halliday – Sharp 6 – la manivelle – c'est la suisse –le poclain ) .

فهذا التخاطب بالفرنسية من طبيعة الممارسة اللّغوية اليومية الجزائرية . وهذا لا يعني أنها أصلية أو رئيسية في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم ، فقد كانت العربية هي الأعمق والألصق بحاجات الممارسة اللغوية.

و ترد اللغة الفرنسية في الرواية على سبيل الغضب أو الشتيمة

«– Merde ? il faut que je me leve.»[2]

«– Un seul suffi pour faire le sal bouleau.»[3]

من خلال هذه النماذج لابدّ من الإقرار بأن أسلوب الغزو الفكري أخطر من الأسلوب العسكري، ذلك أن الاحتلال بقوة يؤدّي إلى كسب الأرض لا العقل البشري. و باستطاعة المغلوب استرداد الأرض مادام العقل محافظا على حيويته ،أما في حالة الغزو الفكري فإن العقل ينصهر مع عقل الغزاة.

لقد عمد الروائي للالتفات إلى عناصر تشكيلية مخصّبة ، تضفي تمييزا على الرواية ومن أهم هذه العناصر الفنية تعدّد اللغات ،و هذا ما يفسر تقاسم مساحة السرد بين اللغة الفرنسية

[1] - عايدة ديب : تطور الأدب القصصي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،دط ،دت ، ص 109 .
[2]- الرواية ، ص 12 .
[3]- المصدر نفسه ، ص 31 .

و العربية. فقد عايش الكاتب مرحلة الاستعمار أضف إلى ذلك أنه يتقن اللغة الفرنسية إتقانا كبيرا كما أنه يجيد الكتابة بها ،و الجزائر من الدول التي تعرضت بشدة لهجوم الثقافة و الحضارة

الفرنسيين، فلم يقتصر الصراع على الجانب العسكري فحسب، فصدام الشعب الجزائري مع الشعب الفرنسي كان صداما مسلحا ، صداما دمويا ، صدام رجل و ثقافات ، و هذا الأخير هو أهمها.

## ثالثا : المتفاعلات النصية :

إن الفكر الإنساني هو فكر متواليات؛بمعنى أنه متكون من سلسلة متوالية من الأفكار والمعارف ، تلك الأفكار والمعارف ليست وليدة الآن ، إنما هي وليدة لحظات متعددة ومتنوعة من القراءة ، والتطلّع في النشاط الغيري على الأصعدة كافة .

تلك المتواليات ساعدت على استحضار معارف جديدة ، حيث تم صهر ما اكتسبه الفكر الإنساني في سنوات أو عصور في بوتقته الخاصة ، فتشكّل عن ذلك المعرفة الحاضرة التي لم يكن انتسابها إلى أب واحد ، بل إن انتسابها قد يصل إلى أجداد موغلين في القدم. ومن هنا فقد غدا الفكر الإنساني عنصر استقطاب للعديد من النشاطات ،والمعارف القديمة والحديثة ، ولا عجب عند قراءة طروحات بارت عن ذلك. يتبين أن النص – نتاج للفكر الإنساني –، يتشكل من ( **جيولوجيا نصوص** )[1] ؛أي أنّه متكوّن من مجموعة طبقات نصّية ساهمت في تكوينه.

ولذا لا يوجد شيء في صعيد النشاط الإنساني يُخلق من عدم، بل لابدّ من أمور تمهّد له وتعمل على إضاءة طريقه ،فالقول بالجدّة المطلقة قول لا يستند إلى أساس ، وما يُتوهّم من الإبداع فإن نواته قد غُرست ، و تعهّدها يد الإنسانية وتفكيرها ، وللمبتكرين فضل رعايتها حتى أتت ثمرها على أيديهم[2] .

و لم تتبلور هذه المسألة (**التناص**) بشكل فعلي إلا في منتصف العقد الستّيني ، على يد الباحثة **جوليا كريستيفا** في عدّة أبحاث لها كتبت بين سنتي 1966-1967 ، وصـــدرت في

[1]- محمد سالم سعد الله : مملكة النص ، التحليل السيميائي للنقد البلاغي ، الجرجاني نموذجا ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط 1، 2007 ص 123

[2]- المرجع السابق ، ص 123 .

مـــجلتي (**tel quel**) و (**critique**)و أعيد نشرها في كتابيها (**سيميوتيك sémiotique** و **نص الرواية le texte du roman** )، وفي مقدمة كتاب باختين (**شعرية دوستويفسكي**) [1].

فمنذ أن شاع مصطلح التناص في حقل الدراسات الأدبية و هو يثير همّة الباحثين والدارسين إلى الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل النص، أو بين نصوص متعددة . وكان من ذلك أن ظهرت مصطلحات فرعية عديدة تجسد كلها هذه العلاقات ،و تحدّد أهمّ سماتها،وهي تتجلّى في أي نص لأسباب و دواع فنّية ،و ثقافية،و اجتماعية ،كما ساهمت هذه الاجتهادات في تعميق الرؤية إلى النص .

و من أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل التعامل مع النص الأدبي، و طورت المفاهيم المتّصلة بالعلاقات النصية دراسة **جيرار جينيت** حول ما يسميه بـــ :(**المتعاليات النصية**). لقد استعمل جينيت هذا المفهوم ليحلّ محلّ (**التناص**) ؛لأنه أجمع و أشمل ،و هو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحدا منها، و بذلك يغدو التناص مفهوما فرعيا يقصد به محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين[2] ،و هو يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا و أشكالا من المتعاليات النصية .[3]

و هناك من آثر استخدام مصطلح (**التفاعل النصي**) عوضا عن مصطلح(**التناص**) وكمقابل للمتعاليات النصية عند **جينيت** ،وهو أعمّ وأشمل من (**التناص**) وأدقّ من (**المتعاليات النصية**) ،كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة فمصطلح (**التفاعل النصي**)مركّب وصفي ، يجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دلالتين ، فهو في جزئه الثاني نص ،وفي جزئه الأول ممارسة (**تفاعل**) ،فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة .وفي التفاعل النصي يصبح كل نص نتاج تفاعل عدد من النصوص ، وكل نص هو تفاعل نصي، وتحويل لنصوص ،وإعارة لعدد من النصوص الأخرى .[4]

---

[1]- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، دار هومه ، الجزائر،دط،دت، ص 96 .

[2]- محمد سالم سعد الله : مملكة النص ، التحليل السيميائي للنقد البلاغي ، الجرجاني نموذجا ، ص 124 .

[23]- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ط 1 2005 ، ص 95 .

[34]- ضياء الكعبي :السرد العربي القديم ،الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل ، ص 26 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

إن التأكيد على البعد الجامع لمفهوم التفاعل بين مختلف النصوص ( **أدبية/ غير أدبية)** وكيفما كانت طبيعتها (**شفاهية/كتابية/إلكترونية)** يدفع إلى تحديد آليات اشتغال التفاعل النصي حسب لوران جيني من خلال ما يلي:

**أ–التلفيظ**:والمقصود بذلك أن النص وهو يتفاعل مع نص آخر ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه ،ولاسيما إذا كان من غير نظام العلامات اللّغوية ، ويمنحه بعدا لفظيا. فالروائي قد يصف منظرا ،أو فضاء ما ،ولكنّه لا يقدّمه لنا من خلال بعده البصري كما يفعل المصور ،أو الرسام. بل بواسطة اللغة ينقل إلينا أشياء غير لغوية.

**ب– الخطية:** إن النص المكتوب حين يتفاعل مع أيّ نص،فهو ينقله إلى نظامه الخطّي ويقدّمه إلينا متسلسلا ومتناميا تماما ،كما هو الحال مع أيّ نص مكتوب،حتى وإن كان النص المتفاعل معه من طبيعة مغايرة .

**ج– التضمين:** ويتمثّل في إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص بصورة تجعله يبدو وكأنّه جزء منه ،رغم كونه طارئا عليه ، وعملية التضمين هاته تستدعيها عملية بناء النص و هو يتفاعل مع غيره من النصوص [1].

ويفيد هذا التقسيم إلى النظر في صورة التفاعل وكيفية بروزها في النص كيفما كان نوع تجليه ،وبهذا يتم الوصول إلى الأنواع المتعددة التي رصدها الباحثون مثل:**التعلق النصي، والتناص والمناص، والميتانص، ومعمارية النص، وأخيرا الترابط النصي.**

**فالتعلق النصي و التناص:** يتصلان بالتداخل الحاصل بين النص اللاحق والنصوص السابقة، وكل واحد منها يتجلّى في النص بطريقة خاصة ، فالتفاعل النصي هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة ،وتبدو كأنها جزء منها ، ولكنها تدخل معها في علاقة[2].

---

[1]- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، ص 104 .
[2]- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 110 .

أمّا **المناصة والميتانص**: فيتحقّقان في النص عن طريق العناوين ،والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول ، والصور ،وكلمات الناشر[1]، أو عن طريق التعليق، أو النقد الموجّه إلى النص [2].

أمّا **معمارية النص**: فهي النمط الأكثر تجريدا وتضمينا ،إنّه علاقة صمّاء تأخذ بعدا مناصيا وتتّصل بالنوع : شعر ،رواية، بحث ،أمّا **الترابط النصي** فهو قريب من(**المناصة والميتانص**)

حيث نجد أنفسنا أمام بنى نصية مستقلة بذاتها .(نصوص موازية سواء كانت تعليقية أو تفسيرية) وتترابط مع النص دلاليا.[3]

هذه هي أنواع التفاعل النصي( **المناصة، الميتانص، التناص**) وبين هذه الأنواع الثلاثة يمكن التمييز بين أشكاله الثلاثة وهي:

* **التفاعل النصي الذاتي**: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ، ويتجلّى ذلك لغويا ،وأسلوبيا ،ونوعيا ...

* **التفاعل النصي الداخلي** : حين يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية .

* **التفاعل النصي الخارجي**: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة. [4]

إن التمييز بين الداخلي والخارجي يضع النص أوّلا في سياقه النصي الذي ظهر فيه ،وبعد ذلك في سياقه التاريخي كنص أدبي متعالٍ عن الزمان؛ بمعنى أنه مفتوح على الزمان.

إن هذه الأنواع والأشكال توجد بشكل مترابط ،وتتداخل مع بعضها البعض على مستويين أفقي وعمودي.

* **المستوى العام أو الأفقي**: تتداخل البنى أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي؛ أي تاريخيا . وعلى مستوى كلّي؛ أي أنّنا لا نصبح أمام بنى نصية جزئية ، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا ، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 109 .
[2]- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط ،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ، ص 106 .
[3]- المرجع السابق ، ص 106 .
[4]- سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي ،النص و السياق ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ،ط 3، 2006 ،ص 100 .

* **المستوى الخاص أو العمودي:** يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص. حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنى جزئية وصغرى[1] .

إن ظاهرة التفاعل النصي تقود إلى ظاهرة ( **التعلق النصي**)، التي تدفع إلى التساؤل عن ( **إنتاجية** )الرواية وهي(**تتعلق**)بالتراث السردي العربي في بعض تفصيلاته ، ودلالة هذه الإنتاجيـــة

وأبعادها ،و وظائفها ، ومقارنتها بما قدمته لنا نصوص فكرية، أو نقدية وهي تتّخذ (**التراث**)موضوعا لتساؤلاتها، وتأمّلاتها ،وموافقتها[2].

وبهذه النظرة الموجزة حول التفاعل النصي ، وضمن هذا التصور يمكن تقديم صورة عامة عن المتفاعلات النصية.في رواية (**ذاكرة الماء**).

إن كل كاتب ينتج نصوصه الإبداعية ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة، وبالتّالي تتفاعل هذه النصوص مع بعضها البعض ويمكن تجسيد البنى النصية التي تفاعل معها النص (**ذاكرة الماء**) بحسب هيمنتها في المتن وهذه المتفاعلات هي:

## 1- إعلامية:

تدخل ضمن المتفاعلات الإعلامية البنى النصية المتصلة بالإعلام ،سواء كان مسموعا مثل المذياع، أو مقروءا مثل الصحف، أو لافتات الدعاية مثل الانتخابات .إن هذا المتفاعل الإعلامي يحضر بقوة في رواية (**ذاكرة الماء**).حيث تشكل تناصّا صريحا مع دواعي التحفيز، مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية ،وذُكرت في جريدة الشعب عدد 179 : «**ابتداءً من الأسبوع القادم سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد ، وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع ،بـــدلا من يومي السبت والأحد ، تمّ هـــذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات ،والمجلس الإسلامي الأعلى** . » [3]،كما يتكرّر نفس الخبر في جريدة المجاهد.العدد 197 .

---

[1]- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 112 .
[2]- سعيد يقطين :الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط 1، 1993 ، ص 31 .
[3]- الرواية ، ص 14 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

فمن عادة الكاتب أن ينزع بعض القصاصات الصحفية ليستند إليها في كتابته الروائية لذلك نجد بأن الجرائد متنوعة . ومن ذلك جريدة المجاهد الأسبوعي حيث تعلن عن مقتل الشاعر الفرنسي جون سيناك الذي وُجد مذبوحا تحت طاولة الأكل[1]، وركّز الكاتب كثيرا على أخبار القتل ،وكأنه يؤكّد بأن الجزائر صارت منتجعا للقتلة .قتل المثقفين فقط .فالشاعر جون سيناك اختار أن يكون جزائريا ،لكن هذه المدينة أعطته كفنا وبياضا ،وسكينا همجيا .

وهذا ما يؤكّده القسم الأول من الرواية (**الوردة والسيف**) فسيناك كان وردة قطعت بسيف لا يرحم ، مثله مثل الطالب كمال أمزال الذي ضرب بسيف على رأسه في الحي الجامعي[2]. والذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحي الجامعي . ويؤكّد الكاتب من خلال هذا على عدم تدخل الشرطة، أو وصولها متأخّرة إلى مسرح الجريمة وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تواطؤ النظام مع القتلة ،والملاحظ للانتباه أن القصاصات إن كانت مشوّهة الخط أو غير واضحة في الجريدة تكون على نفس الوضعية في الرواية ،فمثلا اسم الفنان والأستاذ الجامعي يوسف لم يظهر لقبه بخط واضح في الرواية كما هو الحال في الجريدة .

وتعددت القصاصات الصحفية بشكل لا يمكن حصره .أضف إلى ذلك صوت المذياع من خلال بث نبأ وفاة الشاعر يوسف . «**لقد تمّ التعرف على قاتل الشاعر والفنان يوسف،وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي –الخضّار .ويعتقد أنه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو بتمويلها . وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة.**»[3]. إن الروائي في كثير من الأحيان لا يذكر الاسم الكلي وكأنه في حالة تحفّظ على الرغم من أن الرواية تفضح النظام في فترة التسعينات. فيضع خطّا صغيرا في القسم المحذوف أو نقاط مثل هذا الخبر الذي قيل في النشرة :«**إمتدت هذا الصباح أيدي الإجرام والخيانة إلى الفنان والشاعر والأستاذ الجامعي: يوسف... الذي اغتيل في ساعة مبكّرة .**»[4].

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 47 .
[2]- المصدر السابق ، ص 63 .
[3] - المصدر نفسه ، ص 47 .
[4]- المصدر نفسه ، ص 47 .

# الـــفـــصـــل الأول.....حـــداثـــة الســـرد

إن هدف الروائي من هذه الأخبار هو التأكيد على دموية الوضع في الجزائر، و سياسة اللعب التي تتّخذها الجرائد من أجل خداع المواطن فالأخبار التي تحتاج كتابة واضحة لا تقدّم بطريقة بيّنة،حتى أن الشعب لم يعد يصدّق أحدا ،واللعب بالدّين لن يزيده إلا ابتعادا ، حتى التلفزيون لم يعد يغري أحدا .فمع انتشار الهوائيات صار الناس يتتبّعون ما يأتيهم من بعيد ،من أخبار ،وأسرار ،وألوان ،وسحر .فمثلا هذه القصاصة كتبت بشكل أنيق وبالأسود البارز:

«**تكذيب: السيد... وزير الثقافة والاتصال يكذّب كل الأخبار التي تقول بأن الأذان في التلفزيون الوطني سيتوقف بثّه بعد شهر رمضان ، بالمناسبة يُطمئن السيد الوزير جميع المؤمنـــين**

**بأن هذه السنّة الحميدة التي أعادت إلى التلفزة وطنيتها ،وترسخها الديني ستستمر بعد هذا الشهر الكريم.جريدة الشعب(....) 199**»[1].

إن معظم القصاصات الصحفية تتحدث عن الجرائم و عنفها، هذا العنف أخذ من حقل الاجتماع و الإعلام (**العنف الاجتماعي، العنف السياسي، العنف الإعلامي**) و إذا دخلت هذه الصفة مجال الأدب فإنها تحيل إلى الخروج من سلطة الإيديولوجيات الأدبية المهيمنة وتفكيك لآلياتها، و فضح لإستراتيجيتها ،و مناوراتها البلاغية . «**إن عنف النص يجرّد القارئ من كلّ نشاط و كذا من أدواته المعرفيّة ،و وسائله النقديّة ليحوّله إلى مجرد متلقٍّ سلبي.**» [2]

و عنف (**ذاكرة الماء**) هو عنف بالمفهوم الإعلامي، و عنف يحيل إلى بنية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة و الأنساق التعبيرية المكرّسة، لتؤسّس بنيتها الخاصة وجنسها الخاص فالعنف الذي مارسه الروائي على متلقيه في النص ،كان مما قدمه من جرائم الاغتيال و بكيفية تقديمها للمتلقي من صوت المذياع و التلفاز.

إن هذا العنف الإعلامي ولّد لنا عنفا أدبيا من خلال قراءة كتابة عربية حديثة. **فذاكرة الماء** تصوّر العنف السياسي و الثقافي الذي مورس في حق المثقّف الجزائري، فهي سواء على مستوى الشكل أو المضمون تعتبر شكلا من أشكال الثورة. فالمضمون مأساويّ للغاية ،و لكي يخفّف الروائي من قتامة التراجيديا و الإحساس الجاد بالمأساة ، فإنه اعتمد أسلوب السخرية

---

[1] - المصدر السابق ، ص 75 .

[2]- حسين خمري : نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 1، 2007 ،ص 405 .

وإدراج بعض النكت للتخفيف من حدة الموقف : «**في مسيرات العصيان المدني التي نظّمها الإسلاميون في شهر جوان ،كان هناك شابّ لا يعيش إلا على الزّطلة، و يشترطها قبل أيّة مسيرة ...**

**و أثناء إحدى المسيرات أغمي عليه بالقرب من مكان للحلاقة النسائية ،سحبته حلاقتان إلى عمق المحل حتى لا تدوسه الأقدام الملتهبة الغارقة في صراخها المتواصل ،و بدأتا ترشّان عليه العطور ،و تمسحان العرق من على جبهته، و عندما استيقظ وجد نفسه بين العطور الطيّبة والوجوه الملائكية الحنونة.أغمض عينيه من جديد ،و حاول أن يغرق أكثر. عندما فتح عينيه وجد نفسه من جديد في نفس المكان ، و بصحبة امرأتين جميلتين ،و بعض الوجوه الأخرى التي**

**كانت تنتظر دورها في الحلاقة، بدأت الحُمرة تعلو وجهه ،و تعلوه سعادة غامرة فتذكّر كلمة كان يسمعها من فم الإمام مباشرة : إن المؤمن أوّل ما يفتح عينيه داخل قبره يواجه الزبانية إذا كان عاصيا، و تحتضنه الحور الكواعب إذا كان مؤمنا. أغمض عينيه مرة أخرى و تنهّد عميقا و زفر بلذّة : الحمد لله الذي لم يخلف لعبده وعدا.**

**كان يظن نفسه داخل أروقة الجنة لم يخرج من المحل إلا بصعوبة إذ لم يصدق أنّه حيّ، كان يريد أن يظلّ ميتا حتىّ يكتشف سرّ هذه الحوريات في فراش الجنة . »**[1]. و النكتة التي حكاها لنادية في المطعم في الصفحة 303 ،و لم تكن هذه السخرية سوى أداة للتغلب على القهر التخاذل والإحساس الوجودي بالواقع : « **منذ أن بدئوا يغتالون الصحفيّين، إلا أن بشاشتها لم تغادرها مطلقا ،مصمّمة على الحذر ،و لكن كذلك على الفرح كلما كان ذلك ممكنا.»**[2]

و ما يلاحظ على العنف في هذه الرواية أنه ليس عنفا إعلاميا و أدبيا فقط ،إنما هو عنف نقدي أيضا ،و ذلك من خلال تطبيق جهاز غربي على نص منبثق من فضاء آخر و مغاير له و مع ذلك استطاعت (**ذاكرة الماء**) أن تصبح ذاكرة من جزء القارئ و ثقافته بفضل التوتر الشديد الموجود في القصاصات الصحفية، و الأنباء الموظفة في الرواية ؛لأنها نصوص مأخوذة من

[1]- الرواية ، ص 150-151 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 303 .

إيديولوجيات و تيارات فكرية متباينة ،لكن الروائي جعلها تتعايش فيما بينها ،و تتحاور ،وتتصادم من أجل تأسيس خطاب روائي جديد.

كما استثمر الكاتب تقنية الشعارات والمسيرات «**عليها نحيا ، وعليها نموت ، لا ميثاق لا دستور ،قال الله، قال الرسول، دولة إسلامية**.... »[1].إذ هذا الشعار يُعتبر بنية مستقلّة بذاتها و أهمّ وظيفة له في النص الروائي يفسح المجال للسرد الروائي باستعارة أصوات خارجية، وتوظيفها ضمن الأفكار الجاهزة في الرواية [2]،و هو ما يطلق عليه ميخائيل باختين مصطلح تعدد الأصوات. و بما أن الرواية هي رواية أطروحية ؛أي أنها رواية واقعية تعلن عن نفسها للقارئ بصفة أساسية أنـــها حاملة لتعاليم ،و تطمح إلى البرهنة عن حقيقة مذهب سياسي، أو فلسفي، أو علمـــي أو

ديني [3]،فإن الشّعار يعتبر أحد المميزات الأساسية في رواية الأطروحة ،فمن حيث بلاغته الكامنة في التّكرار و الإيجاز يندرج في إطار مطلبي ،و احتجاجي عامّة ،و لا تمتلك قائلا فرديا ،بل هو نتاج جماعي يتردّد على الألسنة ،و ينتشر بسرعة فائقة نظرا لطبيعته المقصدية المحدودة.

و إلى جانب الشعارات يوجد متفاعل نصّي آخر تمثل في أغنية فيروز:

**أنا و شادي غنّينا سوى.**

**العبنا بالثلج .**

**اركضنا بالهوى.**

**و كتبنا على أحجار، قصص صغار.**

**و لوّحنا الهوى ...**[4]

هذا التوظيف الجديد للنص الغنائي إلى جانب النص السردي له تأثيره الذي لا يمكن نكرانه على القارئ .و هذا الخروج على المألوف الكتابي إلى المنظوم الغنائي هو ما يستوقف القارئ ،فاعتماد الروائي على الأغنية الفيروزية إنما هو لارتباط اسم **فيروز** بالصّدى و الشّهرة والقضيّة الفلسطينيّة ،و يلاحظ على أشطر المقطوعة اعتمادها على الجمل القصيرة التي لا تتعدّى

[1]- المصدر نفسه ، 150

[2]- حسين خمري : نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،ص 416 .

[3]- المرجع السابق، ص 416 .

[4]- الرواية ،ص 314 .

خمس كلمات ،و هي قريبة إلى النثر منها إلى الشعر ،نظرا لانفعاليتها الاستفهامية ،التي لا تعتمد على تكثيف اللحظة بل تنزع إلى الحوارية المسرحية. و لكن ربط هذه المقطوعة بالنص الروائي يجعلها تخلق لنفسها سياقا جديدا ،و بالتالي تكون ذات طابع ابتهالي توّاق إلى الحرّية و السّلام .

كما يوجد نوع آخر من الإعلاميات يتمثّل في إدراج صورة فوتوغرافية ،لأن الصّورة لا تقدّم لنا معنى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية ،«**فالوقائع البصرية في تنوّعها وغناها تشكّل لغة مسنّنة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل.** »[1]،وهذا ما نجده في ما يلي: « **صورة أُخذت بحمام الوردة عام(.....) 196 .المتصوّرون وهم على التّوالي: لزعر الحمصي،الحاجّة أميزار بنت الصغير،وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيّابة حمّام الوردة.**»[2].

لم يكن إدراج هذه الصورة عن طريق الصدفة ،فالروائي يحيلنا مباشرة إلى مسقط رأسه تلمسان ،و يعيدنا إلى مرابع الطفولة .حيث كانت له علاقة وطيدة مع أمه **ميزار** فعلى الرغم من وصوله إلى سنّ السادسة تقريبا ،إلا أنها تدخله الحمام رغم معارضة صاحبته.

و الأمر الأكيد أن هذه الصورة احتمال مفتوح على التعدّد الوظيفي ،و إمكانية جمالية لا حدود لتجلياتها المظهرية ،و اضماراتها الدّلالية ،فهي مجال المتخيل ،إذ أن هذه الصورة شكلت قناة تمر منها دلالات الجسد [3]،«**هذه الصورة ارتسمت منها ثلاثة وجوه أنا أضع يدي على شاشيتي حتى لا تُنتزع منّي أثناء التصوير ،أمي و هي تمدّ يدها نحوي حتى تنهاني عن الحركة ،خالتي حليمة الطيّابة التي كانت تستقبلني عند باب الحمام لتسرقني من أمي ،و تليفني مثل الخرقة البالية ، كانت في الصورة على عادة أهل القرية ،واقفة كالنخلة ،يداها منسدلتان عبر جسدها و وجهها مضاء بابتسامة ريفية خجولة.**» [4].

فهذه الصورة تحتوي على موازاة عمودية بين الجسد والوجود من جهة ،و موازاة أفقية بين الجسد و التعبير من جهة ثانية ،فالموازاة الأولى تقوم على الاختزال المجازي الذي أضحت فيه

---

[1]- سعيد بنكراد :السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، منشورات الزمن ، دط ، دت، ص 79 .
[2]- الرواية ، ص 150 .
[3]- شر ف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ،بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ،2007 ،ص 71 .
[4]- الرواية ، ص 119 .

الصورة دالاّ على الكلّ، بينما تظهر الموازاة الثانية على سند اللغة فما الجسد إلا تأويل للوجود واختزال لظواهره ، و ما النص إلا تأويل للجسد و دلالة على تشكّله الصوري ،و انتقاله من نطاق الفطرة الوجودية إلى حيز الخبرة التعبيرية .

هكذا قادتنا هذه الصورة إلى قاعدة للوعي و التعرّف التخييليّين ،و إلى أصل لغواية السرد فقيمة هذه الصورة تحدّدت بماهية الإدراك ،و التخييل الذي اخترق نطاق الوعي الزمني و الفضائي و الإيقاعي [1]،و من هنا يمكن فهم لغزية الانجذاب نحو الصورة اللغوية أو المرئية.

إن إدراج الروائي لهذه الصورة ما هو إلا قضية جمالية تصبّ القارئ في الخيال،و تدفعه إلى التّجسيم و التّشخيص؛ أي تصوير الجسد سواء كان واقعيا أو خياليا ،كما أنها سمة نصية جزئية ومظهرا ثقافيا فرعيا، ساهمت في تنوير جانب هام من حياة البطل،و في أحد أوجهها هي مفارقـــة

وتجاوز للحسّي الممكن ،بقدر ما هي كون رمزي و تأويل للواقع و الأفكار ،و كشف جمالي ممعن في الخيال .

إن هذه الصورة في ديناميتها التمثيلية تحولت إلى نص ثقافي، لا يمكن تمثّل دلالتها إلا باستيعاب العناصر المشخّصة فيها ،فالأمر يتعلق بجسد مرسوم و مختلق باللغة و الخطاب و المقارنة التركيبية ،فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة و الصورة يكفّ عن أن يكون جسدا واقعيا، ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة الأولى ،و متى ما مسّ الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة ،و قيمها ،و أخلاقها ،و أيضا من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الصورة لذا يغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويا قد يحاكي أصوله المرجعية [2].

تتشكل إذن هذه الصورة ضمن نسق معقّد من المرجعيات، تبتدئ بالذاكرة التاريخية كما أنها اكتسبت قيما من الإضافة النصية المتمثّلة في شرح الصورة ذاكرة جماعية.

## 2-أدبية ثقافية:

[1]- شر ف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ،بصدد قراءة التراث السردي ، ص 72 .
[2]- المرجع السابق ، ص 73 .

# الفصل الأول.....حداثة السرد

تدخل في المتفاعلات النصية الأدبية كلّ البنى المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد ما هو شفوي أو نثري . سواء كان واقعيا أو متخيلا.[1]

وفي (**ذاكرة الماء**) نجد بأنها تتناص مع رواية **جيمس جويس** (**عوليس**) التي تدور في 18 ساعة . بينما تستغرق (**ذاكرة الماء**) 14 ساعة ،وتغطّي (**عوليس**)مدينة دبلى بكاملها ،وتكاد (**ذاكرة الماء**) أن تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضا . «**لكن بين سنتي البدء و الانتهاء كان هذا النص يُكتب داخل القساوة ،و البرودة ،و الحياة ،والسر ،والمنفى، من الجزائر العاصمة ،وهران ،قسنطينة، عنابة ...**»[2].

ومثلما كانت (**عوليس**) معنية بوحدة العمل، من خلال الحركة الحرّة لبطلها الذي تعلّم في جامعة الحياة ، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقّف بالمعنى الأوسع كرنفالا من «**العلم والأدب،واللغة،والفلسفة ،والدين ،والمسرح، والطب، والفلك، والسينما.**»[3] .فإن ذاكرة الماء هي تطواف غير حرّ لمثقف معاصر ،ينتهي بالتنكّر من أجل إكمال هذا التطواف . «**و نحن نعـــبر زقاقا صغيرا في المدينة قبل الدّخول إلى عمقها، كنت قد تنكّرت بنظّارتين ،و قد قصصت شعري قليلا بمساعدة فاطمة بعدما حنّيته قليلا قبل النوم ،و وضعت بريطة اسبانية على رأسي و عصا صغيرة في يدي.**» [4].فهذا التناص هو تناص في البنية الدرامية.

وثمة وفرة في الرسائل وفي صفحات طويلة تدعيما للإفصاح عن مواجهة الذات في اتّصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع . ويؤيد هذه الدلالة أن الرسائل تبتعد عن العاطفية المجانية أو المكتفية بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة. كمثل الرسالتين من مريم إليه ( ص 102 إلى ص 105) و(ص 196 إلى ص 206 )، والرسالة منه إليها (من ص 246 إلى ص 262)، ويلاحظ أن رسالتها الثانية تقع في ثماني صفحات ،و رسالته في ثلاثة عشر صفحة، و قد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله ،منذ دلالة العنوان الذاكرة إلى التفاصيل الأخرى كما في المقطع من رسالته :« **بُعدك يرميني إلى بعد آخر ،يشبه فراغات يشبه فراغات الذاكرة .**

---

[1]- سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي ، ص 107 .
[2]- الرواية ، ص 7 .
[3]- جيمس جويس :عوليس ، ت: طه محمود طه ، الدار العربية للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ،ط 2 ،1994 ،ص 5-6 .
[4]- الرواية ، 167 .

