وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عمار ثليجي –الأغواط–
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي .

مذكرة ماستر

تقديم الطالبـــة : أمـــال غـــــزلان .
ميـــــــــدان : اللغة و الأدب العربـــي .
شعبـــــــــة : دراســات أدبـــية .
تـــــــخصص : أدب حديث و معاصر .

الموضوع:

جماليات التجريب في رواية ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) لـ "واسيني الأعرج" أنموذجا .

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب.	*الدرجة العلمية.*	*الصفة.*
د. بولرباح عثماني	أستاذ محاضر – أ–	رئيسا
د. فاطمة مختاري	أستاذ محاضر – أ–	مشرفا و مقررا
د. عطاء الله كريبع	أستاذ محاضر –ب–	مناقشا

السنة الجامعية : 2018–2019 م / 1440–1441 هـ .

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

قال تعالى ﴿ و إِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ سورة إبراهيم .

(الآية 07)

و قال رسول الله صلي الله عليه و سلم :" مَنْ لَمْ يَشْكُرْ النَّاس لَمْ يَشْكُر الله " . رواه الترميذي.

نشكر الله سبحانه و تعالى على فضله و توفيقه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع .

ثم بأكاليل من الاحترام و الشكر و أهازيج من العرفان أتقدم بها إلى الأستاذة المشرفة " **مختاري فاطمة** " لما قدمته من توجيهات و نصائح قيمة .

كما لا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير إلى كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي ، و إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد.

و الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة .

لتكرّمهم بقبول مناقشة هذه الرسالة .

و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

و الصلاة والسلام على سيد المرسلين.

أمـــــال غـــزلان

،

مقدمة

مقدمـــــــــــــــة:

تُعدُّ الروايةُ عملية بحث دائم لكشف الواقع ، ذلك أنّها تقوم في أساسها على التطور و البحث الدؤوب عن آليات سردية خطابية تهدم كل معيار ثابت و نمطي ، لتعكس طابع الحياة التي لا تستقرُّ على حال ، و تتمرَّدُ على الوعي الجمالي المألوف ، فنجدها تغيِّر ثوبها كل مرة استجابة لمتطلبات العصر و لطموح الكتَّاب ، الذين جرَّبُوا أشكالًا و مضامينًا جديدةً ، تواكب التطورات المتسارعة التي يمر بها العالم ، بذلك أصبحت الرواية المعاصرة مادةً خصبةً للدراسةِ ، حيث تهبُ نفسها للمتلقي في توافقٍ و انسجامٍ كلّي ، مما يجعلها مادة أثيرة في الدراسات الجديدة و ميدانا لتطبيق النظريات الحديثة.

كان **التجريب** هو الدافع لتحريك وتيرة البحث و اقتحام عوالمه المجهولة ، حيث أنّ الرواية وجدت فيه متنفسا يتماشى و طموحاتها التحررية ، كونه وسيلة لابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفنّي من خلال بلورة جمالياتها ، و خرق الثابت و الراكد و النمطية على مستوى النص ، فـ**التجريب** رؤية إبداعية مشروعة للبحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السردي ، و كذا البحث عن أدوات و صيغ و تراكيب لغوية و حيل سردية ، فنحن اليوم أمام رواية اكتست حلّة جديدة من خلال تملُّصها من كل القواعد الناظمة للأبنية النصية ، و القوالب المجهزة مسبقا ، و بحثها عن أشكال سردية و أنساق تخيلية ، و طرائق كتابية و مواضيع مستحدثة ، بمعنى الانحراف عن الخط التقليدي للكتابة السردية و الانفتاح لتجريب آليات و صيغ مغايرة لكل ما هو سائد .

مثل غيرها من الروايات العربية حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي ، و ذلك بهدف الانفتاح على الأجناس التعبيرية و النصوص و المرجعيات الممكنة ، لإثبات شرعية الجنس الروائي و في هذا السياق يطمح العديد من الكتُّاب الجزائريين إلى بلورة مشروع روائي يتسم بالدينامية على صعيد الشكل ليمنح القارئ مذاقا جديدا ، و لعلَّنا نجد الكاتب "**واسيني الأعرج**" أنموذجا للروائي الجزائري الذي حاول أن يكتشف تقنيات سردية حديثة ، و أهم ما يميز تجربته الروائية اعتماده خط التجريب ، فقد اندرجت رواياته في إطار الانجازات السردية الهادفة ، و صُنِّفت من بين أهم الإبداعات العربية ذات التوجهات الفنية الجديدة للرواية العربية المعاصرة ، بما تعتمده من تقنيات تجريبية في بنيتها السردية ، و التي تقوم بالدرجة الأولى على التعدد اللغوي و التناص و التماهي السيري ، و بذلك فقد مثَّلت كتاباته مدرسة جديدة لا تستقر على شكل واحد ، بل تبحث دائما عن أشكالها التعبيرية الجديدة من خلال التركيز على اللغة و التجريب فيها باعتبارها ليست معطى جاهزا ، بل بحث دائم و مستمر عن كل ما هو جديد و مختلف ، و ذلك من خلال تفجير البنى السردية التقليدية ، و معارضة

أساليبها عن طريق إعادة توظيف الموروث الشعبي و المحكي ، و الاستفادة من السيرة الشعبية و الذاتية و الأغاني و الحكم و الأمثال الشعبية و اللهجات و الشعر..الخ ، ممّا يمنح الراوي خصوصية فنية متفردة و متميزة من جهة ، كما يمنح الأشكال الروائية تأصيلا فنيا من جهة أخرى ، فالتجريب عند كاتبنا فعل قصدي هادف مسّ البنية النصية على الصعيدين الشكلي و المضموني .

من هنا تشكلت فكرة موضوع هذه الدراسة من أجل الوقوف على ممكنات التحول في محاولة استقراء تلك المفاهيم و المصطلحات الملتبسة بمفهوم "**التجريب**" ، و استقراء آلياته لإنتاج نص إبداعي جديد قائم على التجاوز و التغير ، و بما أن الدراسة تقتضي اختيار نصها الملائم فأمام تراكم النصوص الروائية يكون من الحكمة أن يختار الباحث من انتاجات الكتّاب الذين سجلوا سيرورة تراكمية ، من هنا قررنا اختيار نص من النصوص الروائية الجادة لكاتب أجاد في تنويع إبداعاته الروائية ، مجاريا كل أنواع الفنون التعبيرية ، فكانت رواية "**ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري**–" لمؤلفها "**واسيني الأعرج**" أنموذجا للدراسة .

و من الأسباب التي دفعتنا لهذا الاختيار بالإضافة إلى الدافع الذاتي و المتمثل في ميولي لفن الرواية عامة ، و الشغف بالرواية الجزائرية خاصة كمدونة تستدعي الاشتغال عليها ، و تفرض نفسها على القارئ و تلبس اهتمامه ، و كذا هناك الدافع الموضوعي المتمثل في محاولة إماطة اللثام عن بعض الإشكالات التي تلتطم بمفاهيم التجريب و التجربة و الحداثة لما فيها من تداخل مفهوماتي .

انطلاقا من هذه الأسباب ضبطنا عنوان مذكرتنا على النحو الآتي : "**جماليات التجريب في رواية ذاكرة الماء لـ 'واسيني الأعرج'** " .

حاولنا من خلالها الإجابة عن مجموعة من الإشكالات منها :

- ما هو مفهوم التجريب ؟ وما علاقته بكل من التجربة و الحداثة و الإبداع ؟ و كيف تجلت ملامح و آليات التجريب في رواية "**ذاكرة الماء**" ؟.

و نظرا لأن ظاهرة التجريب أصبحت ملمحا للحداثة ، كان هدفنا من هذا البحث معرفة كيف تجلت آلياته في رواية "**ذاكرة الماء**" .

و لضمان سير البحث وفق طريقة منهجية اعتمدنا على :

- المنهج التاريخي للحديث عن مفهوم التجريب و سياقه ، و المنهج السيميائي لمقاربة التجريب على المستوى الشكلي –**العتبات**–، و كذا المنهج الإجرائي الوصفي التحليلي لرصد حدود الظاهرة و تجلياتها ، و من أجل تتبع ملامح التجريب في الرواية–**ذاكرة الماء**– .

توزع فضاء البحث إلى مقدمة عامة و مدخل نظري و ثلاثة فصول ثم خاتمة .

احتـــوى المـدخل المعنـون بـ "**التجريـب مفـاهيم و تصـورات** "علـى مفهـوم التجريـب ، و سـياقه التاريخي و علاقته بكل من التجربة و الحداثة و الإبداع.

جاء **الفصل الأول** تحت عنوان "**التجريب على مستوى العتبات و التشكيل اللغوي**" تطرقنا فيه إلى التجريب على المستوى الشكلي (العتبات النصية ، حركية التشكيل الطباعي) ، و اللغوي (مستويات اللغة الفصحى ، العامية ، الأجنبية) ، أما **الفصل الثاني** كان بعنوان"**تجليات التجريب في رواية ذاكرة الماء**" تناولنا فيه الآليات الموظفة (توظيف الموروث الشعبي ، الانفتاح على الأجناس الأدبية ، النزوع الدرامي و التماهي السيري ، و توظيف التاريخ).

أما **الفصل الثالث** فكان تحت عنوان "**التجريب على مستوى المتخيّل السردي** " وقفنا فيه على التجريب في بنية الزمن(**المفارقات الزمنية**) ، و الشخصية(**استلاب الشخصية**) ،و المكان (**وحشة المكان**) .

و في نقطة الختام ذُيل البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها العمل في شقيه النظري و التطبيقي .

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر و المراجع لعل أهمها دراسات حول التجريب التي قام بها كل من بوجمعة بن شوشة (التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية) ،و محمد عدناني (إشكالية التجريب و مستويات الإبداع) و صلاح فضل (لذة التجريب الروائي) .

و قد واجهتنا بعض الصعوبات ، و من بينها قلة المصادر و المراجع المتعلقة بموضوع –**التجريب**– إضافة إلى التباس بعض المفاهيم النقدية المعاصرة المتداخلة مع "**التجريب**" ، وكذا طول الرواية و تشعب أفكارها .

ما بقي لنا إلا أن نتقدم بالشكر إلى كل من كانت له بصمة في هذا العمل المتواضع ، و نخص بالذكر الأستاذة المشرفة "**الدكتورة فاطمة مختاري**" و التي أكن لها كل التقدير و الاحترام على رجاحة لُبها ، و سداد رأيها في تقويم هذا العمل فلها مني خالص الشكر و التقدير.

و في الأخير نسال الله العلي القدير التوفيق و السداد في الدين و الدنيا ، فإن أصبنا فسهم من غير رام ، و إن أخطأنا فمعذرتنا عند الكرام .

مدخل: التجريب مفاهيم و تصورات .

أولا : التجريب مفاهيم و تصورات .

1- مفهوم التجريب : أ- التجريب لـــــــــغة.

ب- التجريب اصطلاحا.

2- التجريب و التجربة ثنائية التعالق و الاختلاف .

3- التجريب و الحداثة .

4- التجريب و الإبداع .

ثانيا : السياق التاريخي للتجريب.

1- واقع التجريب عند الغرب .

2- واقع التجريب عند العرب .

ثالثا : بين التجريب الروائي و الرواية التجريبية .

أولا : التجريب مفاهيم و تصورات :

1- مفهوم التجريب :

تهدف الدراسة في هذا المدخل إلى الإمساك بتصور نظري حول مفهوم التجريب ، و ذلك من خلال ترسيم بعض التساؤلات المتمثلة في مفهومه ، و علاقته بكل من التجربة و الحداثة و الإبداع و أهم خصائص التجريب في الرواية .

و لعل الإجابة عن هذه التساؤلات ، ستشكل منطلقًا نظريًا يهيئ للدراسة التطبيقية ، التي تهدف إلى مكاشفة اشتغال " التجريب في رواية **-ذاكرة الماء-** لـ "**واسيني الأعرج**".

و قبل الشروع في الحديث على التجريب و ربطه بدلالته اللغوية ، و سياقه الاصطلاحي ينبغي إثبات أن مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة ، و الروائي خاصة ، لا تخلو من عسر اعتبارا لتعدد زوايا النظر إليه ، و من ثمة اختلاف أشكال ممارسته و تباين المقصد من الضرب في مسالكه .

أ- التجريب لغة :

كلمة (تَجْريب) في اللغة مشتقة من الفعل "جَرَّبَ" ، و تتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنى الاختبار و التجربة ، فقد ورد في "**لسان العرب**" لابن منظور(711هـ-1268م) قوله: "جَرَّبَ يُجَرِّبُ ، تجْرِبَة و تَجْرِيبًا : الشيءَ حَاولَه و اخْتبَره مَرّة بعد أخْرَى و جَرَّبَ الرَّجل تَجْرِبة اخْتبَر، و رَجُلٌ مجرِّبٌ قد بلَى ما عِندَه ، و مُجَرِّبٌ عَرفَ الأمُورَ و جَرّبَهَا ، و دَراهِم مُجرّبة: مَوزُونَة "[1].

و في موضع آخر نجد "***جرَّبَ*** يُجَرِّبُ تَجْرِبةً و تجْرِيباً : الشيءَ: حاوله و اختبَره مرة بعد أخرى 'لا تحمد أمراً حتى تجرِّبه' ، و ***تَجْرِبَةٌ:*** (مص) جَرَّبَ (ج) تجاربُ: الاختبار أو المحاولة ، ***تجريبٌ***: (مص)جَرَّبَ 'احتل الموسيقيون أماكنهم و بدأوا في تجريب آلاتهم '، ***تَجْريبيّ*** : منسوب إلى التجريب ***طريقة تَجْرِيبية***: تشتمل على الملاحظة و التصنيف و الفرض و التجريب "[2].

و في **القاموس المحيط** :"جَرَّبهُ تَجْرِبَةً اخْتبَرهُ ، و رجلٌ مجرّبٌ كَمُعظَّم : بليَ ما كان عِنْدهُ ، و مجَرِّبٌ : عرفَ الأمُور ، و دَرَاهمٌ مجرَّبةٌ مَوزُونَة"[3].

1- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1990 ، ج1 ، مادة (ج، ر، ب) ، ص261.

2- المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم ، المعجم العربي الأساسي -لاروس - ، 1989 ، ص238 .

3-الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1995 ، ج1 ، ص60.

جاءت أيضا في "**معجم الوسيط**" بنفس الدلالة :" جرَّبه تجريباً و تجربةً : اختَبره مرة بعد أخرى و يقال رجُلٌ مجرِّبٌ : جَرَّبَ في الأمور وعرَفَ ما عِندَه "[1] .

بعد تتبعنا حضور كلمة "**التجريب**" في المعاجم العربية تبيّن احتفاظها بالدلالة ذاتها ، و التي تتأسّسُ على معاني التجربة و الاختبار ، فالتجريب هو سليل التجربة فكرة و فعلا ، و الاختبار من أجل المعرفة ، و العلم بالشيء و الإفادة منها بإكساب الخبرة ، و هو غير مقيّد بمجال دون الآخر و لا مخصوص بعلم ، فهو مفهوم مطلق وشمولي.

ب –اصطلاحا:

إذا كنا قد قاربنا مفهوم "**التجريب**" اللغوي بصعوبة ، فإننا نقف موقف مفترق الطرق في مفهومه الاصطلاحي ، فهو مصطلح زئبقي و فضفاض يصعب لملمة أطرافه ، نظرا لتعدد تعاريفه و زواياه واتساع حقله ، هذا الأخير الذي يهدف عموما إلى كسر المألوف ، و العزوف عن كل ما هو تقليدي و البحث عن الجديد ، **فالتجريب** في المقام الأول :"معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي ، و أعماق الحاضر " [2] ، و يراد منه هنا أنه وليد اللحظة لا يرتبط بزمن ، "فالتجريب وعي مطلق و شامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ، و لا يرتبط بمرحلة من المراحل ، أو بمدرسة من المدارس أو أمة من الأمم"[3].

كما نجده يقتربُ من الإبداع ، حيث أن "التجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف...و الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة " [4] ، و منه فالتجريب يتولد من المغامرة الجمالية ، و هو بذلك يدعوا إلى التمرد على ما هو مألوف ، و هو انتهاك و ثورة على النمطية و القوالب الجاهزة و خلخلة السائد ، فكل اختراق و تجاوز ، و انحراف و تشظي يُعتبر تجريبًا.

1-إبراهيم مصطفى و"آخرون" ، معجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر والتوزيع ، اسطنبول-تركيا ، ط2 ، 1972 ج1 ، ص114.

2-أيمن تعليب ، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ، دار العلم و الإيمان ،ط1، 2011، ص10.

3-محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد ، جذور للنشر ، الرباط ، ط1 ، 2006 ص 16.

4-صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، القاهرة-مصر، ط1 ، 2005 ،ص3.

يرى "**جورج لوكاتش**" أن " الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي و الالتزام بها ، هو ما يمثله التجريب"[1] ، فالأديبُ المجرِّبُ بجدارة هو من عزف عن التقاليد الواقعية ، و الإغراق في الرؤية التوثيقية للعالم .

رغم انفلات المصطلح إلا أنه يمكننا القبض على مفهوم واسع يستوعب كل الرؤى و المواقف مفاده أن التجريب هو رفض لكل أوجه الثبات و التحجر و الجمود، ، و لعلّ هذا ما يؤكده "**الطاهر الهمامي**" معتبرا أن **التجريب** " ليس مدرسة كالكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية ، بل منهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلها ، سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي يصطلح عليه ، و يظل التجريب في جوهره و فلسفته بحثا ، اختبارا و طلبا للأكمل و الأجمل ، انطلاقا من إقراره بالنقص و قوله بالنسبي و احتفائه بالسؤال" [2].

فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها و تبريرها ، وذلك لما يتوفر عليه من سمات فذة و آفاق غير محدودة تعود في جوهرها إلى طبيعته الباحثة باستمرار عن المغاير من أشكال الكتابة الروائية وأدواتها ذلك أن البحث يشكل أولى درجاته ، إذ من دون بحث لا يوجد تجريب فالبحث هو الذي يستفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعميقة ، و إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية فرواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ، و لا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تَحتَكمُ إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية ، و إنَّما تستمد نظامها من الداخل ، كذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول[3] ، إن **التجريب** في النهاية سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم ، و هو تجاوز مستمر للقاعدة و القانون ، و هو مخرج الرواية العربية الجديدة من ترهلها و لكنه في نفس الوقت يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت[4] .

و منه يبقى مفهوم التجريب زئبقيا ، فهو سعي لطرق أبواب لم تطرق بعد ، و هو بحث في التراث و مغامرة في المجهول ، و هو خلق و إعادة إحياء ، و هو تمرد على الأعراف و كسر للنمط .

1-جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، تر: نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق، ط2 ،1972 ، ص12.

2-الطاهر الهمامي ، التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار)، مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ، العدد411 ، تموز ،2005 .

3- ينظر :بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية و النشر والإشهار، تونس ط1،2005، ص19.

4 -محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة-، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،2000 ص257.

2- التجريب و التجربة ثنائية التعالق و الاختلاف :

نادرا جدا ما نعثر على تحديد دقيق لمفهوم "**التجريب**" يُموقعه في استقلال عن مفهوم "**التجربة**" فالحديث عن أحدهما يجر إلى الآخر فيقترنان دون توضيح ، ليظل مفهوم التجريب موصولا بمفهوم التجربة قائما بوظائفه مصطبغا بصفاته [1] ، استنادا إلى هذا القول تداخل مفهوم التجريب و التجربة لدرجة أصبح هذا التداخل مُموها ، و يسمح بتوظيف أحدهما مكان الآخر ، فأصلهما اللغوي المشترك من الفعل (جَرَّبَ) ساهم في خلط المفاهيم ، و جعل خصوصية الأول تنصهر في الثاني "فهما صيغتان مصدريتان لفعل واحد و هو (جَرَّبَ)، كقولك مثلا: تكرمة و تكريما من كرَّمَ ، و تقدمة و تقديما من قدَّمَ بيد أنهما لئن اشتركا في الأصل اللغوي ، فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسباها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب دون أن تنقطع صلة كل منهما بالآخر ، و دون أن تنتفي حاجة كل منهما إلى الآخر "[2] .

فالتجريب كما سبق و بينا أنه من المفاهيم عصية التحديد ، غير أنه يحكمه وعي جمالي متجدد يسعى دائما نحو الخروج عن دائرة النمطية و التقليد ، بينما **التجربة** من المفاهيم العلمية الصارمة التي لا تطرح الكثير من اللبس في الإحاطة بحدودها "فالتجربة مجموعة من العمليات المادية الملموسة التي يقوم بها الإنسان ، قاصدا اكتشاف الخفي من الأمور ، فهي ممارسة لها آلياتها الخاصة حسب الموضوع المشتغل عليه ، كما أنها تقود إلى نتائج قابلة للدراسة "[3] ، حتى أنها لما نفذت إلى الحقول الفنية و الأدبية لم يكن من الصعب تطويقها باعتبار التجربة الأدبية نتاج المعيش وحاصل الخبرة و الاحتكاك و التجربة الأدبية لكاتب ما هي وجهة نظر مستقلة و أسلوب متفرد و سبل جديدة في تحقيق مشروع له منطقه الخاص ، و ميكانيزماته المميزة عن التجارب السابقة ، و هذا ما يراه الكاتب "**محمد عدناني**" الذي يُعرِّفها على أنها "ممارسة تؤدي إلى نتائج لقاء تفاعل الذات و الموضوع ، و تكون النصوص أوضح تمظهر لهذا التحقق ، أي أن التجربة تضيف المجد و النفع و تراكم المعارف ، و تزيدها نضجا فالتجربة نصية ملموسة "[4] .

1-محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع ، مرجع سابق ، ص13.

2-الطاهر الهمامي ، التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار) ، مرجع سابق ، ص1.

3-محمد عدناني ، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع ، مرجع سابق ،ص12.

4-المرجع نفسه ، ص13.

من خلال هذا التحديد نجد أن مفهوم التجريب قد تماهى في مفهوم التجربة عندما تعلق الأمر بالرواية ، و هذا ما يؤكده **محمد عدناني** من خلال قوله : " الوعي هو المحرك الأساس للتجربة ، والتجربة هي الوسيلة التي يتحقق من خلالها الوعي و هذا الوعي هو التجريب "[1].

و بهذا يتضح أن **التجربة** هي وسيلة لتحقيق **التجريب** و في غياب التجربة يغيب التجريب و كذلك التجربة في العالم الروائي لا تعني شيئا ما لم تكن هناك قصدية من المبدع بتشييد نص عماده التجربة لبناء صرح تجريبي يكون علامة فارقة في آداب العصر ، و هو ما يسمى بالتجريب .

مما سبق يتضح أن التجريب و التجربة ثنائية يحكمها التعالق و الجدل حول أسبقية أحدهما على الأخر ، فإذا قلنا أن التجريب هو نسغ الحياة الأدبية و جسر العبور من تسجيل الظواهر ، فإن الذهن يطمئن على أن التجريب هو الأسبق و قد وجدنا الكثير من النقاد يؤكدون هذا التوجه ، أي أنه لا تجربة بدون تجريب مثل "**محمد المؤمني**" يقول :" إن أي عمل أدبي يبدأ بالتجريب فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تنضج تجربته الفنية و الإبداعية دون المرور بمرحلة التجريب "[2] ، و يرى **محمد العدناني** أن التجريب هو المحرك الأساسي للتجربة حيث أنه "إحساس بضرورة التغيير و تأتي التجربة لتترجم هذا الإحساس و تُجسده بوسائل مختلفة ، تكون على قدر من الملائمة لطبيعة الموضوعات "[3] .

هذا التوجه يعطي الأسبقية للتجريب ، بينما يظهر توجه ثاني يرى العكس ، حيث يرى أن التجريب إذا لم ينطلق من التجربة لا يعول عليه أبدا ، فأن تكون تجريبيا يعني أن تكون ممتلئ فأصحاب هذا التوجه يرون أن الكاتب لا يكون تجريبيا إلا إذا حقق قدرته على ذلك ، من خلال تجربته الفنية التي شق بها طريقا جديدا ، ذلك باستنباط أدوات و أشكال خاصة به ، يعبر من خلالها عن رؤيته للعالم و قدرته على الخلق و الابتكار ، و من أنصار هذا التوجه الناقد "**عبد القادر عميش**" الذي يرى أن التجريب يكون نتيجة للخبرة التي يكتسبها الأديب بالتجربة التي تتأتى بالتراكم و الوفرة فيقول :" قد يكون التجريب نتيجة لتراكم التجربة الروائية في حد ذاتها لدى الروائيين فغزارة الإنتاج وتنوعه من شأنه أن يفضي بالروائي إلى سبل جديدة ، و أساليب مغايرة لما هو ثابت و نمطي "[4].

1-محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع ، مرجع سابق ، ص16 .

2- علي محمد المؤمني ، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار البازي العلمية للنشر و التوزيع،(د.ط) ،2009ص22.

3-محمد عدناني ، مرجع سابق ،ص16.

4-عبد القادر عميش ، من تجربة الالتزام إلى إبداعية التجريب عند الطاهر وطار ، 14-12- . 2018 ، سا12:30 http//www.amicheabdelkader.com .

و يمكن اختزال كل الأفكار المتعلقة بالتجربة و التجريب في الجدول التالي[1] :

التجربة	التجريب
- مادية و ملموسة . - جزئية و محدودة . - تمتاز بالاختلاف . - لها نتائج محدودة لأنها توصف. - لها ارتباط مباشر بالزمان و المكان والظروف التاريخية و الاجتماعية و الفكرية والنفسية. - هي تحققات نصية محكومة ،قد تكون ناجحة وقد تؤول إلى الفشل .	- مجرد . - عام و شامل . - موحد و منسجم . - لا أوصاف له و غير مسؤول عن أية نتائج. - لا ارتباط له بأي من العناصر التي ترتبط بها التجربة . - هو الباعث على هذه التحققات ،و لا علاقة له بفشل أو نجاح التجربة.

من خلال هذا الطرح يتضح لنا أن التجربة غير التجريب ، فهي ناتج و حاصل الخبرة والاحتكاك فلا تتأتى للشاعر و للمبدع إلا إذا حقق كمًا شعريا ، و أضحى ذا رؤية يعرف بها أسلوبه بينما التجريب اختبار له دلالة البحث و الامتحان ، و هو حركة دائمة لا تنتهي و لا تتوقف أبدا عن البحث عن أساليب غير مألوفة ، فهو بمثابة المحرك الفعال في التجربة الإبداعية نحو الإضافة المغايرة للسائد و الطامحة للتميز و الفرادة .

1-محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع ،مرجع سابق ، ص 17.

3- التجريب و الحداثة :

من الواضح أن التجريب لصيق و مرتبط بالحداثة منذ نشأته و شيوعه ، لذلك " تظل كل محاولة لتحديد التجريب تحديدا دقيقا ، منقوصة ما لم تتعرض لعلاقته بالحداثة "[1].