**يملأني في غفلتي هذه . صوت أليس فيتوسي يأتي من بعيد يبحث عن حيطان المدينة الضائعة مملوءا بالقهر والحنين !،لو تعرفين لقد سرقوا الأشواق والنور ،وهاهم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة ،ويأكلونها بهدوء و ثبات كدود الخشب، أين اختبأت أليس فيتوسي كل هذا الزمن ؟ أين جدتي في ذلك الزمن البعيد الذي كلما حزنت تحرك الغنّاية بيدها النحيفة ،جدتي لم تكن تعرف أن أليس ابنة قسنطينة ،لكنها كانت تدرك جيدا أن صوتها يحفر قلبها كلما سمعتها ،أين اختبأت أليس كل هذا الزمن؟، ثلاثين سنة و هي ممنوعة في الإذاعة و التلفزيون ،من أعطى الحق لحكّامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصوات بلادنا! ألم يكن من الأفضل أن أستمع إلى هذا الأنين قبل ثلاثين سنة !لم يصنعوا لنا ذاكرة ،بل قعرا محشوا بالرماد و الظلام و الخوف، كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخف أن نسمع حنيننا داخل أرضنا قبل أن يتحولّ كلّ شيء إلى منفى ،و نتحول نحن إلى باحثين عن توازن ما .**

**هذه المرّة كذلك سأكون وحيدا، وأكتشف هذه الأسرار الصغيرة ،و أدعكِ وحدكِ للكتابة والبعد و الجروح ،و أتنكّر أنا داخل مدينة متنكّرة عن آخرها . »[1]**

إن استعمال الروائي لخاصية الجنس الترسلي كان من أجل استغلال شكله الكتابي وبنياته السردية للحصول على خطاب روائي متعدد الأصوات ،و خلق فضاء تناصي . كما يحضر قالب المفكّرة على لسان ريما التي تعودت أن تكتب في كراسها اليومي (**سلطان الرماد**) «**شيء ما يؤلمني. أجهله تماما .في هذا الصباح لم أقم باكرا كعادتي حتى قطّي لم أعد أراه ،أشعر بانقباض في قلبي و بألم عميق لا أعلم مصدره، و بتعب لا أدري من أين يتوالد كالمرض. »[2].**

فهذا النوع يعطي انطباعا عن شخصية ريما بأنها شخصية مأزومة ؛أي أنها في حالة عجز عن التواصل مع الخارج ،و بالتالي إقامة حوار معه أما على مستوى الرواية فهي تسمح بإعادة توزيع فضاء كتابة الرواية ،و قطع حبل السرد و استبداله المؤقت بتقنية تعتمد تفكيك الخبر و تقديمه في شكل نقاط موجزة تعمل خارج التمويه البلاغي. [3]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 261 .
[2]- المصدر السابق ، ص 213 .
[3]- حسين خمري : نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،ص 425 .

كذلك نجد بعض المقتطفات المأخوذة من الكتب، مثل القطعة المأخوذة من كتاب (**حقيقة التنظيم الخاص**)لمحمود الصباغ. دار الإيمان ،مليانة، الجزائر.«**إن خيانة وإفشاء سرّ بحسن قصد أو بسوء قصد يعرّض صاحبه للإعدام، وإخلاء سبيل الجماعة.مهما كانت منزلته ومهما تحصّن بالوسائل ، واعتصم بالأسباب التي يراها كفيلة له بالحياة.** »[1] .

فهذه المقطوعة توضّح أن كل شيء في هذه البلاد يسير بشكل مقلوب،وكل الناس يرونه سويا .كذلك الإهداء الموجود في ديوان صديقة شاعرة مغربية ،كُتب بخط مغربي مستدير «**الحبيب الصديق...ها أنا ذي كلّي بين يديك ،لقاء مشترك جوهري على أمواج الشعر، التي لا تُؤجل بتقدير ومحبة عالية.** » [2]. إن عدم ذكر اسم الشاعرة هو محاولة استدعاء ذاكرة القارئ ،و جعله يمارس القراءة بوعي و ليس عن طريق العادة ،و يعيش دهشة الكتابة،و ينخرط في لعبتها ،ويجاري تموّجاتها .

هذه المتفاعلات النصية متعلقة بالجانب النثري، أما في الجانب الشعري فلا نجد إلا أبياتا للشاعر يوسف حيث يقول:

**ياصديقي.**

**يا بعض صديقي.**

**يا كل صديقي.**

**ضمّ البحر بين يديك وارحل.**

**خذ لونه في عينيك وهاجر.**

**خذ كل موجة هاربة منه ،واخرج من هذه الدنيا.**

**وإذا لم تستطع .خذ نحيبه و صراخه وارحل.**

**وإذا لم تستطع .اعشقه وودّعه.**

**ردّ له بعض رماله وحجارته ، وسافر.**

**وإذا لم تستطع. ضع يديك في جيبك وانتحر.**[3]

---

[1] - الرواية ، ص 275 .
[2]- المصدر نفسه ،ص 164 .
[3]- المصدر السابق ، ص 236 .

إن هذا الشاهد الشعري الموجود في نص (**ذاكرة الماء**) أفسح المجال لتقنية تكثيف اللحظات الروائية ،منوّعة بذلك التقنية الروائية و التي تتخلّى مؤقّتا عن التحليلية لصالح الانفعالية في الصوت الشعري، فتوظيف الشعر العربي إنما كان لخلق الألفة عند القارئ ،و الخروج من دائرة العنف والجرائم ،و الوضع الدموي الذي طغى على صفحات الرواية.

و يعود الروائي إلى تشغيل الجهاز البلاغي عن طريق الأسلوب الكنائي الرمزي. المتمثل في الأمثال ،التي تتميز بخاصية عبور الأزمنة و الأمكنة ،حتى وإن قلّ حضورها في الرواية ،تم الاقتصار على بعض الأمثال الشعبية المستهلكة من الواقع الجزائري. «**خلّطها تصفا**» .وهو دلالة عدم القدرة على فهم الأمور لذلك تترك على حالها حتى تهدأ ،كذلك « **سيدي مليح وزاد الريح** ». ويشير هذا المثل إلى سوء الأوضاع في الجزائر ويضاف لها التهديدات اليومية ، «**عاش ما كسب مات ما خلّى**» .وهو إشارة إلى الفقر ،والمثل الموالي « **أدخل يا امبارك باحمارك**».وهو دلالة على عدم تحين الفرص الجيدة لمناقشة المواضيع.

فتوظيف المثل عادة هو لترسيخ عبرة .و لكنه في الرواية يعمل على توليد المفارقة،و ذلك لأنه نص شعبي موظف في نص روائي ،و بالتالي عمّقت الإحساس بين النمط المعياري (ما يجب أن يكون ) ،و النمط التداولي (ما حصل حقيقة) ؛لأنه لا يسمي الأشياء بأسمائها ،بل يكنّى بها .

## 3- تاريخية:

ويقصد بالمتفاعلات التاريخية ما تداخل مع الواقع الذي كتبت فيه هذه النصوص زمنيا [1].

إن رواية (**ذاكرة الماء**) تمسّ بشكل مباشر العلاقة بين السلطة و الشعب في حقبة تاريخية حدّدها الروائي «**من 1993 إلى 1995** »[2]. تعالج الرواية إذن فترة حاسمة من تاريخ الجزائر ، وأزمة ناتجة عن نظام سياسي متآكل من الداخل ،تحكمه مجموعة من القيم المضطربة ،مصادرة الحريات الفردية ،الاختطافات ،الاغتيالات .إن سوء التسيير الذي يقف وراء الوضع المهتري الذي آلت إليه البلاد يشكل حقيقة ،هي بمثابة الرسالة التي يحرص الراوي على نشرها حتى لا يسجن التاريخ «**طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يُعدّ و لا يحصى، كنت أحلم بشيء صغير، صغير**

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص 108 .
[2]- الرواية ، ص 8 .

**جدا ولكنه بالنسبة لي كبير .قبل أن تسرقني رصاصة عمياء ، هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة»** [1] .

فهو يسعى إذن لتحرير التاريخ، فالكاتب يحتل موقع المرسل المحرك ،يضع منذ البداية القارئ وجها لوجه مع نص تاريخي،و يؤسّس الرواية عليه و يتقدم كوسيط بين لحظة حاضرة (**زمن الكاتب** ) و لحظة ماضية (**زمن الطهطاوي و أتاتورك**). «**الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس و هو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها ،و مقاهيها ،و ماكيناتها ،و يبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه ،هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك ؟**»[2].

من هذا المنطلق يحتل الخطاب الروائي موقعا تناصيا ،بما أنه يمارس عليه سلطته و يشتغل ضمن أُطره الدلالية المحدّدة سلفا ،إن تصدير الرواية بنص ذي طبعة تاريخية و استناده لهيئة تلفظية (**مصطفى أتاتورك ،الطهطاوي**) مرجعية ، معناه أن الكاتب يؤسس منذ البداية القارئ فاعلا في برنامج، تكون الغاية منه التحرّي عن المعرفة التاريخية بوصفها موضوع جهة أساسي ،ينبغي أن يُفهم في هذا المساق على أنه عنصر مركزي يدخل في تشكيل كفاءة القارئ ، و هو إلى جانـــب

العناصر الأخرى يؤسّس القارئ فاعلا منفّذا في برنامج ،تكون الغاية منه التحرّي عن الحقيقة التاريخية و الدّخول في وصلة بها .

فهو يضع النص في رحم الأحداث التاريخية التي عرفتها البلاد ،و لهذه الاعتبارات يحتل الكاتب موقع المرسل المحرّك الذي، يدفع القارئ لممارسة نشاط معرفي يهدف إلى بناء معرفة تاريخية تشكل خلفية لفهم و تأويل ما وقع في الزمن الحاضر .

إن هذه الدعوة الصريحة لتحرير التاريخ تشتغل في الاتجاه المعاكس تماما لبرنامج الفاعل الضديد المجسّد في السلطة ،و الرافض للتاريخ. « **شعرت بالكلمات تقف في حلقي كالأشواك كنت معطوبا حتى الأعماق. الرقابة كانت في السابق تسحقنا بقراءاتها القاتلة ،و تقاريرها**

[1]- المصدر نفسه ، ص 9 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 48 .

**المطعمة بالكلمات المستهلكة: شيوعي خطير ،فرانكفوني ضد أصالته و دينه، بعثي لا وطنية لنصه، رأسمالي، اشتراكي ،سياسي، إيديولوجي ...**

**اليوم تغيرت الأدوات. لا رقابة على النص ،نراقب أنفسنا ذاتيا ،لقد قتلنا من الدّاخل بعدما احتل الرّقيب مخبأ له في أدمغتنا. أحمد ينصحني ،و لكنه هو كذلك صار رقيبا رغم شجاعته التي سببت له في الكثير من الأحيان ،الوقوف أمام المحاكم بسبب نشره لنصوص كانت ممنوعة .»**[1].

و لئن كان الفاعل الضديد ينظر إلى التاريخ على أنه غير ضروري ،فإن الكاتب يعتبر التاريخ ضروريا : «**أقول لك إن الكتابة عندما تخلو من حسّ المغامرة تصبح كلاما عاما و فارغا الذي بقى بينه و بين الموت مسافة إصبع، أو كأس قهوة صباحية ،لا يتمنى شيئا خاصا و هو يموت سوى قول كل ما يمكن قوله مهما كان الثمن غاليا.**» [2]

فإذا كانت السلطة حريصة على التاريخ؛فلأنها راغبة في البقاء ،و غير مكترثة لافتقارها إلى هذه القدرة على ولوج كينونة تجلّيات الفعل الإنساني. من هنا فإن التاريخ ليس فقط موضوعا يسجل وقائع حدثت بالفعل في الماضي، بل إنه موضوع اجتماعي حامل للقيم السائدة في المجتمع و التي من خلالها يستطيع القارئ قياس مدى تنافر أو تجانس التفاعلات الاجتماعية مع التوجهات العامة للسلطة، تُلمس هذه القضية في النص الذي قدّمه الكاتب ،من خلال تنبيهه منذ البداية إلى

الاضطرابات و التمزّقات الاجتماعية الممتدة في هذا البلد عبر حقب تاريخية متوغّلة. « **و لكن يا بابا الدايات و الأتراك هم الذين حموا البلاد من الاسبان .**

**– صحيح و لكن عندما أعجبتهم استعمروها**

**– كانوا مسلمين و لم يكونوا كفارا ....**

**– يا بنيتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ،و منعوها من تدبير شؤونها تقاتلوا على بحرها و برّها ،ليس حبّا فيها ،و لكن حبّا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة.**»[3].

---

[1]- المصدر السابق ، ص 285-286 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 283-284 .
[3]- المصدر السابق ، ص 185 .

و تأكيدا لهذه المعرفة الراسخة لدى الكاتب يلاحظ أن هذه الفترة تحيل على قرون مشحونة بالحروب المتواصلة و الموت ،و من خلال الحقل المعجمي الآتي :«**ماذا بقي من إيكوسيوم ICOSIUM؟**

**فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد، تصوّري هذه العراقة المذهلة ؟ كانت علاقاتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط، خصوصا مع إيطاليا الجنوبية والمستعمرات الإغريقية، و بعد سقوط كرطاج في سنة 146 قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا، لتدمج عندما لُتِّنت في القرن الأوّل ميلادي في موريتانية القيصرية ،وبعد تدمير أجزاء كبيرة منها ،أعيد بناؤها في القرن العاشر زمن الزيريين ليصبح اسمها فيما بعد جزائر بني مزغنّة ،مرة أخرى دمّرت العديد من أجزائها في مرحلة الإبادة الأولى عندما كان الأتراك يتحصّنون بحيطانها. »**[1]

و يطرح هذا المقطع إشكالا في غاية التعقيد مع المقطع الأوّل ،فكيف يمكن للأتراك تدمير العديد من أجزاء الجزائر، و هم الذين حموا البلاد من خطر الإسبان ؟!،كيف يمكن أن نوفّق بين السّلم و الحياة و التسامح ،و الحرب المتواصلة و الموت تحت ظلّ الأتراك ؟!.

لرفع حدود التناقض الموجود على هذا المستوى، يلتقي هذا النص بالسياقات السردية التي يحيل إليها ،و المضامين الدلالية التي يتفاعل معها، فاستنادا إلى الدلالات المسجلة في النص التالي :

«**كُتب داخل اليأس و الظلمة بالجزائر ،و مدن أخرى. على مدار سنتين ،من الخوف والفجيعة.**» [2].

يُلحظ بأن هذا النص يحيل مباشرة لإقناع القارئ بحقيقة ما يجري في اللحظة الحاضرة،وأنه ليس وليد اللحظة الرّاهنة ،و إنما تعود جذوره إلى دخول الأتراك الجزائر، فهذا البلد تهافت عليه الغزاة ،و بالتالي يُقدّم التاريخ هنا على أنه مجموعة من الأحداث المتّسمة بالشدّة ،والباعثة على الخوف و الرّعب ،خاصة في أحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر المستقلة في 1988.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 175 .
[2]- المصدر السابق ، ص 7 .

انطلاقا من المعطيات النصية و تأسيسا على الملاحظات السابقة ، يمكن ملاحظة القطيعة الموجودة بين السلطة و الشعب و غياب قنوات التواصل بينهما ،حيث يلجأ الروائي من موقع تجربته إلى رواية أحداث مأساوية.

فاستراتيجية الخطاب في هذه الرواية ترتكز أساسا على آلية منطقية، يتمّ فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص، و بما أنها رواية أطروحية استندت إلى التاريخ، «**فهي تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات.**» [1].

## 4-دينية:

إن اللغة العربية هي المادة الأولى لثقافتنا قبل الوحي ،و قاعدتها الأولى ،و على أن الوحي نزل ناطقا بها وفاقا لأصولها و عبقريتها ،كذلك الشعر و الشعراء .فالشعر هو التجسّد و التجلّي الأكمل للغة العربيّة زمنيا ﴿والشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ.﴾ [2]، ففي حين هدم الدين وثن الشعر تبنّى على العكس لغته، و مع أن هذه اللغة أصبحت إلهية من حيث أن الوحي الديني نزل بها ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاه قُرْآنًا عَرَبِيًّا.﴾[3]. فإنها ظلّت زمنية يُنتج بها الشاعر نتاجا غير ديني، و هكذا نفى الإسلام ما يناقضه على مستوى العقيدة، و لم

ينف اللغة التي ليست في نشأتها دينية ؛أي« **أن الوحي فرض معتقده ،و لم ينف كل لغة تعارض لغته.**» [4]،و هذا ما نلمسه بعد الآيات السابقة من سورة الشعراء،﴿إِلا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ.﴾ [5]

هكذا تبنّى الدّين الشعر العربي الذي كان موجودا قبل نزول القرآن، و حافظ عليه المسلمون باعتباره تراثا دنيويا أسهم في نتاجه شعراء ينتمون إلى الدين الإسلامي، أو إلى أديان

---

[11]- فيصل دراج : الرواية و تأويل التاريخ ،نظرية الرواية و الرواية العربي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،بيروت لبنان ، ط 1 ، 2004 ، ص 263 .

[2]- سورة الشعراء ، آية 224 و ما بعدها

[3]- سورة يوسف ، آية 2 .

[4]- أدونيس : المحيط الأسود ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 ، ص 89 .

[5]- سورة الشعراء ، آية 227 .

سماوية أخرى فالآية الكريمة لا تلغي الشعر و لا تقدّسه ، بالإضافة إلى السنّة فهي تؤكّد على شعر الإيمان الدّيني ،«**فالله تعالى يستثني من الشعراء من لم يشغلهم الشعر عن الذكر ،و ينتصرون على الكفار بهجوهم لهم ،فهم ليسوا مذمومين.**»[1] ،قال الله تعالى ﴿**لا يُحِبُّ اللّه الجَهْرَ بالسُّوءِ مِنَ القَوْلِ إلا مَنْ ظُلِمَ وكَانَ اللّهُ سَمِيعًا عَلِيمًا**﴾[2]،و قال تعالى:﴿ **فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُم فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُم.**﴾ [3]،و هذا يشير إلى أن اللغة التي نطق بها الله هي في الوقت نفسه دنيوية؛ أي أنها تنتج نتاجا لا علاقة له بالدين ،فليس هناك شيء مشترك بين الدّين و الشعر مع أن لهما لغة مشتركة واحدة .

«**فالشّعراء و الغاوون شيء واحد ،الهيام و اللافعل يعني الانسياب و التلاشي. فهذه المواصفات كلّها نتاج هذا الشعر، و هذه الغواية الاستثنائية، أليس هذا تعريف الشّعرية بكلّ مواصفاتها النبيلة.** »[4] ،فسلوك الشاعر أو معتقده لا يؤثر في شيء سلبا أو إيجابا، فالتديّن لا يصنع من الرداءة الشعريّة جودة، و المجون لا يصنع من الجودة الشعريّة رداءة ،فتقييم الشعر خارج عن المعيارية الدينية .

بل إن بعض النقاد ذهب إلى حد التوكيد على ضرورة فصل الدين عن الشعر كلّيا. فهذا الأصمعي يقول في كلمة تُنسب إليه : «**الشعر نكد بابه الشر ،فإذا دخل الخير فسد**» [5]،و ما يقال على الشعر يمكن أن يقال في صدد الفلسفة ،و العلوم غير الدّينية التي لم ينفها الدين بل على العكس حضّ عليها .

إن تداخل المتفاعل النصي الديني مع المتن الروائي كان بنسبة قليلة جدا فمن الشعر إلى المتفاعل الجديد ﴿**ولا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللّه أَمْوَاتًا**

---

[31]- جلال الدين محمد بن أحمد المحلي ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الإمامين الجلالين ،دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان ،دط، دت ، ص 498-499 .

[2]- سورة النساء ، آية 148 .

[3]- سورة البقرة ، آية 194 .

[4]- الرواية ، ص 337 .

[5]- أدونيس : المحيط الأسود ، ص 90 .

﴿[1] ،إن هذه الآية تحيل مباشرة إلى عملية تدشين المقابر، فقد تفاعلت مع النص الروائي في هذا الإطار ،حيث دُشّن نصب تذكاري في مدينة تلمسان تكريما لشهدائها ،و كتبت الآية الكريمة بماء الذهب تخليدا لتضحياتهم. لكن الروائي ينفي هذه التخليدات الإسمنتية تماما مثل مقام الشهيد .«**لو يحدث أن يستيقظ ذات يوم–الشهيد– سيلعن اللحظة التي تحول فيها إلى اسم في شارع منسي، أو كلمة داخل كتاب لا يفتح، أو إلى رقم في بنك.**» [2] .

من خلال هذه الأشكال المختلفة للمتفاعلات النصّية، فهي تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النّصوص و الجمل و الصور، سواء كانت بطريقة واعية ،أو غير واعية،صاعدة في عمق التاريخ ،أو قادمة من الثّقافة المحيطة ،و لكنّها تتوحّد في النص الروائي و تخرج في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد.[3]

إن إقحام هذه النصوص في العمل الروائي، أضفى عليه دينامية سردية متعدّدة الأوجه. فكانت هذه المواد معطّلة للسرد ودافعة له في ذات الوقت، فحضورها الفضائي على الصفحة عطّل السرد وفعل القراءة ،لأنّ المتلقي يتوقّف عن متابعة الأحداث لينشغل بالتأمّل في طبيعة تلك النصوص، وطريقة إقحامها ،ومساحات اشتغالها. كما تطرح عنده أسئلة حول مدى واقعيّة تلك النصوص وصلاتها بالحقيقة، فإذا نظر إليها على أنها نصوص حقيقيّة فإنّها تتّخذ طابعا وثائقيا يدفع الرواية نحو انفتاح أعمق على الواقع الذي أنتجها. فتشتغل كما لو كانت مرآة عاكسة. غـــير أن

الوعي بالطبيعة الانتقائية لتلك النصوص يجعل الفعل الروائي ينأى عن هذه البراءة، فتتحوّل تلك النصوص التي اختارها الروائي بكل دقّة مؤشّرا على خلفية إيديولوجية تسكن النص الرّوائي.

أمّا النظر في هذه النصوص المقحمة على أنها نصوص شكّلها الكاتب على غرار الخطابات الصحفية واللوحات التذكارية، فإنّ العملية ستصبح مجرّد خدع تقنية ،وحيل فنيّة يتوسّل بها الرّوائي لإيهام المتلقّي بواقعيّتها من جهة ،و لتثوير نصّه الإبداعي من الداخل من جهة أخرى. وتبيّن أن الرّوائي يتخذها في غالب الوقت ذريعة لتضمين حكايات جانبية، من شأنها أن تغني

---

[1]- سورة آل عمران ، آية 169 .
[2]- الرواية ، ص 187 .
[3]- حسين خمري : نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،ص 260-261 .

الموضوع الرئيسي وتعمّق بعده الدّرامي. ولا يمكن إغفال الإشارة إلى ما أحدثته تلك النصوص بتنوّعها اللساني، من حواريّة داخل النص الرّوائي.

وبهذا الانفتاح على اللغة العربية بمستوياتها الفصيحة والعامية وعلى اللغة الفرنسية.تنوّعت الخطابات والأساليب واللغات في الرّواية ،وأمكن لها أن تتحاور في غير تنافر لتؤسّس وحدة الأثر الفنّي. كما يمكن الإشارة إلى التناغم الذي حدث بين الفضاء النصّي للرّواية والفضاء الواقعي الذي تدور فيه الأحداث، فكلاهما فضاء انفجاري. الأوّل فجّرته التقنيات وعنف الخطاب والمتخيّل الرّوائي والثاني فجره واقع الإرهاب وعنف الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر في تسعينات القرن الماضي. تغلغلت تلك التقنيات في ذهن الرّوائي لتنهض عنده رؤية للعالم.

ومن ثم فإن الروائي كان ملحا على حضورها عندما رسم تقاطيع المكان الرّوائي وشكّل الشخصيّات وضبط الأسماء فأكسب الرواية طابعا فنيّا ،خرق السيولة الخطيّة للأحداث ،وعبر بها بحر العادة إلى شاطئ الكتابة التجريبية، تلك الكتابة الباحثة دائما عن آفاق جديدة بعيدا عن اليقينيات الزائفة ،والساعية إلى تفعيل دور القارئ ،وتحريره من وضعية التلقي السلبي، لتورّطه في الفعل الإبداعي من خلال المشاركة في إنتاج الدلالة ،والبحث عن أسرار الكتابة. وهذه إحدى خصائص الكتابة الروائية للروائي الذي لا يتردد في وصفها بأنها بحث إبداعي.

إن إستراتيجية التناص مثلت إحدى إستراتيجيات الكتابة الروائية عند الكاتب، فلا يمكن للقارئ أن يفكّ شفرة النص إلا بالعودة إلى تلك النصوص السابقة والمعاصرة التي استلهمها والتي كان لها بالغ الأثر في خطابه ودلالاته، إذ تنوّعت أغراض التناص ووظائفه من موقع إلى آخر فمنه ما كان لغاية فنية جماليّة، ومنه ما كان استجابة لاقتناع إيديولوجي.

أمّا فيما يخصّ المسألة الأجناسية فبدا أن الروائي فتح نصّه على أنماط وأجناس أدبية متفرعة عن الجنس الروائي، ومنها جنس اليوميات و المفكرات،ووظف السيرة الذاتية حين أقحم بعض تفاصيل حياته الشخصية في العمل الروائي. لكن مع ذلك لم تكن تلك التلوينات الأجناسية سوى أمارات دالة على انخراطه في الجنس الروائي، الذي يبقى الجنس الأدبي الوحيد القادر على

امتصاص الخصائص الفنية للأجناس الأخرى، وتوظيفها داخل نسيجه السردي دون أن يفقد هويته الأجناسية.

و رغم كل ذلك فإن التزام الروائي بالشروط الفنّية للرواية مع معالجة واقع المحنة الجزائرية فإنه لا يمكن إغفال الحضور الصارخ لصوت المؤلف في أعماله، إذ طغى ذلك الصوت على أصوات الشخصيات الروائية أحيانا، وتلبّس بها لتصبح ناطقة بلسانه، معبرة عن أفكاره السياسية، والفنية، والإيديولوجية، وهذا من شأنه إذا ما تفاقم، أن يهزّ حوارية النص الروائي ويدخله خانة الأعمال المونولوجية. إذ تبدو معاداة الروائي للتيار الإسلامي فجّة أحيانا، إذ يلجم المؤلف صوت الآخر في أعماله ،ليجعل منه مجرد إرهابي وقاتل. و لم يبحث في كل مؤلفاته عن خلفيات مواقفه، ولا في الأسباب والظروف التي دفعت به إلى الغلوّ، حتى أحيانا، نردّد بعد سعيد بوطاجين: «**ماذا لو كتب إرهابي رواية؟! من المؤكّد أنه سينظر إلى الأزمة بمرجعيات مختلفة متناقضة.**» .[1]

[1]- سعيد بوطاجين: الرواية غدا، ص 40.

# الفصل الثاني: حداثة البناء

لقد عايش الكاتب التحولات الكبرى التي طرأت على المجتمع الجزائري في جميع المستويات وبخاصة السياسية والثقافية ، قرأها بعين المتبصّر الناقد، ويلاحظ في كتاباته المستوى الفني الذي بلغته هذه الرواية على الرغم من قصر عمرها ،مما شجّعه أكثر على الكتابة محاولا تجاوز المرجعيّة الفنّية التقليدية ، حيث أخذ يبحث في رواياته عن شكل فنّي متميّز، بحثا عن تأهيل هذه الرواية بجعلها تنغرس أكثر في الثقافة العربية الإسلامية، وتحتك بالمستوى الذي بلغته الرواية العالمية فهذا البحث قاده إلى سبر أغوار التراث العربي الإسلامي والتراث الغربي.

إن رواياته تعالج قضايا اجتماعية، وسياسية راهنة ،مُبديا رأيه فيها .وقد لوحظ أنه يقف من القضايا موقف المفكّر الفيلسوف ، ويعود ذلك لعمق تأمله وتفسيراته التي يعطيها لمختلف هذه القضايا على لسان أبطال رواياته، وبناءا على هذا يمكن تقديم قراءة داخلية وخارجية لرواية (**ذاكرة الماء**).

## أولا: بنية الفضاء النصي:

إذا كان الأدب يعمل في تاريخ الفضاء، فإن هذا الأخير مشكل أدبي تعذّر حلّه على الدّوام كما يقول الشاعر ميلوش : «**تحت آلاف أقنعة الحب ، الخوف ، الغطرسة ، التقزز يكمن المشكل الأبدي ، المتعذر حله ، مشكل الفضاء.**»[1] .واعتاد النقاد في مفهوم الفضاء ،أنه ذلك المدلول الذي دالّه في اللغة الفرنسية (espace ) [2]،إلا أن مفهوم الفضاء يثير في الرواية مجموعة من التصوّرات النظرية التي توسّعه أحيانا ليشمل البناء الروائي ككل ، في جميع تمظهراته اللفظية وتُضيِّقه أحيانا أخرى لينحصر في البحث عمّا يميز الكاتب من خصائص شكلية ، بوصفه سلعة تخضع لقانون العرض والطلب ،يحاول الروائي من خلالها أن يوصل خطابه للقارئ ابتداءً من الغلاف الذي يشدّه، إلى اقتناء الكتاب أم لا .

[1] - . حسن نجمي: شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ، 2000، ص 36

[2] - . فيصل الأحمر : السيمائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، دط ، 2005 ، ،ص 83

# الفصل الثاني ..... حداثة البناء

إن الفضاء النفسي الذي يُقصد به كيفية إخراج الرواية مهم جدًّا في توضيح بنية الخطاب الروائي، ابتداء من العنوان ، شكل الكتاب ، عدد الصفحات ، تنظيم الفصول، البياضات ...

وعليه فإن الرسالة الخطابية التي تربط بين القارئ والروائي تبدأ من الوهلة التي يلمح فيها القارئ الكتاب . فيقرأ العنوان، ويتمعن الغلاف ،ثم يتصفّح الرواية في عجالة، ليقرّر بعدها ما إن كان سيقرئها، أو أنه سيضعها جانبا في رف من رفوف المكتبة .

فالروائي يخطب روايته أيضا حين يجعلها شكلا ملموسا له ملامح معينة، يمكن تحديدها بدقة نسبية ،تختلف باختلاف القرّاء ومستوياتهم ، وانطلاقا من هذا التصور يكون إهمال الجانب الشكلي للرواية مؤدّيا دون شك إلى إهمال جزء مهم من خطاب الرواية ككل.

إذن . **ما هي مميزات الغلاف الأمامي لذاكرة الماء؟**

قبل الولوج للإجابة على هذا السؤال يجدر الوقوف على جزئية هامة فيه، وهي إشارة الكاتب إلى أن الغلاف من تصميمه وأنه يمثل بابا من أبواب تلمسان القديمة.[1] ،ويبدو أن لهذه الإشارة أهمية بالغة في التحليل، إذ يؤكّد المؤلف أن الغلاف جزء من خطابية الرواية، فيصبح الاهتمام به وقراءته ضرورة منهجية لا غنى للدراسة عنها .