و رغم الأقوال التي تؤكد التواشج بين **التجريب** و **الحداثة** إلا أنه لا يمكن تحديده بدقة إلا إذا عرضنا مفهوم الحداثة ، التي اختلفت تعريفاتها و تعددت مفاهيمها "إن الحداثة تجمع الثورة و الفن معا بحيث لا تكون الحداثة كلمة مجردة"[3] ، و في نظر "**خليفة غليوفي**" الحداثة هي "رفض لكل ما استقر واستتب و خروج عن معايير الأدب المكرس و شروطه المتحكمة في العملية الإبداعية "[2] .

و من خلال تحديدات "**خليفة غليوفي**" للحداثة فهي لا تعدو أن تكو مجرد مرادف للتجريب في علاقتها به ، و الحداثة بهذا التحديد تقترب أيما اقتراب من مفهوم التجريب " التجريب الروائي يسعى إلى خلق الأشكال ، و هو بذلك يقدم على مغامرة تحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة ، إذ يقيم وجوده على نموذج أو على البحث عن نموذج ممكن مختلف مفارق ، و متجدد باستمرار"[3] .

و منه **فالتجريب** و **الحداثة** ما هما إلا وجهان لعملة واحدة "التجريب الروائي مرادف للحداثة و التحديث" [4]، و بهذا القول يتأكد أن الحداثة بمفهومها الواسع تشمل تحت طياتها التجريب بمختلف تحديداته .

لعل هذا الطرح يأخذنا إلى الإقرار بأن **التجريب** هو انعكاس إجرائي **للحداثة** ، فالمغايرة و التجاوز و الخلق على غير النمط ، هو التجريب الذي يُمكن النزوع التجريبي من الاستمرار و يُعمق رؤية الكتابة التجريبية ، و هي تنفتح على الدوام على مغامرة التخطي و هذا ما أكده "جابر عصفور" حين قال : " التجريب و مغامرة البحث و حرية الفكر و الإبداع و وضع كل شيء موضع السؤال الوجه الآخر من الحداثة"[5] .

1-خليفة غليوفي ، التجريب في الرواية العربية ، الدار التونسية للكتاب ، ط1 ، 2002 ، ص186.

2-ينظر : المرجع نفسه ،ص189.

3-محمد عز الدين التازي ، التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد ،بحث مقدم لندوة الرواية العربية ، المجلس الأعلى للثقافة ، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي "الرواية العربية إلى أين؟"12-15ديسمبر2010، ص 12.

4-ينظر : المرجع نفسه ، ص08.

5-جابر عصفور ، التجريب و المسرح ، شتاء،1995مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة -مصر مج13،عدد4،ص05.

و قد ورد في (**المعجم المسرحي**) التأكيد على هذا الارتباط بين التجريب و الحداثة ، حيث التجريب المسرحي" مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر و بداية العشرين و ارتبط بمفهوم الحداثة"[1] .

4- التجريب و الإبداع:

التجريب في الكتابة شقيق **الإبداع** فهو يحرر المبدع من قيود النموذج و المألوف ، ليجعل الكتابة تحمل مضامين فنية تُمكن الكاتب من رؤية العالم برؤية حداثية ، انطلاقا من هذا فإن مفهوم التجريب يقوم على معاني تتسم بالجدة و الإبداع ، إضافة إلى تأسيسه على الوعي بالماضي ، و إعادة تشكيله بما يتلاءم و ذائقة العصر الفني ، و يلبي رغبة الكاتب في تشريح ظواهر فكرية و اجتماعية و أخلاقية و سياسية...الخ.

سبق و بينا أن مصطلح التجريب يتميز ، حيث تتجاذبه العديد من المصطلحات الأخرى ، تشاركه المفهوم الواحد و هو الهدف الأسمى الذي يسعى إليه كل أديب أو فنان ، حيث يمثل منطقا جديدا في عالم الكتابة يناهض التقليد الأعمى ويكسر التكرار والجمود ، و كل جديد وكل إبداع هو تجريب بالضرورة فلولا التجريب ما تقدمنا خطوة واحدة داخل دائرة النمطية و الجمود.

ترى **'منى أبو سنة '** أن **التجريب** و **الإبداع** وجهان لعملة واحدة تربط بينهما علاقة ترادف ، حيث أن "التجريب مرادف الإبداع ، و الإبداع على الإطلاق ، و الإبداع الفني على التخصيص يعني إيجاد علاقة جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد "[2] ، هنا نجد أن الإبداع و التجريب مترادفان ، كل منهما يؤدي إلى الآخر في النهاية لا فرق بينهما إلا أنّ "الأول تمتع بالشهرة و الذيوع في الاستعمال على امتداد الزمن ، أما الثاني(التجريب) فقد اتسم بالخمول في الذكر و المؤاقتة التي يتجاوزها الزمن"[3].

1-ماري إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان-ناشرون،بيروت،ط1 1997، ص118.

2-ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2005، ص49.

3-المرجع نفسه ، ص50.

لقد صار من الجائز الإقرار بأن **التجريب** عماد المنجز الفريد لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ، فهو جوهر الإبداع و حقيقته ، عندما يتجاوز المألوف و يغامر في قلب المستقبل ، بهذا المعنى قد يصير التجريب مقترنا بالإبداع ، و المهووس بالتجريب شغوف بالأفضل و يتطلّع نحو المطلق على الدوام ، من الجائز أن تكون هذه الرؤية ناجحة إلى حد ما في ملامسة مفهوم التجريب الروائي و تدفع الدراسة إلى تبني مقولة (التجريب رديف الإبداع) حيث أن العلاقة بينهما علاقة اقتران ، لأن التجريب كالإبداع يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في التعبير الفني ، وكما تغيأ لهذا الإبداع القفز على المألوف ، فقد أمسى منفتحا على حرية التخليق و حينها يصبح "التجريب عنصرا حيا و فاعلا يراهن على المغامرة من أجل التنبؤ ، ولذلك يضحى التجريب الحقيقي صيغة من صيغ الابتكار و التجديد ، يضيف نقلات نوعية للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغيير الاجتماعي " [1] .

هناك صلة و اقتران بين التجريب والإبداع لأن ما يتطلبه الإبداع متوفر في التجريب "يمثل التجريب و الإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي و التكامل فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها"[2].

1-محمد خير الرفاعي ، أدبية التجريب في الكتابة المسرحية "المسرح الغربي نموذجا" ، المجلة الأردنية للفنون ، عدد 1 ،2009 ص.ص71-81.

2- بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر و الإشهار ، تونس ،ط1 2003 ، ص103.

ثانيا : السياق التاريخي للتجريب :

1- واقع التجريب عند الغرب :

لقد تم تداول مصطلح "**التجريب**" في الكثير من الميادين العلمية قبل استثمار مفهومه في حقل الفن عامة و الأدب خاصة ، و قد استعمله العديد من العلماء منهم "تشارلز داروين Charale robert Darwin"(1809-1883) الذي اعتبر التجريب هو :" التحرر من النظريات القديمة " إضافة إلى "مارتن أسلنmartin Esslin"في قوله :"كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم .. و حين يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يُجرب" ، كما استخدمه "كلود برنارد Claude Bernard" في دراسته حول "**علم الطب التجريبي** " بالمعنى ذاته ، إذْ حدَّد هذا الأخير مقاييس معينة تضبط ماهية المجرب في تعريفه له بقوله :" المجرب هو كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية ، وهذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل"[1] .

و من هنا يتضح لنا أن هذا الطرح جسّد المفهوم العلمي للتجريب القائم على فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة ، كما جسَّد لنا أيضا جوهر المنهج التجريب في العلوم و الفنون على حد سواء .

و عن تداول مفهوم **التجريب** في الفن يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان "**ماري إلياس**" و"**حنان قصاب**" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح الغربي ، حيث أقرتا بأنه ظهر" في الفنون أولا و على الأخص الرسم و النحت ، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة و بعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين ، و شهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد و المألوف"[2].

1-ينظر:زهيرة بولفوس ، آليات التجريب و جمالياته في رواية "**العشق المقدس**" لعز الدين جلاوجي ، مجلة ديالي ، كلية الآداب و اللغات ،جامعة الإخوة منتوري ، قسنطينة-الجزائر ،2015، عدد 67، ص194-195.

2-ينظر :ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،مرجع سابق ،ص 118.

و التجريب في الفنون "هو عمل إبداعي في المقام الأول ، يحقق معرفة أرقى و متجددة ، قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية ، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية و خصائصها الجسارة و القدرة على فض المجهول و استيعاب الجديد ، و المعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي "[2] ، بمعنى أنه فعل ناتج عن ذات فاعلة **'مجربة'** واعية بما تفعل ، و قوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز.

أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب ، فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن ل"**ايميل زولا** " الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي ، من خلال روايته "**الرواية التجريبية** "، حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية ،كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها ب "**داروين**" و "**كلود برنار**" مؤكدا أن الأسلوب التجريبي "في الفن يقترب من **'**الإبداع العلمي**'** و يسمح بتقديم أحكام و تقييمات موضوعية ، و قبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة"[3].

و للإشارة فإن الكتابة التجريبية عند"زولا" لم تكن وليدة التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط لأنه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي ساهمت في تطوير المسار الروائية لديه ، حيث كان مولعا بالعلوم الطبيعية ، و بالفلسفة المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة و ترفض الغيبيات ، فضلا عن الفنون المجسدة لمظاهر الخصب والثراء المادي والأعمال الأدبية ذات طابع الواقعي" [1].

2-مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح –دراسات- ، منشورات أمانة ، عمان-الأردن ،2000، ص18.

3-فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالميا و عربيا ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،مصر، ط12، 1998، ص1 .

1-بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د.ط) (د.ت)، ص148.

ومنه **فالتجريب** في الرواية الغربية قد ظهرت إماراته بعد الحرب العالمية الأولى في أوروبا و الولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الروائيين أمثال أندري جيد و مرسيل بروست و كافكا وجيمس و أرنست هيمنغواي ، و جون دوص باصوص"[1].

و لم يتوقف التجديد على هذه المرحلة بل امتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، مع تطور أكبر " تغيَّر الشكل الروائي..على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين خاصة ، و منهم آلا نروب غربيه ناطالي ساروط و كلود سيمون و ميشال بيطور "[2] ، و لاشك أن هناك ما دفع هؤلاء الروائيين إلى التغير "و يجب علينا بأية حال ، أن ندرك أن ما دفع هؤلاء الروائيين إلى التقنيات التجريبية هو الشعور بالاغتراب ..، أما الروائي التجريبي فهو يشعر أنه يعيش في عالم مرتبك ،حافل و يخلو من الروح أساسا"[3] ، كما أن "الرواية الجديدة قد شهدت محاولات جيدة و أعمال قيمة تعبر باختلاف و تميز عن تصور القصة تصورا خاصا يفي في مجمله بمواقف و رؤى ..فضلا عن وقوع الرواية الجديدة في ملتقى فنون أخرى كثيرة ..إلى جانب اتصالها بروافد فكرية متباينة تعبر في مجملها عن رؤية الإنسان و المجتمع في الحضارة الفرنسية و من ورائها الحضارة الأوربية كلها "[4] ، كل ذلك يؤكد تبدل حكي القصة في مطلع القرن التاسع عشر من التقليدي إلى صيغة سردية أكثر حداثة .

و بالإضافة إلى تأثيرات الحربين العالميتين هناك مجموعة من العوامل الأخرى التي جعلت الرواية تتخذ من الخط التجريبي مسارا لها .

1- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت، (د.ط)، 1988، ص47.

2- ينظر : المرجع نفسه ، ص47.

3- كولن ولسون ، فن الرواية ، تر: محمد درويش ، دار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1، 2008،ص 147.

4- الصادق قسومة ، الرواية مقوماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي ، (د.ط) ،2000، ص 65-66.

كل هذه العوامل أوصلت الرواية إلى حد " تضافرت محاولات التجديد ..لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية ..و تبديل سماتها الرئيسية ، و الانطلاق على دروب جديدة يجمع بينهما التجريب و ابتداع طرائق تعبير فذة ، و إيجاد صيغ لغوية طريفة و الانفتاح على سجلات أكثر جدة ، مع تركيز العناية على باطن الشخصية و وعيها و رصد صلاتها ببعد اجتماعي بالغ الدقة"[1].

إذن كانت هذه أهم أسباب الرواية الجديدة ، و أهم ما يميز الروايات التجريبية ، و من خلال ما سبق يلحظ أن الرواية الغربية شهدت منعرجا حاسما في تاريخ سرديتها ألا و هو الرواية الجديدة أو تغيير الرواية ذاتها إذ أنها عمدت إلى استراتيجيات لم تعتمد سابقا ، مثل الجديد للزمان و المكان و استحضار قصص التراث و توظيفها بطرقة مبتكرة و غيرها من التقنيات التي اختلفت و تنوعت من قلم لآخر.

2-واقع التجريب عند العرب :

قد تكون الرواية العربية حملت بذورا تجريبية منذ نشأتها إلا أنها لم تعرف التجريب بشكل فعلي حتى صارت فنا أصيلا في الأدب العربي "إن تشظي النص الروائي في التجربة العربية يعود إلى الستينيات حيث نعثر على نصوص رائدة مثل :(**تلك الرائحة**) "لصنع الله إبراهيم1966" ، و (**أنت منذ اليوم**) "لتيسير سبول" 1968 ، و(**الضحك**) "لغالب هلسا "1971 ، و (**الحبل الصغير**) "لـ إلياس خوري1977 و روايات ادوارد الخراط على سبل المثال لا الحصر"[2].

و يعتبر العديد من الباحثين أن هزيمة حزيران 1967 بمثابة الصدمة و نقطة التحول في شتى المجالات و الرواية ليست بمنأى عن ذلك فقد و صفها محمد برادة بأنها تعتبر بمثابة بداية تكريس(انشقاق) الأدب العربي عن الخطاب الإيديولوجي"سيأخذ الخطاب الأدبي العربي ، بعد1967 طريقه الخاص متخلصا من الشعارات الفضفاضة و التفاؤل الأبله ، مرتادا طريق الجحيم بعد انجلاء الأوهام"[3] .

1- الصادق قسومة ، الرواية مقوماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث ،مرجع سابق ،ص66.
2- محمد برادة ، الرواية العربية و رهان التجديد ، دبي الثقافية ، الإمارات العربية ، ماي ،2011، ص51.
3- ينظر : المرجع نفسه ،ص50.

كل هذه الأسماء و المنجزات احتفت بـــ"..كتابة تجريبية تبني عوالمها من تفجير الواقع و تعدد زوايا النظر ، الاحتفاء باللغة و التخييل و الانفتاح على عوالم الحلم و العجائبي ، و الاهتمام بما هو جمالي حتى أضحى الحديث يدور عن نص جديد هو الرواية الضد"[1] ، هذا ما جاء في الرواية العربية بصفة عامة و المشرقية بصفة خاصة من الناحية التجريبية ، و الرواية المغاربية هي الأخرى طالتها رياح **التجريب** "و التجريب الروائي في المغرب العربي قد اتخذ منحين الأول عمد إلى التراث السردي لتحقيق الخصوصية أما المنحى الثاني فقد راهن أصحابه على المنجز الروائي العالمي"[2].

و سيكون الحديث عن رواية التجريب الجزائرية بصفتها علامة فارقة في الرواية العربية ، إذ أنها نقلتها للعالمية ، و تكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي على انخراط عدد هم من نصوصها في مذهب التجريب"[3].

يتمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية ، و تقنياتها الجمالية و رهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ، و مغايرة و رؤية و تشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها رواية تجريبية بطبيعتها ، ويقول **محمد البادري** " أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ، و نهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد و التجاوز في الرواية الأوروبية و الغربية"[4].

1-عمري بنو هاشم ، التجريب في الرواية المغاربية الرهان عمل منجزات الرواية العالمية ، منشورات دار الأمان ، الرباط ، ص12.

2-ينظر : المرجع نفسه ،ص12.

3-ينظر :بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية ،المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ،تونس ،ط1 ، 2005 ص20.

4-محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص191.

ثالثا : بين التجريب الروائي و الرواية التجريبة :

إن التجريب نمط من الفهم و الممارسة ، يرفضُ التقليد أو الركود إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية و الإبداعية ، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي و الحاضر معا ، استهدافًا للأفضل و الأقدر على الاتساق مع العصر و الاستجابة لمقتضياته .

سبق لنا القول أن الكتابة التجريبية هي خروج عن المألوف ، و كسر للحواجز ، و خرق للقوانين و المعايير الجمالية ، لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة ، مغايرة للسائد ، معبرة عن الواقع بطريقة منسجمة و موافقة لمقتضيات العصر .

و هذا هو الحال في "**الرواية**" فهي فن تجريبي في المقام الأول ، حيث كانت محايثة دومًا لطفرات الوعي حيثما حلَّت و ارتحلتْ ، فالرواية تتخذُ لنفسها ألف وجه و ترتدي ألف رداء و تتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل ، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ، و ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك على الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص [1].

و بهذا يمكن القول أن الرواية هي أبرز الفنون التي كانت محل "**التجريب**" ، لأنها الشكل الإبداعي الوحيد الذي يتميز بالتنوع ، قد يحتوي في كتاباته خصائص التغير و التبدل ، فيمثل بذلك أرضية خصبة للتجريب الدائم في كل جوانب الرواية .

إنّ **الرواية التجريبية** تعتمد على كسر عمود الكتابة الروائية التقليدية و التخلص من نمطها مستخدمة نظامًا ومنطقًا خاص بها ، ذلك أنها " لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ، و لا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية ، و إنما تستمد نظامها من داخلها و كذلك منطقها الخاص بها ، من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول و التخلص من نمطية بنياته "[2].

1-ينظر : عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص11.

2- ينظر : بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في الغرب العربي ، المغاربية للنشر ، تونس 1999، ص365 .

و من سمات **التجريب الروائي** كذلك تعدد اللغات و الأصوات و المرجعيات الثقافية داخل المتن الروائي الواحد ، و هذا يوسع ممكنات خطاباتها و قلقه وتطلعاته ..يتمثل الذات الفردية و الجماعية وحمولاتهما الاجتماعية و النفسية و الثقافية ،بذلك يتسع أفق الرواية لتسخر بالأحاسيس الإنسانية و الرؤى و المواقف و التجارب "[1].

إن التجريب الروائي لا يعالج المضمون و حسب ، و إنّما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف و تجزئة حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديد ، بل ربما كان تجليه في الشكل أوضح من المضمون"[2].

و قد قام **صلاح فضل** بتصنيف مفاصل **التجريب الروائي** في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة ، يمكن إجمالها فيما يلي :

- بتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ، و لم تتداولها السرديات السابقة ، مع تخليق منطقها الداخلي ، و بلورة جمالياتها العامة ، و القدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها ، و فك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مهمة ، و لدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم .
- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذه النوع الأدبي ، و ربما تكون قد خرجت في أنواع أخرى ، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل ، و تحديد منظوره أو تركيز بؤرته ، مثل تيَّار الوعي أو تعدد الأصوات ، أو المونتاج السينمائي ، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.
- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ، و يجري ذلك عبر شركة من التحالفات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو للهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد[3] .

من هنا فالتجريب الروائي فعل محدود ، و رؤية فنية تحيل على المغامرة و تحثُّ على رفض المسلّمات ، ذلك أنه فعل مبني على الخلخلة و الانزياح الدائمين .

1- ينظر: محمد عز الدين التازي ، التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد ، مرجع سابق ،ص3.

2- علي محمد المؤمني ، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، مرجع سابق ،ص21.

3- ينظر:محمد عز الدين التازي ، مرجع سابق ، ص3 .

و يذهب محمد "**أحمد علقم**" إلى أن أبرز ما ارتكزت عليه **الرواية التجريبية** هو تحررها من الشكل التقليدي المتميز بالحبكة التي لم تعد تتعقد بالتدرج ثم تنحل ، فالحبكة أصبحت مفككة ، مبعثرة و الأحداث فقدت لحمتها و تسلسلها و سببيتها ، و نجد أن الرواية التجريبية غدت أمام القارئ مشروعا يستنطقه و يشارك فيه ، و من أبرز الأساليب المعتمدة اختفاء الراوي الكلي العليم و حل محله راوي يروي بضمير المتكلم أو راوي موضوعي ينقل ما يرى أمام عينه أو رواة عديدون"[1].

إضافة إلى هذا "فقد تبنى بعض الكتَّاب الثورة على الموروث و الأشكال العتيقة في الفهم و الممارسة .. و التجريب الذي يطبع الرواية يظهر من خلال:

- تكسير القصة و جعلها متناثرة سواء داخل السرد أو عبر الخط.
- المزج بين ما هو واقعي و غرائبي كلعبة مبررة بفعل التخييل .
- لغة تمر عبر التداعي و الحلم لتنقل ذلك التخييل .
- الجهر بالموقف الاحتجاجي اتجاه الواقع و السياسة .
- تعويم الشخصية داخل الرواية و جعلها تجليات و أصوات غير قابلة للوصف الدقيق"[2].

و من خلال ما سبق يتضح أن **الرواية التجريبية** قد قامت على مجموعة من المبادئ بين بنائية و تقنية اقتحمت الرواية التجريبية – من خلالها- بفعل التجريب حدود الكتابة ، فتحولت إلى نص مفتوح ينفتح على كل الموضوعات ، و النصوص ، و مختلف المظاهر الكتابية ، فأضحت بذلك الرواية التجريبية نصا بالغ التركيب ، متعدد الطبقات .

1-ينظر: محمد أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت،ط1 ،2006 ص 91-92.

2-ينظر: محمد الدغمومي ، الرواية المغربية و التغير الاجتماعي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،1991، ص50-51.

الفصل الأول:التجريب على مستوى العتبات و التشكيل اللغوي.

1- رؤية واسيني الأعرج للتجريب.

2- تمظهرات التجريب في رواية ذاكرة الماء.

I. التجريب على مستوى العتبات النصية.

أولا :سحر البرازخ النصية.

1- العنوان دلالته / وظائفه ومدى تمثيله لمحتوى الرواية.

- العناوين الجزئية:

أ-الوردة و السيف.

ب-الخطوة والأصوات.

2- الغلاف الروائي /حمولته الدلالية و إثارته الجمالية.

أ-اســـــم المؤلف.

ب-الصورة التجريدية /ودلالتها .

3- الغلاف الخلفي بين التجلي الظاهر و المعنى المبطن.

ثانيا: حركية التشكيل الطباعي و حركية النص السردي.

1- الصمت/البياض الطباعي و أفق التأويل.

2- علامات الترقيم سيميائية الحضور و الغياب.

II. التجريب على مستوى التشكيل اللغوي.

أ- الفصحى .

ب- حضور العامية.

ج- تقاطع العامي و الفصيح.

د- توظيف اللغة الأجنبية .

1- رؤية واسيني الأعرج للتجريب:

التجريب عند "**واسيني الأعرج**" يُعلن القطيعة مع أنساق السرد التقليدي ، ليعلن مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق للكتابة ، تجدد نسغها من صيرورة بحثها عن المغاير و المختلف من أشكال و أنساق السرد ، و مستويات اللّغة ، لبلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم ، و صياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي و السياسي و تحوُّلاته المتأزِّمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة ، و كانت تستدعي تحولات في جماليات النص السردي ، من أجل استيعاب الإشكاليات المستجدَّة و التحديات المتولِّدة عنها فكان أن تحول التجريب إلى هاجس يتصدر أغلال واسيني الفكرية و الجمالية ، إذْ يمثّل السؤال المركزي الذي يتردد صداه في كل نصوصه الروائية و هو سؤال يقترن بإشكاليتين نقديتين ، تمثل المثاقفة أولهما بحكم أن الرواية من حيث أنها نصٌ متمايزٌ في بنياته وفي آفاقه و في أسسه التي يرتكن إليه فرضيتها ، في حين يمثّل التأصيل ثانيتهما ، و هو يتأسس على "البحث عن الأنا من خلال الآخر من أجل خلق ذات متحررة ، لها علاقاتها بتاريخها و حضارتها ، مما يعطيها مميزاتها و لها علاقاتها مع الآخر المتقدم/المتنور ، مما يعطيها مكانا داخل العصر الذي تعيشه استهلاكا ، و تحاول تعايشه كممارسة فكرية /حضارية " [1].

تعكس تجربة واسيني هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة / وسؤال التأصيل ، و هي ممارسة مغامرة التجريب بحثا عن المغاير من أشكال و آليات الكتابة و أدوات السرد ، مما جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن المختلف من الأنساق الجمالية ، القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث و المعاصر و بلورة المواقف و الرؤى النقدية منها ، و هو ما يبرِّرُ أن التجريب لدى **واسيني الأعرج** وليد وعي بشروط الكتابة الروائية فعلا إبداعيا ، يستمد نسغه من تجديد أشكاله عبر مغامرة بحث لا تنتهي لبقائها ، منفتحة عن اللّامحدود من الاحتمالات و التوقعات ، و كذلك عن وعي بخصائص المرحلة التاريخية لجزائر الاستقلال ، و ما يطرح من تحديات ، كل ذلك دون إقصاء للذات التي تتعالق كسيرة

1-واسيني الأعرج ، مأزق الرواية العربية ، أسئلة النشأة ،أسئلة المثاقفة ،مجلة المساءلة ، الجزائر ، 1993، ص68.

فردية /مع سيرة المجتمع ، بحكم جدلية العلاقة القائمة بينهما ، مما يعلّل تداخل الميثاقين الروائي و السردي في كل نصوص **واسيني الأعرج** الروائية ، و يكشف عن جدلية المثاقفة والتأصيل ، و فعلها في مغامرة التجريب الروائي ، و هكذا فإن التجريب –في تصور واسيني الأعرج– عمل إبداعي حداثي يستمد العلامات الدالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا / ثقافة الهو، و هي المزاوجة التي كانت سبب مذهب التجريب الروائي لدى هذا الكاتب، فكانت ميسما للاختلاف و التميز، و الذي جسّدته نصوصه الروائية [1].

2- تمظهرات التجريب في رواية "ذاكرة الماء":

نجد رواية "**ذاكرة الماء**" ، تستثمر أكثر من أداة و تقنية في سياق إمعان كاتبها في مغامرة التجريب ، الباحثة عن آفاق حداثية في أشكال الكتابة الروائية ، شأن التعالق بين السيرة و الرواية و التناص بين السرد و الشعر ، و استثمار النص الوثيقة من خلال الاشتغال على عدد وفير من قصاصات الصحف الجزائرية (الوطن ، الشعب ، المجاهد ، والخبر) و الحامل لعدد من قرارات المؤسسات الحكومية ، و لحوادث الاغتيال ، فضلا عن استثمار الصورة من خلال توظيف صورة عائلية أُخذت بحمام الوردة في الستينات القرن الماضي ، و الأغاني و الأمثال الشعبية الجزائرية ، والترسل ، ولعل العنصر التجريبي الجديد يتمثل في تقسيم الفصول إلى أزمنة فيزيائية يحكمها نظام التعاقب ، و جميعها لا يتجاوز أربع عشر ساعة ، و قد استثمر الكاتب في صياغة متنها الحكائي جماليات كتابة اليوميات و المذكرات ، و لغة خطاب متعددة ومتنوعة السجلات ترسم محنة /الذات و الوطن ، تكشف الرواية عن مظاهر عديدة تبرز كمؤشرات على انخراطها ضمن مسالك التجريب ، فالتخوم بين الروائي و السيري تتداخل مما يربك العلاقة بين ميثاقي الرواية و السيرة الذاتية ، و ذلك من خلال استعادة الكاتب لجوانب من طفولته ، فكان اشتغاله على الذاكرة و التداعي و الحلم السبيل إلى اختراقه الأنساق التقليدية للسرد و استبدالها بأخرى تقوم على تداخل الأزمنة تعاقبها[2].