تظهر الرواية كسلعة معروضة في المكتبات بشكل طولي ،وعلى غلافها تظهر أطر بشكل عرضي ، وهي تشغل بنظرة رأسية أمامية فراغا مكانيا يحده طولا (17.5 سم) ،وعرضا (11سم) وفي وسط صفحة الغلاف تقريبا يظهر تأطير مستطيل يحده طولا (12 سم) من طول الصفحة و (8.5 سم) من عرض الصفحة ،وداخلها يتموضع إطار آخر بشكل مستطيل أيضا، ينزاح عن الأول بحوالي(4سم) من الجانب الأيسر، و(5 مم) من الجانب الأيمن ،وفيه يظهر الجزء العلوي لباب من أبواب تلمسان القديمة.

لعلّ هذه الأطر المتداخلة تشير إلى أن الرواية تتداخل موضوعاتها ،وتشتبك قضاياها بحيث يجب على القارئ أن يتسلّح بالدّقة، وأن يغوص إلى عمق الأشياء لفهمها؛ لأن النظرة السطحية البسيطة كثيرا ما تكون خادعة . كما أنها تدل على أن الروائي يعالج موضوعه بنظرة مزدوجة

[1] - .إلهام علول: الفضاء النصي في الرواية ذاكرة الماء، ضمن أعمال الملتقى الأدبي الوطني الخامس ،عبد الحميد بن هدوقة ، ص 292

طولية، تذهب في عمق الماضي للتفتيش عن الحقيقة فيه ، فما الآن إلا انعكاس وتطور لما مضى وأفقية تتبع أهم ملامحه في الحاضر، مع التركيز على كل دقائقه و تشعباته.

ويظهر اسم المؤلف (**واسيني الأعرج**) في أعلى الصفحة ،وتحته بتشكيل أكبر العنوان الرئيسي للرواية (**ذاكرة الماء**) ،وبشكل أصغر أسفل الرواية يظهر خطين متوازيين بينهما(1 مم) وفي وسطهما تأتي(**libre poche** ) في مربع بطول(1 سم)، ويبدو أن أهم ما يشدّ المتلقي في الغلاف الأمامي هو صورة الباب ،وكذا التشكيلات الطبوغرافية لاسم المؤلف والعنوان .

يقف الباب منذ البداية في وجه المتلقي متحدّيا ، مغريا، حتى تتحول القراءة لديه إلى هاجس فتح الباب الذي يحلم منذ البداية أن يلج عالمه ،خاصة أن العنوان الرئيسي كتب أسفله (**محنة الجنون العاري**)، إنها محنة اقتحام هذا الباب ،والأبواب الخفية التي تأتي وراءه ، وإذا تمّ فتحه فستتعرى جميع الحقائق التي كانت خفية ، ثم يقدّم لنا الروائي المفتاح الذي يفتح الباب وهو (**رواية**) .ليصبح تحدّي هذا الباب المحنة يكمن في قراءة الرواية.

يبحث المتلقي عن سبيل لمعرفة سرّ هذا الكتاب دون أن يلجه ، فيجد على الصفحة اسم الشخص الذي يعرض عليه هذه المعرفة المشروطة بالمحنة ، (**واسيني الأعرج**) وبعده العنوان الرئيسي (**ذاكرة الماء**)الذي يحتوي (**واسيني الأعرج**) بتشكيله الأكبر منه ، فيدرك أنه إزاء ذاكرة تفوق ذاكرة الكاتب ،ثم يعاود قراءة العنوان الفرعي الذي تندرج تحته مباشرة لفظة (**رواية**) –المفتاح – ،والتي توافق كلمة الجنون، لتصبح الرواية معادلا للجنون ،فتكون قراءتها بذلك اقتحاما لعالم الجنون الذي يهزأ بالـــطابـــوهـــات الاجتماعية ، الدينية، والسياسية ، ثم تأتي عبارة (**libre poche**) ( بين خطين **ألِف الجنون وألِف العاري** .وكأنها بين حاجزين يحدّدان دورها وهو نشر الجنون وحمايته ، ثم يعرف المتلقي بتصفح سريع لأولى صفحات الرواية أن الباب هو باب من أبواب تلمسان القديمة ، وتقف هذه الجملة كالغصّة في الحلق؛ لأنه لا يعرف من أمر هذا الباب شيئا ، هل هو باب بيت ، أم قصر، أم مسجد ، أم سجن، أم مدينة، أم هو باب ينفتح على تلمسان التي تنفتح على الجزائر .

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

**لماذا تلمسان بالذات ؟هل هي مسقط رأس الروائي؟** ، وبالتالي ربما كانت الرواية عودة على مرابع طفولته المبكرة فيها .

إن كلمة تلمسان تحرّك في القارئ مجموعة من الدلالات ،التي لا تخرج في مجملها عن إضاءة سبب اختيار الكاتب لباب من أبواب تلمسان ليضعه في مقابلة أولى مع القارئ ، حتى أن

معنى لفظة (**تلمسان**) اختلف المؤرّخون في بيان سبب تسمية هذه المدينة بهذا الاسم، فيرى بعضهم أنها كلمة عربية مركبة من (**تلم**)؛ أي تجمع ،و(**سان**)؛ أي الإنسان .حُذف منها التعريف والهمزة والنون اختصارا . ويرى بعضهم أنها زناتية مركبة من (**تلم**)؛ أي تجمع و (**سان**)؛ أي اثنين ؛ أي أنها تجمع بين السهل والجبل ،أو بين البحر والبر، أو هي لفظة زناتية أصلها تلمسين بمعنى (**عين**) أي ينبوع الماء الذي تحيط به الأشجار [1].

إن الباب يحجب هذا العالم ويغري بولوجه ،ويَعِد بكشف أسراره ،وخباياه ،وحماية ذاكرته خاصة من خلال التأطيرات المتداخلة، وبالتالي فوجود الباب ضمن هذه الأطر تأكيد واضح على الرغبة في حماية الذاكرة (**ذاكرة تلمسان**) ،التي ليست إلا ذاكرة حياة التجمع الإنساني في أرض الوطن .فيصبح الباب بذلك أكثر إغراء... ولا غنى عن القراءة إلا بالقراءة .

## 1-الألوان:

إن الألوان تحيط بنا في كل جوانب حياتنا ، ونستخدمها في كلامنا ولباسنا وفراشنا ، وفي منازلنا وجدرانها وستائرها ، ونغيرها بحسب المواسم والفصول والمناسبات ، ونتهادى بالورود والأزهار الملونة في مواقف عدّة، يقول المنظّرون المهتمّون بالألوان : «**إن العقل البشري يفسر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال أو (هويات) رئيسية هي : الأحمر ، الأصفر،الأخضر الأزرق، الأبيض ، الأسود ، البنفسجي، ويعتقد علماء النفس أن الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر.**»[2] .

للألوان طاقات هائلة من الدلالات الرمزية والإيحائية. يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقاتها فيما بينها ، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها . إن اللّون الواحد قد تكون له

[1] - . محمد بن عبد الرحمان شاوش: باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1995 ، ص 49-50

[2] - . أسعد علي : مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان ، دار الرائد ، بيروت ،لبنان ، ط 3 ،1981 ، ص 84-85

أكثر من دلالة ، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه. فرمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد،والتنوع،والتجلي،والخفاء.في الوقت نفسه هناك مثلا ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة، ألوان كالبرتقالي والأحمر والأصفر مثلا وهي ألـــوان نشيطة قوية ، وساخنة دافئة متقدّمة ، وهناك أيضا ألوان تمتص الضوء .كـــالأزرق

والبنفسجي ألوان باردة سلبية .متراجعة ، بينما يعمل اللون الأخضر عملا مزدوجا ، فهو بارد ودافئ في الوقت نفسه ، يمتص الضوء ويؤكّده في نفس الوقت. وبدرجات متنوعة يقوم الأبيض والأسود بهذه الوظائف المزدوجة فهما يمثلان الإيجابي والسلبي ، الحياة والموت في الوقت نفسه[1].

ويرى بعضهم أن الإيحاءات اللّونية ، هي محض طباعات فردية ، ترتبط بذكريات وأحداث ومواقف خاصة ، ولا تمثّل قاعدة موضوعية تصلح للتطبيق في كل المجالات .

إن اللون عنصر أساسي في الكون وهو من المدركات البصرية ، يستخدم معيارا للحكم على الأشياء ، والفصل بينها ، وله اتصال بالنفس البشرية في مختلف شؤون حياتها ، وقد عرفه الإنسان منذ القديم، عرفه في الطبيعة ، فميز بين هذا اللون وذاك، فرآه في زرقة السماء ولمعان نجومها ،ورآه في اخضرار الأرض وتلوّن أزهارها ، فأُعجب بالألوان وفتنتها، واستخدمها في شتّى المجالات فارتبطت بمشاعره وأحاسيسه ، وصارت من خصائص حياته ،وأضحت ذات أبعاد نفسية، ودينية ،واجتماعية، وبيئية، وسياسية .

لقد اكتسبت الألوان على مر العصور دلالات تمييزية في حياة الشعوب والأمم، واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة ، تميز كل قوم بجانب منها نظرا لمستواهم الثقافي والحضاري ، فمن أمثلة ذلك قولهم : القارة السمراء ، البحر الأسود والنهر الأسود في أمريكا الجنوبية ، والنهر الأصفر في جنوبي الصين ، والبحر الأحمر، وقصر الحمراء ،والبحر الأبيض المتوسط ،والدار البيضاء ،وعين البيضاء ، والوادي الأبيض ،والجبل الأخضر ،وعين الخضراء ، وكان قصر كسرى في فارس يسمى القصر الأبيض ، واليوم يقال : البيت الأبيض الأمريكي.

وانتقلت الدلالة إلى المجاز على مرّ الزمان وتوسّعت معانيها ، فقالوا: (**المولود صفحة بيضاء**) وهذا (**حظه أبيض**)، وهو أبيض القلب خال من الحقد والكراهية . (**بيّض الله وجهه**)

[1] - . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، 1978 ، ص 222

دعاء له بالفلاح، (**له علينا يد بيضاء**) فضله علينا لا ينكر، و(**الدرهم الأبيض لليوم الأسود**) وهو (**أسود القلب**) و(**أفكاره سوداء**) ، و(**ليلة سوداء**) كلها حزن وآلام ، و(**الذهب الأسود**) البترول ، و(**الكتب الصفراء**) القديمة و (**الليلة البيضاء**) و(**الانقلاب الأبيض**) دون دماء ، وصار لبعض الزعماء كتبا ينعتوها بألوان ذات صلة بـــمحتواها ، فهناك الكتاب الأخضر ، والكتـــاب

الأسود والكتاب الأبيض ، كما صار اللون مميّزا لأنواع الجيوش .فالأخضر لسلاح المشاة،والأبيض لسلاح البحرية ،والأزرق لسلاح الطيران ، وكذلك ميّزوا بالألوان إشارات المرور. [1]

فالألوان سحر الوجود ،وسيلة للخلاص من الشحوب الباهت: فهي تكتسب بتداخلها بعضها ببعض عن طريق ريشة الفنان دلالات جديدة .إنها مثل اللغة تحمل ألفاظها معنى خاصا في معجميتها.

يلاحظ أن الألوان التي تظهر في غلاف(**ذاكرة الماء**) هي:

– **أزرق لازوردي blue azure** : يلون التأطير الموجود على الباب.

– **أحمر آجوري** :يلون الأرضية وقسمات من حائط الباب.

– **الأحمر**: ويلون الخط الموجود تحت اسم (**واسيني الأعرج**)، ويلون العنوان الرئيسي(**ذاكرة الماء**) ومابين الخطين المتوازيين في الأسفل.

– **الأبيض**: ويحتل مساحة كبيرة من الغلاف ،كما أنه يلون الخطين المتوازنين.

– **الأصفر المخضر**: ويلون ورق شجرة العنب الموجودة عند الباب.

– **البني**: ويلون الظلال الموجودة بفعل تداخل إطارات الأبواب . كما يلون الأواني الفخارية الموضوعة على نصف الحائط وجذوع شجرة العنب .

يوحى اللون الأزرق بالامتداد واللانهاية، يعكس الثقة ،والبراءة، والشباب ،ويوحي بالبحر الهادئ [2]،كما أنه يُعين على المواجهة الفكرية[3]،وهو إذ يلون الإطار الموجود على الباب. فهو يمنحه بعدا امتداديا، ويجبرنا على خوض مواجهة فكرية مع هذه الرواية. فتصبح قراءتها إبحارا عبر فضاء

---

[1] محمد خان : العلم الوطني ،دراسة للشكل و اللون ،ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني ،السيمياء والنص الأدبي ،جامعة محمد خيضر بسكرة، ـ[1] . دار الهدى ، الجزائر ، 2002 ، ص 18-19

[2] - . أحمد مختار عمر: اللغة و اللون ،عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2 ، 1997 ، ص 183

[3] - . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ،عالم المعرفة ،ع 267 ، مارس ،2001 ، الكويت ، ص 272

ممتد في زمن ممتد أيضا هو الذاكرة . فيمتلئ القارئ برغبة في ملامسة الماء.ومعرفة ذاكرته التي تتيحها الرواية ، التي تكتسي بدورها مع هذا اللون صفة المطلق ،والتجدّد والحياة ، ويصطدم المتلقي باللون الأحمر الآجوري الذي يعمق لدينا الإحساس بالفجيعة؛ لأنه يشبه لون الدم المتخثر وهو يقترن بالأرض، أرض الجزائر التي ارتوت بالدماء منذ دخول الاستعمار إلى الاستقلال.

أما بالنسبة للون الأحمر الذي يحرّك الطاقة [1]،فهو يلوّن الخط الموجود تحت اسم **(واسيني الأعرج)** ليؤكد اشتراك واسيني في الذاكرة ،كما أن امتداد هذا اللون إلى العنوان الرئيسي ليس إلا محنة مجنونة للغوص في الأعماق المؤلمة في حياة رجل يعيش تفاصيل ذاكرة ؛لأنه عاجز عن الحياة فعلا، وهذا ما يفسّره اللون الأسود الذي احتله اسمه .فالكتابة لديه محنة تتحدّى طقوسا كثيرة من الموت.

أما بالنسبة للخط الأحمر الذي يحيط باسم دار النشر ،فما هو إلا دلالة على الموانع التي تحاول دار النشر أن تكسرها وتشجّع جميع الكتابات، و الأخضر المصفر والبني الموجود خلف الباب يعطيان طابعا خاصا يغوص في عمق الذاكرة، يدل على الأهمية الموضوعية للجذور،والأرض والوطن، والشركة من النوع الخاص أو الأسر [2]،لكن هذه الجذور ذاتها محاطة بالأصفر المحضر وهو من أكثر الألوان كراهية ، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض ،والسقم ،والجبن والغدر ،والبذاءة والخيانة[3].

أما عن اللون الأبيض الذي يشكل مساحة كبيرة من هذا الغلاف ،فهو يوحي بأن الأمل أكبر من أن تغتاله رصاصة طائشة ، إنه البياض الذي يدعو إلى الأمل ،والسلام ،والأمن والاستقرار. إنه اللون الذي يدل على الروح الايجابية[4].

من ثم يصبح الغلاف موحيا بدعوة مغرية للولوج في امتداد زماني ومكاني لذاكرة رجل يحمل في جوفه مدينة تحلم بغد أفضل ، رغم كل الآلام التي مرت بها ،والأحزان التي تترصّد لها و الفجيعة التي تعيشها.

---

[1] - . المرجع السابق ، ص 272
[2] - . أحمد مختار عمر: اللغة و اللون ، ص 184
[3] - . المرجع نفسه ، ص 184
[4] - . شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، ص 272

## 2- العناوين:

يعدّ العنوان علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية ،وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاتها ومحاولة فك شيفرتها الرامزة، ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جلّ عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي[1] .

و سيميائية العنوان تنبع من كونه يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة ، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل ، كما يشكّل العنوان أوّل اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي ، ومن هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين .

**المستوى الأول:** مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة ،لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

**المستوى الثاني:** مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل. ومشتبكة مع دلائلية دافعة ،ومحفّزة إنتاجيتها الخاصة بها[2].

والعنوان عدا كونه يشكل حمولة دلالية . فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية، له وجود فيزيقي مادّي ،وهو أوّل لقاء مادّي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي أو مستقبل النص، ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سينمائي ، وبما أنه إشارة سينمائية يؤسس لفضاء نصي واسع ،قد يفجّر ما كان ساكنا في وعي المتلقي، أو لا وعيه من حمولة ثقافية، أو فكرية يبدأ المتلقي معها فورا عملية التأويل.

يعدّ العنوان عتبة النص الأولى التي تواجه المتلقي ، وتستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا ،من مفاتيح التأويل ، إذ أنه المحور الذي يحدّد هوية النص ، و تدور حوله الدلالات ، و تتعالق به،و هو بمكانته الرأس من الجسد [3]،و يؤدّي دورا مهمّا ، لأنه يفتح شهية المتلقي للقراءة كما يرى رولان بارت[4]، حيث يختزل في طياته ثيمة العمل ، فيظل يشير إلى مقاصد أراد المبدع أن يوجه أنظار المتلقين إليها، إن العنوان «**نص سابق يبسط ظلاله على النص ، و يحدد هويته** ... »[5]، و من

---

[1] - بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2001 ، ص 33

[2] - . المرجع السابق ، ص 36

[3] - . سامح الرواشدة : منازل الحكاية ،دراسة في الرواية العربية ،دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان ،الأردن ،ط 1 ، 2006 ،ص 134

[4] - ابن حميد رضا :الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة فصول ، مج 51 ،ع 2، صيف 1996، ص 100

[5] - . المرجع نفسه ، ص 100

جانب آخر فإن متن الرواية يظل يشير إلى النص الأول – **نص العنوان** – فتقوم علاقة جدلية متبادلة بين النصين : نص العنوان و نص المتن ، فيشرع العنوان في ممارسة فاعليته في المتن الثاني ويسهم في تحديد مقاصد المتن ،و يوحي لنا باحتمالات و رؤى تسهّل علينا الولوج في عالم الرواية و يمنح النص الأكبر قيمة دلالية باعتباره مختزلا لمحمولات العمل الكلي .[1]

إذن ،فالعنوان يمثل العتبة الأولى التي تواجه المؤوِّل ، و تقع عليه مسؤولية تأويلها و النظر إليها في علاقتها البنيوية بالنص ،عبر تفاعل مزدوج قائم على التأثير و التأثّر ، تأثير النص الأول (**العنوان**) في النص الثاني (**المتن**) ،و من ثم تأثير النص الثاني (**المتن**) في النص الأول (**العنوان**) ، إذ يضعنا العنوان ضمن قنوات و أفهام احتمالية تظل تمارس تأثيرها في موقفنا من النص ، و تسوق القارئ إلى احتمالات تأويلية دون غيرها ، لا يستطيع أن يتجاوزها إلا بعد أن تدخل تأثيرات المتن (**النص الثاني**) ،حيث تبدأ في داخل المتلقي عملية تفاعل و صراع و انزياحات مفهومية وتنتصر فيها إدراكات و تأويلات على غيرها ،و تتراجع تأويلات و احتمالات لصالح غيرها ،من خلال تفاعل متبادل يظل فيه العنوان مرسلا لأضوائه التي زوّدنا بها في البداية ،و يأخذ المتن في تزويدنا بإشاعاته الجديدة التي تحتلّ موقعا بإزاء العنوان ،لتحدد لنا في نهاية المطاف التأويل المناسب و الاحتمالات التي يسهم فيها العنوان و المتن معا .

و أخذ النقد الحديث ينظر إلى العنوان نظرة جادّة، فقد رأى بعضهم أن العنوان هو الذي يخلق النص ، و ذلك بتآزره مع المتن [2]،ذلك أن العناوين تمثّل «**رسائل مسكوكة، مضمّنة بعلامات كبيرة ،مشبعة برؤية للعالم ،يغلب عليها الطابع الإيحائي.** »[3] ،و أولى جيرار جينيت العنوان عناية كبيرة ، وجعله نصا موازيا ينضوي تحت النص الأكبر ،و رأى أن العنوان (**النص الموازي**) ،هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ،ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه ، و عموما على الجمهور ؛أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي ،و عتبات بصرية و لغوية [4]،و قد حدد جينيت النص الموازي بالمفردات التالية ، و هي :العنوان الأساس ، العنوان الفرعي ، العناوين

---

[1] - . المرجع نفسه ، ص 100
[2] - . روبرت شولز :اللغة و الخطاب الأدبي ،ت : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1993 ، ص 93
[3] - . جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ،مجلة عالم الفكر ، مج 25 ، ع 3 ، 1997 ، ص 100
[4] - . المرجع نفسه ، ص 105

الداخلية ، والمقدمات ، و الملخصات ،و الذيول ، و التنبيهات ،و التوطئة ،و التقديم ،و الإهداءات وتحت الصفحات ،و النهايات .[1]

و حدّد للعنوان أربع وظائف أساسية هي : الإغراء ، و الإيحاء ، و الوصف ، و التعيين .[2] فالعنوان يمثل علامة بصرية تواجه المتلقي و تستوقفه ،و تمارس فاعليتها في أسره و التأثير عليه وتوجيه فهمه ؛لأنه «**الجملة الأولى التي تواجه القراءة ،و السّواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فوق النص** . »[3].

و لكي لا نبتعد كثيرا في الإطار النظري عن القضية الأساسية ، فلابد من الوقوف على العتبة الأولى في هذه الرواية ،أو ما أسماها جينيت بالنص الموازي .

تتيح رواية (**ذاكرة الماء**) للقارئ أربعة عناوين :

- **ذاكرة الماء** : العنوان الرئيسي .
- **محنة الجنون العاري** : العنوان الفرعي .
- **الوردة والسيف** : عنوان القسم الأول .
- **الخطوة والأصوات** : عنوان القسم الثاني .

وأمام هذا التعدد في العنوان تظهر مشكلة رئيسية تتمثل في بيان العلاقة الرابطة بين هذه العناوين .

**أ–ذاكرة الماء:**

إن هذا العنوان الرئيسي يتقاطع مع عنوان رواية أحلام مستغانمي(**ذاكرة الجسد** ) .

فالعلاقة بين الذاكرة والماء هي قراءة الحياة بكلّ تفاصيلها ، فالماء يمثل الحياة إنها إذن ذاكرة الحياة ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزونيا ؛أي إنه يعيد نفسه ، ويدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في الثقافة العربية الإسلامية، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمنا الأحداث والوقائع ، وكأنها تعيد نفسها .

وبناءً على ذلك فإن عبارة (**ذاكرة الماء**)تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض والمقارنة الدلالية التي يحملها هذا العنوان،فكيف يمكن الربط بين الماء كمادة فيزيائية ، وبين الذاكرة كوعي ثقافي ؟

---

[1] - . المرجع نفسه ، ص 105

[2] - . المرجع نفسه ، ص 106

[3] -ع 2 ،1997 ، ص 506 . سامح الرواشدة :تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ،مؤتة للبحوث والدراسات، مج، 12

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

كلمة (**الذاكرة**) نجد المعنى المعجمي لها يقول : «**ذكر الشيء ، يذكره ،وذكر ،وتذكارا حفظه في ذهنه ... واذّكرت المرأة ؛ولدت ذكرا ،فهي مذكر ... والذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها ... والمذكّر التي تلد الذكور.و من الأيام الشديد الصعب.** »[1] ،والذاكرة قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها.

وقد جاءت كلمة (**ذاكرة**) في العنوان معرّفة بالإضافة (**ذاكرة الماء**)، وكأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة قد أُفرغت من محتواها ،فأصبحت تحمل معان سلبية ، ولهذا اقتضت وجود مضاف إليه ، يعرفها ويعطيها كنهها وخصوصيتها في هذا العنوان ،ويحميها من الفهم السيئ، ولن يصحّ أن تأتي لوحدها في العنوان حتى ولو معرفة بالألف واللام ، فهي : «**لولا الإضافة لوردت عامة لا خاصة.**»[2]، لا سيما وأن اختيار الإشارات اللغوية من لدن الكاتب ينبع أساسا من مراعاة السياق المعرفي ،والإيديولوجي، والقيمي للمتلقي .

عنوان الرواية مكتنز بدلالات تفتق طاقات هائلة من الشعر: فالذاكرة نقيض النسيان حافظة وواعية على كل شيء ، وهي في الوقت نفسه صنو النسيان، ولكننا لم نألف للماء ذاكرة. هذه أول علائم شعرية العنوان و ما تحدثه من انزياح أسلوبي قافزة أو مُشكِّلة وثبة باتجاه الشعر[3].

يمكن استلهام بداية المعنى الذي ذكر سابقا من أن الأيام المذكر هي الشديدة الصعبة ونسقطه على كلمة ذاكرة في العنوان ، التي تحمل في الرواية تاريخا لكلّ ما هو مؤلم وشديد ومؤرّق بالنسبة للأستاذ الجامعي بطل الرواية والسارد لها. ومادامت الذاكرة هوّة تحمل كل تلك الأشواك ،فإن الأستاذ الجامعي يختار لها الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت ...ولهذا تتقاطع دلالة **الذاكرة /الألم** في العنوان مع دلالة **الكاتب/الرواية** .التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه والتنفيس عنها ولو قليلا.

كما يتقاطع مفهوم الذاكرة مع مفهوم الرواية؛ لأن الذاكرة التي هي بطبيعتها إيغال في الماضي القريب والمتوسط والبعيد ، وهنا يلتبس زمن الخطاب في الرواية بهذا المنطق ، فيغدو زمنا

---

[1] - .بطرس البستاني : محيط المحيط ، مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة جديدة ، 1987 ، ص 309

[21]- محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب : الساق على الساق فيما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، مج 28 ، عدد 1 ، يوليو 1999 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت ، ص 76.

[3] - . بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان ، ص 124

دائريا أو حلزونيا فتصبح الرواية ذكريات ،فيها سرد آني وسرد سابق ،وسرد لاحق ...وهذا يتناسب مع دلالة (**الماء**)الحيوية التي لا تفارقه ، أيّا كان النمط الجمالي الذي ينتمي إليه التركيب اللغوي[1].

إضافة إلى هذا العنوان (**ذاكرة الماء**) يوجد عنوان صغير

## ب – محنة الجنون العاري:

انطلاقا من مقارنة تركيب العنوانين نجد .

**ذاكرة الماء = مضاف + مضاف إليه**

**محنة الجنون العاري = مضاف + مضاف إليه+ صفة**

**فالذاكرة/ المحنة/ الماء/ الجنون** ، أما (**العاري**) فلا يقابلها من العنوان الرئيسي صفة ،ربما لأن الروائي يريد أن يطلق الماء ولا يقيّده ،ليمنحه القدرة على الانسياب والتدفّق ، وذلك ما يحدث خلال الرواية التي تتداعى فيها المشاعر ،والذكريات ،والآمال ،والمخاوف في حركية دائمة بين الماضي والمستقبل ،رغبة في رسم ملامح (**الماء**) الحياة من خلال الذاكرة.

وتصبح الذاكرة محنة بسبب انقطاع مادة الذاكرة من موضوعها ، فكل شيء تغيّر بشكل رهيب: المدينة ، الناس ... يقول الراوي واصفا هذه الذاكرة المحنة التي تستعيد تفاصيلا لم يعد لها وجود، لكنها تلحّ على الذاكرة بقوة ،«**كلهم ذهبوا يا ريما، انقرضوا مثل النباتات النادرة ، لم يتبقّى إلا أصداء أماكنهم وظلالهم المنكسرة ، كل شيء اندثر ، الدنيا لم تعد دنيا ،والناس لم يعودوا أناسا ، والسوق لم تعد سوقا ، واحْنا ماناش احْنا.**»[2]،فمحنة الذاكرة تتمثل إذن في انمحاء مقابلها المحسوس في الواقع ، مع عدم قدرتها على الانمحاء حتى تصبح الذاكرة هذه الحياة (**الماء**) توازي الجنون نفسه .

كما توحي لفظة (**محنة**) إلى فترة صعبة مليئة بالمتاعب ،هي فترة امتحان صعبة كل ما فيه ضرب من الجنون والهستيريا ، جنون لا تفسير له ، لكنه مفضوح وعارم «**جنون يقارب الانتحار**

[1] - . محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط ، 1998 ، ص 90

[2] - . الرواية ، ص 143

**مرض العيون والذاكرة ، تساقط الشعر والخوف ، خسران البيت والأرض والبلاد والسّرّية والمنفى ،معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين ،والتهام كمّ لا يُحدّ من الورق والأقلام والحبر ... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف.»[1].**

إن العلاقة بين عناصر هذا التركيب توجِد نوعا من الانسجام على مستوى المعاني البسيطة للكلمات . فعلاقة **المحنة بالجنون** منطقية أما علاقة **الجنون** بصفة **العري** فعلاقة مجازية يـــمكن أن

تفسّر على مستوى دلالي؛لأن الجنون صفة، والصفتان تتطابقان على مستوى الفعل، وهذا ما يجعل التركيب اللفظي يؤدي دلالة الفعل أو الحدث ؛أي إن ما يقع في هذه الرواية هو فعل لا يقبله العقل ،يقع في وضح النهار . ويتسبب في مأساة- محنة [2].

وإلى جانب هذا التعالق بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، يؤسس كل منهما فضاءه الدلالي عن طريق توضيح العلاقة بين **الذاكرة والماء** ،وبين **المحنة والجنون العاري** من جهة أخرى وهي علاقة افتراضية في الدلالة التوالدية؛ لأن الانحراف الدلالي فيها يعود إلى أن المكون(**الذاكرة**)يحتوي على المقوم الدلالي (**+إنسان**)، بينما المكون (**الماء**) ، يتضمن المقوم (**+شيء**) ، و(**الجنون**) يتضمن المقوم(**+مجرد** )، أما (**العاري**) يتضمن المقوم (**+المحسوس**) والشكل التالي يوضح دلالات كل من الجملتين

**العنوان الرئيسي:ذاكرة الماء**

**ركن اسمي**

| مضاف | تعريف | مضاف إليه |
|---|---|---|
| **ذاكرة** | **ال** | **ماء** |
| اسم | | اسم |
| +مجرد | | +حيوية |
| +احتفاظ بالماضي | | +مادية |

[1] -. المصدر نفسه ، ص 8

[2] - . إيناس عياط : الرواية و بيداغوجية القراءة ، ضمن أعمال الملتقى الوطني الرابع ، عبد الحميد بن هدوقة ، ص 126

| | |
|---|---|
| +حياة | +ضروري |
| +ذاتي | +عام |
| +انفتاح | +بسيط |
| +تدفق | +انسياب |

**العنوان الفرعي: محنة الجنون العاري**

**ركن اسمي**

| مضاف | | مضاف إليه | | صفة |
|---|---|---|---|---|
| **محنة** | **ال** | **جنون** | **ال** | **عاري** |
| اسم | تعريف | اسم | تعريف | صفة |
| +شدة | | -عقل | | +مجرد |
| +أزمة | | +مجرد | | -أخلاقي |
| +ملموس | | +فاضح | | +فاضح |
| -راحة | | -إجتماعي | | +حقيقة |
| +إنغلاق | | | | -إجتماعي |

ومن خلال تحديد بعض المقومات الدلالية للعنوانين، يمكن فهم العلاقة الرابطة بين الاسمين وكذا بين العناوين .