1- ينظر :بوشوشة بن جمعة ،التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية ، جامعة تونس ، عبد الحميد بن هدوقة مقالاتwww.benhedouga.com، 8جانفي 2019، سا10:00 .

1- ينظر : المرجع نفسه.

I. التجريب على مستوى العتبات النصية :

أولا : سحر البرازخ النصية :

تعتبر العتبات النصية أول ما يواجه القارئ قبل الشروع في عملية القراءة ، فهي بمثابة المفاتيح الإبداعية ، و المرفقات النصية التي تحيط بالنص ، كما تعدُّ مفاتيح إجرائية أساسية ، يستخدمها الباحث لاكتشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها ،أي المداخل التي تتخلل النص وتكمله و تتممه ، فهي عناصر ضرورية في تشكيل الدلالة ، و تفكيك الدوال الرمزية ، فعتبات النص هي "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه : حواشي ، هوامش عناوين رئيسية وأخرى فرعية و فهارس و مقدمات و خاتمة ، و غيرها من بيانات النشر التي تُشكل في الوقت ذاته نظاما اشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به ، بل إنه يؤدي دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها "[1].

و منه فالعتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر ، لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النص ، و قد أصبحت تشكل اليوم حقلا معرفيا قائما بذاته ، و لأن هذا الحقل مجموعة من النصوص التي تحفر المتن و تحيط به من (عناوين و أسماء و إهداءات و مقدمات وبيانات ..) التي توجد على صفحة غلاف الكتاب و على ظهره ، و قد سميت "**عتبات النص**" بهذا المصطلح –فيما هو جلي– نسبة إلى عتبة البيت ، فهي الأساس و الركيزة التي يقوم عليها النص "[2].

و مما سبق يتضح أن العتبات النصية مفتاح لكل كتاب ، و قد مثل ذلك بعتبة الدار التي لا يمكن دخولها إلا بالعبور عليها ، فالمؤَلِّفُ لا يمكن أن يُقدَّمَ عاريا من هذه النصوص ، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وحسب ، بل أيضا بسياجاته و خارجه باعتبارها حلقة وصل .

1–عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، الدار البيضاء ،بيروت ،2000،ص16.

2–فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، دار العربية ، لبنان ، ط1 ، 2010، ص 223.

1-العنوان دلالته /وظائفه ومدى تمثيله لمحتوى الرواية :

يشكل العنوان عنصرا أساسيا في النص ، فهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص ، وكشف أسراره ، و مع نشأة الشكلانية و البنيوية و علم العلامات ، ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي وظائف شكلية وجمالية و دلالية تعد مدخلا لنص كبير كثيرا ما يشبهونه بالجسد ، رأسه هو النص"[1] .

فالعنوان أحد أهم مصاحبات النص ، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه ، و هو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك "[2] ، و عنوان الرواية يخبر للوهلة الأولى عن أبعاده التجريبية ، فقد اقترن بالانزياح اللغوي ففي العنوان كسر لأفق القارئ الذي لا يمكن أن يتوقع ارتباطا بين كلمتي "ذاكرة " و "الماء" ، فاجتماع الكلمتين معا يُخرج كل منهما عن نسقه الطبيعي للكلام ، و هذا تهجين لغوي يسمو باللغة إلى أرقى مناص الإبداع و التجاوز .

و عنوان هذه الرواية يحمل بُعداً تجريبياً على غرار باقي العناوين التجريبية " ففي اللحظة التي يحتك فيها القارئ بأحد عناوين الرواية الجديدة تفتح هذه الأخيرة لغزا من الألغاز الملتبسة ، الأمر الذي يقود القارئ نحو عدد لا متناه من الخدع و الحيل التي يوقعه فيها هذا النوع من العناوين المضللة كما قد يستمر العنوان في التباسه من بداية النص حتى نهايته ، و هو ما كانت تنبذه إستراتيجية العنوان في الرواية التقليدية "[3].

"يعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية ، و عنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص ، و فهمها و تأويلها داخل فعل قرائي شموليّ ، يُفعِّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما"[4].

1-خليل شكري هياس ، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص و تشكيل الخطاب ، عالم الكتب الحديث، أربد -الأردن، ط1 2010 ، ص100.

2-زهيرة بولفلوس ، آليات التجريب و جمالياته في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي" ، مرجع سابق ،ص205.

3-عبد المالك أشبهون ، العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر والتوزيع ،سورية -دمشق ،ط1 ،2011 ،ص198.

4-محمد بازي ، العنوان في الثقافة العربية ، دار الأمان ، الأردن ، ط1 ،2012 ، ص15.

و هذا ما يعطي القارئ فرصة صياغة و نسج الأحداث ، من خلال إعادة ترتيبها و تركيبها في مخيلته ، و بهذا يكون العنوان قد أخذ دوره ، و أدى مهمته بكل أبعادها التجريبية في رواية **"ذاكرة الماء"** .

و "عناوين رواية **'الحساسية الجديدة'** مثيرة للجدل ، و تنفيذها أصبح أكثر ذكاء و مكرا ودهاء و عليه فإن هذه العناوين الروائية تحتاج إلى دراسات متخصصة ، إذْ لا يمكن القفز عليها بدون ايلائها الأهمية التي تستحقها في اقتصاد النص[1] ، و من هنا فالعنوان يشكل أهم مفاتيح الرواية التي يستخدمها القارئ ، بغية فتح مغالق النص ، و الدلوف إلى مجاهيله ومساحاته المخبوءة و المغلقة.

عنوان **ذاكرة الماء** يفاجئ القارئ أول وهلة ، فلا يجد له تفسيرا معينا فيتساءل هل للماء ذاكرة ؟ و يبقى هذا العنوان لغزا محيرا يحاول القارئ ربطه بالمتن.

تتيح رواية **"ذاكرة الماء"** للقارئ أربعة عناوين:

أ– العنوان الرئيسي: ذاكرة الماء.

ب–العنوان الفرعي : محنة الجنون العاري.

ج–القسم الأول : الوردة والسيف.

د–القسم الثاني : الخطوة و الأصوات .

من خلال هذه العلاقة غير الممكنة ظاهريا بين الذاكرة و الماء ، يطرح النص العديد من التساؤلات المحيرة و المتناقضات الموجودة ، فلو حاولنا الربط بين الذاكرة و الماء في مستوى دلالي واحد ، نجد أن دلالة الأثر تحتويهما ، ذلك أن انسياب الماء يترك أثر و رواسب ، و الذاكرة أيضا عبارة عن آثار يخلفها الواقع و الأحداث يقول :"و ها أنا ذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير ، أمام الذين فقدوا أرواحهم ، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة ، أمشي على الملوحة و الماء ، وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة ".

إن هذا العنوان يتقاطع مع عنوان رواية **أحلام مستغانمي** (ذاكرة الجسد) ، فالعلاقة بين الذاكرة والماء هي قراءة الحياة بكل تفاصيلها ، فالماء يمثل الحياة ، إنها إذن ذاكرة الحياة ، ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزونيا ، أي أنه يعيد نفسه .

1–عبد المالك اشهبون ، العنوان في الرواية العربية ،مرجع سابق ،ص69.

و بناء على ذلك فإن عبارة "**ذاكرة الماء**" تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض ، و المقارنة الدلالية التي يحملها هذا العنوان ، فكيف يمكن الربط ين الماء كمادة فيزيائية ،و بين الذاكرة كوعي ثقافي ؟[1].

أما عن الدلالة اللغوية ل "ذاكرة" نجد :"ذكر الشيء ، يذكره ، وذكر ، وتذكارا حفظه في ذهنه ..و الذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها "[2] .

و نجد كلمة (ذاكرة) معرفة بالإضافة "**ذاكرة الماء** " ، وكأن الكلمة أفرغت من محتواها واقتضت مضاف إليه ، يعرفها ويعطيها كنهها وخصوصيتها ، عنوان الرواية مكتنز بدلالات تفتق طاقات هائلة فالذاكرة عكس النسيان حافظة للأشياء ، وهي في الوقت نفسه صنو النسيان ، ولكنا لم نألف للماء ذاكرة هذه أول علامات تجريبية العنوان وما تحدثه من انزياح أسلوبي مشكلة وثبة باتجاه الشعر [3].

الرواية إلى جانب العنوان الرئيسي تتيح عنوان فرعي ، ومنه انطلاقا من مقارنة تركيب العنوانين نجد :

1-ذاكرة الماء : مضاف + مضاف إليه.

2-محنة الجنون العاري : مضاف +مضاف إليه + صفة .

تصبح **الذاكرة** محنة بسبب انقطاع مادة الذاكرة من موضوعها ، فكل شيء تغير بشكل رهيب المدينة الناس...فالذاكرة المحنة التي تستعيد تفاصيلها لم يعد لها وجود ، فمحنتها تتمثل في انمحاء ماضيها 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 كل ما فيها ضرب من الجنون و الهيستيريا ، جنون لا تفسير له "**جنون يقارب الانتحار مرض العيون و الذاكرة ، تساقط الشعر و الخوف ، خسران البيت و الأرض و البلاد و السرية والمنفى ، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين و التهام كم لا يحد من الورق و الأقلام و الحبر..و كثير من الخوف الذي لا يشه خوف**"[4].

و إلى جانب هذا التعالق بين العنوان الرئيسي و الفرعي ، يؤسس كل منهما فضاءه الدلالي عن طريق توضيح العلاقة بين الذاكرة و الماء ، وبين المحنة و الجنون العاري من جهة أخرى.

1-ينظر : أمال سعودي ،حداثة السرد و البناء في رواية **ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج ،مذكرة مقدمة لشهادة الماجستير ،جامعة محمد بوضياف ، مسيلة ، 2007./2008 ،ص85.

2-بطرس البستاني ، محيط المحيط ، مكتبة لبنان ،بيروت ، 1987 ،ص309 .

3 -ينظر:أمال سعودي، مرجع سابق ،ص86.

4 - واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة و النشر و التوزيع ، ط4 ،2008 ،ص10.

- **العناوين الجزئية :**

أ- **الوردة والسيف:**

نجد أن الراوي يضع "**الوردة** "مقابل "**السيف**" و هي ثنائية يحكمها التعالق و الجدل باعتبار "**الوردة**"كائنا طبيعيا ، يرمز للحب و الحياة و المستقبل و الجمال، و يشير إلى الربيع في حين يحمل "**السيف**" دلالات مضادة فهو صناعة إنسانية ، يحيل إلى القتل و الدم و الموت، فالكاتب هنا يضع الطبيعة و بساطتها إزاء وحشية الإنسان و شهوة القتل لديه ، رغم هذا الفرق الشاسع بين اللفظتين (الوردة و السيف) فنجد واو العطف تجمع بينهما ، و تجعل كل منهما في علاقة صراع ضدي تقوم على مفهوم الزمنية ، و يشتد الصراع بين "**الوردة**" النابضة بالحياة ، و "**السيف**" الحامل للموت ، من هذا المنظور استطاعت ثنائية (الوردة/السيف) أن تُجسد هذا الصراع ،و بالتالي استطاع الراوي أن يؤكد من خلال الإصرار على الحياة على "ذاكرته" .

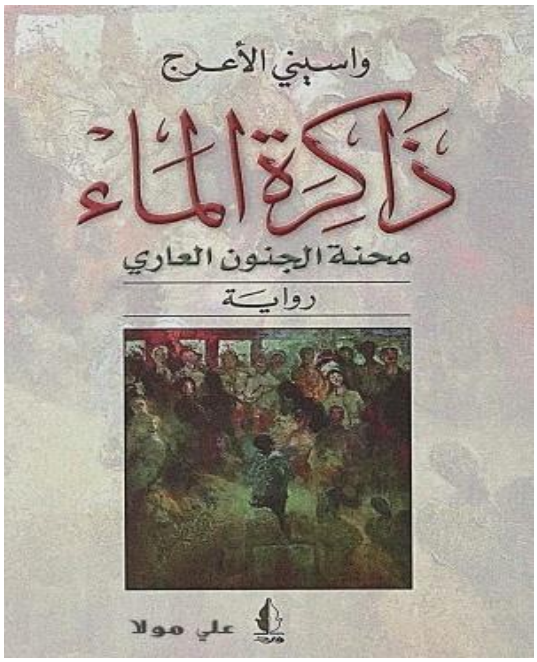
ب- **الخطوة و الأصوات :**

في **القسم الثاني** نلمس الإصرار على ممارسة الحياة و تحدي المخاطر ، فرغم الخطر و سوء الأوضاع يقرر الراوي أن يخرج إلى شوارع المدينة التي شاع فيها القتل المجاني ، لتنفيذ برنامجه الأسبوعي الذي يختزله دائما في يوم واحد، و بهذا تصبح كل **خطوة** محسوبة بدقة ن تنبئ عن إحساس داخلي بالخوف والترقب يقول: " **كلما خطوت خطوة إلى الأمام تزداد المسافة بعدا ، وتتحول إلى قيامة** "[1] ، و كلما ازدادت المسافة بين البيت و العودة إليه تتقلص فرص الحياة ، و تتضاعف احتمالات الموت، كما تزداد الأصوات كثرة و تتداخل مع نفس الراوي ، فهي تؤنسه حينا و تضيقه حينا آخر ، تأتيه من"**الذاكرة**" مرة و تغوص به في تفاصيل كابوسه اليومي مرة أخرى ، و هنا نجد "**الخطوة**" المفردة تصميم على مواجهة الجمع بأصواته العديدة ، و لغته الوحيدة التي لا تعرف إلّا الصمت على الجرائم ، من ثم يصبح الجمع بين "**الخطوة** و**الأصوات**" نفسه شكلا من أشكال المقاومة "الوردة للسيف "، فتصبح الرواية انفتاحا حياتيا متجددا على قدر الوجود ، و محنة ملامسة طابوهاته و تعريتها أثناء التنقل المستمر بين المكانين الحاضر و الغائب ، رغبة في العيش رغم الخطر الذي يتهددها و رغم صراع الأصوات العنيف داخل النفس و خارجها [2].

1-الرواية ، ص218.

2-ينظر : أمال سعودي ، مرجع سابق ، ص 90-92

2-الغلاف الروائي /حمولته الدلالية و إثارته الجمالية :



يُشكل الغلاف المظهر الخارجي للرواية ، إذْ يُعد أول العلامات النصية التي تقع عليها عين القارئ وهو ما يلفت النظر للتوجه إلى الرواية و قراءتها ، و هو أيضا الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد رؤيتنا للرواية "لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة ، تدخلنا إشارته إلى اكتشافات علاقات النص بغيره من النصوص"[1] ، إنّ تصميم الغلاف في الرواية و دوره في تشكيل البعدين الجمالي و الدلالي لنص لم يعد حيلة شكلية بقدر ما يدخل في تشكيل النص ، فهو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص والغلاف يعد بمثابة عتبة محيط بالنص ، ومن خلالها يعبر الناقد إلى أغوار النص الرمزي و الدلالي، وهو أيضا " هوية بصرية ينبغي أن تقبلها كإحدى هويات النص ، فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه ، فهو الناطق بلسانه ، يقدم قراءة للنص و بالتالي يضع سمات النص و علاماته و هويته"[2] ، أي أن الغلاف و الصورة التي توضع عليه إما أن تكون من اختيار الناشر أو المؤلف ولأهمية العنوان فإن العناية بتوحيده ، و إخراجه على الوجه الحسن ، من الإجراءات الجمالية الضرورية و الملحة ، وقد تزايدت الأهمية به حديثا .

1-حسن محمد حامد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نماذج مختارة ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ،1998،ص58.

2-حسن نجمي ،شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 2000 ص22.

و في رواية "**ذاكرة الماء**" –لواسيني الأعرج– نجد أن تصميم الغلاف الخارجي يشكل بعدا من أبعادها الدلالية حيث نجد صورة تجتمع فيها مجموعة من الأجساد البشرية الصامتة ، لا يبدو في ملامحها إلا الرؤوس ، وفي بعض الأحيان بعض الأطراف ، وما يلاحظ على هذه الأجسام أنها متداخلة مع بعضها البعض ، مزدحمة و كأنها تحاول الهروب من شيء مبهم و مرعب ، ما يميز هذه الصورة هو تداخل و تمازج الألوان ، فبين الأخضر القاتم ، الأحمر ، الأسود تشكلت هذه الصورة الزخرفية ، خلف هذه الأجساد حاجز يشبه الجدار العالي ، لا يبدو منه إلا بعض الفتوحات الشبيهة بالنوافذ ، الوجوه التي تحملها الأجساد تائهة و حائرة ، أي أن الأوضاع الاجتماعية تريد أن تبكي هذه الوجوه تارة و أن تضحكها تارة أخرى.

ينهض هذا التشكيل الخارجي بوظيفتين : **الأولى** اشهارية تتعلق بالناشر ، تنتهي بمجرد اقتناء الكتاب ، أما **الثانية** تأويلية تتعلق بالمتلقي أو القارئ الذي قد يكتشف علاقات التماثل و التشابه الدلالية بين الغلاف والنص ، و قد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه "[1].

فالمتمعن للوحة الغلاف يكتشف دلالة هذه الرسومات و الأشكال و الألوان ، دون أن ننسى تلك السيمات الكتابية التي انتشرت و تفرقت على سطح الغلاف ، و أكسبته بريقا فنيا و جماليا وأضافت على الواجهة الأمامية للغلاف طابعا من الرمز و الإيحاء ، و الدلالة التي أنارت للقارئ درب الانتقال إلى الرواية أو النص حيث تستوقفه لاستكنان مكنوناته.

أ–اسم المؤلف : نلاحظ بروز اسم الكاتب –**واسيني الأعرج**– في أعلى صفحة الغلاف ، و تموقع الاسم في هذا الموضع بالذات يرمي بعدة دلالات منها : الرفعة و السمو و الشموخ و العظمة ، و الثقة بالنفس ، فهو يقف أمام القارئ بكل جرأة و اعتزاز ، لأن " وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل "[2]، و بتموضعه هذا يعلن عن رسالته و يعترف بها و يلتزم بمضامينها .

كتب اسم المؤلف باللون الأسود الذي يدل على الحزن والموت ، كما أنه زمن الخوف من المجهول والليل إلى التكتم و لكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء ، فدلالة اكتساب اللون الأسود هو أن الكتابة وسيلة يتحدى به قوس الموت ، والتصدي لمختلف أشكال العنف بالقلم .

1حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3، 200،ص60.

2–حسن نجمي ،شعرية الفضاء،مرجع سابق ،ص22.

ب –الصورة التجريدية/ودلالاتها :

يتكاثف عنوان الرواية المدون على سطح الواجهة الأمامية للغلاف مع الصور و التشكيلات و الرسومات التي تكون شارحة له ، منبهة إلى تعالق شديد معه ، وتكون هذه الرسومات دالة ،إذا كانت صورة تجريدية ، و هنا يحتاج القارئ إلى ذكاء شديد يثبت الرابطة بين التشكيلات و مضمون النص [1] ، و هذا الذي يحاول **"واسيني"** بثه في رسومات أغلفته التي تحتاج إلى إعمال فكر لتبيين دلالتها الحقة ، و علاقتها بأحداث الحكاية ، و يقف إلى جانب الرسومات الألوان التي تفتح شهية المتلقي للقراءة ، و تتطلب كذلك دقة عالية من قبله لفهمها .

إن أهم ما يلفت انتباه القارئ و هو مقبل على اقتناء الرواية ، تلك اللوحة التجريدية التي شكلتها طائفة من الألوان : أحمر ، أخضر ، أسود ، ابيض فاتح ، إنها تصور أشخاصا لا يظهر منهم إلا رؤوسهم و أجزاء معينة من أجسادهم كالصدر و الأيادي مثلا، فهي لوحة غامضة ، تكتسي أهمية خاصة ، كونها تشوق القارئ و تجذبه إلى فك لغزها و تأويل دلالتها ، إنه مجتمع فقد بطاقة هويته بين تناقضات الأصالة و المعاصرة ، و الحياة و الموت ضيّع ملامح كيانه بين صراعات الحرية و الوجود ، وقّع معاهدة استسلامه بشهادة زمن الماضي و الحاضر، فسيادة **اللون الأحمر** يدل على أن المأساة طالت المجتمع ،و اللون داخل الصورة فهو دلالة على "الحرب و الدمار و النيران و الدماء و الحركة "[2] ، هذا الدمار يمثل الموانع التي يحاول الشعب أن يتجاوزها و يخرقها ، أما الأحمر الذي رسم على الوجوه فهو دلالة على المجزرة التي مر بها الفرد الجزائري ابن العشرية السوداء ، كما أنه يمثل الخيبة و التمزق الحاصل في كيان المجتمع ، وما يبشر بأمن قادم كون اللوحة لم تحتضن و تقتصر على اللون الأحمر فقط الذي يوحي بانفجار الدمع والجرح وسيل الدماء ، و لهيب النيران ، بل احتضنت أيضا **اللون الأخضر** الذي يدل على الخصوبة و الخيرات التي عرفتها الجزائر رغم الأزمة، وقد احتضن الغلاف أيضا **اللون الأبيض** الذي يوحي بفرج قريب .

1–حميد لحميداني ، بنية النص السردي،مرجع سابق ،ص60.

2–قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصور في أشهر الإرسابات البصرية في العالم ، مؤسسة الوراق ، الأردن ، ط1، 2008،ص13.

3-الغلاف الخلفي بين التجلي الظاهر والمعنى المبطن :

على خلاف ما تراءى للقارئ من خلال الواجهة الأمامية للغلاف ، فإن الواجهة الخلفية أي ظهر الغلاف " تكتسي بدورها أهمية خاصة حيث يعول عليها لأنها مرحلية و إغلاق لحظي للفضاء الورقي ليكتب النص فيما هو أشمل و أعمق و أوسع "[1] ، فظهر الكتاب له حظ مثلما هو للوجه الأول لصفحة الغلاف ، فقد يعتقد البعض أنه موضوع تافه لا مجال له في النص ، لكنه ذو أهمية بالغة حيث نلاحظ على تلك الخلفية أنها تسبح في نهر من الكلمات و العبارات ، فهي عبارات توحي بأهمية النص "**إن هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها ، كتب داخل اليأس و الظلمة بالجزائر...داخل موجة جبلية**"[2] .

1- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات ،دار الثقافة ، الرباط ،المغرب ، ط1، 2004،ص17.

2- غلاف الرواية .

في الجانب الأيمن للرواية احتوى السيرة الذاتية للكاتب ، و معظم الجوائز التي تحصلت عليها أعماله كما تتربع الصورة الأمامية في الواجهة الخلفية ، إذ نجدها على الجهة اليسرى و تحتها مباشرة عنوان الرواية–**ذاكرة الماء**–.

من خلال ما سبق نجد أن الغلاف بإيحائه يحمل في طياته دعوة صريحة للولوج في **ذاكرة** رجل يحمل في قلبه مدينته التي تجشأت الآلام و الفجيعة التي تعيشها ، حالما بغد أفضل.

ثانيا : حركية التشكيل الطباعي و حركية النص السردي :

1–الصمت /البياض الدلالي و أفق التأويل : و المقصود به المساحات الخالية في صفحات الرواية سواء كانت بين السطور أو في نهاية فقرة أو فصل ، في هامش الصفحة أو بين الكلمات في الفقرة الواحدة ، أو في الجملة الواحدة ، شريطة أن يعبر الملفوظ عن المحذوف و يحل محل هذا الصراع بين الكلمات ، أحينا نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين ، و قد تصبح ثلاث نقاط أو أكثر ، ويدل هذا البياض بين الفقرات أو الفصول على مرور زمني أو مكاني أو حدثي ، و على أبعاد إيحائية ودلالية في النص ، حيث "تعتبر المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال لأنها مشكلة من الحركة البانية المسجلة أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون ،لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء "[1] .

و في الرواية موضوع الدراسة يتضح لنا أن مساحات البياض تضاءلت في أقسام الرواية ، حيث لم توجد إلا في نهايات الأقسام أو الفصول ، وتكون بمثابة الاستراحة لاستطراد و استعمال عملية الحكي .

و نجد البياض بصورة كبيرة في الصفحات الأولى ،خاصة السابعة منها و التي كانت بمثابة تقديم متكون من ثلاثة أسطر ، احتل جزء من صفحة الرواية و بقي الجزء الآخر بياض ، و بنفس الطريقة نجد الأمر في عنوان القسم الأول الذي جاء في صفحة كاملة ، و تتوافق مساحة البياض مع الكتابة الرأسية في النص الروائي متمثلة في الحوار العمودي بين الشخصيات مثل الحوار الذي دار بين الأستاذ الجامعي وصاحب المكتبة حول كتاب :

1–محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1، 1991،ص12.

-"كتاب الإسلام و أصول الحكم لعلي عبد الرزاق.

-ما كانش –الدولة صادرت كل الكتب الدينية .

-لكنه ليس كتابا دينيا على ما اعتمد-اجتهاد عملي-

-هذا شيء آخر[1] .

أو في المقطوعة الغنائية التي سمعها بينما هو في سيارة الأجرة مثل:

" أنا وشادي غنينا سوا .

العبنا على الثلج ، و اركضنا بالهوا.

و كتبنا على أحجار.

قصص صغار .

لوحنا الهوى ..."[2] .

1-الرواية ، ص242.

2-الرواية ، ص280.

إن البياض في العمل الأدبي و الفني ليس عملا مجانيا بل أصبح أسلوب كتابة ، فقد يعبر البياض عن المسكوت عنه ، وحجم المسكوت عنه أكبر بكثير من المعلن عنه ، إنها بلاغة الصمت .

و منه تشكل **البياضات** أو الفراغات ميزة مهمة تطبع صفحات روايات الأعرج ، و تأتي عند نهاية الفصول أو بين ثناياها ، لتحقيق غايات معينة ، تختم نهاية كل فصل ببياضات قد تطول أو تقصر بحسب المقام ، و عادة ما تكون غايتها استراحة قصيرة للقارئ لإدخاله إلى أحداث أخرى و غالبا ما يصحبها انتقال زماني و مكاني ، و هكذا بواسطة مؤشرات دالة يوظفها الراوي في آخر الفصل لتنبيه القارئ بنهايته ، ينتهي الفصل بترك فراغ بسيط يعلن انفتاحا على فصل آخر ، و يمكننا العثور على نماذج كثيرة في الرواية ، مثل ذلك الفراغ البياضي الذي ترك في آخر الفصل الرابع من القسم الثاني لاشك أن لإدراج هذه الفراغات أهمية عظمى في التشكيل الروائي، و لها الدور الأكبر في إشراك القارئ في النص ، فضلا عن القدرة التي تضطلع بها الفراغات للتعبير عما لا تستطيع الكلمات ذاتها التعبير عنه [1].

و مثال ذلك أيضا في الفصل السابع بعد أن يصف الراوي ظروف مقتل يوسف يقول :"**عندما وصلت الشرطة كان كل شيء قد انتهى** ، ثم يترك بياضا لينتقل إلى الصفحة التالية مباشرة و يقول: "**منذ ذلك الزمن ،أخو يوسف اختفى ولم يعد أحد يسمع بينما نوارة كانت تفكر جادة في الدخول إلى مستشفى المجانين** "[2] .

و يبدو أن الفاصل البياضي يعبر عن الزمن الذي قفز عليه الراوي بين موت يوسف واختفاء أخيه و تصميم نوارة على الدخول إلى المستشفى ،و هو زمن مليء بالحقد و الانتقام و الأسى و اليأس ، ولا يمكن للكلمات أن تنوب عنه مطلقا ، كما يتيح للقارئ أن يأخذ أنفاسه قليلا ، بعد أن حبست بقراءة مشهد الاغتيال الرهيب ليوسف ، و هكذا ترك الفراغ البياضي للقارئ فسحة لكتابة رواية على هامش الرواية التي يقرأ.

1- نصيرة زوزو ،مخاطبة القارئ في النصوص الإبداعية ،روايات واسيني الأعرج واسيني أنموذجا ،مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية و الأدب الجزائري ، جامعة بسكرة –الجزائر ، العدد 12، 2016 ،ص533.

2- الرواية ، ص 294.

تستعين الرواية بتقنية ترك الفراغات التي تحادث المتلقي مباشرة ، و تدعوه إلى إنهاء ما لم تتمكن الكلمات من إتمامه ، إن تلك الفراغات قد تبلغ نصف صفحة أو أقل ، وقد تمتد لتبلغ صفحة كاملة في بعض الأحيان ، و قد تتعداها إلى عدة صفحات كما هو الحال في الصفحات الأولى ، و في الأخير يمكن القول أن هذه البياضات تشكل مساحات فارغة تذر الباب شارعا على افتراضات المتلقي الذي سيعمل على ملئها بتخميناته و قراءاته المتباينة .

2-علامات الترقيم سيميائية الحضور والغياب :إنه بالقدر الذي تعج به الرواية بعلامات الترقيم بالقدر الذي تزيد عملية القراءة استيعابا للمشهد السردي ، لأنها علامات "تسهل الفهم على القارئ و تجوّد إدراكه للمعاني ، و تفسر المقاصد ، و توضح التراكيب أثناء القراءة ، تسهل القراءة فتجنب القارئ هدر الوقت بين تردد النظر ، و بين اشتغال الذهن في تفهم عبارات كان من أيسر الأمور إدراك معانيها ، لو كانت تقاسيمها و أجزاؤها مفـــصولة أو موصولة بعلامات تبين أغراضها وتوضح مراميـــها "[1]، فالقارئ يتوقف متأملا كل معنى فهي "في تصور الكاتب ، مثل الحركات اليدوية و الانفعالات النفسية ، والنبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه ، ليضيف إليه دقة التعبير وصدق الدلالة ، فهي تشبه الحركات الجسمية و النبرات الصوتية التي توجه دلالة الخطاب الشفوي كما أنها تشبه إشارات المرور في تنظيم حركة السير كما أنها تنظم الموضوع ، وتجمل لغته ، وتحسن عرضه فيظهر في جمالية خاصة تريح القراء وتدفعهم إلى القراءة والاستمتاع بها "[2] ،وهذا ما تحقق في الرواية.

ومن هذه العلامات "**الحذف**" ذلك أن الرواية موشاة بها لابد أن يكون في ترددها إشارة إلى تشكيلة فنية ما ، وضعها الكاتب بقصد أو بغير قصد ، لتشرك القارئ وتحرك وتيرة قراءته ، فيتوقف أمامها و يتريث ليتأمل الآفاق الرامية إليها ، و بهذا تختلف القراءة بهذا الشكل عن السطحية كون المتلقي يستمع إلى أنات الفراغ ، مادام الخطاب في حد ذاته-في الرواية-مأساويا فيؤثث المشهد تدريجيا و مثال على ذلك النقطتان المتتابعتان(..) أو ثلاثة أو أكثر ، حضرت بشكل مكثّف مثل الحوار الذي دار بين **'موح** 'و زوجته **'مريم'** :"

1- ينظر : ديوان العرب ، علامات الترقيم في الكتابة العربية و مواضع استعمالها www.diwanalarab.com، 2019/02/1، سا 16:00.

2- ينظر:المرجع نفسه.

-أضن أنك ستقول لي أنك مسافر .....

-قلها أنا أعرفك.

-عمتي الأخيرة مريم.

ايه...أحييني يا عمري يامن عاش "[1] .

و حضورها إشارة على أنه ثمة شيء لم يقله الكاتب ، و ما على القارئ إلا أن يستدرج هذا المعنى و يختلف بطبيعة الحال من قارئ لآخر[1]، كما وظف العارضتين و الأقواس و ذلك لشرح أو لوصف المشهد مثل :" **لقد تم التعرف على قاتل لشاعر و الفنان يوسف وهو القاتل الثاني بعد الجلاوجي –الخضار –ويعتقد انه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو تمويلها ،وسنوفيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة)**" [3]

ومنه أسلوب العلامات و أدوات الترقيم يُنم القراءة ، و يُحفز عليها كما يمنح القارئ نفسا منتظما من خلالها و هو ينتقل من جملة إلى أخرى ، ومن فقرة لأخرى..، فهي تضطلع بأدوار هامة على مستوى توضيح الدلالات ، و تبيان المعاني ، و استكشاف الرؤى ، و تحسين القراءة بكل أنواعها و تجويد التوقف تارة و الاسترسال تارة أخرى .

1-الرواية ، ص103.

2-فيروز رشام ، علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني –السيرة الذاتية نموذجا –مجلة معارف ، المركز الجامعي ، البويرة، ع2 أفريل 2007،ص96.

3- الرواية ،ص47.

II. التجريب على مستوى التشكيل اللغوي :

يحاول هذا المبحث الوقوف على تلونات اللغة السردية في النص – **ذاكرة الماء**– وهي تلونات لازمت سيرورة هذا النص منذ انخراطه في مغامرة التجاوز ، و التي يمكن على ضوئها مكاشفة تمظهرات التجريب وملامسة جمالياته.

يوغل التجريب لدى **واسيني الأعرج** في مسالك المغامرة الشكلية عامة و اللغوية خاصة ، من خلال اشتغاله على اللغة بأفق حداثي ، يحولها من أداة إبلاغ /تواصل إلى فضاء إبداعي يسهم في شعرنة الخطاب، و تكثيف دلالته الفكرية و أبعاده الجمالية، يخترق الكائن تجلياتها الكامن من طاقتها .

تُعرَّف الرواية بأنها جنس أدبي مفتوح على مختلف طوائف المجتمع و الأجناس ، و حتى على مختلف اللغات و اللهجات الاجتماعية ، بل إن الشيء الذي يجعلها جنسا متميزا —حسب **ميخائيل باختين**– هو ذلك "التنوع الاجتماعي للغات ،و أحيانا للغات و الأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا " [1] واهتمامنا باللغة و مستوياتها عند الروائي والجزائري **واسيني الأعرج** راجع إلى احتفائه و عنايته باللغة .

الرواية بوصفها تشكيلا لغويا بالدرجة الأولى ، وجودٌ تتصارع فيه الشخصيات والأفكار وتتحاور و تتلاقى ،كل هذا داخل إطار اللغة لذا الروائي يسعى لاستثمار كل الطاقات التعبيرية التي يتوفر عليها ، من أجل إعطاء المتن السردي بلاغته و جمالياته ،و منحه كذلك تواصليته و واقعيته وغوايته من خلال الاشتغال على اللغة .

إن وعي الكتابة الروائية الجزائرية بما هو موحي نتج عنه تقاطع أنماط لغوية متعددة تختلف هذه الأنماط باختلاف مستويات الناطقين بها في مجتمع النص ، الذي هو انعكاس لمجتمع الواقع.[2]

1–ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي، تر: محمد برادة ،دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع ، القاهرة ،ط1، 1987 ،ص39.

2–ينظر: طبيش حليمة ، مستويات اللغة في روايات أعرج وسيني ، مجلة إشكالات ، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بتمنراست ، العدد9 ، ماي2016 ،ص11.

و النص الروائي التجريبي جاء بمثابة اللوحة الفسيفسائية ، التي تتلون بالفصحى والعامية والأجنبية و هي لغات ذات استعمال يومي ، تم اختزالها من النص لغاية فنية ، لأن التجريب يسعى دائما إلى إزاحة المعيار ، ومن ثم جاء توظيف العامية و الأجنبية في السرد بمثابة تجاوز ملموس لغة الرصانة والجزالة.

من هنا إن تعدد الأصوات في الرواية التجريبية انعكس في شكل تعايش الأشكال لغوية ، وهذا التعايش يمثل مرجعيات مختلفة ، حيث المجتمع الجزائري تعايش فيه مستويات لغوية متباينة ،حيث تصير العامية مرجعية دالة على اليومي و الأجنبية تمثل فضاء النخبة ذات الثقافة الفرنسية ، ومن ثم كان التهجين محاولة لتفعيل لغوي داخل النص الروائي

وفي ما يلي نحاول رصد أهم مستويات اللغة الروائية عند **'الأعرج'** ، و نستجلي مكامنها من خلال هذه الدراسة .

أ– الفصحى :

يبرز هذى المستوى اللغوي في السرد خاصة ، لأن طبيعة النص تقتضي ذلك و يستعمل هذا المستوى خاصة إذا كانت الشخصية ذات مستوى ثقافي عالي ، وحامل لأفكار و رسالة معينة ، وهذا ما نجده في حوارات "**الأستاذ الجامعي**" في رواية "**ذاكرة الماء**" ، خاصة منها المونولوجية كقوله :

" **قلت وقتها في خاطري لقد كانوا فضل منا ،نحن اللذين لم نكن نملك ما نأكله ،وعندما نملكه بعد الشطط يأتي من ينبه أمي أن سكان الغابة لم يأكلوا منذ أسبوع ، فتلملم كل شيء وتصعد به إلى الجبل** "[1] .

1- الرواية ،ص42.

ب- **حضور العامية :**

يبرز هذا المستوى اللغوي عندما يبدأ الحوار و يتوقف السرد حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات التي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات نظرها وهي في حديثها هذا تعبر عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها ، لذا فإن كل ملفوظاتها "تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة و كثافة ، إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيات "[1] .

اللهجة العامية	الصفحة
اسْمعِي يَا لالة مُولاَتِي.	15
معْجبْنِيشْ مطلقا.	21
بابا كانشْ أخبار.	22
-حبيتوا تْباصُوني؟؟تورْطوني..حْرامْ يلالة تحملي وتجيبي بَاشْ نخبي عليكْ؟؟ والله متكونْ. -واشْ درتْ أنَا حتىَّ تخبي عليَّا يا ولدْ النَّاسْ.	31
هذي قَاعْ متَصْرَاشْ.	36
هاه كبيرهم حمارهم.	42
رجعت يا وليد حمد ؟؟ روح قول لباك يجي يقلع لحجر معانا .	46

1- تزفطان تودوروف ،باختين المبدأ الحواري ،تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والشر ، بيروت ، ط2 1996،ص215.

- أوفْ حل فمه بزافْ كثَّرْ .	58
- هـذيك رَاسْـها غليض واحـد نهـار تجيبهـا فِروحْهَا .	59
- شـفت أيـام حـرب الخلـيج مسـتعرفوش بصدام . - الشح حتَّى حْنا منستعرفوش بِيهمْ .	59
- خَايفْ تتخلَّطْ ومَا تصفَاش ..يجي وَقت وتَصْفَى .	65
- خَليهَا تخْلاَ.	66
- واش.مشتاقين يا خويا للنو .	89
- متتمصخرش .	93
- بركة من لفهامة للي متخرجش .	101
- احييني يا عمري!يا من عاش.	103
- أنـت خايـب .متعـرفش تحـك ظهـرك .تدخل بوسخك وتخرج بيه .	111
- شُـوف آسـي مُـوح نحطـك قـدام ذيـك الحجرة انتاع رخام.	117
- المير. جا لمير	118
- خَليهَـا هْنَايَـا .غـدا جـا كـاش مشـتري نبيعها .	125
- يَاربي سِيدي وعْلاهْ قتلُوهْ؟ وعْلاهْ قتلُوه؟ وعلاه قتلوه.	145
- شُـوفِي أنـا منعـرَفكشْ ... وإذا مَعجبكشْ الحالْ طيري برَّا . - منطير موال هْنَايا يموتْ قَاسِي .	157
- إحرز رُوحك يا وليدي وْلاد لحرَامْ بزاف	168

- أنا مقدرتش نرفد روحي يجيني هو باش نرفده على ظهري لا يا خويا يزي .يرحم والديك.عييت خلاص هنا بركات .	178
- ياخو نقلك صح الصح مدارش مليح.	200
- يا واحد لخايب راها مكوليا عيك.	222
- أنا عارف حاب صباط واش من نوع؟.	246
- نساو معرفوش بلي راهم مع بنيت باب الواد .والله نحط لهم سعدهم في يديهم.	269
- خفت عليك بابا بطيت بزاف.	328

وظف "**واسيني**" في روايته "**ذاكرة الماء**" اللغة العامية كأساس لبناء تصورات جديدة تذيق بالواقعي و تغوص بالقارئ في عمق الذات الإنسانية ، وتوظيفها بهذا الشكل يجعل منها ذات دلالات عميقة في فعل الحكي من خلال إفصاحها عن وعي الشخصيات ومواقفها .

ج- التقاطع العامي والفصيح : عمد وسيني إلى استحضار العامية ضمن الفصحى و فاعل بينهما في صورة حوارية تعكس حضور مرجعيات اجتماعية مختلفة بين ثنايا الحكي ، ويجعل النص الروائي حقل لحوار اللغات ،تتنوع اللغة في الرواية حيث نجد في السرد حوار مزيج بين الفصحى والعامية وذلك في حوار **الأستاذ الجامعي** مع ابنته **ريما**:

"بابا صباح الخير.

-صباح الخير حبيبتي كيف أصبحت.

-مَازلتْ عيَّانة، أشعر بالدوخة ، مَانِيشْ عارفة و عْلاَشْ.

..غدا أو بعد غد نذهب إلى الطبيب .

يخِي قالك هذيكْ المرَّة ما عندي والُو حافظ شويَا أنت على نفسك..بزَّافْ عليكْ "[1].

1- الرواية ،ص190.

إن "**واسيني**" حاول أن يطوع اللغة و يرتقي بها إلى مستوى الفصحى ،حيث يجعل اللغة فضاء قابل للاختراق و التقاطع بين الفصحى و العامية ، هذا التداخل يجعل لغة الرواية فضاء يتسم بالمرونة ويسمح بالتفاعل ، مسجلا بذلك حالة من القفز على قداسة اللغة الفصحى التي يعتبر اختراقها في الرواية التقليدية من المحرمات ، فهذه المزاوجة بين الفصحى و العامية تمنح اللغة السهولة و البساطة و الدقة بذلك فهي تخلو من الغرابة و التعقيد ، حيث تستمد معجمها من فضاء القرية أو المدينة فيختار الكاتب لكل فضاء ما يناسبه .

كما أن هذه العامية لا تقلل أو تنقص من قيمة اللغة ، لأن السارد وظفها توظيفا بارعا ، دون أن يعكر من صفو الفصحى ولا يخدش جمالها ، و إنما يزيدها حسنا .

د–توظيف اللغة الأجنبية :

حضر هذا المستوى اللغوي في نصوص "**الأعرج**" ليكون نمطا طبقيا بالدرجة الأولى ألا و هو النمط المثقف ، الذي يشكل بؤرة الصراع و التعاطف في نصوصه ، و هذا الاستحضار الواعي للغة الأجنبية –الفرنسية– تواتر في جل رواياته ،إن هذه التقنية المتمثلة في التعدد اللساني تلقى جدلا بين الدارسين .

احتلت اللغة الفرنسية مساحة مهمة حيث احتل ذكر التوقيت فواتح الفصول :

القسم الأول : الوردة و السيف	
التوقيت	**الصفحة**
4H.00 MN	15
4H.15 MN	
4H.30 MN	39
4H.40 MN	47
4H.50 MN	60
5H.00 MN	72
5H.15 MN	82
5H.40 MN	95
5H.50 MN	110

القسم الثاني : الخطوة و الأصوات	
التوقيت	**الصفحة**
7H.40 MN	207
8H.26 MN	216
9H.12 MN	237
10H.50 MN	250
11H.47 MN	268
13H.33 MN	276
14H.11 MN	292
16H.12 MN	305
17H.02 MN	314

122	6H.00 MN
134	6H.10 MN
146	6H.22 MN
154	6H.26 MN
173	6H.39 MN
189	6H.47 MN

326	17H.58 MN

و تتوزع الكتابة الفرنسية على أسماء الأماكن ، و الآلات و الأشخاص و علامات التعامل في المؤسسات و الإدارات ، كما ترد في التأمل أو في اليقظة على سبيل النجوى أو الغضب أو الشتيمة وفي الحوار بين المثقف مع الآخرين مثل :

1- SHARP6 ⟶ 40ص (مذياع) .
2- Salut les copains ⟶ 40ص (مجلة) .
3- les accariens ⟶ (حشرات الأكريان) .
4- le Départ ⟶ 88ص (مقهى) .
5- l'église du rond-point ⟶ 117ص (كنيسة الدوار القديمة) .
6- le poclain ⟶ 119ص (آلة البوكلان)
7- la GARE DE Souani ⟶ 124ص (إسم المحطة) .
8- Couscous royal ⟶ 164ص (الكسكس الملوكي) .
9- La manivelle ⟶ 168ص (آلة موسيقية) .
10- Lumière-édition ⟶ 250ص (دار الأنوار) .
11- Quatre chemins ⟶ 289ص(الطريق الرابع) .
12- el-watane ; liberté ;le matin-nation ; le soir d'Algérie 269ص(جرائد) .

كما ترد اللغة الفرنسية على سبيل الغضب أو الشتيمة كقوله في الصفحة 140 :

"merde ? il faut que je me lève "

"un seul suffi pour faire le sal bouleau"

كما ترد على شكل حوار كما هو الشأن في قوله صفحة 44 :

« -"tiens .prends .c'est du chocolat"

-"tu vois ! il n'est pas empoisonnée".

-"hourrah ! je suis très monsieur .Merci" .

و قول الطبيب في الصفحة 196 :

« -tu sais peut –être c'est la peur qui lui fait tout ça .ryma est une fille très fragile mais aussi très sensible . »

و قول ايماش في الصفحة 245 :

« -tu sais mon ami .dans ce pays. On est devenu tous des cas pathologiques .

-tu sais mon ami .on a vraiment tous besoin de se comprendre et de s'écouter .la peur nous a réduit a l'état primaire .

-c'est vrai .on ne fonctionne plus qu' avec nos instincts ».

و في الأخير يمكن اعتبار اللغة الأجنبية من أهم لواقح التجريب في (**رواية ذاكرة الماء**) ، حيث نجدها تُسهم في تحقيق التفاعل الفني و الثقافي الأجنبي ، إنّ هذه الصيغة من التعالق الثقافي دفع بالرواية إلى اختراق نمطية الكتابة عن طريق هذا التشكيل اللغوي ، الذي يُنم عن خلفية ثقافية في التعامل مع الكتابة الروائية كعملية إبداع و ثقافة في آن واحد ، و انزياح عن المعيار المعهود و ذلك عن طريق هتك جماليات الكتابة الروائية و بنائها من جديد وفق طرائق جديدة تناوش قواعد الكتابة .

الفصل الثاني:تجليات التجريب الروائي في رواية ذاكرة الماء.

I. توظيف الموروث الشعبي.

أ-المثل الشعـــــــــــبي.

ب-توظيف الأغنية الشعبية.

II. انفتاح الرواية على الفنون الأخرى .

أ-الشعـــــــــــــــر.

ب-فن التـــــــــــرسل.

ج-اليوميات و المذكرات.

د-توظيف تقنية القصاصات الورقية.

III. التماهي السيري.

أ-تمثلات التخييل الذاتي و لعبة الضمائـــــر .

ب-فاعلية التخييل الذاتي بين المونولوج والحوار.

IV. **النزوع الدرامي.**

V. توظيف التاريخ.

I. توظيف الموروث الشعبي :

يعتبر التراث الشعبي كغيره من التراث العربي ، أثر و تأثر بحضارات غيره من الأمم و الشعوب قديما و حديثا ، فالتراث هو الموروث الثقافي و الفكري و الديني و الفني المتضمن في خطابنا العربي المعاصر [1] ، من هنا يمكن أن نفهم التراث على أنه كل ما يندرج تحت ستار ما وجدناه متوارثا و متناقلا عبر الأجيال من أمثلة شعبية و ألغاز و حكايات ...الخ ، أي كل الجوانب التي تتضمنها مختلف نشاطات الحياة ، هذا النوع من التوظيف لأشكال التراث الشعبي هو الذي يجعل الرواية تلامس حدود العفوية و اللامألوف، و من أشكال التراث الشعبي في رواية **"ذاكرة الماء"** نجد:

أ- المثل الشعبي :

المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان ، و الذي يعبر عن شخصية الأمة و أحلامها و همومها و تناقضات حياتها [2] ، و قد وظف **"واسيني الأعرج"** الأمثال الشعبية لدرايته بأهميتها الثقافية و الحضارية ، فجاءت أغلب أمثلته تعبيرا عن الأوساط الشعبية .

و منها:

المثل	الشرح	الصفحة
دِيرْ كِيمَا دَارْ جَارِكْ وللَّا بدّلْ بَابْ دَارِكْ.	و هو مثل تتناقله الألسنة في كل زمان و مكان و معناه اعمل كما عمل جارك أو غير بابك و هو مثل يضرب على الذي يذكر أخاه بالسوء حسدا من شيء اشتراه أو كسبه ، فالمثل يُرَسخ معنى الغيرة ، و تغيير الباب حتى لا يبقى أمامك و تتحسر و تحترق حسدا.	58
حشِيشَة طَالْبَة معِيشَة.	و هو مثل يدل على البساطة ، فالمواطن البسيط هو من يبحث عن لقمة عيشه فقط ، فلا يطلب الكثير.	58

1- سعيد سلام ، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ،أربد -الأردن ،2010،ص 15.

2- إبراهيم النمر موسى ، صوت التراث و الهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد 24، ع2/1، 2008، ص129.

خَلَطْهَا تَصْفَى.	و هو دلالة عدم القدرة على فهم الأمور لذلك تترك على حالها حتى تهدأ.	65-168
عَاشْ مَا كْسِبْ مَاتْ مَا خَلّا.	دلالة على الفقر، أو يطلق على الإنسان الكسول و الفاشل ، الذي لا يحدث فرق بوجوده أو عدمه .	69-143
سَبع صنايع والرزق ضايع.	يضرب هذا المثل لشخص يتقن أكثر من عمل أو صنعة ، و مع ذلك فهو يعاني الفقر وقلة ، الرزق وغالبا ما يطلقه العوام سخطا على حظهم و أن من كان يحسن عدة صنائع لابد أن يكون غنيا وهذا من الخطأ فالرزق مكتوب وكثرة الصنائع لا تعني الغنى .	176
/- سيدي مليح وزاده الريح.	و يشير هذا المثل إلى سوء الأوضاع في الجزائر و يضاف لها التهديدات اليومية ، أي عندما يتحول الأمر من السيئ إلى الأسوأ .	252
حَدَّهْ حَدْ رُوحَهْ .	يضرب هذا المثل دلاله على عدم اختلاط الإنسان و التدخل في شؤون غيره .	200
فُولَة وتْقِسْمِتْ عَلَى زُوجْ .	مثل يضرب للتشابه الشديد بين الشيئين .	166
/- خَلِّي البِيرْ بغْطَاهْ .	و هذا المثل يستعمل عندما يعجز المرء عن التعبير أو عن الكلام بما يعانيه ، فيقول هذه الجملة فيتجنب البوح بما في داخله ، فهي تعبير عن الألم الدفين الذي يأبى أن يراه أحد .	167

هنَا يْمُوتْ قْاسِي .	يضرب هذا المثل دلالة على العناد في الأمر، أي البقاء رغم عنكم ، أو بمعنى لن يغادر المكان الذي هو فيه سواء شاء من معه أو العكس .	210-156
لي دَارْهَا بْيِدِّيهْ يفُكْهَا بْسِنِّيهْ .	يضرب هذا المثل كرسالة لتحمل المسؤولية ، فعلى الإنسان أن يتحمل نتيجة أفعاله .	59
دير الخير وأنساه.	بمعنى إذا أسديت معروفا فلا تذكره حتى لنفسك هذا المثل يشجع الناس على عدم التباهي بفعل الخير ، أما إذا فعل الشر فعليه أن يذكر .	278

و من خلال تعرضنا لهذه الأمثال نستنبط أن لها فلسفة تقوم أساسا على التجربة المعاشة ، غايتها التعليم و النصح ، فهي عصارة تجارب الإنسان في الحياة ، يوظف الراوي المخزون الشعبي ليظهر حالة السخط و النقمة على الظروف الاجتماعية القاسية ، و هذا التوظيف مقصود و مخطط له لأنه يعي أهميته و فاعليته عند التلقي ، فالأمثال الشعبية هي في النهاية الحياة الروحية للفرد ، فالمثل الشعبي يترجم مشاعر العامة ، و يُجسد أفكارها و تصوّراتها ، و عاداتها وتقاليدها و معتقداتها و هو خلاصة حكمة الشعوب وذاكرتها بما تحمله من قيم ذات أبعاد مختلفة ، ومنه صار استدعاء المثل في الرواية التجريبية العربية بمثابة التعبير عن عمق الانتماء إلى البيئة الشعبية و ثقافتها .

ب- توظيف الأغنية الشعبية:

و التوظيف الشعبي لا يقتصر على المثل بل يتعداه إلى الأغاني الشعبية التي يقصد بها الروائي النكوص إلى أيام الطفولة ، و قد وظفه ليضفي بعض الحميمية على اللغة بوصفها حاملة لشوق دفين و ذكريات ماضية ، و لعل الأغنية الشعبية تمثل أبرز الأشكال التعبيرية ، حيث وردت في شكل مقطوعات تختلف مواضيعها بحسب سياقات الحكي، و مواقف الشخصيات ، و تعتمد لحنًا شعبيًا قديمًا و تمتاز باستخدام اللهجة العامية و الوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس و انتشارها بينهم [1].

و نجد حضورها في الرواية في موضعين ، **أولهما** عندما غنى(عمي جلول الصبابطي –على حد تعبير الراوي–) لريما ، يقول :

–"ريما يا لحميمه .

يا غزيلة لميمه.

يا بنية لمدينة .

روحي وأرواحي يا لعروسه.

اشري الحلوى الشباكية.

وحده ليك وحده ليّ"[2] .

*و **ثانيهما** في قوله :

–"يا النو صبي .

ما تصبيش عليّ.