فالروائي يوضح الذاكرة باعتبارها كتلة تمتد في حركة انفتاحية على الماضي بإزاء الماء المتدفق دائما إلى الأمام، ليعطي للماضي بعده المتجدد، ويتتبّع أفعاله في المستقبل الذي هو نتاج حتمي له ،فما يحدث في الجزائر اليوم ليس وليد الآن، إنه نتاج البنى المهترئة التي عملت منذ الاستقلال على استلاب الشعب، وسرقة مكتسباته.

## ج–العنوان الجزئي الأول: الوردة والسيف:

يلاحظ أن الروائي يضع **الوردة** باعتبارها كائنا طبيعيا جميلا ؛يرمز للحب والمستقبل والجمال ،ويشير إلى الربيع والحياة، بإزاء **السيف** وهو صناعة إنسانية ، يرمز للقتل والدم والموت يضع الطبيعة بإزاء الإنسان الكائن الجميل، بإزاء وحشية الإنسان ،وشهوة القتل لديه ، ورغم هـــذا الفرق الشاسع بين اللفظين (**الوردة والسيف**) فإن واو العطف تجمع بينهما وتجعل كل

منهما في مقابل الآخر ،في علاقة صراع ضدّي تقوم على مفهوم الزمنية ،فالوردة بشارة الربيع واستقبال للزمن الآتي ،والسيف مصادرة للزمن المستقبلي وإعدام له ،من ثمّ يتعمق الصراع بين الوردة والسيف :**الوردة** النابضة بالحياة ، و**السيف** الحامل للموت ،وإذ تذعن الوردة لقدر الانتهاء فإنها لا تستسلم لموتها المؤكد ،إلا بعد أن تعيش ما قدر لها من حياة (**وردة**) تسخر من السيف الذي يترصدها بالموت ،وتصرّ على استنفاذ حقّها في الحياة حتى آخر قطرة ، وهو ما يؤكده الروائي بقوله : «**أتمنى إذا صادفني القتلة أن لا يجدوا شيئا يأخذونه مني، أريد إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على أيدهم ،أو على أيدي غيرهم.ولهذا أتمنى أن أقول كل شيء في ظرف قصير.**»[1].إنه يصرّ على حقه أن يكون(**وردة**) ، يعيش ممتلئا بالحياة و يستقطرها حتى النهاية.فإذا جاء الموت لم يجد ما يأخذه منه .

إن هذا الصراع بين الموت والحياة،هو أيضا صراع بين المرأة والرجل .**فالوردة** أنثوية و**السيف** ذكوري ، وفي ذلك إشارة إلى تصميم المرأة على انتزاع حقها في الحياة والأفراح من الرجل المعلّق سيفا على رقبتها ،يمنعها من العشق والتفكير والصراخ .

وتؤكد مريم ممارستها لحق الحياة ، حيث يطلب منها والدها أن تأخذ حذرها من القتلة

«**– يا مريم يا بنيّتي خذي حذرك ، القتلة في كل مكان.**

**– يا بابا .أنت قلت لي، اللّي يسكت على الشر شماتة .وأنا ما عندي إلا لساني .نهار اللّي نجي بين يديهم ،خلّيهم يديروا واش يحبو.**

**– معك حق، ولكن ابْنادم يستحفظ على روحه على الأقل.**

---

[1] - . الرواية ، ص 190

**– عندما تقف أمام قاتلك الأحسن أن لا تصمت ، لأنه سيقتلك .علينا أن نواجهه بعينين صافيتين،نحن الآن نقف أمامه ، على الأقل نفضحه.الموت كاينة وتكون.»**[2].

إنها تؤكد أنه إذا كان الموت قدرا ، فالحياة حق، من ثمّ استطاعت ثنائية **الوردة/السيف** أن تؤكد أن زمن الحياة لا يحسب بالأيام والشهور والسنين ، ولا يتأثر بالخارج الذي لن يستطيع مصادرته ، إلا بالاستسلام له ، بل بعمق الإحساس بالحياة ، وعيشها حتى ولو كان ذلك للحظة.

وبالتالي استطاع الروائي أن ينفتح من خلال هذا الإصرار على الحياة على ذاكرته ،رغبة منه في جعلها تعيش بعده ، وتقول حياته ، إذا أسلم جسده للقتلة .والشكل التالي يوضح المقومات الدلالية للعنوان

**العنوان الجزئي: الوردة و السيف**

| **ركن اسمي** | | **حرف عطف** | **ركن اسمي** | |
|---|---|---|---|---|
| تعريف | اسم | | تعريف | اسم |
| **الـ** | **وردة** | **و** | **الـ** | **سيف** |
| تعريف | +مفرد | رابط | تعريف | +مفرد |
| | +مؤنث | ضد | | +ذكر |
| | +لون | | | +جماد |
| | +حياة | | | +جسم |
| | +ربيع | | | +قطع |
| | +كائن | | | +موت |
| | +حي | | | +زمن |
| | +عطر | | | +صنع |

[2] - . المصدر نفسه ، ص 206-207

+عنصر من إنسان

+الطبيعة

+جمال

**د- العنوان الجزئي الثاني:الخطوة والأصوات:**

إن الإصرار على ممارسة الحياة تتجلّى في القسم الثاني من الرواية ، حين يصمّم الراوي رغم الخطر أن يخرج إلى شوارع المدينة التي ينام فيها القتل المجاني، لتنفيذ برنامجه الأسبوعي الذي يختزله دائما في يوم واحد.

تصبح كل خطوة محسوبة بدقّة ، تنبئ عن إحساس داخلي بالخوف ،والترقّب يقول: «**كلّما خطوت خطوة إلى الأمام تزداد المسافة بعدا، وتتحوّل إلى قيامة.**»[1].وإذ تزداد المسابقة اتساعا بين البيت ،والعودة إليه من جديد. تتقلّص فرص الحياة، وتتضاعف احتمالات الموت ،كما تزداد الأصوات كثرة وتداخلا مع نفس الراوي. فهي تؤنسه حينا وتضيقه حينا آخر ، تأتيه من الذاكرة مرة ، و تغوص به في تفاصيل كابوسه اليومي مرة أخرى ...وهو في ذلك يحوّل هذه الأصوات المختلفة إلى لغة مقروءة ...رواية .

لكن الخطوة **المفردة**، تصميم على مواجهة **الجمع** بأصواته العديدة ،ولغته الوحيدة التي لا تعرف إلا الصمت على الجرائم، أو تشجيعها بالصمت ؛لأن كل الذين يُرفضون يُبادون الواحد تلوى الآخر، حتى تقتل أصواتهم، وتختزل أصوات البقية في النهاية إلى لغة الخوف والجبن ،التي يُجهد الروائي من أجل تحويلها بدوره إلى لغة جمع تتعدد بتعدد القرّاء.

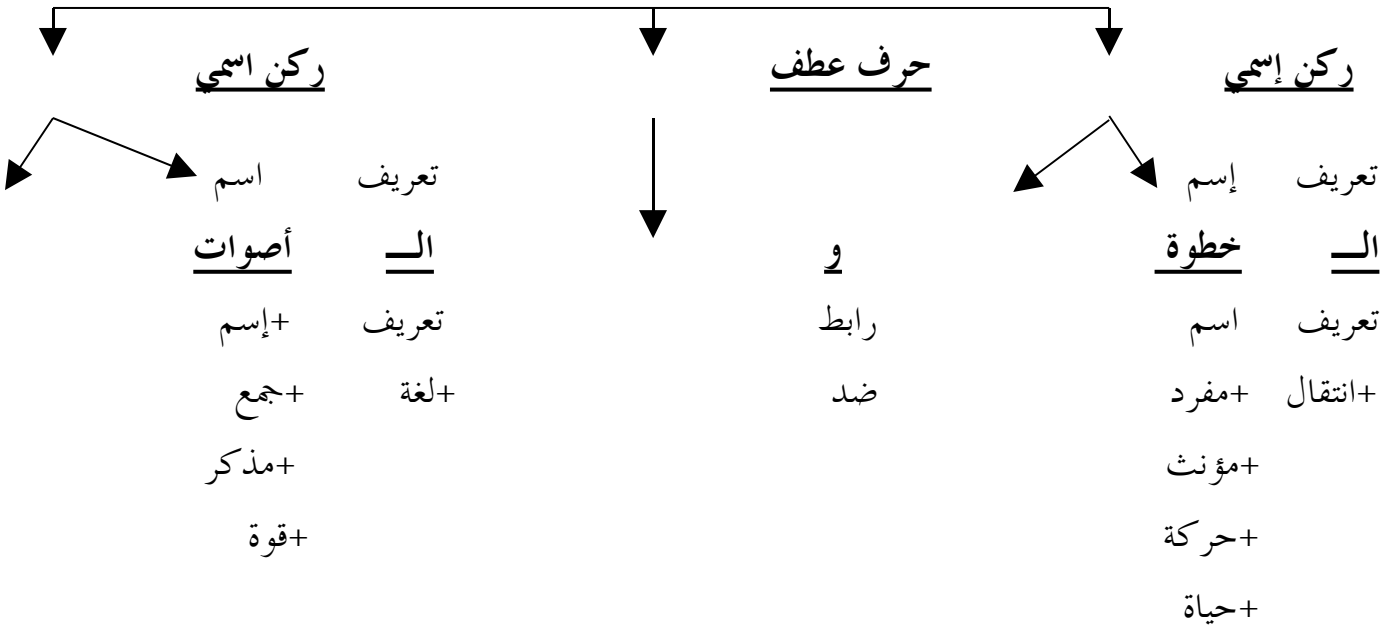
من ثم يصبح الجمع بين **الخطوة والأصوات** نفسه ، شكلا من أشكال مقاومة الوردة للسيف، فتصبح الرواية انفتاحا حياتيا متجدّدا على قدر الوجود ،ومحنة ملامسة طابوهاته وتعريتها أثناء التنقل المستمر بين المكانين الحاضر والغائب ،رغبة في العيش رغم خطر السيف الذي يتهدّدها ورغم صراع الأصوات العنيف داخل النفس وخارجها بين التحدّي والنكوص ؛ أي أن هذه

[1] - . الرواية ، ص 214

العناوين جميعا تسهم في خلق دلالة موحدة للفضاء الذي حرّك فيه الروائي القارئ معه.ولا تخرج في مجملها عن معنى الصراع بين الحياة والموت في جميع صوره ومظاهره[2] .

والشكل التالي يوضح المقومات الدلالية للعنوان:

**العنوان الجزئي الثاني: الخطوة و الأصوات**




إن هذه العناوين تشكل نصا موازيا يشعّ إلى الخارج و يتفاعل معه، و الخارج آفاق متعدّدة الكون ، و الحياة ، و الشروط الزمانية التي أنتجت الحدث ، و بالتالي أنتجت النص ودفعت باتجاه تشكيله على النحو الوارد بما يتضمنه من أحداث فنية .

فالعنوان لا يضع أمامنا أبعاده الدلالية معزولة عن علاقتها بالعناصر الأخرى ، ولكنه يشع باتجاهين هما : الداخل ،و العالم الخارجي ،و يحاول أن يشير إلى الشروط و العناصر التي سبقته

[2] - . إلهام علول : الفضاء النصي في الرواية ، ص 311-312

والملاحظ لهذه العناوين يرى أنها تجلّت مجموعة من الوظائف **وظيفة العرض** كما يسميها جنيت التي تعين على تعيين محتوى العمل الأدبي (تؤدي هذا الدور كلمة **ذاكرة**) .

**وظيفة إغرائية إشهارية** خاصة من خلال كلمة **الماء**، كما أن هذه العناوين ترتبط عن طريق بنيتها ببنية النص ،فالجانب الزمني في مفهوم الذاكرة (قريبة ، متوسطة، بعيدة) يتجلّى في زمن الخطاب في الرواية ، ويرتبط أيضا ببنية العالم المحيط عن طريق الآراء المخفية في بنيته العميقة.

فالعنوان إذن يمدّنا بمزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ،و يقدم معونة كبرى في ضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى ،ويعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية الرواية و تُبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيرا إذ لابدّ من قراءة لغوية توحي بما يتبعه.

## ثانيا: بنية الإيقاع الروائي:

ما تزال دراسة الإيقاع في الرواية العربية موضوعا جديدا لم يلتفت إليه الدارسون بالرغم من أهميته في الكشف عن أبعاد الرواية وبنيتها الفنية، فكلمة الإيقاع ترتبط بالفنون الموسيقية والغنائية وحين نسعى للوقوف عن معاني هذه الكلمة وإيحاءاتها ، نجد أنها تتردد في كتب الموسيقى وقضاياها .لذلك تتفق المعاجم العربية على أن الإيقاع هو: «**اتفاق الأصوات ،وتوقيعها في الغناء.**»[1].

ويتعامل الدكتور فؤاد زكريا مع الإيقاع على قاعدة أوسع ، حيث يرى أن « **حياتنا كلها غارقة في بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره ، فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منتظم يظهر أوضح ما يكون في دورة الأفلاك، وظهور النجوم والكواكب وإختفائها ، وفي تلك التموّجات التي تتميّز بها ظواهر الحياة ، وذلك النبض الكوني ،الذي لا يُعدّ نبض قلوبنا إلا صدى داخليا له، نحن نرى الإيقاع في تعاقب الأجيال وفي التغيير الدوري لأذواق الناس وميولهم.**»[2] ،ويرجّح الدكتور لفظ الإيقاع أنه مشتق من (**التوقيع**) ؛وهي نوع من المشية السريعة.

[1] -. أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان ،الأردن،ط 1 ،2004 ، ص 13

[2] -فؤاد زكريا :مع الموسيقى ذكريات و دراسات ،دار الشؤون الثقافية العامة و الهيئة المصرية العامة للكتاب ،بغداد و القاهرة،دط،دت،ص 55-56

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

أما في اللغات الأجنبية الأوروبية ، فالكلمة مشتقة من لفظ rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل rheein ؛بمعنى ينساب أو يتدفق ، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها[1] ، وبما أن الإيقاع مرتبط بالحركة فإن درجة السرعة تختلف، فهناك الإيقاع البطيء، والسريع ،والمعتدل.

وحسب يوجين راسكين الإيقاع يعني التكرار بالدرجة الأولى ، ولكنه تكرار مقصور موظف بغايات فنية ،ونفسية ،وفكرية في العمل الفني ، فالإيقاع يضبط حركة الحدث، والمكان والزمان ،والخط ،واللون ،وينظمها ويكسبها معنى جديدا...بُعدا جديدا...أفقا آخرا عند كل تكرار،هذا التكرار إذ وُظّف بدقّة وإحكام يشكل إيقاعا منتظما يحمل إيحاءا جديدا ومختلفا بحسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كل مرة [2].

وللآداب إيقاعاتها ،حيث يشكل الإيقاع الروائي عنصرا هاما ورئيسيا في الكشف عن بنية الرواية و شكلها الفني،فالإيقاع في الرواية يشكل ويرصد عالم الأمكنة، و الأزمنة ،و الأحداث في حركتها و تغييرها و بنائها و مدلولاتها، ويرسم هذه الخطوط الإيقاعية المنتظمة فيما بينها، التي تشكل بناء الرواية و معمارها و هندستها. فالإيقاع الروائي إذن يُعنى بالمكان و الزمان من حيث توظيفهما لرصد حركات الشخصيات عبر الأمكنة ،بشكل ينسجم أيضا مع بناء الرواية الفنّي وعالمها الفكري.

إن البنية الإيقاعية الروائية تضع الباحث أمام امتحان نقدي صعب و عسير، إذ ليست كل رواية تتمتع بإيقاعية منسجمة ناجحة، فهناك بعض الروايات تفتقد لعناصر الإيقاع و لا تستطيع ضبط بنيتها الإيقاعية،و لهذا السبب يرى ألبيريس،أن عملا كهذا «**قد يشكل وثيقة من نوع ما، ولكنه لا يشكل رواية ،ما لم يجد إيقاعا أو عناءً يصنعان منه شيء آخر.** »[3] .

---

[1] - . المرجع نفسه ، ص 57

[2] - . أحمد الزعبي :في الإيقاع الروائي ، ص 6

[3] - . رينيه،ماريه ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة ، ت: جورج سالم ، منشورات عويدات ، دط ، 1967 ، ص 466

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

الإيقاع الروائي يضبط و يشكل و يجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها و هندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية،كما أنه يرسم ويرصد بدقّة وانسجام عملية التنسيق ،والتحرّك والضبط ،والتكرار ،والترتيب ،والتوظيف ،والتوافق ،والتعارض ،والتغيير ،والتصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة ،و الأمكنة ،والعواطف ،والشخصيات ،والعقد ،والحلول ...إلى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون،فالرواية التي تجتاز هذا الامتحان الإيقاعي الشاق تكون قد قطعت شوطا كبيرا نحو طريق النضج ،و النجاح ،و الإبداع الفني كما هو الأمر في رواية تولستوي (**الحرب والسلام**)،و(**اللص و الكلاب**)لنجيب محفوظ.

و يختلف الإيقاع من رواية إلى أخرى ،حتى و لو كانت للكاتب نفسه لاستحالة التشابه التام بين الأحداث ،والشخصيات ،والأمكنة ،و الأزمنة وهذا ما يثبته ألبيريس بقوله: «**إن الإيقاع عنصر مميز للفن،و هو نظري محض مبدئيا،وشبيه بماهية آفـلاطونية، أو عـلاقة رياضية،هـذا الإيقاع لا يمكن مع ذلك أن يختلف إلا في ظروف فريدة ومحددة في كل حين،إذ أننا لا نجد الإيقاع الفني لرواية الحرب والسلام لتولستوي مثلا في رواية أخرى.** »[1]

ويتضح من خلال الدراسة التفصيلية للإيقاع الروائي في (**ذاكرة الماء**) ،حيث أن إيقاعي الأزمنة والأمكنة أبرز إيقاعاتها المتنوعة .

## 1- الزمن:

لقد شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ بدء الوجود ، وذهب الفلاسفة في تفسيرها مذاهب شتّى ، ولعل ما ترويه الأساطير اليونانية القديمة عن **كرونوس** إله الزمن وتصويره يلتهم أبناءه إشارة إلى استيعاب الزمن لكل الأحداث [2]، فالزمن حظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء، لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان ، فالوجود والعدم ،والميلاد والموت ، والثبات والحركة ، والحضور والغياب ، والزوال والديمومة ، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان ،وممارسته فعله على المخلوقات ،« **فالزمن كأنّه هو وجودنا نفسه ، هو إثبات**

---

[1] - . المرجع السابق ، ص 466

[2] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ،عمان ،الأردن،ط 1 ، 2004 ، ص 17

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

**لهذا الوجود أوّلا ، ثم قهره رويدا ،رويدا. إن الزمن موكل بالكائنات .ومنه الكائن الإنساني يتقصّى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ، ولا يغيب عنه منها فتيل.كما تراه موكلا بالوجود نفسه؛ أي بهذا الكون يغير من وجهه ،ويبدّل من مظهره فإذا هو الآن ليل ، وغدا هو نهار ،وإذا هو في هذا الفصل شتاء ، وفي ذاك صيف.** »[1]

إن الزمن كما تصورته معظم المجتمعات العالمية يتصف بخاصيتين رئيسيتين:

– أنه كان قياسا للعمر، و مدّة البقاء ،و مراحل الحياة التي تتمثل في الطفولة،والشباب ،والكهولة والشيخوخة.

– الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار،فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث .

ومع ذلك يبقى تحديد مفهوم الزمن صعبا على الباحث في أيّ حقل ،علميا كان أم فلسفيا أم أدبيا.فعندما تساءل القديس أغوسطينوس عن ماهية الزمن بقوله: «**فماهو الوقت إذا ؟إن لم يسألني أحد عنه أعرفه ،أما أن أشرحه فلا أستطيع.**»[2].

يمثل الزمن محور الرواية و عمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها ،كما هو محور الحياة ونسيجها،و قد أكّد كثير من الدارسين أن الرواية هي : «**فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه ،و تخصبه في تجلياته المختلفة :الميثولوجية ،والدائرية ،والتاريخية ،و البيوغرافية والنفسية.**»[3] ،فهو عامل أساسي في تقنية الرواية ،لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقا بالزمن ،فلو انتفى الزمان ،انتفى الحكي في الرواية ،كونها فنّا زمنيا ،فبول ريكور يعتبر أن العالم المبسوط من خلال كل مؤلف سردي يكون دائما عالما زمانيا...يصبح إنسانيا في حالة ما إذا كان موضحا بطريقة سردية ،و بالمقابل لا تحمل الحكاية معنى إلا إذا رسمت خطوط التجربة الزمانية ويؤكد الفكرة نفسها وهو يتحدث عن الزمن ويعتبر أن «**الحبكة التي هي المكون السردي**

---

[1] - . عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 199

[2] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 13

[3] -. محمد برادة : الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، مج 11 ، ع 4 ، 1993 ، ص 22

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

**المركزي ،ليست سوى تأليفا إبداعيا للزمن،يستخرج من تشعب التجارب ...كُلا زمانيا موحدا.»**[1].

إن الزمن يكتسب أهميته كونه أهم العناصر التشويقية ،وهو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث،وليس له وجود مستقل ،فنستطيع استخراجه من النص مثل الشخصية،فالزمن يتخلّل الرواية كلّها ولا يمكن دراسته دراسة تجزيئية ،و يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، وهو حقيقة مجرّدة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر الأخرى.

و الكاتب إذا شرع في عملية الكتابة فإن عمله يدخل ضمن الماضي،إذا رجعنا إلى أيّ عمل روائي فإننا سنلاحظ أن الرواية بالنسبة إلى الروائي حدث زمنه الماضي،وحين يتولد مشروع بداية الكتابة لدى الروائي، فإنه يحقق نتائجه ،ونهايته بمجرد البداية فيه،والزمن ضمن هذا المشروع إنساني،مستغرق في الخبرة الخاصة بكل إنسان. [2].

هكذا يصبح الزمن بالنسبة للرواية ذا أهمّية بالغة،فهو من ناحية ذو أهمية لعالمها الداخلي، حركة شخوصها وأحداثها و أسلوب بنائها.و من ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن،بقائها أو اندثارها.

إذا كانت ولادة الرواية قد تأخرت في الزمن،فإن هناك جدل قائم بين التقليديّين والتجريبيّين في الرواية الحديثة إلى حد ما ،جدل حول الزمن ويظهر التركيز على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه ،أو بتجريب أساليب وأعراف جديدة،فمعظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية،كانوا إلى حد بعيد مشغولين بقيمة الزمن و طبيعته ،وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية ،والقضايا المركزية فيها ،مثل: التشويق ،وسرعة الحركة ،والاستمرار.[3]

ويمكن حصر أشكال الزمن في رواية(**ذاكرة الماء**)إلى ما يلي:

## 1-الزمن الطبيعي:

---

[1] - . بول ريكور :الوجود و الزمان و السرد ،ت: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،دط ، 1999 ، ص 69

[2] - . عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 207

[3] - . أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص 18

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

يتسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي ،ولا يعود إلى الوراء أبدا والزمن لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي ،أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة.

وهناك صيغ أخرى تعبر عن الزمن الطبيعي مثل:**الزمن الكرونولوجي ، و زمن الساعة، والزمن الخارجي ،والزمن الموضوعي**،ولعل الزمن الطبيعي هو الأكثر تداولا وقدرة على الإيحاء بدلالته المرتبطة بالطبيعة، لذلك يقاس بمقاييس الطبيعة حيث الفصل، و السنة، والشهر والأسبوع .

و تعد رواية (**ذاكرة الماء**) رواية زمنية،فهي حافلة بالزمن الطبيعي أو الكرونولوجي،حيث رتّب الروائي فصول روايته في فصلين، يبدأ الفصل الأول على الساعة الرابعة صباحا وينتهي على الساعة السادسة و سبع و أربعين دقيقة صباحا ،و قسّم هذا الفصل إلى خمسة عشر جزءا كل جزء يحمل توقيت ساعة.

**1- 4H.00 MN ص 11** .
**2- 4H .15 MN ص 22** .
**3- 4H. 30 MN ص 37** .
**4- 5H. 15 MN ص 87** .
**5 -5H. 40 MN ص 102** .
**6 -5H. 50 MN ص 119** .
**7 -6H ص 131** .
**8- 6H. 10MN ص 167** .
**9- 4H. 40 MN ص 47** .
**10- 4H. 50 MN ص 63** .
**11- 5H. 00 MN ص 75** .
**12- 6H. 22 MN ص 158** .
**13- 6H. 26 MN ص 167** .
**14- 6H. 39 MN ص 189** .
**15- 6H. 47 MN ص 208** .

ثم يأتي الفصل الثاني الذي يبدأ على الساعة السابعة وأربعين دقيقة صباحا وينتهي على الساعة الخامسة وثمانية وخمسين دقيقة مساءً ،وينقسم إلى عشرة أجزاء وكل جزء يحمل توقيتا معيّنا.

**القسم الثاني : الخطوة والأصوات**

**1- 7H. 40 MN ص 277** .
**6- 13H. 33 MN ص 311** .

## الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

| | |
|---|---|
| **2- . 8H. 26 MN ص 242 327** | **7- . 14H. 11 MN ص** |
| **3- . 9H. 12 MN ص 263 342** | **8- . 16H. 12 MN ص** |
| **4- . 10H. 50 MN ص 278 352** | **9- . 17H. 02 MN ص** |
| **5- . 11H. 47 MN ص 299 367** | **10- . 17H. 58 MN ص** |

من غير الواضح لماذا جزّأ المؤلف روايته إلى (**أقسام**) ،و لم يطلق على تلك الأقسام (**فصول**) ،غير أن الشيء الواضح هو أن الروائي قسم الزمن بما يوحي أنه زمن دائري، يعود إلى النقطة التي بدأ منها.« **في يوم واحد من الرابعة صباحا و حتى السادسة مساء ،وعلى مدار زمن حلزوني ،لا شبيه له إلا الجنون العاري ،ينحت هذا النص زمن المحنة ،الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة.** »[1].فالزمن الكرونولوجي هنا يختلط بالزمن السيكولوجي ، ويتوحّدان ليشكّلان دوّامة أو ما يشبهها فهما يبذران القلق و الخوف و اليأس في نفس القارئ .

كذلك توجد أزمنة من نوع آخر، تتمثل في التقسيمات الطبيعية للزمن كالفصول وهذا واضح من أول صفحة في الرواية ، حيث بدأت الأحداث في يوم ممطر من أيام الشتاء :«**على مدار سنتين من الخوف ،والفجيعة ،بدءا من شتاء 1993 ، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا.**»[2] من خلال هذه الفقرة نلاحظ من الوهلة الأولى أن الرواية تضع القارئ أمام زمن كرونولوجي محدّد وهو يوم واحد حتى السادسة مساء ،غير أن متن الرواية يخبرنا أن هذا اليوم ما هو سوى يوم يمرّ به بطل الرواية (**الأستاذ الجامعي**)كباقي الأيام المتشابهة في فترة التسعينات ،إلا أن هذا اليوم استثنائي.

«**–تعرف غدا واش من يوم؟**

**–أعرف**

[1] - . الرواية ، ظهر الغلاف

[2] - . المصدر السابق، ص 7

**– تصبح على خير .**

**– وأنت كذلك**

**سمعت صمتها وحزنها ، وهي تبحث عن مكانها داخل سريرها الصغير . غدا يوم الثلاثاء ،اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين ، كتبوا على حيطان المدينة. وفي المحلات وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية :أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة.**

**قل إن الإرهاب من أمر ربي.»**[1]

بما أن الزمن الطبيعي العام للرواية هو يوم الثلاثاء ابتداء من الساعة الرابعة يتحدد إيقاع هذا اليوم في الرواية على هذا النحو:

« **الظلمة .**

**أشعلت الضوء الخلفي للصالة ، شرعت النافذة عن آخرها ، خيط من الهواء البارد يتسرب بهدوء عبر جسدي.**

**لاشيء.**

**...لم أعد أتذكّر شيئا مهما ،سوى ما قالته العرّافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة ،وقبل شهرين من ميلادي... أبشّرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا ، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد.»**[2]

ما يلفت النظر في هذه البداية أنها منحت وصفا نفسيا ( **الحزن** ) ،على الزمن الكرونولوجي (**الفجر الرابعة صباحا**)، وبالرغم من اعتراف الراوي أن ثمة حزنا يصاحب لحظاته الزمانية إلا أن تلك اللحظات وضع لها مقابلا ماديا مفرحا وهو البحر وربما ، فقد ارتبط عنده بالبهجة ، لا صديق له إلا البحر وربما ابنته الصغيرة التي كبرت قبل الأوان . ومما يؤكد هذه الصورة القاسية التي ساقتها الرواية، «**هذا الفجر ، فجر يوم الثلاثاء كان يمرّ ثقيلا ، هو عادة**

[1] - . المصدر نفسه ، ص 50

[2] -. المصدر السابق ، ص 11

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

**اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس ، قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء.»**[1].

من الواضح أن قسوة هذا الفجر آتية من قسوة العمل في ذلك اليوم – الثلاثاء- الذي يحتاج فيه الأستاذ إلى نوع من التغيير ،حتى تقل فرص قتله .هذا اليوم عنده هو يوم مجهول في مغامرة مجنونة قُسّمت حسب أمكنة وأزمنة معينة .يكتب رسالة إلى مريم و يرسلها إلى البريد، ثم يذهب إلى المكتبة ،فالمطبعة والاستفسار عن الرواية، بعد ذلك ينتقل إلى المطعم للحوار مع نادية ثم يذهب إلى المقبرة لحضور جنازة صديقه الفنان، فالعودة في حدود الخامسة، إن كانت هناك عودة.

كل جزء من هذا اليوم له تأثيره الخاص على بطل الرواية، فهل سيسعفه هذا اليوم للقيام بكل ما خطّط؟ ،ويضرب مليون عصفور بحجر واحدة ،على حد قوله ابنته ريما ، هل سيعطي له القتلة مهلة؟ ، هل يمكنه أن يسرق منهم كل هذا الشوق، وهذا الحنين إلى مدينة أَحبّها؟!.فهذا الزمن ثقيل الظل، مقلق، مخيف، لا يمكن التنبؤ بما سيحدث بعد انقضائه ،إنه حريص على قضاء حاجات الأسبوع كلها في يوم واحد، حتى يتفادى الخروج العشوائي وغوايات الشارع التي تقوده إلى الموت المجاني والعبثي.