حتّى يجي خويا حمُّو.

ويغطيني بالزربية"[3] .

هذا التوظيف للأغنية الشعبية يعكس ثقافة الأجيال ، وظفها الراوي كمكون أساسي من مكونات الشخصية ، باعتبارها وسيلة تعبيرية يتم مساءلة الراهن من خلالها و الغوص في حيثياته .

1- ينظر : إبراهيم نمر موسى ، مرجع سابق ، ص112.

2- الرواية ، ص 126.

3- الرواية ، ص224-225 .

من هنا تبرز أهمية التراث الشعبي في ضمان خصوصية الرواية التجريبية ، هذه الخصوصية تكون أكثر عمقا ذلك أن التراث يستبطن خصوصية المجتمع الواحد ، و لعل مؤشرات العفوية التي يتسم بها التراث الشعبي هي التي تربط علاقة التخييل داخل النص الروائي بالحياة اليومية ، و بالتالي يصبح التراثي الشعبي بمثابة خطاب الحياة اليومية بالنسبة للمجتمع .

و لعل هذا النزوع نحو استلهام التراث كفيل بخلق حداثة روائية ، تتجاوب مع الأساليب السردية و من هنا صارت الرواية التجريبية مساحة إبداعية تتعانق فيها أصولنا الثقافية مع واقعنا الراهن .

II. انفتاح الرواية على الفنون الأخرى :

تتميز الرواية التجريبية بقدرتها على استيعاب كل الأجناس الأدبية و المعارف و العلوم و الفنون مما جعلها كتابة و ليس راية مجنسة لها حدود أجناسية واضحة ، و اختراق الرواية لحدودها نابع من رغبة في إثراء جوهرها و تنويع خطاباتها و تكثيفها ،فلم تعد الرواية إبداعا منغلقا على ذاته ، بل صارت ميدانًا رحبًا لتلاقي الأجناس و الفنون و تفاعلها ، و بهذا صارت الرواية اختراقا لا تقليدا و استشكالا لا استنساخا أو مطابقة ، إثارة للسؤال و البحث لا تقديما للحلول و الأجوبة ، و مغامرة لخوض المجهول لا اقتناعا بالذات بطريقة فيها الكثير من الحلم و الوهم "[1].

و من خلال ما تقدم انفتح –**واسيني الأعرج** –في روايته"**ذاكرة الماء**" على أجناس أدبية أخرى و كذلك فنون و علوم و معارف متعددة ، و خطابات و لغات و محكيات ، و ذلك من باب التجريب فأسهم في تموقعه كمبدع في دائرة الكتابة الحداثية ، و دخول مغامرة ما يُعرف بالحساسية الجديدة ، من خلال تفاعل الرواية مع مختلف الأجناس و الفنون.

أ– الشعر:

إن المتأمل في الرواية التجريبية يلحظ أنها كثيرا ما تقرن السرد بالشعر ، و قد يكون ذلك من خلال التضمين ، حيث يكون النص الشعري مجرد نص استدعته الحاجة للتعبير عن وظيفة ما ، أو الوقوف للاستراحة و الانتقال إلى مستوى آخر ، و قد يكون تضمينه لإضفاء نوع من الزينة لفضاء الرواية [2] و بذلك نجد –**الأعرج** –استثمر الشعر و جمالياته في هذه الرواية ، و هذا ما يتراءى لنا من خلال الأبيات التالية "كلمات **الفنان يوسف**" :

"يا كل صديقي .
يا صديقي .
يا بعض صديقي.
يا أنا .
إني أموت في دمك الحي.

1- ادوارد خراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ،1993،ص11.

2- إيمان هنشري ،تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى –قراءة في روايات واسيني الأعرج–، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال15 ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة باجي مختار –عنابة.

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

و مع ذلك قتلوك يا صديقي و أسكتوا البحر . و غيبوا الشمس مبكرا "[1].

و كذا المقطوعة الشعرية للفنان "يوسف":

"يا كل صديقي .

يا صديقي .

يا بعض صديقي .

يا أنا .

ضمَّ البحر بين يديك وارحل .

خذ لونه في عينيك و هاجر .

خذ كل موجة هاربة منه و اخرج من هذه الدنيا.

و إذا لم تستطع خذ نخيله و صراخه و ارحل .

و إذا لم تستطع فاعشقه و اردعه .

رد له بعض رماله و حجارته وسافر .

و إذا لم تستطع ضع يدك في جيبك و انتحر[2].

1- الرواية ،ص23.

2- الرواية ،ص214.

و نجد المقطوعة الغنائية الشعبية "**فيروز**" : و هي عبارة عن أغنية تتقاطع فيها الكلمات بالألحان لدرجة الإحساس بوقعها عند قراءتها .

" أنا و شادي غنينا سوى .

لعبنا على الثلج .و أركضنا بالهوى .

و أكتبنا على أحجار .

قصص صغار .

لوحنا الهوى .. "[1].

كما نقف على الشعر في الرواية في مواضع عدة على ألسنة الشخصيات ، إما من خلال حواراتها أو مونولوجاتها التي يتداخل فيها الشعر بالسرد و هذا التوظيف قد يكون صريحًا كالمقطوعات في الأمثلة سالفة الذكر ، و قد يكون بواسطة قرائن دالة على استدعائه مثل هذه الإشارات :" **كان يقرأ عليها بعض أشعاره الذي كتبها بالفرنسية** "[2] ، و في موضع آخر نجد إشارة على ذلك كقوله :" **لا أدري ... عندما كنت أتأمل ديوانا لصديقة شاعرة مغربية ، العزلة تستدعي الماء و اللون و الشعر كانت كتابتها رقيقة مثل شعاع الشمس ... و عندما أرادت أن تقرأ الأشعار...** "[3].

و الأمثلة كثيرة ومنه فالتفاعل بين الرواية و الشعر ساعد على تحقيق الانفتاح الجمالي ، كما أدى هذا التداخل و التوظيف إلى تجسيد الرؤية الفنية و التطلعات الروائية شكلا و مضمونا ، فالروائي استحضر الشعر و وظفه لأغراض فنية أنارت سراديب الرواية بحسن تنسيقها و تنظيمها .

1-الرواية ، ص280.

2-الرواية ، ص141.

3-الرواية ، ص150.

ب- فن الترسل :

يعد من الفنون الأدبية التي تتميز بلغة الاعتراف و البوح للمرسل إليه ، لذلك اعتبر فن آنيا يكشف فيه المؤلف/الراوي/المرسل جوانب محددة من تجاربه في الحياة ، و قد استفاد –**الأعرج**–من هذا الشكل ، و نجد في الرواية حضور قوي للرسائل ، التي توزعت بين الرسائل الشخصية و الحميمية بين السارد و زوجته (مريم) و التي احتلت مساحات كبيرة خاصة الرسالة الأخيرة لمريم و التي شغلت 13صفحة من (ص223 إلى ص236) و كسبيل للاستشهاد نورد الكلمات المفتاحية و الختامية نظرا لطولها و هي كالآتي:

"سحبت ورقات من محفظتي ....

-حبيبتي.

أشواقي المعطوبة .

مريم...مجنونتي .....

و في الأخير :حبيبك دائما..

ذات حزن..

ذات غربة .

ذات وطن ، القلب و الذاكرة.

ذات أميرة في قلبي و دمي .

مجنونك المجنون بجنونك" [1].

بهذه العبارات تنتهي الرسالة ، كلماتها كانت بلغة شعرية تُفصح عن تمكن ثقافة الراوي ، ضمت هذه الرسالة أخبار الشوق و الحنين .

1-الرواية ، ص223-236.

ثمة وفرة في الرسائل ، و في صفحات طويلة تدعيما للإفصاح عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع كمثل الرسالتين من مريم للراوي الأولى من (ص93-95) و الثانية جاءت في 8 صفحات من (ص179الى ص187) .

"ها هي ذي الرسالة التي قرأتها بسرعة وسط زحمة الموت و الأحداث السريعة تقفز في وجهي من جديد بخطوطها المنكسرة ...فتحتها عن آخرها بها رائحة مريم [1].

"**شوقي الذي في** .

نشوتي البعيدة .

حبيبي

.....منذ زمن بعيد لم نتراسل...مريم التي تتمنى لو أنه لا تحبك جدا

جدا ...جدا"[2] .

إلى جانب هذا النوع من الرسائل الشخصية نلمس نوعًا آخر توالى ذكرها على سبيل النصح و بدأت تصاعد من النصح إلى التهديد....الخ مثال ذلك الرسالة التي وصلت الراوي:" **أيها الطواغيت الصغار سترون أي منقلب تنقلبون ...الإنذار الأخير** "[3] ، و أيضا نجد الرسائل الإدارية مثل رسالة وزارة الداخلية للراوي :"**انظر لوضعية ترتيب الأسلحة...شكرا على تفهمكم** "[4].

1- الرواية ، ص179.
2- ينظر: الرواية ، ص179-187.
3- الرواية، ص51.
4- الرواية، ص77 .

ج- اليوميات والمذكرات :

لم يتوارى "**واسيني الأعرج**" في أعماله الروائية عن توظيف جنس اليوميات و المذكرات ، حيث اعتمدها في رواية –**ذاكرة الماء**- للكشف عن أمور مهمة كانت تدونها "**ريما**" على صفحات كراسها التي كتبت على غلافه "**سلطان الرماد**"، ارتبطت هذه الأمور بالأحداث آنذاك و الاغتيالات ، وبدأت في تدوين الموت اليومي ، و سجلت فيه تفاصيل حياة الأصدقاء اللذين قُتلوا ، كانت ريما رغم صغر سنها تجد في الكتابة متنفسها يقول السارد:

" **حياة رسمتها كثيرا في كرّاساتها المدرسية بألوان زاهية ، لتتركها فجأة و تتجه نحو كرّاسة ضخمة و تبدأ في تدوين الموت اليومي ..فكرت أن أقنعها بالعدول عن كتابات الموت هذه ، و هذه المذكرات الرمادية ..**"[1].

و يقول في موضع آخر يصف **ريما** :

"**...ثم انسحبت باتجاه الزاوية البعيدة للطاولة و أخرجت كراسة مذكراتها "سلطان الرماد" التي بدأت تسجل فيها تفاصيل حياة الأصدقاء الذين قتلوا** "[2].

و في المثال التالي نوردُ مقطعًا من مذكرات "**ريما**" تقول : اسمع يا سيدي

"**ما زلت مريضة .شيء ما يؤلمني اجهله تماما . في هذا الصباح لم أقم كعادتي ، حتى قطي لم أعد أراه . أشعر بانقباض في قلبي و بألم عميق لا أعلم مصدره ، وبتعب لا أدري من أين يتوالد كالمرض.منذ مقتل عمُّو يوسف ، صارت الكوابيس تملأني . البارحة مثلا رأيت خليطا من الخوف والدم والبكاء . شخص رأيته يُقتل أمام عيني . أحيانا أراه يشبهني . وفي أحيانا أخرى أراه يشبه ماما وياسين . ولكنه لم يكن يشبه بابا** ..."[3].

إذن من خلال توظيف الروائي للمذكرات تمكنا من معرفة جزئيات حياة ريما و نفسيتها ، فجاء السرد مشبعا بالأحاسيس الجياشة لطفلة عاشت مرارة المحنة مع والدها .

1الرواية ، ص175.

2-الرواية ، ص 192.

3-الرواية ،ص 194.

د- توظيف تقنية القصاصات الورقية:

أما القصاصات فهي كثيرة جدا و تشكل تناصا صريحا مع الدواعي للتحفيز، مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية "**ابتداء من الأسبوع القادم. سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد ...الإسلامي الأعلى جريدة الشعب(.)197**"[1] ، أو خبر التعرف على أحد قاتلي المفكر –بوخبزة-"**لقد تم التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الإستراتيجية .وكان قد جاءه قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل..جريدة الوطن**(...)199"[2].

إنّ معظم القصاصات الورقية تتحدث عن الجرائم و عنفها و مثال ذلك "**وجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولت الأكل . و بجانب رأسه قنينة نبيذ (سيدي إبراهيم) و يعتقد أن الجريمة هي مجرد تصفيات ... المجاهد الأسبوعي** (..) **197** "[3].

إن هدف الروائي من هذه الأخبار هو التأكيد على دموية الوضع في الجزائر وحضورها كان مكثّف حيث أدرج الروائي في نصه هذه التقنية من الصفحات الأولى إلى النهاية ، و قد صرّح بشدة ارتباطه بها لدرجة ينقلها لأي مكان يقول:

"**أحيانا أراها مجرد ورقات صفراء مسودة و في أحيان أخرى كل شيء بالنسبة لي . أنقلها أينما ذهبت .أنسا نفسي و لا أنساها شيء في اللاشعور يشعرني بضرورة تصفية حساباتي القديمة مع ذاكرتي** "[4] ويقول أيضا :"...**و هذه القصاصات التي مرضتني و زادت حساسيتي ..لكنها أوراقي ؟ طوالا 30سنة الماضية لم أدخر شيء سوى الكلمات و الورق الذي تحول إلى فجوات و شقوق داخل الذاكرة** " [5] .

كما استثمر الكاتب تقنية الشعارات والمسيرات مثل(**عليها نحيا، و عليها نموت، لا ميثاق لا دستور**) [6].

1- الرواية ،ص18.
2- الرواية ، ص21.
3- الرواية ،ص47.
4- الرواية ،ص73.
5- الرواية ،ص175.
6- الرواية ،ص 150.

III.التماهي السيري :

تعتبر "**ذاكرة الماء**" في مجملها تجربة شخصية ، و معاناة ذاتية و خلاصة لتجارب فنية عديدة و استفادة من التاريخ البشري و العمراني والاجتماعي و التوثيق الصحفي و الإخباري .

لا يفارق السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط نسق التنضيد السردي ، و كأن الراوي يقوم بتخييل السيرة ، أو يجتهد في عملية السرد السيري ، و تطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة **الأعرج** في تركيب الأسرة و انحدارها الريفي و الطبقي، و سمات تكوينه و تربيته الثقافية و تعليمه و إقامته ، أو انتقاله إلى الأماكن التي تعلّم أو عاش فيها ، و ثمة تصريحات و آراء كثيرة **للأعرج** توفي تفكير بطل الرواية المثقف و الروائي الأستاذ الجامعي فيما يخص الفجيعة بمآل الجزائر.

ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمل فيه هذا السرد المتشظي الذي يحشد فيه انكسار اللغة على شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب ،بما هو كسر للإيهام من جهة ، و استغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى فليس الترجيع السيري في السرد مُهما ما لم يندرج في تشظية السرد مكونا من مكونات المنظور السردي[1].

يقول **واسيني الأعرج** : "أنا أكتب حياتي قطرة قطرة ، ولكن حياتي التي عشتها و حياتي التي يمكن أن أعيشها أو الحياة التي خسرتها ، عندما أكتب شخصية قريبة مني أو تشبهني كأن تكون أستاذ جامعي أو فنّان هذه الشخصية فيها منّي ، لكنها ليست أنا في تفاصيلها ، قد تكون أنا في روحها ففي مريم هناك بعضي "[2].

و في تصريح آخر يقول: "**ذاكرة الماء** هي الأقرب إلى السيرة الذاتية ، فيها الكثير مما حصل لي و لابنتي و لما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني ، و لكن ليس ذلك ما حصل بالفعل و بكل دقة الرسائل الموجودة صحيحة و بعضها غير صحيح ، إنها ألعاب فنية "[3] .

1- ينظر : عبد الله أبو هيف ، رواية النص "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج نموذجا، النقد الأدبي مقالات، سورية ،20نوفمبر 2018 سا 16:30.

2- حوار :كمال الرياحي ، هكذا تحدث واسيني الأعرج،2009/11/4 arabic.babelmed.net ، 15-02-2019 سا 10:00 .

3-ينظر : المرجع نفسه.

إن هذه المزاوجة بين صدق السيرة و لعبة المخيلة ، أتاحت للروائي استغلال هامش الحرية و صياغة ما يريده من أفكار و رؤى و جماليات ، إنها لعبة الحقيقة و الخيال ، الصدق و الوهم ، فرواية السيرة نظرا لما تمكنه من إمكانيات إبداعية غير محدودة ، تفتح للأديب أفاقا لا نهائية على خلاف كتابة اليوميات لما تقتضي من وفاء و إخلاص لحياة المؤلف ، ويشير الكاتب في أكثر من موضع على أن ما حدث في الرواية من الواقع الجزائري كقوله :

"**كتب داخل اليأس و الظلمة بالجزائر و مدن أخرى ، على مدار سنتين من الخوف و الفجيعة بدءا من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر ...و انهي بالجزائر في سنة 1995**"[1].

و لا يغيب عن أذهاننا في سرد هذه الرواية أنها اعتمدت على ضمير "الأنا"،فنجد "الأنا" الساردة تطواف بين أنا الطفولة (في تلمسان مع امرأة الرخام) ، و الأنا المخزية (السجن ، ارتكاب الخطيئة مع مريم) ، و الأنا المفتخرة (التي رفضت الخروج من الجزائر رغم خطورة الموقف).

1-الرواية ،ص09.

أ- تمثلات التخييل الذاتي و لعبة الضمائر في ذاكرة الماء:

يخلق الأعرج رواية "**ذاكرة الماء**" من خلال العودة إلى زمن المحنة التي مرت بها الجزائر فترة العشرية الملقبة بالسوداء ، و التي لا نزال نعيش ويلاتها و نتائجها إلى يومنا هذا .

صحيح أن **الأعرج** في –**ذاكرة الماء**- يحكي عن ماضي الجزائر المؤلم ، لكن يتطرق إليه من خلال العودة إلى طفولته و الحديث عن أسرته ، أي أنه يضيء تلك الفترة الزمنية الحالكة من تاريخ الجزائر من خلال حياته بتذّكراته و يومياته و هواجسه و آلامه ، و ما مر به في زمن لا يتعدّى اليوم الواحد .[1]

يقول :" **أمام هذه الكومة من الأوراق ، و القصاصات الصحفية القديمة ، لم أعد أتذكر شيئا مهما سوى ما قالته العرّافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة ، و قبل شهرين من ميلادي ،كانت أمي حاملا بي**" [2].

في هذه اللحظة الآنية يعود الراوي إلى الماضي البعيد ، بل إلى زمن لم يخلق فيه بعد ، إلى ذلك اليوم الذي كانت أمه حامل به قبل شهرين من موعد الولادة ، و لا يتذّكر الراوي هنا أمام تلك القصاصات إلا كلام أمه عن تلك العرافة التي نبّهتها بأن تسمي ولدها باسم أولياء اللّه الصالحين حتى لا يأخذونه منها و هو صغير ، و كأن بالذّات المتكلّمة في هذا الملفوظ تلوم تلك العرّافة على هذا الرأي ، بمعنى لو سمته أمه اسما آخر لكان ذلك أفضل بكثير ، فالموت مرة واحدة و بسلام أفضل من هذه الحياة التي يحياها اليوم تحت وطأة الخوف و الموت المهدّد المستمر ، و ما يؤكد هذا قوله : "**و ها هو الزمن الميت يعود ، و يمتلئ رأسي بالسكاكين و الرصاص و الطائرات التي أركبها مجبرا و الحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ... في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير (لأني لم أنم إلا ساعات قليلة)، رأيت أشياء كثيرة في الحلم ، أشياء محزنة : داستني سيارة فمزّقتني ...**" [3] .

1- حسينة لعوج ، التخييل الذاتي /إضفاء التخييل على التجارب الشخصية ،ذاكرة الماء لواسيني الاعرج-أنموذجا، مذكرة ماستر جامعة مولود معمري، تيزي وزو -الجزائر ، 20جوان2017- 29جويلية 2017، ص73.

2-الرواية ،ص15.

3-الرواية ،ص16 .

يستحضر السارد هنا تلك الكوابيس التي رآها في الربع الأخير من الليل كما يقول مستعملا الضمير المتكلم الذي يعود إليه هو بالذات بصريح العبارة (لأني لم أنم إلا ساعات قليلة)، و بلغة بسيطة تعبّر عن ذاته المنكسرة ، حتى إنه يستعيد من خلال هذه الأحلام ذاكرته (رأيت ذاكرتي) التي وصفها بأوصاف غريبة تدل كلها على الضبابية التي يعيشها و كل تلك الانهيارات التي تمر بها البلاد.

"...**عندما كنت صغيرا ، طلب مني ذات مرة أن أذبح دجاجة ، هي دربة يقوم بها الناس في القرية لتعويد الأطفال على منظر الدم ، فالحياة قاسية و على الإنسان أن يمتلك أدوات مقاومة ...تنفست بعمق ،كبرت بشكل كلما تذكرته ضحكت** "[1] ، يستحضر السارد هنا حدث هام من طفولته يتمثل في طريقة تلقين الأولياء تربية العنف و القتل لأولادهم عن طريق نشاط تقوم به العائلات في أيامهم العادية ألا و هو ذبح الدجاجة .

ويأتي ضمير المتكلم –**الأنا**–ليهيمن على أكبر مساحة من السرد " **أنا أقول صراحة ما أحسه...إحساسي بالمكان غير دقيق أبدا ، بندقيتي** "[2] ، وفي مثال آخر " **أعيش أعزل مع و طفلين و زوجة**" [3].

و في قوله : " **أستيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل أزحف نحو الباب و النوافذ حتى لا أوقظ ريما وفاطمة و أتحسس الإقفال ثم أعود من جديد ، أدخل فراشي أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات** "[4].

لا يتكلم **الأعرج** في روايته السير ذاتية هذه بضمير المتكلّم المفرد بطريقة مهيمنة ، إنما يحدث و أن يعود إلى الضمير الغائب لإبراز ذاتيته أكثر و إضاءة مواقف كثيرة من حياته كالضمير الغائب "**هو**" وضمير الغائب الدال على الجمع "هم" .

هذه الذات تبدو رافضة لواقعها ، غير قادرة على إيجاد البديل ، فأصبحت الذات تعاني من اهتزازها و تسعى في أكثر من موقف إلى الابتعاد عن هذا الواقع .

1-الرواية ،ص74.

2-الرواية ،ص75.

3-الرواية ،ص76.

4-الرواية ،ص338.

ب- **فاعلية التخييل الذاتي بين المونولوج و الحوار :**

يلجأ السارد إلى **المونولوج** مبرزا تلك التناقضات التي يعيشها و ذلك الخوف الذي ينبعث من حالة القهر و القلق التي يعيشها الجميع ، هو و عائلته و كل الشعب الجزائري مخلفة الإحساس بالفراغ يقول السارد:" **أقول في خاطري لابد أن يكون البحر قد رحل نهائيا عن هذه المدينة . أتشجع في أغلب أوقات الوحدة و أخرج بحثا عنه و عن الموجات الضائعة .و عن الوقوقات النادرة لنوارس ليلية أتخيّلها و هي تنقر بياض الموج المتكسر على أطراف الصخور البركانية ، في هذا المكان المعزول** "[1].

من خلال هذا الوصف الذي يبتعد عن الحقيقة نلحظ حضور البعد الجمالي ، بل إنه يضفي طابعا روائيا على السيرة الذاتية ، و منه حدوث التفاعل بين الواقع و المتخيّل إلى درجة صعوبة الفصل بينهما .

يعمل –**واسيني الأعرج**–لصوغ هذه التداعيات عن طريق لغة شعرية يصف من خلالها حسرته وتألمه جرّاء وضعية البلاد المخيفة ، و من استبطانه لذاتهن ، تفكيره في التربية التي تلقاها و التي يقول عنها : " **شيء ما في يتآكل كالنار ، حالة من العصيان و لجنون حتى و إن اختبأ وراء كل ذلك وجه الموت البشع و مع ذلك أظل حنونا ، و وديعا و طيّبا ، هكذا ربيت ، أحيانا ألعن هذه التربية** ..."[2] ، إنه في الحديث الداخلي يعيب على نفسه تلك التربية التي تلقاها في صغره و يلعنها لأنه لم يجن منها سوى المتاعب و في موضع آخر يقول :" **أحيانا أقول في خاطري : ربما لأني قادم من دائرة مغلقة .كما كانت تقول مريم دائما .أو ربما هؤلاء البشر لا يعرفون من حسرتنا إلا تأوهاتنا**"[3].

تكشف هذه الحوارات الداخلية عن التخييل الذاتي الذي يُضيفه السارد على سيرته ، إنه يجمع بين الرواية الفنية و السيرة الذاتية الواقعية ، و هكذا نجده يسعى إلى إضفاء التخييل على الواقعي، و نجد هذه المونولوجات تعكس نفسيّة السارد المنهارة ، و ما يترتب عنها من تساؤلات ، جرّاء خوفه ، إن هذا البعد التخييلي يضع السارد في الكثير من الأحيان في حوار متواصل مع ذاته ، كأن نجد الذات تهرب من واقعها نحو ذاتها .

1-الرواية ،ص19.

2-الرواية ، ص73.

3-الرواية ، ص91.

تعمد العديد من الكتابات الذاتية إلى أسلوب التداعيات الذّاتية ، و يأتي هذا الأسلوب كنتاج للعلاقة غير المتصالحة مع الواقع ، فيكون الشخص الذي يتأمل ذاته على هذا الشكل الشذري يحاول من خلال هذه الشذرية أن يخلق بناء متماسكا للأنا ، الشيء الذي نلحظه في جلّ السير الذاتية التي تعيش الاضطراب النفسي[1].

و من تقنيات الشكل الروائي إلى جانب الاستبطان الداخلي لتعرية النفس ، استخدام الحوار الذي يطور الأحداث ، و يكشف عن مواقف الشخصيات ،و منه ذلك الحوار الذي دار بين السارد و بين ابنته ريما حول مشروع السفر إلى باريس :

" **بابا هل تسافر مع ماما غدا؟.**

–لا .ستسافرون جميعا .أنتِ .ماما .ياسين.

–أنا لا .إذا بقيت سأبقى معك.

–إذا كنتِ تحينني حقيقة .سافري." [2]

و تتخلل الرواية حوارات عدة سواء وجه لوجه أو عن طريق الهاتف كما هو الحال في حواراته مع زوجته ، و منه فقد ساهم الحوار في إبراز طلاسم نفسه ،كما كان الاستبطان النفسي كاشفا لمشاعره و انفعالاته .و هذا يعمل على إضفاء العنصر الدرامي للرواية فيجعلها تنبض بالحركة و الحياة و الكاتب من خلال تقنية الحوار هذه يعمل على التأسيس لكتابة جديدة على مستوى السيرة الذاتية لأن "هذه السيرة الذاتية ليس همها حكي الإحداث الواقعية ، بل إعادة النظر في هذا الواقع و صياغته صياغة أخرى "[3].

وبدراسة هذه التقنيات تتبين درجة حضور البعد الجمالي بكل آلياته ، و على مدار الشريط السردي و مدى إضفاء التخييل الذّاتي الذي يضفي الطابع الروائي على السيرة الذّاتية ، و منه نستكشف هذه الازدواجية الحاصلة بين الواقع و المتخيل.

1–ينظر: حسينة لعوج ، التخييل الذاتي /إضفاء التخييل على التجارب الشخصية ، مرجع سابق ،ص77–78.

2–الرواية ص 80.

3–ينظر : حسينة لعوج ، التخييل الذاتي ، مرجع سابق ، ص 79 .

IV. النزوع الدرامي :

أصبح الجنس الروائي من خلال المثاقفة و الانفتاح الجنس الأكثر أهمية ، و قدرة على الاحتواء و التبدل ، حيث نهلت-**الرواية**- من الأساطير و الملاحم، التراجيديا ...إلخ ، و لما كان التجريب و سؤال الحداثة هاجس الكاتب ، سعى إلى تفاعل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى ، وخاصة فنّ المسرح ، و التفاعل بين الرواية و الدراما يشير في أحد جوانبه إلى مرونة الفن الروائي ، و قدرته على الاستفادة من الفنون الأخرى ،بهدف تطوير الفن الشكلي الروائي و تطويعه كي يستوعب تقنيات و معطيات جديدة للوصول إلى رواية حداثية ، قادرة على التعبير عن الوعي الفكري ، و الجمالي دون أن تفقد الكتابة الروائية سماتها و هويتها [1].

و منه يمكن استجلاء درامية النص في رواية "**ذاكرة الماء**"، أي البحث عن ملامح فن الدراما فقد حوّل الروائي-**واسيني الأعرج**- روايته إلى مبنى درامي شأن المسرحية ، التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة فهناك وحدة **الزمان** ، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية بسبب الإرهاب ، و هو يوم الثلاثاء كما حدده الراوي " **هذا الفجر ، فجر يوم الثلاثاء كان يمر ثقيلا ، هو عادة اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس ،قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء**"[2] ، وهناك وحدة **المكان** فالمثقف-**الأستاذ الجامعي**- يتحرك حذرا داخل مدينة الجزائر ، من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه ، إلى الجامعة إلى الأماكن التي يتعامل معها .

"**أولا**: رسالة مريم.

ثانيا : المكتب البريدي .

ثالثا : المطبعة و الاستفسار عن روايتي .

رابعا: الحوار مع نادية في المطعم (لا أحد يعرف المكان إلا أنا وهي).

خامسا: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان .

1-ينظر : عبد الله أبو هيف ، رواية النص "ذاكرة الماء"لواسيني الأعرج نموذجا، مرجع سابق .

2-الرواية ، ص51.

سادسا : العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة؟).

أتساءل يا ترى هل سيسعفني اليوم للقيام بكل ذلك"[1].

و هناك أيضا وحدة **العمل** ، فالنص شبيه رحلة الخلاص من قاع الجحيم ، إنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة ،ذات الجزائر الجريحة ، و الرواية تتناص في بنيتها الدرامية مع رواية "**جيمس جويس**" "**عوليس**" * (1922م) ، التي تدور في 18 ساعة بينما تستغرق ذاكرة الماء 14ساعة ، وتغطي "**عوليس**" مدينة دبلن بأكملها ، وتكاد "**ذاكرة الماء**" تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضا .

"**ذاكرة الماء**" تطواف غير حر لمثقف محاصر، ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة ،إدغاما ببحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر المهددة تحت سيف الإرهاب (الجماعات الإسلامية) ،الذي يتلذذ بالموت اليومي ، وفي هذا الوضع المحاصر بالموت العبثي ، فإنّ رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية إلى جنبات المدينة ، تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجيعة فالكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل "**ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي ، وأتمرغ في داخلي ، و أقهق مثلهم من تفخيماتي التي لا معنى لها فقد غسلت نفسي وأنا حي ؟**"[2].

1-الرواية ، ص208-209.

***عوليس** : رواية صدرت 1922م ،من مقتنيات مكتبة جون ريلاندس في مانشستر ، عوليس أو يوليسيس (بالانجليزية ulysses-) هي رواية للكاتب الايرلندي "جيمس جويس" ، نشرت للمرة الأولى على حلقات في جريدة "ذاليتل ريفيو(بالانجليزية the little review) الأمريكية بين شهري مارس 1918و ديسمبر1920، تسجل الرواية خط سير ليوبولد بلوم(شخصية) داخل مدينة دبلن خلال يوم عادي هو 16يونيو1904(وهو تاريخ اللقاء الأول بين جويس و زوجته) ، ويشير العنوان إلى أوديسيوس(الذي اقتبس اسمه عن اللاتينية إلى يوليسيس (عوليس))،و هو بطل الأوديسة ومما يجعل الرواية ذات قيمة عالية في تاريخ الأدب الحداثي استخدامها تقنية تيّار الوعي ، وب نيتها المحكمة و ثراؤها في تجسيد الشخصيات وحس الفكاهة ، تعد من أبرز الأعمال في الأدب الحداثي حتى أنها اعتبرت "نموذجا و إجمالا للحركة بأكملها ".

2-الرواية ، ص339.

يتعـزّز النـزوع الـدرامي في ذاكـرة المـاء بمظـاهر شـديدة الدلالـة علـى مأسـاوية الحيـاة في الجزائـر و فجائعيتها و" **لا حرف يساوي اللحظة التي نقاوم فيها تراجيديا الموت بمختلف الأشكال اليائسة ، ونحن نخـرج مـن بيوتنـا صـباحا أو ونحـن نـدخلها ونغلـق الأبـواب الحديديـة** "[1] كـأن الروايـة بتلاوينهـا الدراميـة المختلفة مرثية للجزائر ومصائرها القيمية الحقة في رحلة الموت المنتشر ، وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية(البرولوج) في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملا به :"**إسمعي يا لالة مولاتي .بطنك حمل ثلاث صبيات ، تلاحقنا الواحدة بعد الأخرى.قبل أن يكون رابعك صبيا . خامسك أبشرك صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين . سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا . تصدقي كثيرا أو أنه سوف يموت بالحديد** "[2] ، ثم تتوالى عمليات إندغام الذات المطاردة في فجاعية الذات العامة ، الجزائر المحاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القتلة في الصمت ، مما تتفنن الرواية في هجائه ، ويظهر هذا التصوير في أساليب متعددة نذكر منها الحنين المقيم إلى صورة الجزائر الحضارية داخل نسيج الرواية كقوله :" **أنا أخفقت مع نفسي كل شيء ينهار حتى أبسط الخطابات سرنا نشك فيها ، مراجعنا انكسرت ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا ... ومع ذلك مازلت آمل حتى لا أموت مختنقا** "[3].

تترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة :"**الآن تبدأ طقوس أخرى ،طقوس الوصول ، الوصول إلى أين ؟ إلى جهنم أم إلى الجنة ؟ أية جنة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه وهاجر على متن أول موجة هاربة .لا.لا.لم يعد شيء يخف حقيقة سوى موت الغفلة ...الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفاع داخل قبر اسمه البيت** "[4].

1-الرواية ، ص337.

2-الرواية ، ص15.

3-الرواية ، ص86-87.

4-الرواية ، ص326.

V. توظيف التاريخ :

تعود الرواية إلى فترة هامة و حرجة من تاريخ الجزائر بعد فرحة الاستقلال و زخم الثورة ، تواجه فيها نفسها بعد حوالي أكثر من خمسين سنة من بداية الثورة التحريرية و أكثر من أربعين سنة من الاستقلال وصلت فيها الجزائر إلى طريق مسدود ، بفعل الفساد السياسي و الاقتصادي و الانحراف الثقافي ، إنها فترة العشرية السوداء[1] " **الناس يموتون .الرجال يذبحون كالأغنام و يحرقون ، و يصرون على مقاومة تكاد تكون غريزية ...وخراب في خراب ،وموت يلد موتا آخر**"[2].

إن رواية "**ذاكرة الماء**" تمس بشكل مباشر العلاقة بين السلطة و الشعب في حقبة تاريخية حدّدها الروائي "من 1993إلى 1995"2، تعالج الرواية إذن فترة حاسمة من تاريخ الجزائر ، و أزمة ناتجة عن نظام سياسي متآكل من الداخل ،تحكمه مجموعة من القيم المضطربة (الاغتيالات ،الاختطافات..) ،إن سوء التسيير يقف وراء الوضع الذي آلت إليه البلاد ، الكاتب يضع منذ البداية الراوي وجها لوجه مع نص تاريخي يسعى بذلك لتحرير التاريخ .

و في هذا النبش في سجل التاريخ لإعادة إنتاجه و قراءته و إقحام وقائع منه في العالم المعاصر ، عبر التعاطي مع المجالين المتباعدين هم المرجع و التخيل و العمل على التمثيل الروائي لعناصر التاريخ كبنية توثيقية روائية ، وكآلية جديدة ، نص روائي تخيلي ينسجم مع الخطاب التاريخي ذو الأثر الواقعي .

لم تتوقف مغامرة التجريب الروائي عند حدود استلهم التاريخ القديم ، بل امتدت إلى استثمار التاريخ القريب تبنيه و الانتساب إليه قصد رصده ، و توظيفه إبداعيا بإحياء إحداثه جماليا غدا مغريا لا ينصب الإبداع الجزائري في جنس الرواية ناهيك أنه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة في الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية ، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها و كأنها قضية بكر .

1-ينظر :حسينة لعوج ،التخييل الذاتي /إضفاء التخييل على التجارب الشخصية ،مرجع سابق، ص72.

2-الرواية ،ص238.

و محاولة لاستحضار مواضع هذا التوظيف نورد قوله :" **لقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد تصوري هذه العراقة المذهلة ؟ كانت علاقاتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط خصوصا مع إيطاليا الجنوبية والمستعمرات الإغريقية ومع سقوط كرطاج لسنة 146 قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا ... أعيد بناءها في القرن العاشر زمن الزيريين ليصبح اسمها فيما بعد جزائر بني مزغنة ...**" [1].

و يوظف في موضع آخر التاريخ في الحوار الذي دار بينه و بين ابنته قائلا:

- "بابا الدايات والأتراك هم الذين حمو البلاد من الأسبان.
- صحيح ولكن عندما أعجبتهم استعمروها .
- كانوا مسلمين ولم يكونوا كفار ...
- يا بنيتي الاستعمار استعمار فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها ، تقاتلوا على بحرها وبرها ، ليس حبا فيها ، لكن حبا في مالها فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة "[2] .

كان نموذجا لتوظيفه لتاريخ حقب زمنية كما نجده يحيل القارئ و يقنعه بحقيقة ما يجري في اللحظة الحاضر من خلال قوله "**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة** "[3].

من خلال هذه المقاربة لتجليات التجريب الروائي ، نجد رواية "**ذاكرة الماء**" ، تكشف عن مظاهر عديدة تبرز كمؤشرات على انخراطها ضمن مسالك التجريب ، حيث تستثمر أكثر من أداة و تقنية شأن التعالق بين السيرة و الرواية و التناص بين السرد و الشعر والترسل ، و استثمار النص الوثيقة من خلال الاشتغال على عدد وفير من قصاصات الصحف الجزائرية ، وتوظيف الموروث الشعبي من خلال الأغاني و الأمثال الشعبية الجزائرية ، و قد استثمر الكاتب في صياغة متنها الحكائي جماليات كتابة اليوميات ، و ذلك من خلال استعادة الكاتب لجوانب من طفولته ، فكان اشتغاله على الذاكرة و التداعي و الحلم السبيل إلى اختراقه الأنساق التقليدية للسرد .

1- الرواية ،160-161.

2- الرواية،ص169.

3- الرواية،ص9.

الفصل الثالث:التجريب على مستوى المتخيل السردي.

I. التجريب على مستوى بنية الزمن.

أولا: الإطار الزمني العام في "ذاكرة الماء".

ثانيا : المفارقات الزمنية :

1-الاسترجاع.

2 -الاستباق .

3-تسريع السرد.

أ-الخلاصة.

ب-الحذف.

4-تعطيل السرد.

أ-المشهد.

ب-الوقفة.

II. استلاب الشخصية في رواية "ذاكرة الماء".

III. وحشة المكان في رواية "ذاكرة الماء".

أ-المدينة.

ب-الشارع.

ج-البيت.

د-السجن.

هـ-القرية .

و-البحر.

I. التجريب على مستوى بنية الزمن :

الزمن في الرواية التّجريبية لم يعد يستمدُّ أهميته من كونه مجرد عنصر في بناء الرواية فحسب ، بل استمدها من اعتباره يُشَكّل جزء من اللعبة السردية حيث تغيرت طرائق الاشتغال عليه ، فبعد أن كان خطيًا و رتيبًا قفز كُتّاب الرواية المعاصرة على هذه القداسة معلنين التمرّد على أنساقه ، و عمدوا إلى تشويه خطيَّته و زعزعة رَتابته ، و ذلك ضمن خيارات تجريبية غايتها انتهاك نمطية الرواية التقليدية و إحداث أثر جمالي لدى المتلقي وكسر أفق توقعه فالروائي المعاصر أصبح يتلاعب بأحداث الرواية و وقائعها ليُوهم القارئ أو لينقله من فترة إلى أخرى حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي ، كأن يتحدث مثلاً عن عمل أو حدث مستقبلي ، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظّي للزمن حيث" يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة ، و ربما يحتاج إلى قراءة ثانية ، تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط و نسجها "[1]، بذلك أصبح القفز الزمني من أبرز سمات الرواية التجريبية.

من هذا المنظور أصبح الزمن الروائي رِهانًا يحمل رؤيا داخل النص الروائي ، و أداةً للكشف و الاستشراف من خلال تداخل الحاضر بالماضي ، لذلك نجده يتَّسع و يتجاوز وظيفته البنائية ليُترجم فلسفة هذا النص و يتقمص بذلك أحدث ملامح الحداثة .

و تأتي المفارقات الزمنية كإحدى الرهانات الأساسية التي يتكئ عليها الكتّاب لخلق أشكال زمنية عديدة و متميزة ، و يذهب "**حميد لحميداني**" إلى أنّ "التجريب في الزمن يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية "[2]، هذه الأخيرة التي جعلت الزمن يتحول إلى بؤرة مركزية في العمل الروائي ، في هذا الصدد يقابلنا رأي" **آلان روب غرييه** "الذي يقول :" الزمن أصبح منذ أعمال بروست و كافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة ، بفضل أشكال العودة إلى الماضي و قطع التسلسل الزّمني و باقي التقنيات الزّمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد و بناء معماره"[3] .

1- مها حسن قصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2004،ص111.

2- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سايق ، ص74.

3- آلان روب غرييه ،نحو رواية جديدة ، تر: مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ،(د.ت)، ص134.

أولا : الإطار الزمني العام في "ذاكرة الماء":

النص لا يقتصر على بنية داخلية تحتوي كل المعاني الواردة فيها ، فهو أولا و قبل كل شيء نقل عن الواقع و الجملة الزمنية "**ذاكرة الماء**" فتحت النص على غوص عميق في الصمت المتَستر خلف حزن اللغة ، بإبرام علاقة بين المفردة المتشنّجة و عنف المعنى لإنتاج الزمن المتعلق مع "**الذاكرة** " المهيمنة على لحظة الحاضر ، و من ثم إنتاج الإطار الزمني العام الذي يُمحور لاتجاه النص و يُعمق دلالاته الاتهامية.

القراءة الأولية تشير إلى أن الرواية تتسم بتداخل صارخ ، حيث يتزاحم فيها زمنان نتيجة تداعي الذاكرة: زمن يشير إل الحاضر ينطلق السرد الزمني من لحظة وجود السارد المثقل بالحزن داخل الصالة و هو يعيش حالة من اللاتوازن في ظل عبثية الموت الذي أصبح طيف يرافقه و الخوف الذي صنعته (الجماعات الإسلامية) في أوساط المثقفين من فنّانين و روائيين و تشكيليين و غيرهم ممن حمل لواء الثقافة ، يقول السارد :"**أشعلت الضوء الخلفي للصالة شرّعت النافذة عن آخرها خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسدي بهدوء. لاشيء . أمام هذه الكومة من الأوراق والقصاصات الصحفية القديمة. لم أعد أتذكر شيئا** "[1] ، هذا المقطع يشير إلى بداية المحكي الأول الذي يمثل المستوى الزمني للحكاية الذي تتحدد به باقي المستويات الأخرى من حيث المفارقة أو عدمها ، و القارئ يلاحظ أن السرد في هذه الرواية قد اختار النظام الاسترجاعي الذي يقوم على تداعي الذاكرة ، فنرى السارد يستهل حكيه بالزمن الحاضر و هو يفتح النافذة ، تقفز به الذاكرة إلى الوراء و يستحضر رؤية العرافة :"**لم أعد أتذكر شيئا سوى ما قالته العرافة لأمي .منذ أربعين سنة و بعد شهرين من ميلادي..**" [2] ، ثم يعود بنا إلى الزمن الحاضر.

1- الرواية، ص15.

2- الرواية ،ص15.

من خلال المؤشرات و القرائن الزمنية الموظفة في الحكي يظهر أن الزمن يشير إلى مرحلة حرجة في الجزائر مرحلة دموية مجزرية ، بلغ فيها القتل أسمى درجات العبثية "**كتب داخل اليأس و الظلمة بالجزائر و مدن أخرى على مدار سنتين من الخوف و الفجيعة**"[1] ، ينهض هذا المقطع كمؤشر مرجعي يحيل القارئ على مرحلة زمنية جارحة في تاريخ الجزائر .

و لعلّ منطق الذاكرة وسطوتها كانت بادية بوضوح ، حيث تتداعى الذكريات و تتقاطع لتهيئ مساحة أرحب للتداعيات ، و ذلك من خلال ارتداد كل من السارد و زوجته و ابنته إلى الماضي و طرق أبوابه ، و ضمن الرجوع إلى الذاكرة يلجأ السارد إلى مخزونها ، فيستحضر مشاهد متنوعة مأساوية تارة و جميلة تارة أخرى ، وفق آلية الاسترجاع التي تعتبر من أبرز سمات التجريب .

قسّم –**واسيني الأعرج** –الرواية إلى قسمين رتّب الزّمن فيهما فجاء "**الوردة والسيف**" من الساعة الرابعة صباحا إلى غاية السادسة و سبع و أربعين دقيقة ، بينما "**الخطوة والأصوات**" من الساعة السابعة و أربعين دقيقة صباحا إلى الخامسة و ثمانية وخمسين دقيقة مساءا ، بدوره قسم القسم الواحد إلى عدة أجزاء تحمل تواقيت فيزيائية **مثل**: 4h-00mn[2].

و الزمن العام يمثل يوم واحد"في يوم واحد من الرابعة صباحا و حتى السادسة مساءا ، و على مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري ، ينحت هذا النص زمن المحنة ، الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة" ، جعل فيه خطة لتنفيذ البرنامج الأسبوعي :" أقرأ الورقة التي كتب عليها **أولا**: رسالة مريم

ثانيا :المكتب البريدي .

ثالثا : المطبعة و الاستفسار عن روايتي .

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

1- الرواية ، ص09.

2- الرواية ،ص15.

خامسا: المقبرة و حضور جنازة صديقي الفنان .

سادسا : العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة؟).

أتساءل يا ترى هل سيسعفني اليوم للقيام بكل ذلك"[1] .

و هذا اليوم–الثلاثاء –كما حدّده الروائي الذي يخرج فيه (السارد) لتنفيذ برنامجه الأسبوعي هو اليوم الذي تصطاد فيه القتلة فرائسها:"–تعرف غداَ وَاشْ من يوم.

–أعرف .

–سمعت صمتها و حزنها وهي تبحث عن مكانها داخل سريرها الصغير ،غدا يوم الثلاثاء اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين ..."[2].

كذلك توجد أزمنة أخرى تتمثل في التقسيمات الطبيعية للزمن كالفصول و هذا واضح من أول صفحة :" **على مدار سنتين من الخوف ، و الفجيعة بدء من شتاء 1993أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا**"[3].

يتّضح أنّ الزّمن العام للرواية هو يوم الثلاثاء ، و ما يلفت النظر أن هذه البداية منحت وصفا نفسيا متمثلاً في الحزن ، و يأتي **الفجر** في الرواية يحمل ترانيم القسوة ، يقول :"**هذا الفجر ، فجر يوم الثلاثاء كان يمر ثقيلا ، هو عادة اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس ، قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء**"[4] ، بهذا الشكل حمل الفجر معاني الأسى و القسوة ، و مقابل ألم الفجر يأتي **المساء** كزمن حمل الفرح و السعادة التي تسرق جزء من خوف و قلق الإنسان :"**المساء كلّه قضيناه أنا و فاطمة نضحك من سذاجتي**"[5].

1- الرواية ،ص ص208-209.

2- الرواية ،ص49-50.

3-الرواية ،ص09.

4- الرواية ،ص51.

5- الرواية ،ص161.

ثانيا : 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 و الذاكرة و الحلم و غيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص[1] .

1 – الاسترجاع (flash back):

هذه التقنية تُشكِّل قَطعًا للتسلسل الزّمني ، و تَفتيتًا لتراتيبه فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات ، أو الأحداث المتعلقة بالسرد ، فتتيح للقارئ كشف معلومات تعينه على نزع الستار على المخبوء و الغامض ، هذه الأخيرة كان حضورها في الرواية جلياً و واضحاً انطلاقا من عنوان الرواية –**ذاكرة الماء**– حيث وظفها خاصة من عدة منظورات مع الأستاذ الجامعي و زوجته وابنته ربما ، وكان **الاسترجاع الخارجي** أكثر توظيف و له دور فعّال في الكشف عن الملتبس من ماضي الشخصيات و تفسير جزء من مضمون الرواية ، و تبرير خوف الأستاذ من المدينة ، نورد على سبيل المثال عندما تذكر الأستاذ حدثا قبل أربعين سنة و هذا في بداية الرواية ، و تذكره لصديقه "**جوني**" الذي ضاع في مدينة لا يعرفها منذ30سنة :

" **أتذكر الآن و هو واقف عند موقف الحافلة المواجه للمدرسة القديمة التي حولت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا ، و توقع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها ،كان يحمل على ظهره جرابا أسودا ، يخبئ فيه بعض كسوته ومجلته...كان الأطفال قبل أن يدخلوا إلى المدرسة يحوطون به ، الكثير منهم لا يعرف مطلقا اسمه الحقيقي .ينادونه "جوني" أو الصرار** "[2] .

هذه الاسترجاعات تلقي إضاءات على حياته و علاقاته و تأخذ أبعاد (اجتماعية ،ثقافية، نفسية...) .

1- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، مرجع سابق ،ص190.

2- الرواية ، ص 40.

كما نلمس من خلال الاسترجاع وثيقة تاريخية هامة تسجل لنا حال الجزائر ، و ما آلت إليه في فترة التسعينيات ، و تأتي مرة أخرى في شكل تقديم معلومات تاريخية عن الجزائر و كيف تغيّر اسمها ، في هذا المقام يقول :

"**ماذا بقي من إيكوسيوم icosium ؟ فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد تصوري هذه العراقة المذهلة ؟ كانت علاقتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط ، خصوصا مع إيطاليا الجنوبية و المستعمرات الإفريقية ، و بعد سقوط كرطاج في سنة 146قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلة عن موريتانيا** .."[1].

كما كان للمكان في فضاء التداعي حضورا بارز مثل "**حيّ القصبة** "و خير شاهد على تذكر الأماكن عندما انزلق الأستاذ مع ابنته ريما نحو المطعم الشعبي (مطعم الأقواس) فيتذكر تلك الأيام التي كان يأتي فيها رفقة زوجته كانت مريم تقول:

"**ما عندي ما نقول يعطيكم الصحة لازم نعرف من عمتي زوليخا سر هذا الكسكس ..ولله الناس لي مثل عمتي زوليخا لا يطلبون الكثير سوى أن نقدرهم و نستمع إليهم**"[2].

و كان للموسيقى أثر في الاستذكار فعندما سمع البطل صوتا يعلو تذّكر جدّته :

"**كانت جدتي تأخذ المانيفال بين يديها ثم تبدأ في تدويرها ، و تضع أسطوانة الرّميتي الوهرانية و تنسحب إلى زاوية نصف مظلمة ، و تظل هناك تعيش هاجس الأغنيات بعمق**"[3].

و جاءت الاسترجاعات متفاوتة المدى (أيام ،شهور ، سنوات ..)، فنجده يسترجع ذكرياته حتى قبل شهرين من ميلاده ، ثم يستدعي جزء من طفولته و هو تقريبا في السادسة من عمره ، عندما كان يذهب إلى الحمام مع أمه و خالته حليمة "**كانت أمي تدخلني بسهولة إلى الحمام أمام عيني المسئولة لكن مع الزمن بدأت المسألة تتعقد ،كبرت و أمي ظلت تصر على إدخالي معها**.."[4] .

1-الرواية ،ص 160-161.

2-الرواية ،ص165.

3-الرواية ،ص168.

4-الرواية ،ص111.

إن اعتماد تقنية الاسترجاع هو بمثابة التأطير لتجربة الكاتب الحياتية ، محاولة منه لإعادة إحيائها مستندا في ذلك على "**الذاكرة**" التي تختزن نوعين من الماضي ، **القريب** الذي يصوّر يوميات المحنة و هو يمثّل محور التجربة التي عاشها السارد ، و قد كانت هذه الأخيرة طافحة بفواجع الخوف و الموت الذي يستهدف المثقفين من أبناء الوطن ، أما **البعيد** فالقارئ يعثُر في ثنايا الحكي على استرجاعات يُحدِّد من خلالها الراوي قرائن زمنية في شكل ومضات ، تشير إلى فضاء زمني مرجعي كالذي أشرنا إليه في تنبؤ العرافة قبل أربعين سنة ، و كالذي لمسناه عندما سرد تاريخ البلاد و علاقاتها قديما و جاء هذا التوظيف لنبش عمق تاريخنا قصد تعرية ما توارى عن أعيننا من دسائس و مآسي .

2 –الاستباق: على غرار الاسترجاعات و التداعيات جاء الاستباق كتقنية زمنية في الرواية أقل حضورا و هو مفارقة سردية تتّجه إلى الأمام عكس الاسترجاع و نعني به"تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد ، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد الآتي و تومئ القارئ بالتنبؤ و استشراف ما يمكن حدوثه"[1] ، و نلمس توظيفه في الرواية على سبيل الحلم الذي رآه –**الأستاذ**– كوسيلة استباقية:

" **في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير (لأني لم أنم إلا ساعات قليلة) ، رأيت أشياء في الحلم ، أشياء محزنة : داستني سيارة فمزّقتني ولكني في النهاية استطعت أن أقوم مثل طفل متهور بعد أن جمعت نفسي قطعة قطعة ثم قمت واستطعت أن أقف على قدمي بالرغم من الصعوبات و الاستحالات**"[2] .

إن هذا الحلم الكابوسي يمكن اعتباره سردا استشرافيًا لأنه بمثابة التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي غايتها حمل القارئ على توقّع حادث ما أو التّكهن بمستقبل الشخصية و تشير هذه "الرؤيا" إلى سوء الأوضاع و تقدّم للقارئ تصورا عن مآلات الأحداث المحمّلة بخطر الموت و الرعب الذي بثّه الإرهاب على الإنسان الجزائري بشكل عام و المثقف بشكل خاص مما أفضى على الرواية حسا تراجيديا .

1- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ،مرجع سابق ،ص 211.

2- الرواية ،ص16-17 .