هذا اليوم رغم خطورته ومخاوفه ،على رغم جماله وعذوبته وأهميته كوقت ،تلفظ فيه الذات عناء يومها بعيدا .«**يجب أن أخرج، لأني لو بقيت ها هنا ، سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له ، لكن ؟**»[2]، فإنه لم يحل دون بعض الكوارث التي حدثت فيه، مما يجعل منه أحيانا وقتا لاسترجاع المآسي، عبر تذكرها وسردها ،ومن ذلك تذكّر حوادث أكتوبر 1988 وهي عبارة عن مظاهرات عمّت الجزائر العاصمة ،خلّفت قتلى وجرحى وكان ذلك في يوم 5أكتوبر 1988.

هنا تسهل ملاحظة أن الزمن النفسي هو الذي يسبغ لونه على الزمن الكرونولوجي فالزمن الكرنولوجي (**يوم الثلاثاء**) امتزج بالحزن، فعلى الرغم من ثقل فجر يوم الثلاثاء فإن المساء

[1] -. المصدر نفسه ، ص 51
[2] - . المصدر السابق ،ص 12

يختلف عنه كثيرا ؛لأن لحظات الفرح والسعادة تسرق جزءا من خوف وقلق وحزن الإنسان،«**المساء كله قضيناه أنا وريما وفاطمة نضحك من سذاجتي.**»[1] .

وللرجال في المساء وضعهم الخاص فهم«**يتناوبون على الحديث مع عمي إسماعيل حتى تنكسر الشمس.**»[2]،فمن عادة سكان المدينة أن يتجمعوا مساء لتبادل أطراف الحديث حول السياسة و الإسلام، إلى مجيء موعد النشرة الإخبارية ،حتى يتجه الكل نحو مدفنه للتلذّذ بالموت اليومي.

## 2- المفارقات الزمنية:

إن المفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد ، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد ، هذه المفارقات الاسترجاعية و الاستباقية ظهرت مع ظهور مدرسة تيار الوعي، التي تهتم بمستويات الوعي والذاكرة والحلم، وغيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص[3]. وقد استخدمت هذه المفارقات في الرواية التقليدية ، ولكنها لم تكن بكثافة وعمق استخدامها في الرواية الحديثة .

ويتم تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة،وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل ، وينظر إلى الماضي والمستقبل اعتمادا على نقطة البداية، التي يختارها الروائي ويحدّد بها الحاضر السردي ، ومنها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء ،ويظل الكاتب يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حددها من خلال تحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي .

---

[1] -. المصدر نفسه ، ص 161

[2] - . المصدر نفسه ، ص 73

[3] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 190

وتُحسب المفارقة بالشهور والسنوات والأيام التي استغرقتها المفارقة، أمّا سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص ، فكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع ، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة .[1]

إن مرونة الزمن الروائي كونه زمنا فنيا اصطلاحيا ،تمنح الكاتب الحرية في التنقل،فيصعد ويهبط، أو يتجه إلى الخلف ،أو إلى الأمام ،حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والعاطفية وما يمتلك من قدرة إبداعية تشكّل بنية الزمن في النص، وهذا ما سيمكن ملاحظته في رواية (**ذاكرة الماء**).

## أ- الاسترجاع: flash back

الاسترجاع خاصية حكائية في المقام الأول ، وقد اهتم بها النقد الحديث، نشأت مع الملاحم القديمة ،وأنماط الحكي الكلاسيكي ، وتطورت بتطورها ، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة ، حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية[2]،ومن أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليّا في النص الروائي ، فهو ذاكرة النص ، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي،حيث «**يترك فجوة في الرواية،ويرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو ما بعدها ،ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها**.»[3]؛أي أن هذه التقنية تشكّل قطعا للتسلسل الزمني ،وتفتيتا لتراتبيته ،فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلّقة بالسرد ، ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ،ومجرى الأمور.

ويمكن أن يقدّم الاسترجاع بعدة طرق ، منها السرد التقليدي عن طريق عودة الراوي إلى الماضي ، ورواية أحداث سابقة عن طريق تقنيات تيار الوعي خاصة المونولوج أو المناجاة.

---

[1] -. حميد الحمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،لبنان ، ط 2 ، 1993 ، ص 74

[2] -. نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 169

[3] - . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 40

# الفصل الثاني .....حداثة البناء

في طريقة السرد التقليدي يكون الاسترجاع منظما،أمّا في طرق تيار الوعي فيأتي الاسترجاع في فوضى وعدم ترابط[1] ، وتعتبر هذه التقنية سينمائية لما فيها من خطف وقطع وتداعي الأفكار والصور .

وظّف الروائي هذه التقنية في (**ذاكرة الماء**) من عدة بؤر أو منظورات أهمها : الأستاذ الجامعي ، ابنته ريما ،و زوجته مريم، وقد جاء الاسترجاع في أنواع مختلفة من حيث مستويات الزمن ،وإن كان غلب على (**ذاكرة الماء**) الاسترجاع الخارجي، الذي تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية .

وقُدّم لهذا الاسترجاع بالوصف المكاني ،وأثره في النفس، فحين يكون الظلام ويشعل الضوء الخلفي للصالة ، وتُفتح النافذة عن آخرها يدخل الهواء البارد ،فيتذكر الأستاذ حدثا كان قبل أربعين سنة ،وما قالته العرافة لأمّه بأن هذا الولد سيموت بالحديد إن لم تسمّه باسم الأولياء الصالحين وتُصدّق كثيرا. «**أمام هذه الكومة من الأوراق ، والقصاصات الصحفية القديمة ،لم أعد أتذكر شيئا مهما، سوى ما قالته العرافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة ،وقبل شهرين من ميلادي كانت أمي حاملا بي .كانت تخط لها الأوشام على زندها ،وجسدها ،ووجهها ،وساقيها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعدّدة...** »[2] .

فقد جاء هذا الاسترجاع عن طريق استعمال الفعل (**أذكر**)،وهذا الاسترجاع الخارجي ضروري وهام في الكشف عن ماضي الشخصيات ،وتفسّر جزءا كبيرا من مضمون الرواية ،وتبرّر لنا خوف الأستاذ من المدينة ،وغوايات الشوارع. ويأتي الاسترجاع من خلال استعمال ضمير المتكلم؛ لأن الشخصية تتحدث عن ماضيها من خلال الذاكرة ، هذا ما يقوله الأستاذ الجامعي عندما تذكر ميلاد ابنه ياسين بدمشق ،في قبو مفتوح على سماء نصف مغلقة « **لا أذكر من ميلاده سوى جملتها التي بقيت بذاكرتي كالشعلة ،وهي ترفعه بين يديها كالمسيح الصغير.**

---

[1] - . سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، ص 65

[2] - . الرواية ، ص 11

**– طز فيهم ، وفي قوانينهم ، ياسين يسواهم ويسوى كل قوانينهم التعسّفية ، شفت ما أجمله.»**[1].

كما يلعب ظلام الفجر دورا هاما في تحريك ذاكرة الأستاذ ، فمنذ ثلاثين سنة ، يتذكر صديقه جوني حيث يقول: « **أتذكره الآن وهو واقف عند موقف الحافلات المواجهة للمدرسة القديمة ، التي حُوّلت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا، وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها، كان يحمل على ظهره جَرابا أسودا، يخبّئ فيه بعض كسوته ،وأعدادا من مجلة salut les copains ،كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد ،على ظهره قيتارته الدائمة، وفي يده اليمنى مذياعه الصغير sharp6.** »[2].من خلال هذا الاسترجاع تظهر العلاقات الاجتماعية للأستاذ الجامعي ،كما يلقي الاسترجاع إضاءات على حياته في تلمسان .

وتأخذ هذه الاسترجاعات الخارجية أبعادا تاريخية ،ودينية ،وجغرافية ،وهندسية وموسيقية فمن خلال استرجاعات الأستاذ الجامعي يمكن قراءة تاريخ الجزائر القديم والحديث « **ماذا بقي من إيكوسيوم icosium ؟، فقد وُلدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد تصوّري هذه العراقة المذهلة؟!،كانت علاقتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط ،خصوصا مع إيطاليا الجنوبية ،والمستعمرات الإفريقية، وبعد سقوط قرطاج في سنة 146 قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا، لتُدمج عندما لُتّنت في القرن الأول الميلادي في موريتانية القيصرية** ... »[3]، ويواصل في سرد تاريخ الجزائر ،وكيف تغيّر اسم إيكوسيوم إلى جزائر بني مزغنة ،كما نلمس من خلال استرجاعاته وثيقة تاريخية هامة تسجل لنا حال الجزائر في فترة التسعينات ،كما تسجّل بعض الحوادث التاريخية الهامة من ذلك مظاهرات 5أكتوبر 1988 التي خلفت ورائها العديد من القتلى والجرحى .

وتحمل استرجاعات الأستاذ الجامعي وصفا جغرافيا تفصيليا بالمكان، مثلما نجده يحدد موقع(**الجنينة**)،التي يجد فيها البشوات لذّتهم وراحتهم «**كانت الجنينة الواقعة في تقاطع الشوارع**

---

[1] -. المصدر السابق ، ص 36
[2] - . المصدر نفسه ، ص 38
[3] - . المصدر نفسه ، ص 38

**الرئيسية للمدينة ،بين باب عزون وباب الوادي ،ومركز البحرية.»**[1] ؛أي أن للمكان حضـــورا بارزا ومكثفا في فضاء الاسترجاع مثل حي القصبة الذي عاد بنا إلى تذكّر الأبواب والأماكن المطلة على البحر، التي تعود إلى المرحلة العثمانية في تاريخ الجزائر ، كذلك الحجارة المتهالكة على أطراف البحر هي بقايا المرفأ القديم الذي بناه **خير الدين** في المنتصف الأول من القرن السادس عشر، حيث لم يبقى فيه شيء مهم ،ولم يرمّم كما يجب.

إن استرجاع هذه الأماكن يعيد البطل إلى الواقع المر ، فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة، لم يكن الزمن مخيفا مثل الآن ، هذه المدينة الجديدة تتنازل عن الكثير من بريقها وأشواقها للرجال الغامضين الذين حكموا رقبتها بعنف شديد ، ومن ناحية ثانية يعكس توقعه وحنينه للماضي ،هذا ما يسمى **بالنوستلجيا nostalgia** ، إذ يستعيد في ذاكرته وضعا يتعذر عليه استرداده في الواقع.[2].

وخير شاهد على وضعية النوستلجيا عندما انزلق الأستاذ وابنته ريما إلى المطعم الشعبي (**مطعم الأقواس**) وطلبا (**الحريرة**) ،فلم يجدا سوى **الكسكس الملوكي ،والبروشيت ،والدجاج والفْريت** ، عندها تذكر عندما كان يذهب مع زوجته مريم لهذا المطعم ويتناولان الكسكس الشعبي الذي كانت تحضره زوليخا بالبهارات الشعبية ،ومريم تقول: «**ماعندي ما نقول . يعطيكم الصحة. لازم نعرف من عمتي زوليخا سر هذا الكسكس** .»[3].

إن تقنية الاسترجاع بالمعنى السينمائي تساعد في تصوير المكان ، أو يضع صورة فوق صورة أو التداخل بين الصور المتحركة ، و كأن الاسترجاع من خلال توظيفه للمونتاج أشبه بالصور أو المشاهد السينمائية المتحركة .

كما للموسيقى أثرها في النفس ،ودورها في الاستذكار أو الاسترجاع ،فعندما بدأ البطل يسمع صوتا يعلو شيئا فشيئا ،كان قويا لدرجة أنه أحسّ بنفسه في غير المكان الذي كان فيه هذا الصوت قاده إلى امتدادات الفرقاني الصوتية ، وعلو جسور قسنطينة ،كانت مغنية قسنطينة الكبيرة آليس فيتوسي ، التي لم تعرف سوى هذه المدينة ، و لم تعرف حنينا ونشيدا إلا الحنين

---

[1] -. المصدر السابق، ص 175

[2] - . سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، ص 69

[3] - . الرواية ، ص 180

## الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

الأندلسي ،الذي ينام في قلبها هادئا كجمرة .وتذكّر جدّته، «**كانت جدتي تأخذ المانيفال بين يديها ثم تبدأ في تدويرها ،و تضع أسطوانة الرّميتي أورنيت الوهرانية ، و تنسحب إلى زاوية نصف مظلمة ،و تظل هناك تعيش هاجس الأغنيات بعمق . أصلا لم تسأل يوما عن جنسية المغني ،أو دينه.**» [1] ،و هذا يحيل إلى أن معظم الأشرطة القديمة كانت تنام في مخازن الإذاعات .

أما بالنسبة للإسترجاعات الداخلية فهي التي تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية ،قد تأخر تقديمه في النص[2]، وهذا النوع نادر بالنسبة للإسترجاعات الخارجية في (**ذاكرة الماء**).

وما يلاحظ في هذه الرواية أن القصاصات الصحفية لها أثر بالغ في تحريك الذاكرة المجروحة ، مثل القصاصة الصحفية من جريدة الشعب ، العدد 197 ، في الصفحة 14 ، دفعته إلى تذكر المشهد الأخير من الكابوس الذي شاهده في فجر ذلك اليوم، الذي تدور حوله أحداث الرواية «**هاه !! تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عنّي...** »[3]،وقُدّم هذا الاسترجاع من خلال المونولوج ،وهو استغوار في أعماق وعي الذات وهذا ما يقدم من منظور الأستاذ.

«**تذكرت كلمات صديقي الفنان ، يوسف الذي اغتيل قبل يومين.**

**يا كل صديقي.**

**يا صديقي.**

**يا بعض صديقي.**

**يا أنا.**

**إني أموت في دمك الحي.**

**من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا أو شاعرا؟؟ !**

**ومع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكتوا البحر ،وغيبوا الشمس مبكرا.**»[4].

و الملاحظ في هذا النوع من الاسترجاع أنه لاحق لزمن بدء الحاضر السردي ، و يقع في محيطه ، و كان ذلك نتيجة لتزامن الأحداث فلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة ،حيث ترك شخصية ربما ،و صاحب شخصية يوسف ليغطي حركتها و أحداثها .

---

[1] - . المصدر السابق ، ص 183

[2] - . أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص 34

[3] - . الرواية ، ص 15

[4] - . المصدر نفسه ، ص 20

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

ومن حيث مدى الاستذكار أو الاسترجاع ؛أي طول وقصر المدة التي يسترقها أثناء العودة إلى الماضي ، فإنه يقاس بالوحدات الزمنية المسكوكة ؛أي السنوات، أو الشهور ،أو الأيام كما أنه يتفاوت بين الطول والقصر فمثلا يمتدّ المدى عند الأستاذ الجامعي إلى القرن السادس قبل الميلاد ويبدأ الزمن يتضاءل شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى سنة 1537 ، فالأستاذ الجامعي الذي عمره في زمن السرد أربعين سنة ، يسترجع ذكريات طفولته حتى قبل شهرين من ولادته؛أي لمدى أربعين سنة ، فهذا عودة إلى الماضي البعيد، «**من أكثر من أربعين سنة ،وقبل شهرين من ميلادي** .. »[1] ،ثم يتقلص مدى الاسترجاع بشكل تدريجي و تراتبي و كرونولوجي إلى طفولته وهو تقريبا في السادسة من عمره عندما كان يذهب إلى الحمام مع أمه وخالته حليمة ، وفي هذا السن يمنع الأولاد من دخول حمام النساء .« **كانت أمي تدخلني بسهولة إلى الحمام أمام عيني المسئولة لكن مع الزمن بدأت المسألة تتعقد .كبرت وأمي ظلت تصر على إدخالي معها...** »[2].وفي هذه الحالة يكون مدى الاسترجاع أربعة وثلاثين عاما ، ينقص المدى لثلاثين عاما إلى الوراء،عندما يتذكر صديقه الفنان جوني .في الصفحة 37 ، ثم يلبث أن يتقلص مدى الاسترجاع إلى يومين عندما يتذكر صديقه الفنان يوسف الذي اغتيل قبل يومين .

أما عن سعة الاسترجاع أي المساحة الورقية أو المكانية التي يغطيها الاسترجاع من الخطاب الروائي ، فهي تدل على نسبة العودة إلى الماضي، وفي (**ذاكرة الماء**) تتراوح سعة الاسترجاع من أسطر إلى عدة صفحات،إن سعة استرجاعات الأستاذ الجامعي التي هي في معظمها خارجية، وفي كل مرة تتجاوز الصفحة إلى أن تصل إلى ثلاثة عشر صفحة.فالماضي عنده جزء من الحاضر، أو اللحظة الحاضرة كما في قصص تيار الوعي،والاسترجاع عنده استقاء لكثير من الأحداث المخزّنة في الذاكرة ،وهذه ميزة تتجلى بشكل واضح في (**ذاكرة الماء**)، وهو واضح من خلال العنوان.

[1] - . المصدر السابق ، ص 11
[2] -. المصدر نفسه ، ص 120

# الفصل الثاني ..... حداثة البناء

لقد جاء توظيف الاسترجاع في (**ذاكرة الماء**) لضرورة جمالية في الفن الروائي ،وحاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشخصيات في الزمن الماضي،من دون الاسترجاع لا يمكن معرفة علاقة الأستاذ الجامعي بالفنان يوسف،كما أن الاسترجاع يضيء صفحات من تاريخ الجزائر.

وينظّم من جديد ترتيب المشاهد و الحوادث بشكل فنّي ،و هذا عائد إلى تأثير السينما و الفيلم خاصة على الرواية الحديثة [1].

## ب – الاستباق:

إذا كانت مهمة الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث،فإن الاستباق يظل أقل تردّدا من الاسترجاع [2]،و هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع. والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلا فيما بعد،ويلمس الاستباق في (**ذاكرة الماء**) ثلاث مرات، الاستباق الأوّل برز في الحلم كوسيلة استباقية، إذ يمهّد الروائي لحالة الموت بإشارة استباقية ،تتجلّى في الحلم الذي رآه «**في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير،رأيت أشياء كثيرة في الحلم محزنة ،داستني سيارة ،و مزقتني** ... »[3]، و إذا كان الحلم إشارة استباقية تمهد لموت الأستاذ ، فقد دفع الروائي بالقارئ حين اعتقد أنه سيموت ، و لم يكتشف الحقيقة إلا في آخر صفحة من الرواية ،فإشارة الموت تجعل القارئ يحسّ بالحدث من خلال الحلم ، و كأن الحلم وسيلة تواصل روحي تجسد عمق العلاقة بالأشخاص ، فهذا الاستباق الزمني هو تمهيدي لحدث أساسي في متن الرواية .

أما الاستباق الثاني فيظهر في البرنامج اليومي للأستاذ ،«**تأمّلت رزنامة البرنامج اليومي المعلّقة على الباب.البريد،المطعم،المطبعة،الجنازة،ثم العودة ،عشرون عصفورا تفاديا للخروج النّجاني ،والموت العبثي.** »[4].فقد أعلن الراوي بصراحة عن الأحداث التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية ،و لكنه في نفس الوقت استباق تمهيدي ،وبما أن أحداث الرواية تدور في يوم واحد لمدة أربعة عشر ساعة،فهذه هي المحطات الرئيسية التي تتوقف عليها رحلة الأستاذ الجامعي

---

[1] - . سمير فوزي حاج : مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، ص 71
[2] -. أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،ص 36
[3] - . الرواية ،ص 13
[4] - . المصدر نفسه ،ص 14

## الفصل الثاني .....حداثة البناء

بين البريد والمطبعة، و المطعم ،و المقبرة ،و لـــمّا كانت هذه هي النواة الاستباقية الثانية،فإن انتظار القارئ ولهفته تزداد كلّما تقدّم زمن السرد ،فمع كل حركة لعقارب الساعة ،كان القارئ يتّجه إلى نهاية الاستباق في القسم الثاني من الرواية على الساعة 07:40 ؛أي مع خروج الأستاذ الجامعي من البيت و البدء في تنفيذ هذه الرزنامة :

**«أوّلا:رسالة إلى مريم.**

**ثانيا:المكتبة والبريد.**

**ثالثا:المطبعة والاستفسار عن روايتي .**

**رابعا:الحوار مع نادية في المطعم،(لا أحد يعرف المكان إلا أنا و هي).**

**خامسا:المقبرة ،وحضور جنازة صديقي الفنان.**

**سادسا:العودة في حدود الخامسة،(إذا كانت هناك عودة). »**[1]

و يعدّ الاستباق الثاني استباقا تمهيديا كشف عنه الروائي في الصفحة الرابعة منذ بداية الأحداث في الرواية ،من أجل التمهيد إلى الأحداث التي ستأتي لاحقا و أهم ما ميّزه ، هو لايقينيته بمعنى أنه وضع القارئ في حيرة إن كان سيكمل هذا الحدث الأوّلي، أم هو مجرد إشارة لم تكتمل زمنيا في النص . أما الاستباق الثالث فقد أكّد الاستباق الثاني و انتزع الحيرة من ذهن القارئ حيث أعلن الروائي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في الصفحات التالية.من خلال تتبع الرزنامة.

ومن خلال العناصر التي اختصّت بمفارقتي الاسترجاع والاستباق الزمني ، فمثّلا عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي ،حيث انطلاقا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر ،و تتمّ حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذاكرة والذكريات ، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم و التوقع ، وذلك بحكي أحداث لن تقع إلا بعد وقت لاحق من الاستباق.

وتسعى المفارقتان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث.حيث يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية ،و من جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة ،فالمقطع الاستباقي ظهر في الرواية بصورة إشارات سريعة تشغل حيّزا لغويا قصيرا في

[1] - . المصدر السابق ، ص 229

السرد ،لا يمتدّ أكثر من ستّة أسطر ،في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيزا أكبر في السرد، امتد إلى عشر صفحات ،باعتباره يثير الماضي ،و يمنحه استمرارية الحضور.

## 3- تقنيات زمن السرد:

إن هذا المطلب يعالج تقنيات النسق الزمني للسرد ،وعلاقته بزمن الحكاية في الخطاب الروائي ويركز على وتيرته من حيث السرعة والبطء ،عبر مظهريين أساسيين:

* **تسريع السرد:** ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف،حيث مقطع صغير من الخطاب يغطّي فترة زمنية طويلة من الحكاية.

* **إبطاء السرد:** ويشمل تقنيات المشهد ،والمونولوج ،والوقفة الوصفية، حيث مقطع طويل من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية [1].

إن دراسة هذه الأشكال للحركة السردية ، تستدعي الوقوف على ماهية الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقتها بزمن الحكاية. ومن خلال الأشكال (**الخلاصة، الحذف، المشهد المونولوج الوقفة**) ،يمكن تلمّس إيقاع الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء.

### أ- تسريع السرد:

#### 1- أ- الخلاصة:

هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن الحكاية؛أي أن هذه التقنية إيجاز للأحداث وتلخيصها ،فهي عرض للأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة. هذه العملية السردية تقوم بسرد أيام عديدة ،أو شهور ،أو سنوات من حياة شخصية،دون تفصيل للأفعال أو الأقوال ،وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[2].

إن الخلاصة في الرواية الحديثة تظهر كإشارات سريعة تلتحم في النص . ويرى جينيت أن الخلاصة بمفهومها التقليدي تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى سريع والعكس، وبالتالي تجعل

[1] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 220
[2] - . نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 172

القارئ يلهث وراء النص ، « **فالتلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنه يتميز بالتجريد ، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر ،وخلجات النفس ، وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه.** »[1]

رواية (**ذاكرة الماء**) استغرق زمن السرد فيها يوما واحدا ،حيث تناغم زمن السرد مع حركة الساعة ، فجاء الزمن السردي مضطربا يتلاءم مع شخصية الراوي المضطربة، وتتلاءم مع عدم الأمان الموجود في المدينة.

ومن أمثلة الخلاصات التي ظهرت في رواية (**ذاكرة الماء**) . ما يظهر في تلخيص مريم وتقديم عام لشخصية الأستاذ الجامعي الذي كان فرحا رغم قسوة المعتقل . كان سعيدا ؛لأن وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا كبيرا من ذاكرة السلطة المرتبكة ، فقد قامت بتلخيص طقوسها التي كانت تقوم بها معه ،«**خمس سنوات ،بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي.**»[2]

لقد استغرق زمن السرد في (**رواية ذاكرة**) الماء يوما واحدا ،إلا أن الراوي استطاع من خلال خلاصته الاسترجاعية أن يضع القارئ أمام صورة متكاملة، تمتد إلى طفولته،وشبابه و علاقته العاطفية مع مريم في السجن ،و لذا فإن رواية (**ذاكرة الماء**) لا تهتم إلا باللحظة الحاضرة على المستوى السردي ،و في نفس الوقت استطاعت أن تلتقط الماضي عبر إشارات تلخّصه ،و تنسجه في مقاطع السرد الحاضر.

و الملاحظ هنا أن الروائي عمد إلى تكثيف زمن السرد في أربعة عشر ساعة ،مما أدى إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية ،فقد استطاع الراوي أن يتجاوز تكثيف زمن السرد باختزال و تلخيص أحداث الحكايات السابقة لأحداث السرد، بصورة إشارات سريعة تلتحم مع نسيج المقاطع السردية .

كما أن هذه التقنية كشفت لنا عن بعض ملامح شخصية مريم والأستاذ :«**كان يكبرني بعشر سنوات وكنت مراهقة ، كان شعلة من الوعي ، مسيسا وكنت طفلة.**»[3]، وبما أن الأيام التي تلت خروج الأستاذ من المعتقل كانت تمر حزينة مليئة بالمخاوف والخطر من المستقبل ، جاء

---

[1] -. سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص 21

[2] - . الرواية ، ص 23

[3] -. المصدر نفسه، ص 23

الإيقاع نفسيا أكثر منه كرونولوجيا، فهو يعكس الإيقاع النفسي لرجل كان معتقلا ،فيخرج إلى الحياة باعتبارها معتقلا أكبر ، فيبدو بطيئا ،و مشوبا بالقلق، و الترقّب ،فلم يفصح الراوي عن تفاصيل أيامه في السجن؛لأنه لجأ إلى تلخيص ماضي شخصيته، و سردها في الزمن الحاضر، حتى

يتلاءم مع تكثيف حاضر الزمن السردي .وقد كانت الخلاصة تشعرنا بالوضع الإجمالي الجديد الذي تعيشه مريم والأستاذ الجامعي .

فالروائي بهذه الأزمنة التي قدّمها يختزل الماضي ،و يتمّ ترهينه في الحاضر فتأخذ حيّزا زمنيا ومكانيا في صفحات السرد ،لذلك تعمل على إبطاء زمن السرد نسبيا ،و لكن بالمقابل نجدها في الوجه الآخر تعمل على تسريع الزمن الروائي ؛لأن الحاضر بدون مقدمات الماضي لا يمكن للقارئ أن يستوعبه

## 2- أ- الحذف:

وهذا الأسلوب السردي هو نوع من الإيجاز السريع لزمن السرد[1]،ويعدّ تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي ، والقفز به بسرعة ، وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي.

وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد؛لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى ،وهو يعني عدم الدخول في تفاصيل الأحداث التي تقع في فترة معينة ،والاكتفاء بالتلميح إليها، من ذلك اختزال الفترة التي قضاها الفنان يوسف داخل السجن،« **سجن طويلا بعد انقلاب 1965**»[2]، حيث عبّر الراوي عن الفترة بـــ (**طويلا**) فقط ،حيث لجأ إلى تقنية الحذف غير المعلن حتى لايستطيع القارئ تحديد عدد الأيام أو السنوات التي سجن فيها يوسف ،وترك له التقدير،أما في المرة الثانية فقد قضى أسبوعا كاملا «**مرة أُخذ من أحد بارات المدينة بتهمة الجنون والتهديد بالقتل للآخرين، بقي أسبوعا ثم خرج.**»[3]. يقفز الراوي هنا بزمنه السردي مدة أسبوع ،و بهذه

---

[1] - . نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2 ، ص 173

[2] - . الرواية ، ص 327

[3] - . المصدر نفسه ، ص 327

القفزة يسقط أحداثا ميتة لا أهمية لها ،بين زمن ما قبل الحذف و ما بعده ،و بذلك يتم تسريع زمن السرد .

وفي قول الأستاذ الجامعي عن صديقه يوسف كيف أصبح بعد سنة من خروجه المستشفى «**في المرة الثالثة سُحب من بيته بعد حلّ إتحاد الطلبة الجزائريين، وأُدخل إلى المستشفى ،ولم يخرجوه إلا بعد سنة ، كان نحيفا منكسرا، ولكنه كان أكثر صفاء من أيّ زمن مضى.** »[1].

و هذا الحذف له دلالته، إذ يدرك الروائي أن الوقائع التاريخية في الفترة الزمنية المحذوفة ، لا تضيف شيئا جديدا يعمق دلالة الحدث الروائي ، فتكرار الأحداث في تلك الفترة المحذوفة جعلت الروائي يستغني عنها، باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف ،و اللاحقة له ،لا تكفي للتعبير عن الرؤى فالسنوات الأولى هي أسباب (**انقلاب** 1967،**التهديد بالقتل**)،و السنوات الأخيرة هي نتائج(**دخول مستشفى المجانين لمدة سنة**)، و ما بين الأسباب و النتائج،تظل الأحداث تتكرّر دون تغيير.

إن العمل الروائي لا يمكنه الاستغناء عن الحذف ،ولا عن توظيفه في النص ،فهو يسهّل على الكاتب القفزات الزمنية متجاوزا الأحداث الهامشية ،والوقت الفائض في السرد ، فمن خلال سنتين اختار لنا الروائي يوما واحدا ، وروى لنا كيف يمضي الوقت داخل القسوة، والبرودة والحياة ،والسرّ ،والمنفى ،وبما أن جميع الأيام متشابهة وثقيلة من 1993 إلى 1995 ،عمد على حذفها وإعطاء نموذج ليوم واحد ،«**على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدءا من شتاء 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا ، العالق في الحلق كغصّة الموت ، والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها.** »[2] .

فبفضل الحذف تسقط الفترات الزمنية الميتة ،وتحذف الأحداث الثانوية في السرد ،كما أنه وسيلة هامة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي، الذي هيمن في فترة ما على زمن السرد الروائي.

---

[1] - . المصدر السابق ، ص 329

[2] - . المصدر نفسه ، ص 7

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

## ب-إبطاء السرد:

### 1-ب- المشهد:

يحظى المشهد بعناية خاصة وموقعا متميزا في الحركة الزمنية للنص الروائي ، بما يمتلكه من وظيفة درامية. يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان ، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية ؛ أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة.[1]

وفي هذه التقنية تختفي الأحداث ،وتظهر الشخصية التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها كما في المسرح ، فهو لا يختزل الزمان والمكان ، بل يقدم صورة حقيقية وكاملة عن الزمان الذي يستغرقه وعن المكان الذي يقع فيه ، بمعنى آخر ، «**إن المشهد يعرض الزمان والمكان الحقيقي بدون زيادة أو نقصان ، وهو يقع في فترات زمنية محددة ،كثيفة مشحونة خاصة.**»[2] .

وفي (**ذاكرة الماء**) حيث المدة الزمنية هي يوم واحد ،فإن المشاهد أو الحوارات التي دارت بين الشخصيات مساوية وموازية من ناحية زمنية لمدة المشاهد الحقيقية.وتتمثل المشاهد في الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية ،مثلا حوار الأستاذ الجامعي مع سائق الأجرة حول الفنانة فيروز

«**– أستغفر الله.**

**– واش صار يا رجل، فيروز صوت ملائكي ،وأغنية جميلة من الطفولة والحرب.**

**– حتى أنا كنت أقول هذا الكلام قبل سنة حتى تاب عليّ ربي ، ألا تعرف ؟ الإمام قال عنها مسيحية.**

**– ومن بعد ! هذا شغلها .**

**– كيفاش ومن بعد ؟ قلت لك مسيحية؟ كافرة .**

---

[1] -نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، ص 174

[2] -. سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص 65

**– هذا أمر يخصها مثلما أنت مسلم، والآخر يهودي... و ...**

**– حاشاك، كي تقول يهودي ، قل حاشاك. »**[1]

إن الحوار هنا جاء حوارا آنيا محتفظا بالوحدة الدرامية للمشهد بمعنى أن المشهد الحواري عبارة عن وحدة درامية ،تتحاور الشخصيتين للتعبير عن الرؤية الخاصة بهما فهما يتحدثان عن علاقة الدين بالفن ، كما جاء المشهد ممزوجا باللهجة الجزائرية تأكيدا على واقعيته ،ويشكل لقطات سريعة، أثناء خروج الشخصيات ووقوفها وسيرها ؛ أي أن المشهد هنا أشبه بعين الكاميرا لحركات الشخصيات وحديثها .و مع هذا عمل على إبطاء حركة السرد ،و كسر رتابته من خلال الحركة و الحيوية في الحوار، و عمل على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي و يعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل .

و من خلال هذا المشهد الحواري فهو يكشف ذات الشخصيتين ، السائق متزمّت والأستاذ يرفض هدم الفن من أجل ديانة الفنان ،فهو يمنح الحرية لجميع الناس؛ لأن ذلك أمر يخصهم فالمسلم مسلم ، و اليهودي يهودي ، و بالتالي تكتشف وجهة نظرهما تجاه القضايا الاجتماعية و السياسية و الفكرية .

## 2–ب– المونولوج:

إذا كان المشهد الحواري يجسد حوارا بين شخصين أو أكثر ، فإن المونولوج يعدّ نوعا آخر من أنواع الحوار، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها ،وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكي ليتّسع ويتمدّد زمن الخطاب.

إن المونولوج هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها ، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأمّلاتها ، إذ ينثال الكلام بصورة عفويّة ،ليعبّر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي.[2]

---

[1] - . الرواية ، ص 314-315

[2] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية،ص 244

# الفصل الثاني ..... حداثة البناء

ففي رواية (**ذاكرة الماء**) ، يتجلى السرد بضمير المتكلم ،إذ يروي الأستاذ الجامعي حكايته في يوم عمله وكيف يسعفه انجاز المشاريع المسطرة ، وفي هذا النص تكثر المونولوجات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي ،وتكشف عن أفكار الشخصية ومشاعرها ، تجاه ما يحدث حولها في مكانها الحاضر، ولحظتها الحاضرة ، فإحساسه بالخوف والقلق دفعه للتأمل في الماضي والحاضر والتساؤل بينه وبين نفسه، إن كان سيعود للبيت سالما ،أم تسرقه غوايات المدينة ،وتسرقه رصاصة طائشة :« **أتساءل يا ترى،هل سيسعفني اليوم للقيام بكل ذلك؟،هل سيعطيني القتلة مهلة ؟ هل يمكنني أن أسرق منهم كل هذا الشوق ،وهذا الحنين إلى مدينة أحبّها وتقاتلني وتخاتلني ؟!. »**[1]

والملاحظ في هذا المقطع أن المونولوج أتى بصورة استفهام و تعجب ، نتيجة لما تثيره اللحظة الآنية من تغيرات نفسية وذهنية ،تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات ، إلى جانب أنه عمل على إبطاء زمن السرد ، إذ أفسح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات ،للبروز والتمدد في مساحة الخطاب .و هذه التقنية سمحت للروائي بالغوص في أعماق الشخصية ،في لحظة زمنية معينة حيث قام الروائي بوقف حركة الزمن الخارجي، ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر .

## 3-ب- الوقف :

إن الوقف يعمل على إبطاء زمن سرد الأحداث، نتيجة لانشغال الراوي بعملية الوصف، وفي دراسة لعبد المالك مرتاض حول كتاب ( **ألف ليلة وليلة** )، يبحث عن علاقة الوصف بالسرد قائلا : «**الوصف أصل في الإبداع ، والسرد مجرد مظهر أو تقنية ، ولذا فهما يتمازجان ، وحيث يحضر الوصف يضعف السرد، بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه. فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف، إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف . على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن ،وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي .**»[2]

---

[1] - . الرواية ، ص 229

[2] - .عبد المالك مرتاض : عرض كتاب ألف ليلة وليلة ، مجلة فصول ، مج 13، ع 1 ، ربيع 1994 ، ص 306

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

في (**ذاكرة الماء** ) يبرز استعمال تقنية الوقف، خاصة في اللوحات الوصفية ،مثلا في وصف الأستاذ الجامعي لمدينته .

« **هاهي ذي المدينة تأتي .**

**بنايتها الشاهقة ، خضرها ، أسقفها القرميديّة ، رافعاها الصدئة .والصفراء ، ونزلها الجديدة الأجنبية التي فتحت أبوابها ، ثم بدأت تغلقها الواحدة بعد الأخرى من جرّاء التهديدات بالتفجير .**

**هاهي ذي المدينة التي تملئني حتى القلب ،تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير حلم كثيرا عندما فتح عينه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه .**

**هاهي ذي مدينتي التي بدأت تتصحر بدون سابق إنذار.»**[1]

ومن خلال هذا المقطع نلاحظ أن الروائي وصف المكان بصورة عميقة ،إذ راح يصور مدينته ببناياها الشاهقة ،و خضرها ،و أسقفها القرميدية ،و لم يأت الوصف في موضع ،و إنما تعددت المقاطع الوصفية ،و الملاحِظ للوصف السابق للمدينة يجده مقطعا منفصلا عن السرد،حيث يأتي السرد بعد الانتهاء من الوقفة الوصفية ،و لم يكن الأستاذ الجامعي يصف المدينة من أجل تزيين السرد الروائي، و إنما أراد أن يستحضر صورها من بعيد، و لم يقتصر الغرض من وصف المدينة على إبطاء السرد فقط ،إنما يلح على تثبيت صورة المدينة خوفا من غيابها و ضياعها، فحضور المدينة بتفاصيلها الصغيرة يجسد مشاعر الألم و المرارة.

الوصف قام بوظيفتين أساسيتين :تعطيل حركة الزمن السردي ، ومنح الراوي فرصة التأمل والوصف ،والاستبطان فيتمدّد زمن السرد ،ويتقلّص زمن الحكاية ، سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السرد .كما قام بدور تفسيري وإيحائي ، حيث تلعب الوقفات الوصفية دورا مهما في تحريك العمل الروائي ،وفي تصعيد أحداثه .[2]

---

[1] - . الرواية ، ص 107

[2] - . مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص 256

ومن خلال دراسة المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد، يمكن القول أن الحركة الداخلية للسرد تخضع في تشكيلها لبعدين زمنيين متعامدين .

**البعد الأول:** ويكون أفقيا .يتمثل في المفارقات الزمنية التي عملت على انحراف مسار الزمن باتجاه الوراء والأمام.

**البعد الآخر**:ويكون عموديا .يتمثل في تقنيات زمنية فنّية تلعب دورا في تشكيل زمن الخطاب الروائي ،من خلال علاقة تربط بين زمن الحكاية ،وزمن السرد ، وتـمنح هذه التقنيات الزمـن

الروائي بعدا فنّيا، يتجاوز واقعية الزمن الحقيقي ، فيتحكم الراوي في سرعة زمن النص وبطئه. ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصارا لكثافة الأحداث وموضوعها ، أما في حالة الإبطاء فيتمّ تعليق زمن السرد ليتمدد زمن الخطاب ،ورغم لجوء الرواية الحديثة إلى تكثيف زمن السرد واختصاره في أيام أو ساعات ،فإن حالة التأمل النفسي والمونولوج، تعمل على إبطاء الإيقاع الروائي في بعض الفصول في النص الروائي الواحد . فرواية (**ذاكرة الماء**) لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة وإنما تراوح إيقاع النص بين السرعة والبطء ، حسب الحركة الداخلية للسرد ،وخضوعها للبعد الأفقي ،والبعد العمودي للزمن الروائي .

## 2-المكان:

المكان والزمان هما مكونا الفضاء الذي تشكّل فيه الوجود الإنساني ،ولكلّ بيئة مكانية خصائصها الطبيعية ،والمناخية، والجيولوجية ،والأركولوجية، و الانثروبولوجية، كما لها ذاتيتها التاريخية ، ولكل رواية علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية ، والزمان والشخصية من ناحية أخرى ؛أي بين حاضر الشخصية وماضيها ،وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية التي تشكل فضاء الرواية.[1]

ويلعب المكان دورا هاما في بناء الرواية وتركيبها ، إذ يعدّ الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير فيه الشخصيات ، بل يتجاوز كونه مجرد إطار لها أحيانا، ليصبح عنصرا حيا فعالا في هذه الأحداث وهذه الشخصيات ،ومشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته بالإنسان [2].

---

[1] - . احمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص 47

[2] - . محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 7 ، 1979 ، ص 108

# الفصل الثاني .....حداثة البناء

اختلف النقاد والدارسون في تسميته ،فمنهم من أطلق عليه مصطلح **الحيز** ومنهم من استعمل مصطلح **المكان** وهناك المصطلح الشائع وهو **الفضاء**. فالمكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأيّ بلد فيها ،والفضاء يعني الفراغ ، أمّا المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران ،وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطتـــه.[1]

و هناك من يفضل استعمال مصطلح **المكان** كمقابل للزمان ، ويعدّ المكان عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي ،وهو محل تبئير لمجمل وقائع الرواية ، ولحركة الشخصيات وأفعالها وأهوائها ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلامها.

إن الرواية تتعامل مع المكان بكونه معطى و منطلقا من أجل صيرورة الحدث ، إنها تخلق ارتباطا بين المكان و الشخصية، فالمكان كون متحقّق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتؤالفها ، و هو في الرواية قناة من قنوات الروائي للإفصاح عن الحدث و أجوائه، فالمكان الروائي يحقّق تنميطا للأجواء التي يجري فيها الحدث بما يعمّقه ؛أي **–يعمق الحدث–** و من ثم فإن المكان في الرواية قادر على أن يظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية .[2]

و المكان بكونه تحديا للروائي ،فهو فرصة للتعبير عن القدرة في صياغة و تشكيل الأشياء وكيفية تنسيقها و إبرازها ،و هو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل الشخصيات و أفكارها بواسطة البنى المكانية الروائية .

إن استقصاء خصوصية المكان في الرواية ،وسيلة لتحفيز القدرة و الطاقة التخيلية ،كي يستحضر الصور بوصفها مكانا مفترضا يستند إلى اعتبارات الكاتب و منطلقاته، فهو مكان بنيته الكلمات و دلالاتها، و ما تبعثه في الذهن من صور و تخيلات ،«**فالرواية تخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة ،فهي قريبة من الفنون الزمانية، و لكنها تشبه الفنون التشكيلية في تشكيله للمكان. ذلك أن القارئ عندما يشرع بقراءة الرواية فإنه ينتقل مكانيا إلى المكان المتخيل الذي**

[1]- .عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دط،دت،ص 102

[2] - . طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة و المكان ،التعبير-التأويل-النقد ،دار الشروق ،عمان ،الأردن ، ط 1 ، 2002 ، ص 113

**أنشأه الروائي من خلال رحلة في المكان، إن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي ، إنه مكان متخيّل.»** .[1]

إن المكان يتحدد أثناء التعبير الخطابي، إذ أن دلالته المرجعية لا تتجلى إلا من خلال تلك النقطة في الفضاء الذي يتحقق فيه الكلام [2] ،ولا يمكن للمكان أن يرد دون وصف لأنه يجعله يتبوّأ مكانة خاصة بين العناصر السردية الأخرى .

يحمل اسم المكان في العادة دلالة رمزية ، فالمكان يسمى بحسب شكله أو لونه أو وظيفته في النص الجمالي، ينزاح هذا الرمز ويتحول إلى رمز من مستوى ثان بحسب زاوية الرؤية التي يختار منها الكاتب صورة المكان ،وحسب الدلالة الإيحائية التي يقصدها ، وعلى هذا الأساس نجد صورة المكان في النص الأدبي يختلف عن صورة المكان الحقيقي؛ لأن الربط بين علاقة المكان ودلالته في الفن علاقة يبدعها الفنان انطلاقا من تفكير و قصدية معينة ؛أي إنه يحوّل رمزية المكان إلى رمزية إيحائية مقصودة.[3]

انطلاقا من هذا المفهوم يلاحظ أن المكان في الرواية (**ذاكرة الماء**) وظفه الروائي توظيفا دلاليا متميزا ،يحمل أحاسيس الشخصيات ،ويفسر أسباب الحدث ،كما يعبر عن وجهة نظر فكرية وإيديولوجية .

## أ– المدينة:

تعتبر المدينة الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم الأحداث في الرواية (**ذاكرة الماء**)،حيث جاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة ،وصفية لأماكن عديدة مبثوثة في مساحة النص ، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسما طوبوغرافيا لمدينة مشوّهة محوّلة ،صورة حوّلت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالفناء ، إلى صراع بين الحياة والموت ،كل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزّق النفسي ، يقول الراوي: « **إذا خرجت أو انحدرت باتجاه المدينة**

---

[1] - . سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 74

[2] -. عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي ، في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط 1 ، 2003 ، ص 88

[3] - .إيناس عياط: الرواية وبيداغوجية القراءة ، ضمن أعمال الملتقى الأدبي الخامس ، عبد الحميد بن هدوقة ، ص 128

**ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت.**»[1]، فالعلاقة التي تربط الإنسان بالمكان هي علاقة ألفة ؛أي إن للمكان سلطة على الفرد، بحيث يتكيّف هذا الفرد مع المكان ، أو يكيّف المكان بحسب ذوقه ونفسيته، إلا أن إحساس البطل هنا يرفض المكان ، ينفر منه، لقد أصبح عدوّه؛ لأنه فقد جميع عناصر مدينته ،«**انسحب كل شيء من المدينة ، الشوارع الزاهية ، الأغاني ، الألوان الألبسة ، الصبيان.صارت المدينة فجأة ذكورية و بدون معنى داخلي، تعودت أن تملأ المكان أيام الآحاد من السياح و الزوار الوافدين ، أصبح من العسير عليها تحمّل خـــواءات الجـــمعة**

**غادرت أماكنها، أو انزوت داخل الحفرة المغلقة في الأسطح ،و السقوف .وسط ظلمة تزداد كثافة في أعيننا. »**[2].

إن هذا الوصف للمدينة يرتبط ارتباطا وثيقا بوجهة نظر السارد ،و يرتبط أيضا بالأحداث والشخصيات ،كما أنه يرتبط بزمن القصة و باللّغة، حيث تعبر الكلمات (**انسحب ، المدينة الذكورية** ...)عن حالة استثنائية غير عادية ،تثير الدهشة و الانفعال لدى القارئ ،مما يفتح مجال التأويل و البحث عمّا لم يقله النص ،الأسباب ،الدوافع، إنه يحتاج إلى نصوص شارحة لهذا الوصف ،التطرف الديني ، الطابوهات، و ما إلى ذلك من العوامل الاجتماعية و الاقتصادية والثقافية، و السياسية .

إنها رؤية استدعت من البطل التساؤل التالي:« **هل يعقل أن تتنكر المدينة لتربتها،و ذاكرتها و دمها بهذه السرعة؟!**»[3]؛لأن المدينة في الحقيقة كما جاء على لسان الراوي:« ...**مع أن المدينة شيء آخر، لذيذة في الصباحات الأولى، عندما نتأمّل مارّتها من داخل مقهى لابراس المواجه للجامعة، أو نحن في شوارعها ،و ممرّاتها المؤدّية إلى الجامعة ،و أزقّتها، أو و نحن نقف في زاوية ما بجانب محل باطا ،و ننظر بدهشة المكتشف للمرّة الأولى إلى هندسة بناياتها، و زخرفات شرفاتها**

[1] -. الرواية ، ص 12
[2] - . المصدر السابق ، ص 34
[3] - . المصدر نفسه ، ص 53

**المذهلة ،أو تخطيطات الموزاييك التي تعطي مياه الأمطار التي تغسلها إشعاعا خاصا لألوانها الآجورية ،وأقواس البنايات التركية ،و الأوربية ،و التماثيل العارية لملائكة ضائعين.»** [1]

هذه هي المدينة قبل أن تتحوّل إلى اللامعنى ،لقد تحولت إلى مدينة شُوّهت رموزها وطقوسها بهمجية، باسم حملة تهذيب المدينة التي شنّتها البلدية دفاعا عن الدين و الأخلاق ،لقد تحولت كل معاني الحضارة و التمدّن إلى أسباب الانحلال و التفسّخ، إنها حملة تدميرية ضدّ كل ما هو تاريخي جميل .

إن هذه اللوحات التصويرية للمدينة تشكّل شبكة من العلاقات والرؤى بين مختلف عناصر الحكاية، لخلق فضاء يتآلف مع الأحداث والشخصيات ؛لأن وصف الأمكنة هنا تجاوزَ الخطوط الهندسية، وركّز على الصفات الدلالية حتى يتناسب ذلك مع الحالة السيكولوجية للبطل ، وتتطابق

مع وجهة نظره تجاه الأحداث،خدمة للموضوع الذي تثيره الرواية ،الذي يتمثل في صراع الإيديولوجيات ،والذي يرسم المسار الدلالي للنص ككلّ يقول :« **من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وبهذه السرعة ،وسادة الأمر والنهي لا يعلمون؟ .المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض، ليحلّ محلّها ريف بدون عقل، ولا تاريخ ،ولا ذاكرة ، سوى الجفاف والرمل.»**[2].

يتضح من خلال هذا الوصف ،الإيحاء الدلالي الذي تولّده اللّغة، إنها لغة تنقد واقعا مرّا وتصف حالة استثنائية تعيشها المدينة، لغة تصف عملية تدمير العقل ،وتوقيف التاريخ ،وإفراغ الذاكرة .هذه الحالة تنبّه القارئ ،وتشركه في دمار المدينة ، بل تستفزه وتدعوه لاتّخاذ موقف .

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص ،ويعد أيضا عاملا معرفيا ، يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زوايا الرؤية التي صورت منها عناصر المكان ، هل هي موضوعية أو ذاتية؟ ،وبالتالي إدراك هذه الصفات وهذه الأبعاد الدلالية ، يقول الراوي:«**هل يعقل أن تنسى مدينة ما جمالها بهذه السرعة ؟!،ولا تتذكر إلا قراصنتها الذين عبروا مياهها ذات ليلة ، أو ذات خوف.**»[3] ،و الصفة الطاغية على هذا المقطع هي الحيرة و اليأس فالشخص

---

[1] - . المصدر نفسه ، ص 53

[2] -. المصدر السابق ، ص 55

[3] - . المصدر نفسه ، ص 106

يلقي السؤال و لكنه لا يظفر بمن يجيبه عنه ،و كأنه يستغيث و لا يلقى من يغيثه ،و كأن صوته تبتلعه الفجاج في أعماقه و أعراضه فلا يُسمع ، إنه معرّض للقمع و القهر ،و رسالته لا تبلغ المتلقين ،ويقول أيضا:« **هاهي ذي المدينة التي تملأني حتى القلب،تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير ،حلم كثيرا ،عندما فتح عينه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه.** »[1] ،ويقول : «**ها هي ذي مدينتي التي بدأت تتصحر بدون سابق إنذار.**»[2].

يتضح من خلال هذه المقاطع الحضور القوي للإنسان في المكان كسبب أو كمتسبّب هذا الإنسان الذي ذاق من كل شيء ، وأصبحت الحياة عنده لا تطاق، تعطي الرواية صورة لإنسان هذا العصر ، الذي أصبحت لا تتحكم فيه مبادئ ثابتة ،ولا قيم روحية يؤمن بها، يقول الراوي على لسان مريم : «**غرابة في مخلوق هذا البلاد ، وهو الشخص الوحيد والأوحد الذي يصلّي الفجر ، ويزني الظهر، ويسرق في العصر ،وفي العشاء يستغفر ربّه ،ويصير وديعا بين فخذي زوجته ولا يشعر مطلقا بأيّ حرج ،ولا بأيّ تناقض أبدا ،يمشي وفي داخله شخصان: واحد ميتافيزيقي والآخر عقلاني ،بينهما زجاج شفاف لا ينكسر ،كل واحد يقبل بالآخر ولكلّ وظيفته الخاصة.**»[3].

هذا الحضور القوي للفرد في المكان كسبب أو كمتسبب.هو ما يجعل القارئ لا يهتم بطوبوغرافيا الحدث فقط،إنما بوظائف المكان في علاقته بالشخصية ،و بالموقف، و بالزمن وبالقارئ ،سواء كان هذا القارئ ضمنيا أم حقيقيا.

المكان في (**ذاكرة الماء**) عنصر فاعل في الحدث ،وعنصر فاعل في الحالة السيكولوجية للبطل.كما يسهم في رسم خطّية الأحداث ،يقول البطل: «**منذ زمن بعيد والمدينة تنام بهدوء على زيفها الغامض ،كل الهمجية المخبّأة تخرج الآن دفعة واحدة ،مثل القيح الذي ينام طويلا تحت جلد براق وميت.**»[4]،ويقول في موضع آخر «**ما كان يثيرنا ليس الخوف ، فقد نسيناه بسرعة ولكن حيطان هذه المدينة الشعبية العريقة ،التي بدأت تتهالك الواحد بعد الآخر ، فكلّما**

---

[1] - . المصدر نفسه ، ص 106
[2] -. المصدر نفسه ، ص 107
[3] -. المصدر السابق ، ص 31
[4] - . المصدر نفسه ، ص 151

**سقطت دار أو بيت صغير مواجه لرطوبة البحر ولريّاح المدن البعيدة ، سقطت أجزاء كبيرة من الذاكرة. »**[1]

وفي الأخير يمكن القول بأن مكان المدينة في (**ذاكرة الماء**) يحتل بلوحاته الوصفية المنتشرة في مساحة النص قاعدة أساسية لصيرورة الأحداث ؛لأنه يستحضر الماضي ليتداخل مع الحاضر فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة .و لم يكن الزمن مخيفا مثل الآن ، ولو أن المدينة الجديدة كانت وقتها قد بدأت تتنازل عن الكثير من بريقها وأشواقها للرجال الغامضين ،الذين حكموا رقبتها بعنف شديد. فهو يشعر كأن هذه المدينة لم تولد له و لم يولد لها، إذ ثمّة وعي حاد بفضاء المدينة،إحساس جريح بقوة التناقض ، والانهيار الباطني ، نفس القبول المختلط بالرفض لتلك المدينة .

إن المدينة هي أوّلا وعي بفضاء مغلق، و (**أنا**) جماعية مجسّدة في هذا الفضاء .[2] ومن ثم هذا الحرص على الانتماء للمدينة ،والسعي الصامت نحو الانفلات منها في نفس الوقت.

## ب–الأماكن الحيزية:

ويُقصد بها الأماكن الثانوية التي كانت تظهر بظهور الشخصيات وتنقلها من موقع لآخر ومن بين هذه الأماكن تظهر أول محطة مكانية و هي البيت الذي لم يُذكر إلا من الساعة الرابعة صباحا . مع أننا لا نعرف بأن هذا البيت لفاطمة إلا في الصفحة السادسة عشر حيث يقول:«**هذا القطّ تعوّد على لطف ريما بسرعة . فاطمة صديقتنا التي تأوينا ، هي نفسها لا تعرف من أين جاء. دخل معنا . في اليوم الأول الذي وضعنا فيه حقائبنا عند باب فاطمة.** »[3]،وعلى الرغم من أن البيت يرمز عادة للاستقرار والهدوء النفسي و يحمي من خطر الشارع، إلا أنه في نظر بطل الرواية عبارة عن سجن أو قبر شديد الظلام فيقول: «...**قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا ،يسكن به رجل يبدو أنه ما يزال على قيد الحياة.**»[4].

---

[1] - . المصدر نفسه، ص 174

[2] -. حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 144

[3] - . الرواية ، ص 15

[4] - . المصدر نفسه ، ص 16

## الفصل الثاني .....حداثة البناء

فالبيت في نظره يترك الزمن يمر دون قيمة ودون تخليد لذكرى. فهو لا يحمل سمات البيت مطلقا ،فمرة يشبّهه بالقبر ،ومرة بالحفرة، لم يعد يختلف كثيرا عن المدينة المرعبة .حيث نلمس أزمنة نفسية في جميع الأمكنة.

من البيت يعود بنا الراوي إلى مكان استرجاعي يتمثل في السجن ، فالسجن له رمزيته وعنفه وثقافته ،يُقدّم كمؤسّسة للعقاب والمراقبة والتدمير، لكنّه بهذه الصورة وَقْف على الرجل وحده،ولا صلة للمرأة به إلا كحبيبة متخيّلة أو باكية أو زائرة.و يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين فيه للقانون الصارم ، وهو مصدر المرارة والألم الذي تتضح فيه مشاعر الشخصيات التي توجد بداخله.ولكن السجن بالنسبة لبطل الرواية شيء آخر ، فبدخوله هذا المكان يعني أنه احتل مكانا من السلطة،«**كان فرحا رغم قساوة المعتقل ، كان سعيدا لأن وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة.** »[1]

فالسجن لم يكن بالنسبة له فضيحة أو عارا أو هزيمة، بل كان أفقا للحلم والحب والتسامح يقول:« **لقد صار لنا مخبأ صغير،عش عصفور،نمارس فيه حقنا في الحب والحياة.**»[2]

فالسجن هو للجسد فقط ،كما يقوم بتعميق تجربة الشخصية ،ومعرفتها ويقوّي صلابتها ،وبالتّالي ينقلب السجن إلى مدرسة تشكل عنصر تخريب ذاتي للسلطة ، ذلك أن السجين موجود داخل وخارج السجن.

كما يُلحظ حضور القرية في الرواية ،وتقع في تلمسان ، فتفاعل الشخصيات مع هذا المكان الذي تعيش فيه ،هو الذي ينتج لديهم رؤية خاصة تتبعها مواقف فعلية تجاه هذا المكان، تتمثل في الاندماج أو الانفصال . تلمسان كانت إبان الثورة معقلا للثوار كما أنها كانت تعجّ بالثكنات العسكرية ، لكن هذه البلاد تغيرت كثيرا بعد الاستقلال ،خاصة القرية التي ينتمي إليها الراوي فالطرق أنشأها الناس طبيعيا بسبب البيوت المتداخلة ،وكثرة المرور من حولها. يقول الراوي:«**هل يمكن أن تكون إحدى هذه الكتل الصغيرة هي قريتنا ... لم يكن هناك شيء يوحي بذلك سوى**

[1] -. المصدر نفسه ، ص 23
[2] -. المصدر نفسه ، ص 24

**الغابات الصغيرة التي تحترق كل خمس سنوات بانتظام ، وصارت اليوم تشتعل بشكل مقصود كلما حل فصل الصيف.»**[1] .

كما أن القرية لم تعد تختلف كثيرا عن المدينة ،مثلما كانت الأوضاع مضطربة في المدينة كانت بشكل أسوأ في القرية، حتى أنه صار لا يدخلها إلا لدفن الأموات ، مع أنها كانت قبل سنوات قليلة ،يدخلها أثناء العطل ليحتفل بربيعها أو صيفها. من هنا يُفهم بأن وضع القرية لا يختلف كثيرا عن وضع المدينة ، يقول:

«**سأحاول أن لا أبقى في القرية كثيرا .**

**– القرية معزولة ، ليلة واحدة كافية لذبح كل أهلها. »**[2].

وهكذا يُعرف السبب الذي جعل الأستاذ يبتعد عنها ولا يزورها إلا للضرورة ، أو كما قالت ابنته ربما لدفن الأموات .

وحتى يغير الراوي المكان ينتقل إلى باريس مع ابنته لقضاء العطلة الشتوية مع زوجته وابنه حيث كانت الحركة في باريس مقصورة على مقهى (**Le Depart** ) في سان ميشال ، وعلى الرغم من بعد باريس عن الجزائر إلا أنها كانت تنام تحت حزن عميق ،كما كانت مكانا لفتح الذاكرة المجروحة و الآلام المخبأة للزمن يقول:« **تبدو معالم المدينة من ساحة إيطاليا منكسرة برج إيفل ، مونمارت ، مونبارناس ، الأوديون ، ولكنها كانت هادئة ، لا شيء يحرّك صحوها وصفاءها ، في هذه الساعة المتأخرة من ليلة لا وجه لها سوى الحزن والصمت، وبعض المشاكسات واليأس. »**[3]، ولكن تبقى باريس دائما في نظره عروسة المدن العظيمة.

وضمن البرنامج اليومي المسطر للراوي ذكر مكان المطعم من أجل الحوار مع نادية ،لكن في الفصل الأول لم يصرح باسم المطعم، ولا بمكان وجوده حتى الفصل الثاني، وقد ركز على موقع المطعم ليثبت أن هذا المكان شبه آمن، و يضع القارئ إزاء تجسيم للمكان في سياق أكثر تفصيلا و دقة ،«**ثم فجأة أنتبه أنني وسط شارع رمادي، وأن المسافة الفاصلة بيني وبين المطعم المغاربي،ما تزال بعيدة،أنحرف في الزقاق الخلفي الذي يشبه سوقا شعبية باتّجاه البحر ثم أنزل**

[1] - . المصدر السابق، ص 132
[2] - . المصدر نفسه ، ص 113
[3] -. المصدر السابق ، ص 94

**مع السلم الميكانيكي ،لأجد نفسي بعدها في الطريق الطويل الموصل إلى المطعم المغاربي الصغير الذي لا يثير كثيرا انتباه الناس.**»[1] ،فالمطعم المكان الوحيد الذي يشعر فيه الراوي بالراحة ؛لأنه ينسى همومه مع نادية ،ويتحاوران كثيرا عن أمور الحياة ،كما يتجاوزان المحن التي تمر عليهما. مصممان على الحذر ،ولكن كذلك على الفرح كلما كان ذلك ممكنا.

كما استغل الكاتب مكان المطبعة ،من أجل تعرية وفضح العشرية السوداء وما مرت به الجزائر من فجائع ،حتى أن الأماكن تغيرت من شدة الهلع .«**يا لطيف! أين اختبأت هذه المطبعة ؟ هل ابتلعت؟!، أنا متأكّد أنها كانت هنا بالضبط في هذا المكان ، وفجأة لا شيء .إما أن أكون مجنونا ،أو أن هذه المدينة فقدت عقلها.**»[2]

فالشّارة المضيئة ليلا والمكتوب عليها **دار الأنوار** نُزعت ليبقى المكان خاليا ،لا يوحي بشيء حتى مدخل المطبعة، طُلي باللون الرمادي مثل البناية تماما. وهكذا لم يعد لهذا المكان جاذبية حتى لم يعد يعرف من قبل زوّاره . أضف إلى الفراغ الرهيب الموجود داخلها .