و نلمسه مرة أخرى في المخطط الذي وضعه **الأستاذ** :

"**تأملت رزنامة البرنامج اليومي المعلّقة على الباب .البريد ،المطبعة ، المطعم، الجنازة ،ثم العودة ، عشرون عصفورا تفاديا للخروج المجّاني ،و الموت العبثي**"[1] .

هنا السارد أعلن عن أحداث سيقف عليها لاحقا حيث أن هذا الاستباق الغاية منه هي التطلع و الاستشراف ، ذلك أنه يتخذ صفة تطلعات مجرّدة تقوم بها إحدى الشخصيات الروائية على شكل توقعات واحتمالات مشوّقة[2].

تأسيسا على ما سبق يمكن القول أن رواية "**ذاكرة الماء**" تنهض على تفجير زمنها الحاضر من خلال استدعاء الذاكرة التي تضيء بتداعياتها المناطق المعتمة في الزمن الراهن تارة ، و تمكن السارد باستشراف المستقبل تارة أخرى ، فهذا التركيب بين الأزمنة هو ما جعل الزمن يسير وفق آلية متموجة .

أما المفارقة الثانية التي ساهمت في خلخلة الزمن يمكن للقارئ أن يكتشفها من خلال تسريع السرد و تعطيله و يتم ذلك من خلال تقنيات (الخلاصة و الحذف و المشهد و الوقفة).

3- :تسريع السرد :

أ –الخلاصة :

هي سرد موجز يكون في زمن الخطاب ، هذه التقنية تنهض على الإيجاز و التلخيص ، و جاءت في الرواية الحديثة كإشارات سريعة تلتحم في النص تجعل القارئ يلهث وراءها .

و في "ذاكرة الماء" عمد –واسيني الأعرج –إلى توظيفها لملأ الفراغات التي تتخلّل السرد و للتجسير بين المقاطع السردية ، و نجده ارتبط بالاسترجاعات بشكل مباشر ليقدّم للقارئ تفسيرات و إضاءات مختزلة ترتبط بالماضي، و من أمثلة الخلاصات ما يظهر في تلخيص مريم في تقديمها لشخصية زوجها الذي كان فرحا رغم قسوة المعتقل، فهو يرى أن وجوده في ذلك المكان احتل به جزءا كبيرا من ذاكرة السلطة المختلفة ، تقول في هذا المقام :

1-الرواية ، ص 18.

2-ينظر:لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ،ط1 ، 2002، ص15.

"**خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا على طقوسي** "[1].

رغم أن "**ذاكرة الماء**" لم تستغرق إلاّ يوما واحدا ، إلا أن الراوي استطاع أن يتلاعب بالنظام الزمني من خلال خلاصاته الاسترجاعية ، لهذا وضع القارئ أمام صورة تمتد من طفولته إلى شبابه ثم علاقته العاطفية مع مريم في السجن ، في هذه الرواية نجد الراوي عمد إلى تكثيف زمن السرد ، في مدة لا تتجاوز أربعة عشر ساعة ، مما أدى إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية و ذلك من خلال تلخيص أحداث الحكايات السابقة ، بصورة إشارات سريعة تلتحم مع المقاطع السردية ، فهذه التقنيات التي قدمها الراوي يختزل من خلالها الماضي ، و يتم ترهينه في الحاضر ، غالبا ما نجد إيقاعها نفسيا يعكس نفسية أحد الشخصيات مثلما هو الحال عندما كان في المعتقل .

ب– الحذف:

لعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في تسريع السرد ، و هو تقنية تقتضي إسقاط فترة زمنية طويلة كانت أو قصيرة من زمن الحكي، يتكرر حضور هذه التقنية ليسهم في تسريع السرد من خلال إسقاط مراحل بكاملها ، و الحذف هنا يشير إلى أعلى درجات السرعة ،حيث تم إغفال فترة ما و إسقاط ما تنطوي عليه من أحداث ، و الكاتب عند إسقاط حدث أو فترة يتلاعب بالزمن ويفسح المجال للقارئ باعتباره منتجا ومشاركا .

بذلك يصبح الحذف تقنية تتجاوز سرد الأحداث و الدخول في تفاصيلها ، و تكتفي بالتلميح ومن أمثلة الحذف إسقاط تلك الفترة التي قضاها الفنان يوسف داخل السجن :"**يوسف بعدما سجن طويلا بعد انقلاب 1965بتهمة التحريض والكتابة ضد السلطات العسكرية**"[2] ، هنا الراوي حذف فترة و عبّر عليها ب(طويلا) فلم يعلن عن المدة بالأيام أو السنوات و ترك للقارئ التقدير.

1- الرواية ، ص26.

2- الرواية ،ص292.

و نلمس الحذف أيضا في قوله :

" **مرّة أخذ من أحد بارات المدينة بتهمة الجنون والتهديد بالقتل للآخرين بقي أسبوعا ثم خرج ،في المرة الثانية اتهموه بنفس التهمة** "[1] ، بهذا الحذف يسقط الراوي أحداث قد لا تكون مهمة و يعمل على تسريع وتيرة السرد ، و نجده أيضا في "**في المرة الثالثة سحب من بيته بعد حلّ اتحاد الطلبة الجزائريين وأدخل إلى المستشفى ، و لم يخرجوه إلا بعد سنة ، كان نحيفا منكسرا ، و لكنه كان أكثر صفاء من أي زمن مضى** "[2] ، هنا الحذف مقصود فاستغنى –السارد– عن ذكر الوقائع في تلك الفترة التاريخية لأنها معروفة ، من خلال الأحداث السابقة للحذف و اللاحقة أيضا تدل عليها (الانقلاب 1965، القتل العنف ، التهديد...) ، و نتائجها دخول مستشفى المجانين ، و ما بين الأسباب و النتائج تظل الأحداث تتكرر لذلك كان حذفها ضروريا .

من هنا لعب الحذف دوراً مهماً ، فكان توظيفه في العمل الروائي يسهّل على المبدع القفزات الزمنية متجاوزاً بذلك الأحداث الهامشية و الوقت الفائض في السرد ، و الفترات الميتة و الأحداث الثانوية كما أنه يضطلع بالوظيفة الجمالية متجاوزا خطية الزمن و رتابته .

1–الرواية ،ص293.

2–الرواية ،ص293.

4-تعطيل السرد:

و يشمل تقنيات المشهد و المونولوج و الوقفة الوصفية ، حيث مقطع طويل من الخطاب تقابله فترة زمنية من الحكاية[1].

أ -المشهد :

يعمد السارد إلى تعطيل السرد و ذلك بتوظيف تقنية "**المشهد**" الذي يقصد به " المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ، و يُسنِد السارد الكلمات للشخصيات ، فتتكلّم بلسانها و تتحاور فيما بينها مباشرة دون تَدخل السارد أو وساطته"[2] ، هذه التقنية يمكن استجلاؤها من خلال المشاهد الحوارية التي من خلالها يمكن للقارئ أن يستشفَّ و يكتشف الشخصية و طبائعها و أفكارها و رُؤاها .

تختفي الأحداث في هذه التقنية و تظهر الشخصية التي تقوم بتمثيل الموضوع ، و في "**ذاكرة الماء**" فإن المشاهد و الحوارات التي دارت بين الشخصيات كانت متوازية ، و على سبيل المثال حوار الأستاذ الجامعي مع سائق الأجرة حول الفنانة فيروز :"

- أستغفر الله.
- واش صار يا راجل ، فيروز صوت ملائكي ، و أغنية جميلة من الطفولة و الحرب .

- حتى أنا كنت أقول هذا الكلام قبل سنة حتى تاب علي ربي ، ألا تعرف ؟ الإمام قال عليها مسيحية.
- و من بعد ؟ هذا شغلها .
- كفاش و من بعد ؟قلت لك مسيحية ؟ كافرة .
- هذا أمر يخصها مثلما أنت مسلم ، و الآخر يهودي ..."[3].

1-مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، مرجع سابق ،ص223.

2-محمد بوعزة ، تحليل الخطاب السردي-تقنيات و مفاهيم-،الدار العربية للعلوم،بيروت ،لبنان ،ط1، 2010.ص92.

3-الرواية ، ص281.

إن السرد المشهدي في هذا المقطع مصحوب بمعطيات نفسية باطنية ،حيث تتحاور شخصيتين تُعبر كل منهما عن رؤية خاصة بها ، فنجد كل منهما يتبنى موقف و يحاول الدفاع عنه ، فجاء الحوار هنا آليا محتفظا بالوحدة الدرامية للمشهد ، و اللغة في هذا المقطع تقاطع فيها الفصيح بالعامي و هنا دلالة على واقعيته .

ب –الوقفة :

تعتبر شكلا من أشكال تعطيل السرد و تسمى أيضا الاستراحة ، ذلك أن طبيعة الوصف تقتضي توقف السرد من أجل أن يتجه الكلام نحو المشاهد التي تستوجب وصفا ، و هي تقنية تهدف إلى تقديم مشهد قصد التأمل فيه ، بذلك فهي ترتبط بالوصف و تحيل إلى توقف تدفق الزمن و تعطيل سيرورة الأحداث ، و تتمثل الوقفة الوصفية " في مساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل و التصوير و التدقيق ، حيث يصل السرد إلى منعطف حكائي ، يتوجب التوقف من مسح الموجودات السردية ، مسحا وصفيا يساعد في تلقي حيوات السرد على نحو أفضل "[1] ، هذه الوقفات الوصفية تُرسِّخ واقع وطن متأزم ناءت به الذات ، هذا الواقع انعكست أصداؤه في شكل وقفات تستغرق زمنا يعانق التملُّص من انكسارات الزمن الراهن ، و في رواية **"ذاكرة الماء"** برز استعمال هذه التقنية خاصة في اللوحات الوصفية مثلا في وصف **"الأستاذ الجامعي"** لمدينته يقول :**"هاهي ذي المدينة تأتي .بنايتها الشاهقة ،خضرتها ، أسقفها القرميديّة ، رافعاتها الصدئة و الصفراء ، و نزلها 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 صغير حلم كثيرا عندما فتح عينيه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه .

هاهي ذي مدينتي التي بدأت تتحصر بدون سابق إنذار"[2].

1–محمد صابر عبيد ،جماليات التشكيل الروائي في الملحمة الروائية ، أربد ،الأردن ،ط1، 2012،ص223.

2–الرواية ،ص99–100.

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الروائي وصف المكان بصورة عميقة ، و الوصف في هذا المقام لم يضطلع بوظيفة جمالية من أجل تزيين السرد الروائي فقط ، إنما يُلح على تثبيت صورة المدينة خوفا من غيابها و ضياعها ، هذا التوظيف حمل معاني الألم و المرارة و الحسرة ، إذا الوصف هنا عمل على تعطيل حركية الزمن ، و فتح المجال أمام التأمل ، من هنا لعبت الوقفات دورا فعّالا في تحريك العمل الروائي و تصعيد أحداثه.

من خلال مقاربة الزمن الروائي في رواية "**ذاكرة الماء**"نلاحظ أن بنيته شكلت تمردا و قفزة لمنطق التسلسل الخطي ، و هذا ما تقتضيه الكتابة الروائية التي تتأسس على "**التجريب**" الذي يتغيأ القطع مع أنساق البنية التقليدية .

II. استلاب الشخصية في رواية "ذاكرة الماء":

تعتبر الشخصية أحد أهم مكونات العمل الحكائي ، وركيزة لا يمكن للرواية أن تقف أو تستقيم في غيابها ، و لأن الرواية في تطور مستمر فهذا بطبيعة الحال ينطبق على مكوناتها .

"**الاستلاب**" يكاد يكون سمة الكتابة المعاصرة ، باعتباره حالة شعورية ملازمة للوجود الإنساني نتيجة ضغوط الواقع الذي ألغى القيم الإنسانية ، و أحدث تغيرات كنطاق واسع في بنية المجتمع الإنساني ، و شغل هذا المفهوم كتّاب الرواية الواقعية ، و "**الاستلاب**" هو انقطاع التواصل بين الفرد و بين الآخرين ، و حتى بينه و بين ذاته ، مما يدفعه إلى الهروب من الواقع إلى عالم الوهم و الحلم .

مفهوم "**الاستلاب**" إذًا يشير إلى انسلاخ الفرد عن المجتمع و الانطواء على الذّات ، و العجز عن الانسجام مع الأوضاع السائدة ، و الشعور بعدم الانتماء ، مما يؤدي إلى انعدام الإحساس بالحياة و صعوبة فهم الفرد للواقع الذي يعيش فيه ، و قد تمثّلت الكتابة الروائية المعاصرة هذا المفهوم بشكل بارز حيث انصبَّ الاهتمام على المفارقات القيمية في علاقة الشخصية بعالمها الخارجي ، و قد كانت رواية تيّار الوعي التي ظهرت في القرن العشرين على يد مارسيل بروست (marcel Proust) و جيمس جويس(James Joyce) من أكثر أنماط الرواية تعبيرا عن الحالات الشعورية للذّات الإنسانية ، حيث اتخذت هذه الرواية من استبصارات المدرسة الفرويدية أداة للغوص في أغوار النفس الإنسانية ،كما اشتغلت الرواية الوجودية على مفهوم "**الاستلاب**" بشكل واضح[1].

و إذا كان الباحثون ينظرون إلى "**الاستلاب**" في الرواية الجديدة كأحد مفرزات الحضارة المعاصرة فإن الرواية العربية و خاصة مع توفيق الحكيم حاولت أيضا أن تشتغل على هذا المفهوم لكن بطريقتها الخاصة[2]، و مع الجيل الجديد من كتّاب الرواية العربية تلاحم "**الاستلاب**" بمحاولات التحديث و التجريب[3] .

1-ينظر: رحال عبد الواحد ، التجريب في النص الروائي الجزائري ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث ،إشراف: رايس رشيد ،جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-،دفعة 2014-2015 ، ص187.

2-ينظر : أحمد أبو زيد ، الاغتراب ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1970،مجلد10، عدد1،ص12.

3-ينظر : عبد السلام محمد الشاذلي ، قضايا التحديث و التجريب في الأدب العربي المعاصر ،دار الحداثة ،بيروت،ط1 1985،ص154.

بهذا التصور صار "**الاستلاب**" من صميم الواقع العربي " بحكم علاقة هذا الواقع بمجتمع منتزع من صميم ماضيه غائب عن حاضره "[1] .

و على غرار المجتمعات العربية ، فإن المجتمع الجزائري ليس بمعزل عن هذا السياق ، فالإنسان الجزائري تطارده خيبة الواقع منذ الاستقلال ، و ما زاد هذه الأزمات حدة أحداث الأزمة الدموية ، مما ضاعف في نفسه الشعور بالضياع و الاستلاب نتيجة ما حدث من أزمات ، و قتل و فوضى و التي تسببت في غياب الضوابط و تصدّع المعايير ، كل هذه العوامل جعلت الفرد يعيش الاستلاب بكل مستوياته.

أمام هذا الواقع اندفع الكتّاب الجزائريين إلى الاشتغال على دوافع الشخصية كمؤشر دال على القلق الوجودي الذي صار عنصرا هام في بناء الشخصية الروائية ، و غايتهم من ذلك تعرية الواقع و فضح تناقضاته ، بحيث صارت هذه الشخصية منقطعة عن واقعها ، تعيش حالة من التشيؤ في علاقتها بمحيطها الخارجي ، فلجأت إلى الذكريات و الحلم و الاستيهامات كوسيلة للتنفيس و التعبير عن رفض الواقع .

فجّرت رواية "**ذاكرة الماء**" لـ –**واسيني الأعرج** – إشكالية السارد الدّال لاستلاب المجتمع عموما و النخبة المثقفة خصوصا ، حيث حاول السارد أن يرسو بوعي القارئ في بواطن زمن المحنة و الفجيعة الذي رسم المجتمع الجزائري في حقبة زمنية جارحة ، متحسسا بذلك جملة من الشخصيات على رأسها شخصية الأستاذ الجامعي "**لزعر الحمصي**" و شحنها بتحديدات نفسية مثّلت وعي المثقّف الذي يصارع ضد قسوة الواقع في جو تراجيدي عبثي .

أمام الترميز للتحول العبثي يقف السارد عاجزا عن فهم الواقع و الانسجام معه ، تتجاذبه مشاعر الحزن و الأسى حينا ، و تسحقه الهواجس و الوسواس حينا آخر أمام مظاهر الاغتيالات الموجعة التي يعيشها كل مثقّف مهمّش.

1- ينظر : زكرياء إبراهيم ، معنى الاغتراب عند الإنسان العربي، مجلة العربي ، عدد 194، الكويت ،يناير 1975، ص154.

وسط هذه الظروف أصبح الواقع مسوغاً للكتابة عن الاستلاب ، ففي جو العبثية يتسلل اليأس إلى السارد بعنف ، غير أنه حاول التغلب على ضعفه و مقاومة فشله مع قسوة الراهن .

يبدأ الإحساس بوطأة الاستلاب من هذا البؤس و الهوان الذي يسيطر على عالم البلاد ، و الرواية منذ اللحظة الأولى ، و بصورة دامغة يقول بطل الرواية :" عادة لا أكتب إلا عندما تجتاحني حالة ألم شفافة عندما غادرت بيني للمرة الأخيرة باتجاه هذا المخبأ ، لم آخذ معي شيء مهما ، سوى بعض الكتب و الأشرطة ولوحة سلفادور دالي ، و هذه الكومة من الأوراق التي أخاف عليها من قساوة هذه المدينة [1]

من هذا المنطلق يبدو لنا أن المدينة تمثّل عالماً مغلقاً في وعي الأستاذ ، تحيل على البؤس و الخوف يقول :"**كلهم ذهبوا يا ريما .انقرضوا مثل النبتات النادرة .لم يتبق إلا أصداء أماكنهم و ظلالهم المنكسرة** "[2] ، هكذا نجد أنفسنا أمام رؤية كابوسية ، تكاد تصل إلى حد العدمية لولا الإصرار على المقاومة و حفظ لكرامة ، فالكاتب في أكثر من موضع يصر على المقاومة و ضرورة الدفاع عن الوطن ، ولا يرضى بالهزيمة ، فرغم الأوضاع السيئة و المجازر التي مر بها لم يهرب منها "**كيف تعيش هذه القساوة ؟ كيف تخرج ؟ كيف تدخل ؟ كيف هو طعم الخوف في حلقك ؟ بما تشعر و أنت تغادر البيت صباحا واضعا يدك على قلبك أو في جيبك ...،كيف تواجه الموت ..**"[3] .

إن أسباب التوافق مع المحيط الخارجي لشخصية البطل قد انعدمت ، و تفاقم استلابه بعد أن تعرض لصدمات عنيفة خلخلت علاقاته بالآخرين ، ليختار عندئذ العزلة و الانطواء على نفسه في قبر-على حد تعبيره- اسمه البيت ، و العزلة هنا مؤشر على إحساس الشخصية بالاستلاب .

إن عزلة الأستاذ الجامعي و اندثاره في البيت هي محاولة لإعادة رسم حدود الهوية ، وسط منظومة قيمية متراجعة صنعتها "**الجماعات الإسلامية**" ، فالأستاذ وجد نفسه يصارع معضلة الحضور في مجتمع يئّن تحت وطأة الفساد و البشاعة و القتل الذي تمارسه جماعات تحت أقنعة الإسلام.

"**واسيني الأعرج**" كانت له رؤية فنية مغايرة في بناء الشخصية المركزية ، كانت هذه الرؤية تنبثق من

1- الرواية ،ص18.

2- الرواية ،ص132.

3- الرواية ، ص186.

دواخل النفس الإنسانية و عقلها الباطن ، فقد اعتمد على تقنية تيّار الوعي ، و هي تقنية جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية ، و قد اعتمدها الكتّاب التجريبيون لخلق شخصية مغايرة تتمركز حول ذاتها تختلف عن تلك التقليدية المشدودة إلى ما حولها .

إن اعتماد الكاتب على هذه التقنية ، جعل السرد يتّجه نحو إبراز التجربة الذاتية للإنسان الجزائري من خلال آلية الانسياب للأفكار و المشاعر داخل ذهن "**الأستاذ الجامعي** " ، أدى ذلك إلى تشظي الحبكة التقليدية و كسر خطية الزمن من خلال التداعيات و الاستيهامات "إلى اليوم لا أعرف أين كنت ؟و ماذا ركبت؟ و ماذا فعلت ؟ و ماذا فعلو بي؟ سوى كلمات الشرطي الطاعن في السن الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي:

- رَاكمْ غالطين ياسِّي مُوحْ ، أنتم الشيوعيون تنحطون حيطانا أصلب من رؤوسكم"[1].

انعكست رداءة الواقع بما يحمله من توحش و اضطراب على شخصية "**الأستاذ الجامعي** " ، فأحالته إلى كتلة من المعاناة ، أدخلته هذه الأخيرة في عبثية التّمزق النفسي و الاغتراب ، هذه المعاناة جعلته شخصية إشكالية ليس داخل ذاتها فحسب ، و إنما أيضا داخل وطن ناء بأعباء الأزمة السياسية في الجزائر ، إلى درجة أصبح فيه السارد سجين الذات يعيش رحلة الضياع و الاستلاب.

الوحدة هنا و الشعور بالانسلاب لم يقتصر على شخصية الأستاذ فقط ، بل نلمس هذه الخاصية مع ابنته "ريما" ، حيث كانت "ريما" رغم صغر سنها تجد في الكتابة و الانطواء وحدها متنفسها ، يقول السارد:" حياة رسمتها كثيرا في كرّاساتها المدرسية بألوان زاهية ، لتتركها فجأة و تتجه نحو كرّاسة ضخمة و تبدأ في تدوين الموت اليومي..فكرت أن أقنعها بالعدول عن كتابات الموت هذه ، وهذه المذكرات الرمادية ..[2] ، هنا نلاحظ أن ريما لا تعرف من الحياة سوى حمل كرّاسها (سلطان الرماد) ،ويقول في موضع آخر يصف ريما :"...**ثم انسحبت باتجاه الزاوية البعيدة للطاولة و أخرجت كراسة مذكراتها "سلطان الرماد"التي بدأت تسجل فيها تفاصيل حياة الأصدقاء الذين قتلوا** "[3].

استنادا إلى ما سبق يمكن اعتبار رواية "**ذاكرة الماء**" ، انجازا تجريبيا ، حيث مفهوم استلاب الشخصية يجعلها تحمل مظهرا من مظاهر التجاوز ، فالشخصية أصبحت فردا معزولا في واقع مرفوض .

1- الرواية ، ص 73.

2- الرواية، ص175.

3- الرواية ، ص192.

III. وحشة المكان في "ذاكرة الماء" :

هذا المبحث لا يهدف إلى دراسة عنصر المكان من حيث الكشف عن أنماطه و الغوص في أبعاده السميولوجية ، إنما الغاية منه أن تكون الدراسة مختزلة في ملاحقة المفارقات التي تُميّز المكان الروائي عن النموذج التقليدي ، بما يسمح بجعله مظهرا من مظاهر التجريب.

يتأسس المكان في رواية "**ذاكرة الماء**" على نقل الأفكار و الرؤى إلى القارئ ، فهو عند "**واسيني الأعرج**" أداة فعّالة للتواصل مع المتلقي ، و من ثمَّ يتضح أنه ليس فقط للزينة و إنما يحمل دلالات فنية

رواية "ذاكرة الماء" حددت الكثير من الأماكن التي تحرَّك فيها السارد (المدينة ، البيت ، الجامعة الشارع ، البريد ، المطبعة ، المطعم ...الخ) .

أ- ***المدينة:*** تعتبر *ا*لإطار المكاني التي تجري فيه أهم الأحداث في الرواية ، جاءت على شكل لوحات وصفية لأماكن عديدة مبثوثة في مساحة النص ، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسما طوبوغرافيا لمدينة مشوّهة محوّلة ، صُورة حَوّلت الإحساس بالأمان إلى الإحساس بالهوان ،كل ركن فيها هو صراع للخوف و التمزّق النفسي ، يقول الراوي :" **إذا خرجت أو انحدرت باتجاه المدينة ستكون غوايات الشارع قد قادتني إلى الموت** "[1] **و يقول:" انسحب كل شيء من المدينة ، الشوارع الزاهية ، الأغاني ، الألوان الألبسة ، الصبيان ، صارت المدينة فجأة ذكورية و بدون معنى داخلي** "[2] ، تُعبر كلمات هذه المقاطع عن حالة استثنائية تثير الدهشة و الانفعال لدى المتلقي هذا المقطع السردي يقف فيه القارئ على المفهوم التراجيدي للمكان ، من خلال و هم الحضور و التخفي للمدينة ، حيث الضّياع و العبثية و انكسارات الواقع .

و يستمر المكان كبنية دلالية و جمالية في الرواية ، حيث يتمادى الكاتب في توظيفه كأداة لتكثيف رمزية الضياع و التخفي ، هذه الرؤية استدعت التساؤل من البطل " **هل يعقل أن تتنكر المدينة لتربتها و ذاكرتها و دمها بهذه السرعة** "[3].

1- الرواية ، ص16.

2- الرواية ، ص36.

3- الرواية ، ص52.

إن توظيف "**الأعرج**" للمكان بهذه الكيفية حيث تفقد الأبعاد قيمتها الجغرافية ، هو مؤشر على انزياح الكتابة الروائية على النمطية المتكلّسة .

إن هذا المكان –***المدينة***– في تقاسيمه الجزئية التي تزدحم فيها الفوضى و القذارة يصنع مشهدا سوداويا فتقديم المكان بهذا التوصيف يستدعي الوطن كله المنهك بواقع المأساة المجزرية "من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي ، و بهذه السرعة ، وسادة الأمر و النهي لا يعلمون ؟ المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض "[1] ، هنا نجده ينتقد واقعا مرا.

ب- *الشارع :* و يأتي كخلاصة للمدينة و للمجتمع ، و الراوي لا يستطيع مقاومته حتى لو قاده إلى الهلاك :"**كلما عبرت شارعا من شوارع المدينة ، و أنا أتحسس ظهري يزداد تصلبا و تحجرا ...و نحن في شوارعها و ممراتها المؤدية إلى الجامعة**"[2] ، فقد تحوّل **الشارع** بفعل العنف من مكان الحركة و التنقل لمزاولة الحياة إلى مكان للقهر و الموت ، استطاعت هذه الصورة التي رسمها الشاعر تسجيل تفاصيل المأساة و ما يؤكد ذلك قول السارد :" **و لكن في لحظة من اللحظات شعرت بخوف داخلي . فهذا الشاعر الجميل و المسالم ارتكبت فيه العديد من الجرائم و الاغتيالات في وضح النهار**"[3].

و يمكن القول أن تقنية القفز بين الحاضر و الماضي التي وظّفها الكاتب تتغيأ الكشف عن تحولات المكان من خلال دلالة التقابل المكاني داخل الزمن ، هذا التقابل القائم على الضدية التي تؤدي وظيفة تشخيص الراهن قصد تعرية تناقضاته ، فأوصاف المكان التي يستدعيها السارد من عمق الذاكرة ، تضع المكان في الحاضر الشاهد على هذا التحول" **مع أن المدينة شيء آخر ، لذيذة في الصباحات الأولى عندما نتأمل مارّتها من داخل مقهى "لابراس" المواجه للجامعة ...و ننظر بدهشة المكتشف للمرّة الأولى إلى هندسة بناياتها ، و زخرفات شرفاتها المذهلة** "[4] ،كما تضعه في علاقة جدلية مع الزمن و تحوّلاته.