و الملاحظ أنه كلما تحركت شخصية في السياق حرّكت معها فضاء خصوصيا تمتلكه مثلما يمتلكها ،فعندما تنقل البطل إلى المقبرة التقى بمعظم أصدقائه لكنه لم يستطع الكلام معهم؛لأنه كان متنكرا و لم يعرفوه، إلا أن البعض شك في ملامحه وابتسم بتثاقل. وصف المقبرة بأنها كانـــت

ضخمة وكبيرة جدا لا يسعها محيط العين .« **عندما توقفت عند مدخل مقبرة العالية، كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين.** »[3] ،فقد حضر هذا المكان وفاءً لصديقه الفنان يوسف لأنه كان يحتاج إلى مغامرة للخروج من البيت.

و حتى يخرج الراوي من الأزمة النفسية التي ولدتها له المدينة و الأماكن الأخرى، انتقل إلى البحر الذي يمثل من الناحية الجغرافية أغلب مساحة الأرض، و قد مرّت علاقة الإنسان بهذه الكتلة الزرقاء الواسعة في العصر الحديث ،بسيطرة الإنسان عليه، كما سيطر على غيره من المظاهر الطبيعية المختلفة ،و ظلّ البحر يؤدي أدواره المختلفة ،فهو مصدر رزق و حياة للإنسان من جهة و من جهة أخرى مصدر نقمة و تعاسة؛ لأنه طريق سهل للغزاة ، و البحر في نظر الكاتب مصدر

---

[1] - . المصدر نفسه ، ص 298
[2] - . المصدر نفسه ، ص 287
[3] - . المصدر السابق ، ص 326

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

أنس وطمأنينة له فلا صديق له في هذه الدنيا إلا البحر وريما التي كبرت قبل الأوان ،فالبحر يعتبر محرك الذاكرة الأساسي للبطل ومن هنا يأتي عنوان الرواية (**ذاكرة الماء**) فكلما أحس بطلنا برائحة البحر قاده ذلك إلى تذكر قصة معينة، فمثلا عندما كان يسير مع إيماش على الشاطئ تذكر ساحل جينوفا الإيطالي ،«**شعرت بتصلب الرمال تحت قدمي العاريتين ، كنّا نمشي في منطقة المؤكّد أنها بركانية ،كانت سوداء ،وقاسية في بعض أماكنها ، ذكّرتني بساحل جينوفا الإيطالي كنت يومها بعيدا، في ندوة حول الكتابة والمنفى.**»[1].

فعلى الرغم من خطر الوقوف على الشرفات ،إلا أنه يفتح الباب والنوافذ من أجل أن يملأ صدره برائحة البحر ،« **الحمد لله البحر ما يزال هناك! ،البحر لم يمت!**»[2].خاصة أن صوت تكسّرات الموج يشعره بحالة استئناس، وأن البحر ما زال موجودا في هذا الفضاء الضيق ولا يمكن أن يرحل نهائيا عن هذه المدينة المعزولة. فالبطل مجنون بالبحر ؛لأنه سيد الأخيار الكبار ،يتحمل كل الكآبات التي تأتيه من كل الأحداب و الأصواب.كما يجد نفسه مجبرا على تذكر كل التفاصيل الصغيرة.

لعله يمكن القول إن هذه الرواية تعبّر بشكل واضح من خلال الأمكنة التي تحتويها عن الحالة النفسية للكاتب في العشرية السوداء. وتعكس مواقف أدبية صارخة ومندّدة بالوضع الذي آلت إليه الجزائر .

ومن هنا فإن هذه الأمكنة لم تكن الغاية منها تقديم صورة وصفية، وإنما التعبير عن رؤية الكاتب التي أصدرها في هذه الرواية ، حيث يُلمس وعي حادّ بفضاء المدينة ، وإحساسا جريحا بقوّة التناقض و الانهيار الباطني ، تحدث أمور كثيرة في الأمكنة كما لو أن لا شيء يحدث ،عدة تغيرات، كما لو أن لا شيء يتغير ، وليست الأمكنة مع ذلك كتلة صماء، بل يخترقها دفء إنساني حي ،إنها في الفضاء الروائي المُشيّد تشكل أحد المكونات الدلالية و الإخبارية، يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل المَعيش ،بالمحلوم به ؛أي تتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي تشيّده الكتابة .

---

[1] - . المصدر نفسه ، ص 349-350

[2] - . المصدر نفسه ، ص 16

و لهذا فإن الأمكنة ليست محايدة في الرواية فهي مُخترَقة بكل علامات السلطة و الهيمنة الإيديولوجية و هي تَنْكتب روائيا و هي تُقرأ ، و تقدم نفسها وفـق مقتضيات إستراتيجية ، ذات أبعاد سوسيولوجية ،و ثقافية ،و لسانية ،و هي أمكنة أثيرة توجد صورا أثيرة و مصطفاة على نحو ما يوظفه جان إيف تادي : «**صور الضوء التي تأتي لتضيء الفضاء المعتّم للمعرفة.** »[1] .

## ثالثا: النزوع الدرامي:

لما كان التجريب وسؤال الحداثة هاجس الكاتب، سعى إلى تفاعل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى ، وبخاصة فن المسرح.والتفاعل بين الرواية والدراما يشير في أحد جوانبه إلى مرونة الفن الروائي ،وقدرته على الاستفادة من معطيات الفنون الأخرى، يهدف إلى تطوير الشكل الروائي وتطويعه ،كي يستوعب معطيات وتقنيات جديدة ،للوصول إلى رواية عربية قادرة على التعبير عن الوعي الفكري ،والجمالي للعصر الذي تنتمي إليه ،دون أن تفقد الكتابة الروائية عبر هذه المثاقفة الواعية سماتها وخصائصها وهويتها المرنة .لذا صار من الطبيعي أن تتلاقى مسيرة الرواية العربية المعاصرة بتيّارات شتّى ،ومدارس متعددة ،ورؤى إبداعية مختلفة .

ويبدو أن جنس الرواية من خلال هذه المثاقفة صار جنسا أدبيا عابرا للأجناس ، بما انضوى عليه شكلها الفني من قدرة فائقة على الاحتواء والتبدل.نهلت الروايات مـن الأساطيـر الأقدم وجودا، من التراجيديا والملحمة ، واستعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راوٍ ومن الدراما حوارها الذي يشكل أبرز ملمح نوعي فيها .

إن الرواية في زمننا الراهن لهي بحق الأكثر أهمية بين الأجناس الأدبية الأخرى القديمة ،أو الأجناس الرئيسية ،والأجناس الأدبية الفرعية ، التي لم يكن لها ما يعبر عنها قبل ظهور الرواية. وترى بعض الدراسات ضرورة الربط بين الشكل الروائي ،والشكل الدرامي لوجود صلات عميقة بين الفن الدرامي والرواية.

### 1- البناء الدرامي:

[1] - . حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 146

# الفصل الثاني ..... حداثة البناء

لقد بدأت الدراما تؤثر بشكل ملحوظ على الكتابة غير الدرامية ،وفي لغة النقد أيضا وليس من قبيل التوهم القول بأن المواجهة بين الأدب والناقد هي من حيث الجوهر درامية ،بحدّ ذاتها.[1]

فعند قراءة نص ناجح يحسّ المرء كأنه يعيش ذلك الفعل أو الوضع ، أو ذلك الجزء من الحياة ، إن الوضع هنا يشبه الوضع الدرامي، ومساهمة القارئ تشبه ما يفعله الجمهور لدى الدخول في حياة الشخصيات الدرامية ، ومثلما يكون الوضع الدرامي مكونا من توتر معقد يكون الوضع الذي يخلقه النص، كذلك فالقارئ حينما ينساق إلى الأحداث لدى حدوثها فهو في علاقة درامية،« **إن ما أتذوقه في قصة من القصص ليس هو مضمونها مباشرة ولا بنياتها ولكنّي أتذوق بالأحرى الخدوش ، إنني أركض ، أقفز ، وأرفع رأسي ،وأعود للغوص ثانية.**»[2].

ويقرر رولان بارت حالات درامية يمر بها القارئ إزاء فعل النص ، فكما أن الدراما فعل فالنص فعل تكوين لا يتحقق إلا حينما يُنظر إليه كفعل تمّ واكتمل وتبلور في مادة نصية ، ومثلما تكره الدراما الرتابة يكره النص السكونية؛ لأنه صيرورة وتحويل وزعزعة وصعق وتحدٍّ للواقع والجمود، وفي هذا تكمن دراميته أو ديناميته، وبهذا نستطيع أن نسوّغ القول الذي يشير إلى أن «**الأدب يطمح برمته إلى بلوغ حالة الدراما.**»[3] ، بل يطمح القرّاء المعاصرون إلى بلوغ حالة

الدراما مع النص، فإن كانت الدراما تولّد نوعا من ردّ الفعل الجماعي ، فإن الدرامية تولّد نوعا من ردّ الفعل المنصّب في القارئ، وليست الدرامية وقفا على المسرح إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية والملحمة ،والرواية والأسطورة، والحكاية، والقصة ،والنكتة ،وذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها وأعماقها، ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية.

ولعل من أهم الخطوات المؤدّية إلى التعرف على الدرامية ،هي التمييز بينها وبين الشاعرية ولئن كانت الدرامية صراع إرادات ،وتضارب قوى ذات مصالح متباينة ،فإن الشاعرية الغنائية أو

---

[1] - علي بن تميم:السرد والظاهرة الدرامية. دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ،المركز الثقافي في العربي،الدار البيضاء ،المغرب،ط 1 ،2003،ص 14 .

[2] - . رولان بارت: لذة النص ، ص 36.39، نقلا عن كتاب علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدرامية ،ص 14

[3] - . علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ص 14

# الفصل الثاني ..... حداثة البناء

الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها ، أو هي الروح في استسلامها ورصانتها ،بينما هو لا يكون في الدرامية إلا في حالة استفزاز .حالة النزوع نحو الفاعلية الحاملة للمصير ، فالصراع محذوف في الشاعرية، أما الدرامية فهي تناقض قائم بين الخصوصيات ،والإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة والمصالح المتعارضة، والأهواء المتنافرة ،ولهذا فالدرامية أقدر من الشاعرية على تصوير النفس في علاقتها بالوجود .

إذن الفرق الفني بين هذين البعدين الجماليين ،هو تطابق الشعر مع الصورة ،وتطابق الدرامية مع الموقف ؛أي أن الشاعرية هي الروح في الصورة ، والدرامية هي الروح في الموقف « **والعناصر الأساسية التي لابدّ من توفرها ،وبروزها ،وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي: الإنسان ،والصراع ،وتناقضات الحياة.**»[1]،فالعمل الدرامي يسعى إلى خلق انفعالات ويبرز الشخصيات في عظمتها وانحطاطها، وهي تصطدم مع شرطها الخارجي الذي يأتي على النقيض منها ، وليس أيّ تصادم يحمل طابع الدرامية إلا إذا توفرت الأزمة ، فاللحظة الدرامية المأزومة هي المعبّأة بالتوتّر والتي تنحرف بمسار السرد ويجعله ينمو حتى تتأزم ذات القارئ [2].
فأفكار الشخصيات ودوافعها حُوّلت إلى أحداث ،وحيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام [3].

ويحذر لوبوك من ضرورة الإفراط في توظيف تقنيات الدراما في العمل الروائي؛ لأن ذلك يخلّ بالبناء الروائي ويضعفه حيث يقول: «**يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب ،الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دون حاجة فإن ذلك يعني تبديد قوّته ،في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جدا. ولذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر، وادخاره للمناسبات المهمة .**» [4]

---

[1] - . عزالدين إسماعيل : المنهج الدرامي في التفكير، ج 2، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سورية ، دط ، 1994 ، ص 149

[2] - . علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية.ص 16

[3] -33- صحبة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، النظرية الدرامية نموذجا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط 1. 2000 ،ص 50 .

[4] - . المرجع السابق، ص 50

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

وبعد هذا التقديم المتعلق بالجانب التنظيري، يمكن استجلاء درامية النص في رواية (**ذاكرة الماء**)؛أي البحث عن ملامح فن الدراما ، فقد حول الروائي روايته إلى مبنى درامي، شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة.

فهناك وحدة الزمن. إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب ،والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة ، وهناك وحدة المكان فالمثقف يتحرك حذرا موشوما برعبه داخل مدينة الجزائر، من مسكنه المحاصر فيه،إلى حيّه ،إلى الجامعة ،إلى الأماكن التي يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف ،إلى أماكن اللّقاء والمعيشة مثل المطعم المغاربي، إلى الجزائر القديمة وبحرها حيث قام بنزهة مع ابنته ريما، وهناك أيضـــا وحدة العمل .فالنص يلتمُّ على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم ، على أنها رحلة الوعي الشقيّ بالذات العامة ، ذات الجزائر الجريحة .

إن ( **ذاكرة الماء** ) تطواف غير حر لمثقف محاصر، ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف على روح المدينة ،فهذه الرواية تبحث عن ذات الجزائر المهددة تحت سيف الإرهاب الذي يتلذذ بالموت اليومي. بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم ،والأفضل للجزائر «**الصلاح بالعقل وليس بالسيف** .»[1].

وما دامت الجزائر غارقة في دماء (**سيف**) الإرهاب ،وكان القسم الأول (**الوردة والسيف**) ،وهو ذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق ،فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في شوارع المدينة ،تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجيعة الكابوسية من الخوف، والقلق، والحذر، والرعب ،والتنكر ،إلى الاختناق وصور القتل، «**ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي ،وأتمرغ في داخلي ،وأقهقه مثلهم ،من تضخيماتي التي لا معنى لها ، فقد قتلت نفسي وأنا حي ؟.**»[2].

[1] -. الرواية ، ص 70
[2] - . المصدر السابق ، ص 382

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

يتعزّز النزوع الدرامي في (**ذاكرة الماء**) بمظاهر شديدة الدلالة على مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعيتها ،وكأن الرواية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر ،ومصائرها القيّمة الحقّة في رحلة الموت المنتشرة ،وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملا به ،حول ما سيكون و كان :«**اسمعي يا لالّه مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات تلاحقن الواحدة بعد الأخرى ، قبل أن يكون رابعك صبيا جميلا ، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا ، تصدّقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد.**

**– أي حديد.**

**قالت أمي.**

**– سكين ، رصاصة ، سيارة ، طائرة.**

**ضحكت أمي وقتها كثيرا ، عندما كبرت قصّت عليّ تفاصيل الضحكة .**

**– مجنونة العرّافة ، الرصاص انتهى مع الثورة ، الطّائرة بعيدة عنا ،وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدنيا ، والسكّين للجزّارين ، وأنت هو أنت جميل كالنّور وطويل كالنخلة .**

**وها هو الزمن الميت يعود ويمتلأ رأسي بالسكاكين والطائرات التي أركبها مجبرا ،والحديد الذي أصبح قائمة تملأ الدماغ.»**[1]

ثم تتوالى عملية انسجام الذات المطاردة في فجاعية الذات العامة فالجزائر المحاصرة بالإرهاب وتواطؤ النظام الجزائري مع القتلة في صمت وما يشبهه، مما تتفنن الرواية في هجائه ويتبدّى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة كقوله:« **أنا أخفقت مع نفسي ،كل شيء ينهار حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها ، مراجعنا انكسرت، ضخّمناها حتى صدّقنا أنها كـــل شيء في هذه الدنيا ،وها هي الدنيا تضحك علينا ، ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة ؟ من الثورة؟ من المستقبل ؟ من السعادة؟ الوطنية؟...**

[1] - . المصدر نفسه ، ص 11-12

**– داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق؛ لأننا نظل شئنا أم أبينا نفكر داخل هذه الدائرة لكن عندما نبتعد قليلا، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا ،سنكتشف الأشياء بشكل آخر وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.**

**– ومع ذلك ما زلت آمل حتى لا أموت مختنقا، آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير ، أصرّ أن نحافظ على هذا الحدّ الأدنى من التوازن ،من أجلنا ومن أجل الأطفال ،عائلات كثيرة انكسرت ،وسط التآكل الرخيص. »[1] .**

وترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات ،حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة «**الآن تبدأ طقوس أخرى ، طقوس الوصول ! إلى أين ؟، إلى جهنم أم إلى الجنة ؟ أيُّ جنة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه ،وهاجر على متن أوّل موجة هاربة . لا ، لا . لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة ،قتلة الظهر ، الخديعة ، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسسها يوميا ، كلما خرجت أو دخلت أحسّ بالدقّة ،مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر ، لتثقب القلب ، وتخرج من الجهة الأخرى تحت حلمة الصـــدر أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة ، التي تقاوم عبثا مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم ،والحيض ،والنباتات البرية ،والعرق الذي ينزف شيئا فشيئا من جروح محسوسة وغير مرئية.**

**الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفان داخل قبر اسمه البيت. »[2] .**

كما تبلغ الدراما أقصاها في الجزء الأخير ،حينما يختلط الوهم مع الواقع ،ويصبح البطل قريبا من حافة الجنون ،«**ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة .لا .لا مستحيل ، هل بدأت أتضاءل مثل الشمعة؟.»[3].**

كذلك صور الانتقاد اللاذع ،والهجاء المقذع ،والتهكم المؤسي ،والدعابة المريرة من مسببي هذه الفجائية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الدينية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

---

[1] - . المصدر السابق ، ص 92-93

[2] - . المصدر نفسه ، ص 367

[3] - . المصدر نفسه ، ص 387

## ثانيا : الشخصية:

إن الشخصية تمثل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها ، أو تجاوز مركزيتها ، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية ، لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين ، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات ، وبقيت تنوّع أساليب تقديمها وتحسّنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم على المسرحية وعاملا في نجاحها وانتشارها ، ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنسا أدبيا ، والحرّية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته جعلتا الشخصية الأدبية أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية ، فالرواية جنس أدبي يلتهم كل ما يتقدم إليه ، وهذا يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود ،واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية في سبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته ، ولذلك امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة ، تستطيع كل منها أن تكوّن عرضا لجملة من المفاهيم والأفكار و القيم[1]، مثل شخصية **السيد أحمد عبد الجواد** في ثلاثية نجيب محفوظ ،في حين نجد الشخصية المسرحية تضيع غالبا ضمن زحمة عناصر الفرجة ،والمؤثرات الأخرى المعتمدة في عرض المسرح .

إن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرّامية إلى إضاءة عالم الرواية عبر مستويين

* **مستوى فني جمالي** : إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية ، وبلغ من عناية الروائيين في رسم الشخصية أنها اعتمدت أساسا إلى تصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي (**رواية الشخصيات**) التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية ،وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان. فقد كان الروائيون يشعرون أن في الشخصية دائما شيئا شيّقا، وترى فرجينيا وولوف أن الرواية خُلقت من أجل التّعبير عن الشخصية.

[1] - . صلاح صالح: سرد الأخر: الأنا والأخر عبر لغة السرد ، ص 101-102

* **مستوى فكري معرفي** : تعدّ الشخصية نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة .[1]

## 1- أنواع الشخصيات:

قبل التطرّق إلى دراسة أنواع الشخصيات ، من المفيد عرض موقف النقاد من الشخصية الدرامية والوقوف عند أهم مصطلح استخدموه في تناولهم للشخصية وهو مصطلح (**النموذج الإنساني**) الذي تأكّد حضوره باستمرار عند تناولهم للشخصية ،ذلك لأن النموذج هو تقديم صورة متكاملة الأبعاد – **الجسمية والنفسية والاجتماعية**– لشخصية أدبية ،بحيث تتمثّل في هذه الشخصية مجموعة من الصّفات كانت من قبل مطلقة في عالم التجريد الذّهني، بعيدة عن عالم الحواس ، أو كانت متفرّقة في مختلف الأشخاص.

إن الشخصية حجر الزاوية في النص السردي فلا يمكن أن نتوقع نصّا سرديّا خاليا من الشخصيات ،ويمكن تصنيف الشخصيات على النحو التالي :

### أ-الشخصية المرجعية:

وهي التي تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما ، بحيث أن مقروئيتها تضل دائما مقترنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة ، ومن هنا يمكن القول إن الشخصية المرجعية تحيل على واقع خارج نصي يفرزه سياق اجتماعي معين.[2]

إن القارئ يلحظ بسهولة أن النص (**ذاكرة الماء**) يتضمن بعض الشخصيات الأدبية ويمكن أن نفهم هذا التضمين على أنه مسخر في سبيل التأكيد على التقاطعات التي تلتقي فيها الشخصيات المرجعية ،والشخصيات النصية ويهدف استمرار تأثيرها وفاعليتها في الحاضر.

ومن بين هذه الشخصيات المرجعية نذكر على سبيل المثال( **واسني الأعرج**) فهذه الشخصية تقاطعت في النص الروائي مع شخصية (الأستاذ الجامعي) بطل الرواية ،ويُلمس ذلك واضحا في بعض فقرات النص مثل: «**أردت أن أسأل عن رواتي لكن الأمر بدا لي سخيفا في ظل**

---

[1] - . المرجع السابق ، ص 102

[2] - . شرييبط أحمد شرييبط : سيميائية الشخصية الروائية ، مجلة السيميائيات و النص الأدبي ،ماي ، عنابة ، ع 2 ، ص 220

## الفصل الثاني ..... حداثة البناء

**هذه الوضعية وبدون معنى ، ما معنى رواية في ظل الموت ،والرصاص، والخوف ؟؟ ، ولكنها نصي، لغتي، تعبي، خوفي ، يومي !؟ .»**[1]

مما لا شكّ فيه أن هذه الشخصية – الأستاذ – هي شخصية واسيني، و لعل أبرز السّمات التي تظهر في شخصيته هي الحزن ،و الكآبة ،و الخوف ،و القرف الوجودي ،بسبب حالة العبث التي تعتريه ،و هذا عكس ما نجده في شخصيته و هو طفل ، يميل إلى المرح ،واللعب ،و الانطلاق وكانت ساحة الحرّية التي تحتوي على تمثال موليما الضخم حيث يسمح له الحارس بالصّعود إلى كف المرأة الرخامية ، تغمره سعادة عالية ،و يشعر بأن مكانها الحقيقي هو القرية و ليس المدينة يتلذذ بملامسة جسدها المصقول ،و هو على يقين بأنه الوحيد القادر على فهمها «**حتى عمّي العسّاس صار يشعر بسعادة كبيرة و هو يراني متسلّقا كالجندي في كفّها.**»[2] .

و المغامرة سمة بارزة في شخصية الأستاذ الطفل «**أتسلّقها رغم انزلاقات جسدها وأجلس على يدها الغليظة التي تتحمّل بكل راحة جثّتي الصغيرة ،و أحاول أن أجد مكانا في كفّها مع الحمامة التي تستعدّ للطّيران و لا تطير أبدا ، المارّة لا يعيرونني أيّ انتباه ،يتأمّلون قليلا ضخامتها ثم يمضون ،و أنا في يدها مثل الحمامة، أتمنّى أن أطير لكنّي أنتبه للفراغ الفاصل بين يد المرأة الرخامية العالي و الأرض، أخاف من الانكسار و أعدل عن فكرتي.**» [3]

فمع السعادة التي كانت تغمر الطفل نجد قدرا كبيرا من الحزن يعتريه و هو شاب، و هذا يقوده إلى مغاور سحيقة من قول العرافة «**إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا ،سيحفظ كلمات الله ،و يشربها كلّما ضاقت الدنيا في عينيه ،سمّيه باسم الوليّ الصّالح الذي يزورك دائما في الحلم "سيدي محمد الوسّيني " و إلا سيسرقه منك الأموات؛ لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن أو البارد.**» [4]، و الحادثة التي وقعت في صباه فمن عادة أهل القرية في تلمسان تعويد الأطفال على منظر الدم ،و ذلك من خلال ذبح دجاجة ،«**تشجّعت ثم ذبحت دجاجة أمّي الوحيدة ، كنت أقطع رأسها ، لكنّ الدّجاجة التي راغت و تمرّغت سرعان ما قامت على رجليها ،و دمها يسيل بغزارة كبيرة، كانت نذير شؤم ،هكذا يسمون الدجاجة التي**

---

[1] - . الرواية ، ص 283
[2] - . المصدر نفسه ، ص 126
[3] - . المصدر نفسه ، ص 126
[4] - . المصدر نفسه ، ص 125

**تقاوم عادة الموت.**» [1]، فهو دائم الشعور بكتل غامضة يحسّها و لا يلمسها،تجرّ وراءها رائحة الخراب، و الكراهية ،و أهوال القيامة نحو وطن اتّساعه الكبير لم يزد قلوب سكّانه و محبّيه إلا ضيقا و خوفا .

وكان هدف الكاتب من توظيف هذه الشخصية المرجعية ،سبيلا للكشف عن بعض الحقائق التاريخية ،ونلاحظ من خلال تقاطع الشخصيتين ،أنها تحيلنا إلى عامل دلالي مشترك ( **الظلم ،سلب حقوق الأبرياء، الخوف ، العزل** ) وكلّ من حاول الوقوف في طريقه كان مصيره إمّا الموت أو السجن ، فالحياة صارت تبدو عبثا بحيث لا نستطيع فهمها ،« **المثقّف في هذه البلاد بهدلوه،جرموه،عزلوه،قتلوه،واليوم يجهزون عليه ،هو أضعف حلقة في عملية التدمير هذه يُقتل ويُذبح مثل الخروف، ولا يمتلك وسيلة وحيدة للدفاع عن نفسه.**»[2].

كما يصف لنا ضمن زمرة المثقفين النظام الذي يساعد القتلة على التخريب: «**الميزان اختلّ كثيرا ليست قوّة القتلة هي التي تخيف ،ولكن ضعف الدّولة وهزالها وعدم جدارتها.**»[3]

إن توظيف الكاتب لهذه الشخصية هو ذكر ما مارسته عبر امتداد التاريخ و اشتهرت به وهذا ما يُلمس في صفحات الرواية .

## ب- الشخصية الإشارية:

وهي دليل يشير إلى حضور المؤلف أو القارئ في النص، وتتّخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفـــضاء المكاني و الزماني الذي ترد فيه ،والسّـــياق اللساني هو الذي يسمح بتأويليه [4]، و في هذا الجانب يمكن تتبع الإشارات التي تحيل إلى تدخّل المؤلّف أو القارئ في متن الروائي ، فالسارد يعتبر وسيطا بين المؤلف والرواية ،وهو الذي يضطلع بوظيفة السرد أو الحكي ويقوم بنقل عالم المؤلف بأمانة ،فهو نائب عنه ومكلّف بالحضور ،وقد سمحت قراءة المتن الروائي (**ذاكرة الماء**)من معرفة الوضعية التي اتخذها السارد في النص الروائي ،والصورة التي ظهر عليها وفي كلتا الحالتين يبدو السارد حاضرا في النص سواء بوصفه ملاحظا، شاهدا ،عالما بكل ما يجري

---

[1] - المصدر السابق ، ص 78

[2] - . المصدر نفسه ، ص 219

[3] - . المصدر نفسه ، ص 219

[4] - .رشيد بن حدو : مستويات النص السردي ، مجلة آفاق ، ع 918 ،الرباط ، المغرب ، 1980 ، ص 82

# الفصل الثاني .....حداثة البناء

في العالم الروائي كالأستاذ الجامعي ،أو شخصية ساردة يشخصها الضمير النحوي أنا وهذا ما يسميه جرار جينيت بمعنى أنه يمثل حضورا كبيرا في النص.

وما دام السارد شخصية نائية عن المؤلّف ، فإن هذا الأخير لا يتردد من أن يسند إليها بعض العلامات أو الإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في النص ، ويمكن حصر هذه الدلائل في الآتي :

**1-ب- التعليقات:**

وهذه التّقنية تكشف عن وجهة نظر المؤلّف، وموقفه من بعض القضايا ،إذ يتدخل لنصح الشخصية على ترك أفكارها وهجر مبادئها ؛لأن الواقع ميئوس من إصلاحه، ومحاولة الوقوف ضدّه مضيعه للوقت ومن ذلك.الملفوظات التالية :

«**يا رجل بلادك تحتاج إليك واقفا، وليس حفنة تراب.** »[1]

«**الذي يحبّ بلاده يعرف كيف يدافع عن نفسه، أنت الآن تنتحر، وانتحارك حالة غير واعية أنت هناك من أجل من ؟ الناس؟.لقد اختاروا .عندما انتخبوا الجهل والوعي الذي قاد إلى هذه الحالة ،يتحمّله الناس الذين حكموا البلاد منذ ثلاثين سنة.**»[2]

ويلاحظ بأن السارد يحاول وضع الشخصية في مكانها الحقيقي، ويخرجها من دائرتها المثالية التي تظنّ بأنّ البلاد في حاجة له، وهو لا إراديا يقدم على عملية انتحار .

كما تظهر تقنية أخرى يُظهر بها المؤلّف نفسه، ليبرز موقفه من الأحداث و هو الوصف.

**2-ب-الوصف:**

لقد تميّزت المقاطع الوصفية بغلبة التفكير و التأمّل و قلة الحركة ، إذ عمد السارد للتعبير عن حالة الشخصيات و الفضاء الذي تعيش فيه ،«**منذ زمن بعيد والمدينة تنام بهدوء على زيفها الغامض ،كلّ الهمجية المخبّأة تخرج الآن دفعة واحدة ،مثل القيح الذي ينام طويلا تحت جلد براق وميت.**»[3] ،فالسارد من خلال هذا المقطع توصّل إلى واقع المدينة المرّ، فتقنية الوصف وسّعت

---

[1] - الرواية ، ص 109

[2] - .المصدر نفسه .ص 99

[3] - . المصدر نفسه ، ص 151

من تداعي الشجن لديه حيث يقول:«**ما كان يثيرنا ليس الخوف ، فقد نسيناه بسرعة ولكن حيطان هذه المدينة الشعبية العريقة ،التي بدأت تتهالك الواحد بعد الآخـر ،فكلـما سقطـت دار أو بيت صغير مواجه لرطوبة البحر ولريّاح المدن البعيدة،سقطت أجزاء كبيرة من الذاكرة.** »[1]

إن الوصف تراوح في النص الروائي بين فضاء النفس ،و فضاء الواقع أو الخارج ،أمّا فضاء الواقع فتحدد من خلال المكان الذي تعيش فيه الشخصية الساردة وتم تحديدها في المدينة ،والفضاء الدّاخلي تمثّل في العالم الداخلي للشخصية (**أفكارها ، مشاعرها ، حالاتها** ) و هذا ما ستوضّحه البطاقة الدلالية للشخصيات .

## ج – البطاقة الدلالية للشخصيات :

نظرا لكثرة الشّخوص الرّوائية فإنّ أسماءها تكاد تكون ثانوية قيّاسا بالأدوار التي تناط بها إلا شخصية الأستاذ ،و هذا التعدّد يجعل من مجتمع الرواية مجتمعا متحرّكا ،و نابضا بالحياة وموهما بالواقعية ،و بما أن رواية(**ذاكرة الماء**) تحيل إلى خطاب إيديولوجي ،فإن شخصيته الرئيسية تعيد لغة أسلوب الكاتب نفسه ،تنطلق باسمه حتى يصعب التمييز بين أفكاره هو و أفكار شخصياته .

***الشخصية الرئيسية –الأستاذ الجامعي– :**

عبر تاريخ طويل من الثّقافة الشفاهية ثم المكتوبة تغيّر مفهوم البطل تغيّرا جذريّا ،في سياق تطوّر جدلي للوعي بين المرسل / الراوي ،و بين المتلقي / القارئ .هكذا جرى الانتقال من عالم الأساطير الإغريقية كما في الإلياذة و الأوديسة حيث الصراع بين البشر و الآلهة، إلى عالم الملاحم الفروسية العربية ،حيث الأبطال يذودون عن حمى القبيلة، أو يثأرون لها كما في المهلهل الزير سالم و سيف بن ذي يزن ....

في العصر الحديث عصر الرواية العربية عبّر كتّابها عن مفاهيم جديدة لمعنى البطولة ،يتمثّل أساسا في البطل الاجتماعي و البطل الثوري ،حيث «**يتركّز مفهوم البطولة في الدّفاع عن حقوق الناس ،و مصالحهم الاجتماعية ،و حرّياتهم العامة.**» [2]،إن الأبطال هنا هم دعاة العدالة و رافعوا

[1] - . المصدر السابق ، ص 174

[2] - . نزيه أبو نضال : التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت، لبنان ،ط 1 ، 2006 ، ص 261

رايات المجتمع الجديد ضد عالم القهر ،و الطغيان، و الاستغلال، سواء من داخل المجتمع أو من خارجه.

غير أنّ النموذج الأرقى و الأوضح للبطل في الرواية العربية، أخذ يتجلّى مع انحسار حركة التحرّر العربية ،و تعاظم أشكال القمع الاجتماعي ،و السياسي ،و عبور عشرات الكتّاب والمبدعين تجربة السجن، مما أفرز ظاهرة جديدة للبطولة ،و هذا ما يُلحظ على الأستاذ الجامعي بطل رواية (**ذاكرة الماء** )الذي دخل السجن، لكن بالنسبة له يعني أنّه احتلّ جزءا كبيرا من ذاكرة السلطة المرتبكة ،و هو الذي لم ينكسر أمام المحقّق و الجلاد ،و لا يبيع روحه و رفاقه للسلطات «**إلى اليوم لا أعرف أين كنت ؟و ماذا ركبت؟ و ماذا فعلت ؟ و ماذا فعلوا بي ؟ سوى كلمات الشرطي الطاعن في السن ،الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي :**

**– راكم غالطين يا سّي موح ، أنتم الشيوعيون هكذا ،تنطحون حيطانا أصلب من رؤوسكم .**»[1]

إن تصوير الروائي للبطل على هذا النحو هو أبرز ما يميّز (**ذاكرة الماء**)، إذ يمثل المحور المركزي في الرواية ،مشتّت في أكثر من أنا (**الحلم و الواقع**) ، قُدر له العيش في بيت أشبه بالزنزانة ،«**هل سأبقى مرة أخرى داخل القفر الذي اسمه البيت ؟،أم سأخرج.**» [2].و هو عاشق للبحر لا يستطيع أن يبتعد عن المكان الذي أحبه **– الجزائر –**

*** الشخصيات الثانوية:**

يهتم الروائي في نصه بالحديث عن بعض أفراد أسرته ،و بعض صديقاته ،و يجعل بعض الشخصيات ممتدّة، أو يعطيها من الأهمية ما يخفّف من مركزيّة حضوره ،«**حيث تظهر الأنا الكاتبة مثقلة بالمعرفة ،و التميز ،و الانتصار معا ،أو بعض هذه الصفات على الأقل.**»[3]،فالروائي عنده الأنا قويّة ،و لكنها متخفّية أحيانا ،و يمكن جعل الشخصية في (**ذاكرة الماء**) على أقسام : الشخصية النسوية ، الشخصية الصديقة، الشخصية اليسارية

---

[1] - الرواية ، ص 76

[2] - المصدر نفسه ، ص 12

[3] - . تهاني عبد الفتاح شاكر : السيرة الذاتية في الأدب العربي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 326

# الـفـصـل الـثـانـي .....حـداثـة الـبـنـاء

* **الشخصية النسوية** :و أهم الشخصيات في نص (**ذاكرة الماء**)هي :

**أ- شخصية الابنة :**

و هي فتاة تنعم بقدر من الجمال ،شبيهة بأمّها مريم من حيث ملامح وجهها ،و شبيهة بوالدها في تصرّفاته و أخلاقه و مشاعره، لا تعرف أيّ شيء سوى حمل كراسها اليومي (**سلطان الرماد**) و سيّالها تدوّن الجرائم اليومية ،حتى الحساسية من الغبار كانت تشتكي منها ، بقيت نحيلة الجسم لكنّها كبرت قبل الأوان ، و هذه الشخصية المطروحة ظهرت بأبعادها الكلّية ،و كان الروائي ديمقراطيا في التعامل معها ، دائم الاستجابة للمنطق الداخلي الخاص بحركتها و تصرفاتها التي تمليها العلاقات الداخلية للرواية.

**ب- شخصية الزوجة :**

زوجة الأستاذ هي امرأة طيّبة مخلصة لزوجها ،تحمّلت معه مشاق الحياة ،و كانت خير معين على تحمّلها ،عاشت معه أيّام القهر في السجن المركزي ،حيث ظلّت طوال خمس سنوات تمارس طقوسها دون أن تتغيب يوما واحدا ،هي شخصية مناضلة تنتمي إلى جمعية للدفاع عن حقوق المرأة ،مما جعلها عرضة للتهديد من قبل الجماعات المسلحة ،و هذا هو سبب هروبها إلى باريس ،حاولت عبثا إقناع زوجها بالهروب من الجزائر ،و كانت الجرائم التي يقوم بها الارهاب تزيد من مقتها لهذه الفئة ،و تزيدها بعدا عن وطنها ؛لأنها تكره الموت تحت أيديهم .

و مع ما تتميز به المرأة من رقّة و نعومة ،لا تجعلها مؤهّلة للصمود أمام التهديدات اليومية «**كانت الرسالة مكتوبة بشكل لم يترك لي فرصة للتأمل أو حتى التساؤل -أيها الطّواغيت الصغار سترون أيّ منقلب تنقلبون ...الإنذار الأخير...عندما قرأناها بعيون مرتعشة قالت مريم : لنذهب إلى الأمن على الأقلّ نحيطهم علما بما يحدث** .»[1]و مع ذلك استطاعت أن تثبت جدارتها ،و تتغلب على رئيس الجامعة من أجل أن تتحول إلى الجامعة الفرنسية و تبقى هناك للتدريس .

[1] - الرواية ، ص 52

**ج- الشخصية الصديقة :**

صديقات الأستاذ دائما على قدر من الثقافة ،و يحملن بين ضلوعهنّ قلوبا تنبض بالمشاعر الإنسانية، التي تنساب مع شخصيتهن، فالإنسان يسعى دائما إلى صداقة الأشخاص الذين يتآلفون معه فكريا ،و روحيا ،و من صديقاته **فاطمة** التي جعلت من بيتها مأوى له و لابنته ،و هي صحفية في مجلة مجبرة على العمل فيها؛ لأنها لا تعرف مهنة أخرى غير الصحافة ،بقاؤها في هذه المجلة كان من أجل السفر الذي تمنحه إيّاها للقاء الفنّانين و التحاور معهم ،و بالتّالي تتيح لها الخروج من ظلمة الجزائر ،و التنفس بعيدا عن رماد هذا الوطن .

كما له صديقة هي الأخرى صحفية **–نادية–**اضطرت للاختباء عند صديق فلسطيني انتهت علاقتها معه بالزواج السريع تلبية لرغبة أمها ،و قطعا لكلام الناس ،لكن هذا الزواج لم يدم طويلا إذ بمجرد حصول النكبة الفلسطينية، اكتشفت أن هذا الزوج متزوج قضيته ؛لأنه منذ ذلك الوقت صار يخرج من البيت و لا يعود إلا بعد أسابيع، فاضطرت أن تنفصل عنه ،و تقلّل من خروجها اليومي ؛لأنها هي الأخرى مهددة تحت وطأة الإرهاب .

**د- شخصية الأم**

إن شخصية الأم لا تختلف كثيرا عن الشخصية التقليدية للأم العربية، فهي امرأة طيبة مدبّرة متعاطفة مع زوجها ،و راعية لشؤون الأمة ،و مصالحها ،استطاعت أن تحافظ على صلابتها وحزمها على رغم الظروف القاسية التي مرت بها بسبب فقرها ،و صعود زوجها إلى الجبل و عدم عودته، فلم يطرأ على شخصيتها أيّ تغيير يذكر .

و شخصية الأم في الرواية تجمع بين الحزم و القوة و المرح في آن واحد ،إذ كانت حازمة في تربية أبنائها ، قوية في مواجهة غياب زوجها ،لكن ذلك لا يعني أنها لم تكن جزعة عليه ويظهر نشاط الأم و مرحها أثناء الذهاب إلى الحمام ،و يصف الروائي شخصية أمه وصفا

خارجيا،«**أنتظر أمي التي تدخل الحمام و لا تخرج منه إلا مساء مكحّلة، مسوّكة ،جميلة على الرغم من تعب السنين ،و الوحدة ،و الفاقة ،و الحزن الضامر.**»[1]

فالراوي تجاوز هنا حدود الوصف ،و يحاول أن يلمّح ما يدور في أعماقها .

***شخصية الصديق :**

لقد كان للصديق أهمّية بالغة في حياة البطل، إذ لا يمكن أن نتصور حياته دون صديق والصديق الذي يناسبه هو الصديق المرح الذي يحب اللعب ،و الانطلاق ،أو الصديق الموهوب الذي يتمتع بقدرات تميّزه عن سائر زملائه في الدراسة ،و من أهم أصدقاء البطل الفنان و الرسام والأستاذ الجامعي يوسف، دخل السجن مرة ،ومرتين إلى مستشفى المجانين، أنشأ تمثالا لاثنين وعشرين ولاية، لا يمكنه أن يبيت ليلة واحدة خارج فوضى الكتب ،ولا بعيدا عن لوحة **فرنسيس دوغويا(المعدومون )**، قُتل من طرف الإرهاب .

و هو شخصية صامدة تتمسّك بهويّتها القوميّة ،رغم جميع الظروف الصعبة التي تواجهها فهو يعاني ،و يجوع ،و تفرض عليه الإقامة الجبريّة في مستشفى المجانين ،و مع ذلك يظلّ إيمانه بقضيته إيمانا كبيرا – **إنشاء تمثال لامرأة في كل ولاية** – ،و إلى جانب الصّمود و المقاومة توجد نزعة سخريّة، تجعله قادرا على التهكّم و السخريّة من كل شيء، فهو يتحدّث مع ريما بلهجة لا تخلو من الدعابة الساخرة ،حيث كانت تشتهي رسم الأشخاص في أشكال هندسية فيقول لها :

«**C'est la géométrie des visages-**

**يقولها ثم يندمج في ضحكة عالية مع ريما ، لا يضحك إلا نادرا ،و عندما يضحك يأكل ضحكته بسرعة ،هذه المرّة كان يضحك على غير عادته ، مع ريما يصير طفلا صغيرا .**»[2]

***الشخصية اليسارية :**

و تمثّل الشخصية المضادة في الرواية و هما **ابن عبد ربّه** و **السائق** فيمثلان الجهة اليسارية في الخطاب الروائي كانا معلمان في مدرسة ابتدائية ، منتميان إلى الجبهة الإسلامية ؛فابن عبد ربّه شخصية خطيرة جدا كان يرفع شعار حرق البلاد ،ذريته كلّها بنات ،ولا يحبّ ذكر هذا

[1] -. المصدر السابق ، ص 127

[2] - . المصدر السابق ، ص 149

## الفصل الثاني .....حداثة البناء

الموضوع ،أما السائق لا يحب التعليم؛ لأن المدارس مختلطة وهذا كفر ،و هو السبب الذي جعله يوقف بناته عن التعليم .

و تظل الشخصية اليسارية في نص الرواية مسطّحة ،لا يهتم المؤلف بها إلا بقدر ما تركته من آثار في شخصيته، إذ يركّز على وصف تفكيرهم،أو قوّة التسلّط لديهم .

إن المؤلف استحضر تاريخا حيّا ،و لم يتردد في الكشف عن بعض الحقائق المتعلّقة بالجرائم كما أن الرواية غنيّة بالأمكنة ،و مساحات للحوار ،و النقاش الإيديولوجي ،و الفكري ،و قد استطاع الكاتب استثمار هذه الفضاءات و تسخيرها من أجل إقناع القارئ بما تحتويه،و من أجل إدماج القارئ شخصية تتحرك ضمن الإطار الروائي.

استطاع الروائي في هذه الرواية أن يوظّف الأدوات الروائية الجديدة ، التقطيع المكاني والزماني ، صنع اللقطة ،تفتيت الحدث ،الحلم ،و غيّر الإيقاع من شخصية إلى أخرى ، كما أن الوصف الفنّي ساعد في إلقاء الضوء على الشخصيات، و الأمكنة ،و الصور الموحية المتميّزة بالحيوية و الطرافة ،التي تساهم في فهم الأحداث ،اللغة التي تنبض بحرارة الشعر ،إلى غير ذلك من الأساليب التي استغلّها ،لخلق شخصيات تنبض بالحياة ،و مواقف درامية ذات أبعاد عميقة تضيف خصوبة و ثراء لنصوصه المتميّزة بالتكثيف التعبيري .

## خـــاتـــمة

حين نقرأ نصوص الروائي نشعر دائما أنّنا أمام كاتب متميّز ،له قدرة كبيرة على التحرّك في عالم اللغة ،كما له دراية عظيمة بفنون الكلم و التعبير ،فرغم تزايد عدد رواياته إلا أن الاهتمام النقدي بتجربته و فرادتها لم يتجاوز حدود التعريف ،أو القراءة السريعة .فقراءة نتاجه قراءة نقدية جادّة ،كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد .

و من خلال هذا يمكن الوقوف عند أهم الخصائص السرديّة و البنائيّة التي تميّزت بها الكتابة في نصوصه الروائية.و أسلمت الدراسة بالنتائج التالية :

إن فعل الإثارة يحقّق المظهر الإبداعي للنص ،و لهذا فإن النص المنساب المسترسل يسهّل المهمّة على القارئ ،فلا يتعب في تفكيك رموزه ،و لا يرهقه إعادة تصنيف الأحداث ،و مع ذلك فالقارئ المتخاذل لا يمكنه الحصول على معنى النص الذي ينتجه منتجو الرواية الجديدة ،التي تعتمد على التدمير الزمني ، و يمكن اعتبار رواية (**ذاكرة الماء**) واحدة من هذه الروايات التي تتطلب قراءة متأنّية للحصول على المعنى ،و الهدف الذي سعى الكاتب إلى تحقيقه.فسرد الأحداث في **ذاكرة الماء** يظلّ يتقطّع من حين لآخر ، حيث يراوح الروائي بين الحوار الفصيح تارة و العامّي تارة أخرى يتخلّل ذلك بعض القصاصات الصحفية ،و الأمثال ،و الشعر الغنائي، هذا الانتقال المفاجئ من موضوع إلى موضوع آخر ، لا يقتل النص ،و لا يلوي ذراعه ،بل يزيد من حلاوته ويزيد في شهيّة القارئ إلى معرفة المزيد.

استطاع هذا الروائي أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي العاتية ،ليستقرّ في نهاية المطاف على شكل فنّي منفرد ،و ممتاز له خصوصيته الجزائرية ،جاعلا من أعماله تاريخا من نوع خاص ،يسجل ما لم تذكره سطور المؤرّخين، أو مقالات الصحفيّين، إنه شكل يمزج بين الواقع والفن ،كتابة جديدة لا تحدّها الأشكال الجاهزة، بل تفتح نفسها على المتلقّي ،و تدعوه إلى المشاركة في بناء النص الروائي،مما جعل السارد الدرامي يهيمن على النص الروائي ،و يتضاءل بذلك السارد العليم الذي يقدّم مادّة روايته ،و يحلّلها ،و يعلّق عليها،و يعود ذلك إلى جملة التغيرات السياسية و الثقافية و الاجتماعية ،التي فرضت وجودها على الواقع الجزائري .

إن الروائي يمارس على نصه جملة من التقنيات السردية ،التي تتعلق بالمستوى الزمني كالاستباق والاسترجاع .و نص (**ذاكرة الماء**) مترامي الأطراف؛ لأنه يمس مساحة زمنية شاسعة

ولكنه مضغوط مركّز أيضا؛ لأنه يحاول معالجة وضع برز خلال زمن معين ،إنه يعطي لنفسه إمكانية تجاوز الواقع عن طريق الحلم .كل هذا كفل لنص (**ذاكرة الماء**) بعدا مدلوليا وافرا،و يحقّق للقارئ لذّة البحث و التنقيب ،و يُمكّنه من الحصول على الراحة التي تشبه استراحة المحارب.

ويلاحظ القارئ تأثير الزمن على الأشياء ،فهو يؤثّر على الأماكن و يغيّر شكلها، كما يؤثّر على الشخصيات فيزيدها قوّة و تألّقا ،أو ينحدر بها نحو الضّعف ،و مع ذلك فهو لا يخرج عن حدود الزمن بل يسعى إلى إمضائه فيما هو مثير ،و مفيد ،و ممتع ،من خلال المجاورة بين الأزمنة بشكل يفاجئ و قد يربك ،كما تتحول إلى وسيلة لممارسة الحرّية ،ففيها تبدأ الحرية عبر اختيار الأسماء ،و الألوان ،و الأماكن حتى الإيديولوجية تكون تابعة لمسار يقترحه الكاتب على أبطاله .

إن القارئ لنصوص الروائي يحسّ أنه يغوص ضمن النص ،و لا يضيع في قلب جملة من المعلومات المحتشدة المتآزرة ،أو المتقاطعة وفق نمط سردي مرسوم بإتقان. فقد عاشر الكاتب مختلف الطّروحات الإيديولوجية التي عرفتها الجزائر و احتكّ بها ،و اغترف من مآسيها ،و شرب من همومها حدّ الثمالة ،كما له قدرة كبيرة على التأقلم مع المناهج الجديدة ،و هو على اتصال مستمر بالمنابع المعرفية في الوطن العربي و خارجه .

لديه جرأة بالغة في اقتحام الممنوع و كسره ،و يبدو على مستوى اللغة التي مزجها بالشعرية حينا ،و العامية حينا آخر ،و تدخل اللغة الفرنسية بين الفينة الأخرى ،و المواضيع المطروحة أيضا (**السلطة و الإرهاب**) ، بحيث تغدو الكتابة لديه أحيانا أخرى ممارسة للفوضى بمعنى أن الكاتب يسعى عن طريق مخالفة السائد إلى إثبات الذات و الرّأي ،و بهذا تكون الكتابة تحقيقا للتقاطع الحاصل بين الذّاتية الخاصّة ،مع الاجتماعي العام ،و لكن انطلاقا من وجهة نظر يقوم بها الكاتب ،فحرّية الكاتب هي حرّية الذات ،في أن تهدم و تؤسّس ،و أن تنضبط و تتمرّد وتتنكّر تماما.

لقد حمل الكاتب إلى الرواية الجزائرية أشكالا جديدة تميّزها ،فهو لم يستخدم تقنيات السرد المختلفة فحسب، و إنما جهد لإنجاز المعادلة الصعبة: الربط بين الفن الروائي الجديد ومستجدّات الحركة الاجتماعية ،و السياسية ،و الثقافية في الجزائر ...لقد استعان بكل الأدوات التي أتاحها له امتيازه ،لينتهي إلى صياغة أعمال أصيلة ،ذات نسيج تتّحد على حبكته خيوط

وألوان مختلفة، أعمال رائعة تدلّ على أصالة في الفكر ،و عمق في الثقافة ،و رفاهة في الحاسة الفنية للتصوير ،و حنكة في المعالجة ،و روعة في الخيال.

فقد حطّم قالب الرواية التقليدية ،و اغترف من النموذج الروائي الغربي خصائص الدراما فاتّسمت شخصياته بأنها نماذج فنّية رامزة ،و دالّة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية واتّجاهات فكريّة ،كما اعتمد الحوار صيغة مهيمنة في البناء الدرامي، و شخصية الروائي هي شخصية مركزية قادرة على جعل الأحداث و الشخصيات الأخرى تدور في فلكها،مما أدّى إلى كثرة المونولوجات التي تساعد القارئ في الكشف عن حقيقة الشخصيات الروائية و جوهرها .

كما أن الروائي اغترب عن المدينة بسبب الوضع الإنساني المعقّد ،الذي فقد فيه المرء توازنه النفسي ،فينشأ لديه الملل ،و التذمر نتيجة وجود صور متضادّة في مخيّلته ،صور المدينة الفاضلة التي يطيب العيش فيها ،و تسودها القيم الإنسانية السامية، و صور المدينة السوداوية التي لا يرغب فيها و يأمل في تغييرها تغييرا جذريا ،و هذا شكل من أشكال الاغتراب في المدينة و ذلك عبر الرؤية السردية للروائي.

لقد اكتملت رؤيته الإنسانية في وحدة متشابكة متكاملة ،و تعددت وسائل تعبيره عن هموم الجزائر الجديدة :الوصف الفني ، و التحليل الدقيق ،و التعليل الذي لا يقف بالقارئ عند حدود التسجيل ،و إنما يغوص داخل النفس ،و في أعماق المجتمع ،و يرفّ في سموات التراث ،و اللغة المتنوعة التي ترتدي الأقنعة الرمزية الثقافية ،و تتدفق في رحلة ملحمية ،أو مغامرة اجتماعية مثيرة.

و بعد فقد بذلت ما استطعت ، و أرجو أن أكون قد وفّقت، و ما توفيقي إلا بالله عليه توكّلت و إليه أنيب .

## قائمة المصادر و المراجع

**أولا : المصادر**

القرآن الكريم

1- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، محنة الجنون العاري ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، ط 1 2001 .

**ثانيا: المراجع العربية :**

1- ابن جني :الخصائص ،ج 1 ،تحقيق :عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان،ط 2 ، 2003 .

2 - ابن خلدون : المقدمة ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، دط، 2007.

3- أحمد الزعبي :في الإيقاع الروائي ،دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،لبنان ،ط 1 1995.

4- أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان ،الأردن،ط 1 ،2004 .

5- أحمد مختار عمر: اللغة و اللون ،عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2 ، 1997 .

6- أحمد يوسف: القراءة النسقية ،سلطة البينة ووهم المحايثة، ج 1 ،منشورات الاختلاف، الجزائر ط 1، 2003 .

7-أدونيس : المحيط الأسود ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 .

8-أسعد علي : مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان ، دار الرائد ، بيروت ، ط 3 1981

9- بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2001 .

10- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، دار سحر ، تونس ، دط 1999 .

الرواية العربية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة ، دار سحر - تونس ، دط ،1988.

12- تهاني عبد الفتاح شاكر : السيرة الذاتية في الأدب العربي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003

13-جلال الدين محمد بن أحمد المحلي ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : تفسير الإمامين الجلالين ،دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان ،دط، دت.

14- حسن نجمي: شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ، 2000 .

15- حسين خمري : نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،منشورات الاختلاف الجزائر ،ط 1، 2007 .

16- حلمي خليل :العربية و علم اللغة البنوي ،دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث ،دار المعرفة، الإسكندرية،دط،1996.

17- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ،ط 2 ، 1993

18- راكز أحمد : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نجيب سليمان في "المسلة" ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سور،ط 1 ، 1995 .

19- رزان محمود إبراهيم:خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة،دار الشروق،عمان، الأردن،ط 1 ،2003 .

20- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر د ط ، د ت .

21- سامح الرواشدة : منازل الحكاية ،دراسة في الرواية العربية ،دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ،الأردن ،ط 1 ، 2006 .

22- سعيد بنكراد :السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، منشورات الزمن ، دط ، دت.

23- سعيد علوش : النقد الموضوعاتي ، بابل للنشر و التوزيع ، الرباط ،دط، 1989.

24- سعيد يقطين : القراءة و التجربة ، دار الثقافة الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط 1985.

الرواية و التراث السردي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط 1 : - 1992.

- :انفتاح النص الروائي ،النص و السياق ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،ط 3، 2006 .

-: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الدار البيضاء المغرب ، ط 2 ،1989 .

-: من النص إلى النص المترابط ،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ،ط 1 ، 2005 .

29- سمير فوزي حاج:مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت،لبنان،ط 1، 2005 .

30- سيزا قاسم : بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب دط ،1984 .

31- 2001 ،مارس ، 267 ع ، الكويت ، عالم المعرفة ، شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي .

32- شر ف الدين ماجدولين : ترويض الحكاية ،بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ،2007 .

33- صالح بلعيد :دروس في اللسانيات التطبيقية ،دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر دط ، دت .

34- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، النظرية الدرامية نموذجا .المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط 1، 2000

35- صلاح صالح : سرد الآخر ،الأنا و الآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

36- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت لبنان،ط ،1 2005.

37- طاهر بومزبر : التواصل اللساني و الشعرية ،مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون . منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 1 ، 2007

38- طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة و المكان ،التعبير-التأويل-النقد ،دار الشروق ،عمان ط 1،الأردن ،2002

39-عايدة ديب : تطور الأدب القصصي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،دط ،دت

40- عبد القادر المهيري و آخرون :أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية تونس ،دط،1986.

41- عبد الكريم العلام :سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1999.

42- عبد الكريم حسن :المنهج الموضوعي ، شراع للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق، سورية ط 2، 1996.

43- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دط،دت.

-:في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، دط،1998 .

45- عز الدين إسماعيل : المنهج الدرامي في التفكير، ج 2، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، دط ، 1994 .

46- عز الدين المدني :الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع ،دار سحر، تونس دط، 1972.

47- علي بن تميم:السرد والظاهرة الدرامية. دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم المركز الثقافي في العربي،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 2003.

48- علي حرب :نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ط 4 ، 2005 .

49- عمارة ناصر : اللغة و التأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط 1 2007 .

50- عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي ، في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف الجزائر ،ط 1 ، 2003.

51- فؤاد زكريا :مع الموسيقى ذكريات و دراسات ،دار الشؤون الثقافية العامة و الهيئة المصرية العامة للكتاب ،بغداد و القاهرة،دط،دت.

52 - فيصل الأحمر : السيمائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة، دط ، 2005 .

53- فيصل دراج : الرواية و تأويل التاريخ ،نظرية الرواية و الرواية العربي ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب،بيروت، لبنان ، ط 1 ، 2004 .

محمد بن عبد الرحمان شاوش: باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان ، ديوان -54
. المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1995
55- محمد سالم سعد الله : مملكة النص ، التحليل السيميائي للنقد البلاغي ، الجرجاني نموذجا عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط 1، 2007 .
56- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة، ط ،2 1978 .
57- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط 1998 .
58- محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 7 ، 1979 .
مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشرو التوزيع-59 عمان ،الأردن،ط 1 ، 2004.
نزيه أبو نضال : التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت، -60 لبنان ،ط 1 ، 2006
61- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، دار هومه ، الجزائر،دط،دت.
62- نوري الجراح: الفردوس الدامي- 31 يوما في الجزائر- ، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، د ط ، 2000 .

**: ثالثا : المراجع المترجمة**

بول ريكور :الوجود و الزمان و السرد ،ت: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ،الدار-1 . البيضاء، المغرب ،دط ، 1999
2- جيمس جويس :عوليس ، ت: طه محمود طه ، الدار العربية للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ،ط 2 ،1994 .
روبرت شولز :اللغة و الخطاب الأدبي ،ت : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 -3 1993
4- رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنوي ، ت:منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري،حلب سورية ، دط ، دت.

5- رولان بارت وآخرون :مغامرة في مواجهة النص ،ت : وائل بركات،دار الينابيع،دمشق، سورية،ط 1 ،2008 .
6- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ،ت:محمد الوالي و مبارك حنون،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب ،ط 1988،1.
7- رينيه،ماريه ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة ، ت: جورج سالم ، منشورات عويدات ، دط 1967 .
8- فردينان دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ت : يوسف غازي ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، دط ، 1986 .
9- فيليب لوجون:السيرة الذاتية،الميثاق والتاريخ الأدبي،ت:علي حلي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط 1 ،1994 .
10- ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، ت :محمد البكري ، يمنى العيد ، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء ،المغرب، دط،1986.

**رابعا :المعاجم:**

1 - بطرس البستاني : محيط المحيط ، مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة جديدة ، 1987 .

**خامسا:الدوريات :**

1- ابن حميد رضا :الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة فصول القاهرة ،مصر،مج 51 ،ع 2، صيف 1996.
2-أحمد المديني : الخطاب الروائي العربي /الخطاب المستحيل ، مجلة الطريق، بيروت ، لبنان،ع 3 آب ،أغسطس عدد خاص في الرواية العربية، البناء الفني و حركة الواقع الاجتماعي .
3- جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ،مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.مج 25 ، ع 3 ، 1997 .
4-رشيد بن حدو : مستويات النص السردي ، مجلة آفاق ، الرباط، المغرب ،ع 918، 1980
5- سامح الرواشدة :تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ،مؤتة للبحوث والدراسات، مج 12 ،ع 2 ،1997 .
6- سيزا قاسم : مجلة فصول ، مج 2 ، القاهرة، مصر، ع 2 ،1982.

عبد المالك مرتاض : عرض كتاب ألف ليلة وليلة ، مـــجلة فصول ، القاهرة ،مصر،مج 13-7 ع 1 ،ربيـــع 1994

8- محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب : الساق على الساق فيما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج 28 ، ع 1 ، يوليو 1999.

9- محمد برادة : الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، القاهرة،مصر، مج 11 ع 4 ، 1993.

10- واسيني الأعرج : مأزق الرواية العربية : أسئلة النشأة ، أسئلة المثاقفة ،مجلة المساءلة،الجزائر ربيع – صيف 1993.

**سادسا : الملتقيات :**

1- أعمال الملتقى الوطني الثاني ،السيمياء والنص الأدبي ،جامعة محمد خيضر بسكرة،دار الهدى الجزائر ، 2002 .

2- كتاب الملتقى الرابع ، عبد الحميد بن هدوقة ،بحوث و أعمال ،وزارة الاتصال و الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ط 1 ، 2001 .

3- كتاب الملتقى الخامس ، عبد الحميد بن هدوقة ،بحوث و أعمال ،وزارة الاتصال و الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، ط 5، 2002 .

**سابعا : الموقع الالكتروني العربي:**

حوار مع الروائي واسيني الأعرج ، حاوره كمال الرّياحي ، متوفّر على الرابط التالي: http://www.doroob.com/?p=16943