---

1 – الرواية ، ص 54.

2–الرواية ،ص52–59.

3–الرواية ، ص52–53.

4 – الرواية ،ص52.

المكان من خلال تفاعله مع الزمن و اختراقه الشخصيات صار ذا روح يحيا و يموت ، يلونه الشقاء لما انتُهكت حرمته بسبب الأطماع ، واحتُشدت فيه بشاعة التدمير ، هذه المفارقة تضعنا أمام الشعور بكراهية الحاضر ، فبين انكسارات الماضي و غربة الحاضر يجد نفسه محمّلا باليأس و الوحدة و أجواء الموت .

ج–البيت : إن "**الأستاذ الجامعي**" من خلال رحلته اليومية ، يتحرك في محيط مغلق ، و يتردّد بشكل روتيني مقلق بين البيت و الجامعة و البريد ، كلّها أماكن موحشة ، تبعث في نفسه معاني الألم .

كل شيء يرسم تقاسيم الأزمة "**فالأستاذ الجامعي**" يحاول أن ينفلت من سجن الذات فيخرج من "**البيت**" آملا في الخلاص ، لكنه لا يجد أمامه سوى سجن آخر أشد وطأة من سجن الذات ، وعادة ما يرمز البيت للاستقرار و الهدوء النفسي و يحمي من خطر الشارع ، إلا أنه في نظر بطل الرواية عبارة عن سجن وقبر شديد الظلام يقول :" **قبل أن انتقل إلى هذا البيت الذي صار يشبه القبر ، يسكن به رجل يبدو انه ما يزال على قيد الحياة**" [1] ، ويقول :"**عليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة والقيام بمهامه الاعتيادية–المرور على الجامعة ،المطبعة..**"[2] ، في هذا الصدد نجد السارد يصبغ على البيت سمات الحزن والكآبة ، هكذا نجد البيت ارتبط بمظاهر الموت الاعتيادي " **فيتزربع كل واحد يتجه نحو (مدفنه) للتلذذ بالموت اليومي** "[3].

د–السجن: ثم من البيت يعود بنا إلى مكان استرجاعي يتمثل في "**السجن**" الذي له رمزيته و عنفه وثقافته ، فهو يقترن في مفهومه العام بفضاء انغلاقي سلبي بحجب الحياة أو اختزالها في مكان ضيق غير أنه كان بالنسبة لبطل الرواية شيء آخر ، فبدخوله السجن كأنه احتل جزء من السلطة على –حد تعبيره– و تفكيره فكان مدرسة الرجولة بالنسبة إليه ،و هو وسط فتح له المجال في احتلال مكان من السلطة يقول :

1- الرواية ، ص16.

2- الرواية ،ص48.

3- الرواية ، ص71.

"**كان فرحا رغم قساوة المعتقل ، كان سعيدا لأن وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة**"[1]، و من هنا انقلب السجن من كونه مكانا للعقاب ، إلى مدرسة تشكل عنصر تخريب ذاتي للسلطة ، ذلك أن السجين موجود داخل و خارج السجن.

هـ– القرية : كما نلاحظ حضور "**القرية**" التي لم تعد تختلف على المدينة ، فاضطراب الأوضاع في المدينة لم تسلم منه القرية و كان أكثر حدة ، ، و تحولت بذلك إلى مكان يحمل الآسى ، و الحزن وصار السارد لا يدخلها إلا لدفن الأموات ، بعد أن كان يتخذها للتنفيس و الاستجمام في العطل .

و انطلاقا من كون المكان في "**ذاكرة الماء** " بنية متحولة على مستوى الكينونة و المظهر الخارجي فإن هذا التشكيل المكاني يصوغ دلالة صريحة على العبثية ، فبين هذا و ذاك نجد المكان يحمل علامات الألفة و التوحش و هذا ما يجعله في حركية دائمة .

و–البحر : و حتى يخرج السارد من الأزمة التي ولّدتها وحشة المدينة و الأماكن الأخرى (المقبرة الجامعة ...) ، انتقل إلى "**البحر**" ، فهو مصدر طمأنينة له في مدينة انقطعت فيها كل صلاته بما حوله " **الحمد لله البحر ما يزال هنا ؟ البحر لم يمت** "[2] ، و يقول :" **البحر يضل هو البحر ، سيد الأخيار الكبار ، يتحمل كل هذه الكآبات التي تأتيه كل الأحداب و الأصواب و من كل الأزمنة و تعرض أمام شقاوته**"[3] ، و هو أيضا بمثابة المحرك الأساسي لذاكرة الكاتب ، و من هنا يأتي عنوان الرواية "**ذاكرة الماء**" ، هذا المكان لجأ إليه للخروج من الأزمة النفسية ، هروبا من الأماكن الأخرى بهذه المعاني نجد البحر الرفيق و الوطن و رمز انتصار الحياة على الموت ، استنجد به الراوي بعد أن أحس بالدمار و الفقدان ، كان البحر بمثابة المحرك الأساسي لمعظم الأحداث واستلهام الذاكرة ، فكلما أحس البطل برائحته تذكر قصة فمثلا عندما كان يمشي مع "**ايماش**" على الشاطئ تذكر ساحل جينوفا الايطالي يقول:

1- الرواية ،ص26..

2- الرواية ، ص19.

3- الرواية ، ص312.

" **شعرت بتصلب الماء تحت قدمي العاريتين ، كنا نمشي في منطقة المؤكد أنها بركانية ، كانت سوداء و قاسية في بعض أماكنها ، ذكرتني بساحل جينوفا الايطالي ، كنت يومها بعيدا في ندوة حول الكتابة و المنفى**"[1] ، فهذا الإحساس بوجود البحر رمز اليقظة و الوعي الذي نقرأ من خلاله المرحلة التاريخية التي يمر بها الوطن .

إن مجمل هذه الأماكن حين تتضافر مع الأحداث و الزمن ، و حين تَتمثّل رؤية الكاتب اتجاه الواقع تجعل منه قادرا على استيعاب عيوب الواقع الجزائري و رهاناته ، و بالتالي يمكن القول أن جمالياته هي تكثيف دلالي لواقع المجتمع الجزائري.

و اللافت في "**ذاكرة الماء** " هو أنّ "**واسيني الأعرج**" وظف المكان وفق تقنية مراوغة حاول من خلالها تسريب تمثُلاته لعبثية الراهن الجزائري ، خلال المأساة الدموية إلى درجة يعتقد القارئ بأن المكان هو بؤرة الاشتغال ، و لم يعد وسيلة ديكور ،فالمكان في الرواية التجريبية فاقت دلالته و دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ،إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاور حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف ، إن المكان في رواية–**ذاكرة الماء** – يمارس دلالات الضياع و التخفي بهذا نجد أن ذاكرة الماء بأبعادها التجريبية قد قدّمت المدينة بشكل مختلف و جعلت منها رمزا .

1- الرواية ، ص 311.

خاتمة :

في نهاية بحثنا و من خلال هذا الموضوع الذي لا ندعي أننا بلغنا كل مداركه و إنما بعضها توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

- اقترن **التجريب** في الرواية بالتجديد و البحث عن أشكال مغايرة و إبداع طرق جديدة تختلف عن القوالب الكلاسيكية ، من أجل تحقيق رواية جديدة من خلال إتباع سردية جديدة و تغيير جوانب فنية عديدة .
- التجريب الروائي شقيق الإبداع ومظهر من مظاهر الحداثة ، يحرّر المبدع من قيود النموذج ليجعل الكتابة تحمل مضامين فنّية تمكن الكاتب من رؤية العالم برؤية حداثية .
- الروائي الجزائري "**واسيني الأعرج** " رسم لنفسه خطا إبداعيا مارس من خلاله التجريب الروائي بكل تقنياته المتاحة (شكلا ومضمونا).
- التجريب عند "**واسيني الأعرج**" يعلن القطيعة مع أنساق السرد التقليدي و يفتح مغامرة تجدّد نسغها من صيرورة بحثها عن المغاير و المختلف من أشكال و آليات الكتابة و أدوات السرد.
- "**واسيني الأعرج** "من خلال مغامرة التجريب أراد أن يرفع راية التجديد و التطوير قصد التعدد و الاستمرارية ، وهو تجريب مدروس تقنياته و استراتيجياته التي أحسن استثمارها بشكل يضمن له الأصالة والتجدد .
- يتجلى التجريب في رواية "**ذاكرة الماء**"انطلاقا من العنوان كأول عتبة ، هذا العنوان يحمل بعدا تجريبيا إذ يلفه الغموض و الإبهام.
- تعتبر اللغة من أهم لواقح التجريب في رواية "**ذاكرة الماء**" ، ذلك أن النص جاء بمثابة اللوحة الفسيفسائية يتلون بالفصحى والعامية والأجنبية .
- "**ذاكرة الماء**" تستثمر أكثر من أداة تقنية في سياق إمعان كاتبها في مغامرة التجريب الباحثة عن آفاق حداثية في أشكال الكتابة الروائية ، مثل التعالق بينها وبين السيرة و انفتاحها على الأجناس الأدبية

و توظيفها للتاريخ و الموروث الشعبي...الخ.

✍ "**واسيني الأعرج**" كان اشتغاله على الذاكرة و التداعي و الحلم السبيل إلى اختراق الأنساق التقليدية للسرد و استبدالها بأخرى تقوم على تداخل الأزمنة و تعاقبها.

وفي الأخير ندعو من الله أن يوفقنا و يسدّد خطانا من خلال هذا الجهد المتواضع ، و أملنا أن يكون فاتحة خير لموضوعات أخرى . كان هذا باختصار ما حاول البحث أن يقوله عن طريق المقاربة و التسديد فإن أصبنا فتوفيق من الله ، و إن أخطأنا فمن أنفسنا ، والله نسأله أن يوفقنا إلى السداد و يلهمنا الخير و الرشاد.

و مـــــا من كاتب إلاّ سيفنى * و يُبقي الدهر ما كتبت يداهُ**

فلا تكتب لنفسك غير شيءٍ * يسرك يوم القيامة أن تــراهُ**

التعريف بالراوي :

"**واسيني الأعرج**" من مواليد (1954) بتلمسان ، جامعي و روائي جزائري ، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية ، وجامعة السوربون في باريس ، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي .

تنتمي أعمال واسيني الذي يكتب باللغتين العربية و الفرنسية إلى المدرسة الجديدة ، التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة و هز يقينياتها ، فاللغة ليست بحث جاهز ولكنها بحث دائم ومستمر.

من أهم أعماله :

- البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل)دمشق /الجزائر1980.
- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)بيروت1981.
- ماتبقى من سيرة لخضر بن حمروش دمشق 1982.
- أحلام مريم الوديعة بيروت 1984.
- رمل الماية دمشق/الجزائر1993.
- ذاكرة الماء 1998.
- كتاب الأمير 2005.
- مملكة الفراشة 2013.
- حصل على العديد من الجوائز منها: جائزة "**الرواية الجزائرية**" عام2001 ، وجائزة "الشيخ زايد للكتاب" (فئة الآداب) في 2007 ، و جائزة "**الإبداع الأدبي**" في سنة 2013 ، وجائزة "**كتارا**" للرواية العربية سنة 2015 و غيرها من الجوائز .

تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها : الفرنسية و الإنجليزية و الإسبانية و الإيطالية و والعبرية ...الخ[1].

1-(واسيني الأعرج) https://ar.m.wikipedia.org/wiki 2019/02/04 ، 17:50 .

ملخص الرواية :

"**ذاكرة الماء**"ولّدتها الأزمة ظهرت في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة ، ذاكرة كاتب أحب وطنه يتألم لآلامه ، يعيش الفاجعة ألف مرة في النهار ، "**ذاكرة الماء**" **لواسيني الأعرج** رواية تصف فترة هامة و حرجة من تاريخ الجزائر ، بعد أكثر من أربعين سنة من الاستقلال ، وصلت فيه الجزائر إلى طريق مسدود بفضل الفساد السياسي و الانحراف الثقافي ، وهي فترة اصطُلح على تسميتها ب"**العشرية السوداء**" ، يستعرض فيها السارد المرحلة الأصعب بعد نجاح التيّار الديني في الوصول للحكم ، كتبها على طول عامين ، تنقل فيها بين مدن كثيرة بدءا من شتاء1993 وحتى 1995، طول هذه الفترة يحلم بإكمال روايته قبل أن تسرقه رصاصة طائشة ،نكاية في القتلة .

تتحدّث الرواية عن –**أستاذ جامعي**– قرّر البقاء داخل نيران الوطن و قيامات حرب الجزائر التي أشعل جحيمها قتلة متعطشون للدّم ، رافضا أن يترك (الإرهاب/الجماعات الإسلامية) قدراً بلا مقاومة تاركا زوجته و ابنه في باريس ، إذا فالرواية تروي لنا إحدى أيام الأستاذ الجامعي ومعاناته رفقة عائلته في فترة ساد فيها الرعب و القهر و الموت العبثي، الذي يستهدف خاصة النخبة المثقفة ، لكن رغم هذا الخطر الذي يحاصره و وضع الإنسان المهدد في كل دقيقة يمر بها إلا أن علاقاته الاجتماعية بقيت قائمة مع الأصدقاء و الأقارب .

و هكذا تبقى الرواية في جو من العبثية و تراجيديا الموت تصور إحدى أيام مثقف في زمن الفساد.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة و النشر و التوزيع ، ط4 2008 .

المراجع باللغة العربية:

2- أحمد أبو زيد ، الاغتراب ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1970، مجلد10 عدد1.

3- ادوارد خراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت (د.ط) ، 1993.

4- أيمن تعليب ، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر ، دار العلم و الإيمان ، ط1 2011.

5- بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في الغرب العربي ، المغاربية للنشر ، تونس، (د.ط) 1999.

6- " - التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر و الإشهار ، تونس ،ط1، 2003.

7- " - سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية و النشر والإشهار، تونس ، ط1، 2005 .

8- حسن محمد حامد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نماذج مختارة ، دراسات أدبية الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر،(د.ط) ،1998.

9- حسن نجمي ،شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 2000.

10- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3، 200.

11- خليفة غليوفي ، التجريب في الرواية العربية ، الدار التونسية للكتاب ، ط1 ، 2002.

12- خليل شكري هياس ، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص و تشكيل الخطاب ، عالم الكتب الحديث ، أربد- الأردن، ط1 ، 2010 .

13- سعيد سلام ، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ،أربد – الأردن ،ط 1، 2010.

14- الصادق قسومة ، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي (د.ط) ،2000.

15- صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، القاهرة–مصر،ط1 2005 .

16- عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم الدار البيضاء ،بيروت، (د.ط) ،2000.

17- عبد السلام محمد الشاذلي ، قضايا التحديث و التجريب في الأدب العربي المعاصر ،دار الحداثة بيروت،ط1، 1985.

18- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات ،دار الثقافة ، الرباط ،المغرب ،ط1 2004.

19- عبد المالك أشبهون ، العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر والتوزيع ،سورية – دمشق ،ط1 ،2011 .

20- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،عالم المعرفة ، الكويت، (د.ط)، 1988 .

21- علي محمد المؤمني ، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار البازي العلمية للنشر و التوزيع ،(د.ط) ،2009.

22- عمري بنو هاشم ، التجريب في الرواية المغاربية الرهان عمل منجزات الرواية العالمية منشورات دار الأمان ، الرباط ،(د.ط) ، 2015 .

23- فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،مصر ط12، 1998.

24- قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصور في أشهر الإرسابات البصرية في العالم ، مؤسسة الوراق الأردن ، ط1، 2008.

25- ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ط1 2005.

26- محمد أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت،ط1 ،2006 .

27- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة-، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، (د.ط) ،2000 .

28- محمد بازي ، العنوان في الثقافة العربية ، دار الأمان ، الأردن ، ط1 ،2012.

29- محمد الدغمومي ، الرواية المغربية و التغير الاجتماعي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء (د.ط) ، 1991.

30- محمد برادة ، الرواية العربية و رهان التجديد ،دبي الثقافية ، الإمارات العربية ، 2011.

31- محمد بوعزة ، تحليل الخطاب السردي-تقنيات و مفاهيم-،الدار العربية للعلوم،بيروت ،لبنان ط1، 2010.

32- محمد صابر عبيد ،جماليات التشكيل الروائي في الملحمة الروائية ، أربد ،الأردن،ط1 2012.

33- محمد عدناني ، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد جذور للنشر ، الرباط ، ط1، 2006 .

34- محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 .

35- مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح –دراسات ، منشورات أمانة ،عمان-الأردن (د.ط) ، 2000 .

36- مها حسن قصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ،ط1 2004.

الكتب المترجمة :

37- آلان روب غرييه ،نحو رواية جديدة ، تر:مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة (د.ت).

38- بيير شارتيه ، مدخل إلى نظريات الرواية ،تر :عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، (د.ط) ، (د.ت).

39- تزفطان تودوروف ،باختين المبدأ الحواري ،تر:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط2، 1996.

40- جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، تر:نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق، ط2 1972 .

41- كولن ولسون ، فن الرواية ،تر: محمد درويش ، دار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ،ط1 2008.

42- ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي، تر: محمد برادة ،دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع القاهرة ،ط1، 1987 .

المعاجم و القواميس :

43- إبراهيم مصطفى و"آخرون" ، معجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر والتوزيع اسطنبول-تركيا ، ط2 ، 1972 ، ج1 .

44- بطرس البستاني ، محيط المحيط ، مكتبة لبنان ،بيروت ، 1987.

45- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1995 ج1.

46- فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ،دار العربية ، لبنان ،ط1 ، 2010.

47- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ،ط1 ، 2002.

48- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1990 ، ج1 .

49- ماري الياس وحسن قصاب،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان-ناشرون بيروتّ،ط1 ،1997.

50- المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم ، المعجم العربي الأساسي -لاروس - ،(د.ط) 1989 .

المذكرات و الرسائل العلمية:

51- أمال سعودي ،حداثة السرد و البناء في رواية **ذاكرة الماء** لواسيني الأعرج ،مذكرة مقدمة لشهادة الماجستير ،جامعة محمد بوضياف ، مسيلة ، 2008/2007 .

52- حسينة لعوج ، التخييل الذاتي /إضفاء التخييل على التجارب الشخصية ، ذاكرة الماء لواسيني الاعرج-أنموذجا، مذكرة ماستر ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو -الجزائر 20جوان2017- 29جويلية 2017.

53- رحال عبد الواحد ، التجريب في النص الروائي الجزائري ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث ،إشراف: رايس رشيد ،جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي- دفعة 2014-2015 .

المجلات و الدوريات :

54- إبراهيم النمر موسى ، صوت التراث و الهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) مجلة جامعة دمشق ، مجلد 24، ع2/1 ،2008 .

55- جابر عصفور ، التجريب و المسرح ، شتاء،1995مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة -مصر، مج13،عدد4.

56- زكرياء إبراهيم ، معنى الاغتراب عند الإنسان العربي، مجلة العربي ، عدد 194، الكويت يناير 1975.

57- زهيرة بولفوس ، آليات التجريب و جمالياته في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي مجلة ديالي ، كلية الآداب و اللغات ،جامعة الإخوة منتوري ، قسنطينة-الجزائر ،2015 عدد 67 .

58- الطاهر الهمامي ، التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار) مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ،العدد411 ،تموز ،2005 .

59- طبيش حليمة ،مستويات اللغة في روايات أعرج وسيني ، مجلة إشكالات ، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بتمراست العدد9 ماي 2016.

60- فيروز رشام ،علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني –السيرة الذاتية نموذجا - ،مجلة معارف ، المركز الجامعي ، البويرة، ع2 أفريل ،2007.

61- محمد خير الرفاعي ، أدبية التجريب في الكتابة المسرحية "المسرح الغربي نموذجا ، المجلة الأردنية للفنون ، عدد 1 ،2009.

62- نصيرة زوزو ،مخاطبة القارئ في النصوص الإبداعية ،روايات واسيني الأعرج واسيني أنموذجا مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية و الأدب الجزائري ، جامعة بسكرة –الجزائر ، العدد 12 . 2016

63- واسيني الأعرج ، مأزق الرواية العربية ، أسئلة النشأة ،أسئلة المثاقفة ،مجلة المساءلة ، الجزائر .1993

الملتقيات و اللقاءات :

64- إيمان هنشري ،-تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى –قراءة في روايات واسيني الأعرج-، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال15 ، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة باجي مختار –عنابة-.

65- حوار :كمال الرياحي ، هكذا تحدث واسيني الأعرج،2009/11/4 arabic.babelmed.net ، 15-02-2019 سا 10:00 .

66- محمد عز الدين التازي ، التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد ،بحث مقدم لندوة الرواية العربية ، المجلس الأعلى للثقافة ، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي "الرواية العربية إلى أين؟"12-15ديسمبر2010.

المواقع الالكترونية :

1- بوشوشة بن جمعة ، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية ، جامعة تونس ، عبد الحميد بن هدوقة مقالات، 8جانفي 2019، سا10:00 www.benhedouga.com.

2- عبد القادر عميش ، من تجربة الالتزام إلى إبداعية التجريب عند الطاهر وطار 14-12- 2018 ، سا12:30 http//www.amicheabdelkader.com.

3- عبد الله أبو هيف ، رواية النص "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج نموذجا، النقد الأدبي مقالات سورية ،20نوفمبر 2018 سا 16:30،www.benhedouga.com.

4- ديوان العرب ، علامات الترقيم في الكتابة العربية و مواضع استعمالها ، 2019/02/01 سا 16:00 ، www.diwanalarab.com.

الفهرس

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ

مدخل :التجريب مفاهيم و تصورات .

1-مفهوم التجريب.....5

أ/-التجريب لغة.....5

ب/-التجريب اصطلاحا.....6

2-التجريب و التجربة ثنائية التعالق و الاختلاف 8

3-التجريب و الحداثة 11

4-التجريب و الإبداع.....12

ثانيا : السياق التاريخي للتجريب.....14

1- واقع التجريب عند الغرب.....14

2-واقع التجريب عند العرب.....17

ثالثا: بين التجريب الروائي والرواية التجريبية 19

الفصل الأول:التجريب على مستوى العتبات و التشكيل اللغوي

1-رؤية واسيني الأعرج للتجريب.....23

2-تمظهرات التجريب في رواية ذاكرة الماء.....24

I. التجريب على مستوى العتبات النصية 25

أولا :سحر البرازخ النصية.....25

1-العنوان دلالته /وظائفه ومدى تمثيله لمحتوى الرواية.....26

- العناوين الجزئية 29

أ/-الوردة و السيف.....29

ب/-الخطوة والأصوات.....29

2-الغلاف الروائي /حمولته الدلالية و إثارته الجمالية.....30

أ/-اسم المؤلف.....31

ب/-الصورة التجريدية /ودلالتها.....32
3-الغلاف الخلفي بين التجلي الظاهر و المعنى المبطن.....33
ثانيا: حركية التشكيل الطباعي و حركية النص السردي.....34
1-الصمت/البياض الطباعي و أفق التأويل.....34
2-علامات الترقيم سيميائية الحضور و الغياب.....37
II.التجريب على مستوى التشكيل الغوي.....39
أ/-الفصحى 40
ب/-حضور العامية.....41
ج/-تقاطع العامي و الفصيح.....43
د/-توظيف اللغة الأجنبية 44

الفصل الثاني:تجليات التجريب الروائي في رواية ذاكرة الماء.

I. توظيف الموروث الشعبي.....49
أ/-المثل الشعبي.....49
ب/-توظيف الأغنية الشعبية.....52
II.انفتاح الرواية على الفنون الأخرى 54
أ/-الشعر.....54
ب/-فن الترسل.....57
ج/-اليوميات و المذكرات.....59
د/-توظيف تقنية القصاصات الورقية.....60
III. التماهي السيري.....61
أ/-تمثلات التخييل الذاتي و لعبة الضمائر 63
ب/-فاعلية التخييل الذاتي بين المونولوج والحوار.....65

IV. النزوع الدرامي.....67
V. توظيف التاريخ.....70

الفصل الثالث:التجريب على مستوى المتخيل السردي.

I التجريب على مستوى بنية الزمن.....73
أولا:الإطار الزمني العام في "ذاكرة الماء".....74
ثانيا : المفارقات الزمنية.....77
1-الاسترجاع.....77
2-الاستباق.....79
3-تسريع السرد.....80
أ-الخلاصة.....80
ب-الحذف.....81
4-تعطيل السرد 83
أ-المشهد.....83
ب-الوقفة.....84
II استلاب الشخصية في رواية "ذاكرة الماء".....86
III وحشة المكان في رواية ذاكرة الماء".....90
أ-المدينة.....90
ب-الشارع.....91
ج-البيت.....92
د-السجن.....92
هـ-القرية 93
و-البحر.....93

خاتمة.....96
ملحق.....99
قائمة المصادر و المراجع 102
فهرس المحتويات.....109

ملخص

ملخص

ملخص

عنوان المذكرة : جماليات التجريب في رواية ذاكرة الماء لـ 'واسيني الأعرج'.

القب : غــزلان **الاسم** : أمـــال **المؤطر** : فاطمة مختـــاري

- **ملخص** :

هدفت هذه الدراسة الموسومة بـ " جماليات التجريب في رواية ذاكرة الماء لـ 'وسيني الأعرج' "إلى طرق أهم القضايا المتعلقة بالرواية في الوقت الراهن –التجريب– و الذي جسّد المغايرة و التمرّد على سلطة النموذج الروائي التقليدي ، عند كاتب رسم لنفسه خطاً إبداعياً مارس من خلاله التجريب الروائي بكل تقنياته و استراتيجياته المتاحة (شكلا و مضمونا) ، بشكل يضمن له الأصالة و التجدد .

الكلمات المفتاحية : التجريب ، التجربة ، الحداثة ، الإبداع .

- Summary

The reason of this study which is named (the Aestic of experimentation in the memory of water to **WASSINI LAARADJ**) is to show the most important cases in the novel in the present time –experimentation –to show the rebellion on the power model .the traditional novelist .to writer who draw to himself an artistic line through available technics and strategies (form and contents)which guarantee the originality and the Regeneration .

Key Words:

Experimentation- Experiment –Modernity-Creativity

- **Résumé** :

Cette étude , intitulée « Esthétiques de l'expérimentation dans le roman **Mémoire de l'eau** de Waciny Laredj » , s'est intéressé a abordé les plus importantes questions concernant le roman d'aujourd'hui –l'expérimentation- , et qui a incarné un changement et une sorte de « rébellion » par rapport au pouvoir de l'exemple romanesque traditionnel . Cet écrivain s'est tracé une ligne créatrice à travers laquelle il a exercé l'expérimentation romanesque avec toutes ses techniques et ses stratégies possibles (tant ou niveau de la forme que du contenu). IL l' a fait d'une manière lui assurant son authenticité et son caractère rénovateur .

Mots clés : l'expérimentation , L'expérience , La rénovation , La création