الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي –أمّ البواقي–

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

الزّمن في الرواية الجزائريّة

-دراسة بنيويّة ودلاليّة من خلال نماذج-

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:

رشيد سلطاني

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيد رايس

اللّجنة المناقشة:		الصّفة:
بلقاسم دكروك: أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي بن مهيدي –أمّ البواقي–	رئيسا
رشيد رايس: أستاذ التّعليم العالي.	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا و مقررا
عبد الجبير حمدان: أستاذ التّعليم العالي.	جامعة باجي مختار –عنابة–	عضوا مناقشا
رزيقة طاوطاو: أستاذة محاضر –أ–	جامعة العربي بن مهيدي –أمّ البواقي–	عضوا مناقشا
رابح طبجون: أستاذ محاضر –أ–	المدرسة العليا للأساتذة –قسنطينة–	عضوا مناقشا
الطّاهر بومزبر: أستاذ محاضر –أ–	جامعة محمّد الصديق بن يحيى –جيجل–	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2013 ـ 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

عملا بقول الرسول "ص": «إن أشكر الناس لله عز وجل أشكرهم للناس»، أتقدم بآيات الشكر والعرفان والامتنان لله أولا، ثم للأستاذ الفاضل الدكتور **رشيد رايس**، الذي قبل الإشراف على هذا البحث، ساندا عضدي، آخذا بيدي، مؤازرا وناصحا وموجها، واضعا ثقته الغالية في ما كتبته في هذا البحث.

كما لا يفوتني أن أشكر **زوجتي** الغالية التي أعانتني بصبرها وتحفيزها إياي كلّما خارت قواي، وفترت عزيمتي.

وأخيرا، أشكر جميع الزملاء الذين أعانوني بمد يد المساعدة كلّما اقتضى الأمر ذلك. جميعا أشكركم من صميم فؤادي، فجزاكم الله عني كل خير.

تقرير

يقف الباحث في الأدب الجزائري الحديث عند كَمٍّ لا بأس به من النصوص الإبداعية الّتي تعكس الحركية الهامّة الّتي أصبحت تطبع المشهد الثقافي الجزائري في الحقبة الراهنة، كما لا يعدم أن يجد فيه نفائس تجعله يزاحم وينافس مختلف الآداب الأخرى، سواء أكانت عربية أم غربية.

ويعود فضل هذه المكانة الّتي أصبح يتبوؤها على مستوى الساحة الأدبية العالمية إلى المُنتَج الروائي الجزائري المعاصر، الّذي واكب التطورات السريعة الّتي شهدتها الجزائر في الحقب المتعاقبة من الاستقلال إلى اليوم، وبخاصّة في فترة الفتنة الدموية الّتي عاشتها في تسعينيات القرن العشرين.

وبالنظر إلى العوامل الفنية الداخلية الّتي أسهمت في تحقيق هذه المكانة المتميزة للكتابة الروائية الجزائرية، ارتأى البحث أن يقترب من أحد هذه المكونات البنيوية الّتي تمثل العمود الفقري للبنية الدّاخلية الفنية لأيّ نص سردي، متمثلا في عنصر الزمن.

وهكذا، جاء البحث موسوما بـ: «**الزمن في الرواية الجزائرية – دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج**» ليقارب من خلاله الباحث بنية الزمن ودلالاتها في نماذج تنتمي إلى العشرية الأخيرة من القرن العشرين، متجنبا تناول النصوص الّتي دُرِس فيها عنصر الزمن من طرف باحثين آخرين؛ على غرار الدراسة الهامة الّتي تقدم بها الباحث **محمد بشير بويجرة** لنيل درجة دكتوراه دولة، الموسومة بـ «**بنية الزمن في الرواية الجزائرية، بين *1971* و*1986***»، والبحث الآخر الّذي أنجزه الباحث **رابح الأطرش**، لنيل الدرجة نفسها، الموسوم بـ: «**بنية الزمن في النص الروائي المغاربي (الجزائر- تونس- المغرب)** *1985- 1995*».

وتتمثل المدونة الروائية الّتي اُعتُمِدَت كنموذج للدراسة في خمسة نصوص روائية تمّ انتقاؤها بعد قراءة لمجموعة من الروايات، وقد تمّ اعتماد معيار عدم دراستها في البحثين السابقين حتّى لا يكون البحث عالة على ما جاء فيهما، وأيضا تمّ اعتماد تجانس السياق الّذي أُنتِجَت فيه هذه النصوص، حتّى تكون هناك أرضية مشتركة

تنهض عليها هذه المدونة. وقد تمّ الاستقرار على الحقبة الدموية الّتي عاشتها الجزائر بداية من انعكاسات أكتوبر *1988* إلى بدايات القرن الواحد والعشرين. وتنحصر هذه المدونة في العناوين الآتية: «**ذاكرة الماء**» لـ **واسيني الاعرج**، الّتي أنهاها في *1997*، و«**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، للمرحوم **الطاهر وطار**، الّتي أنهى كتابتها في أوت في *1999*، و«**بوح الرجل القادم من الظلام**» لـ **إبراهيم سعدي**، الّتي أنهاها في أوت *2000*، و«**تاء الخجل**» لـ **فضيلة الفاروق**، الّتي أنهتها في أفريل *2001*، و«**اعترافات حامد المنسي**» للروائي **الأزهر عطية**، الصادرة سنة *2002*.

أمّا عن الأسباب والدوافع الّتي تقف وراء اختيار هذا الموضوع، فإنّها تتفرع إلى أسباب ذاتية تتمثل في الولع الشديد بالكتابة الروائية عموما، والجزائرية خصوصا، نظرا لملامستها هموم المثقف الجزائري، وتشريحها لمواطن التأزم الّتي تعيشها بلادنا، من خلال النبش في أسبابها العميقة من أجل تحقيق التجاوز وتقديم البدائل الممكنة.

أمّا الدوافع الأخرى فهي دوافع موضوعية تتعلق بالتخصص الّذي رأيت أنّني أستطيع أن أسهم فيه ولو بالقليل، خاصّة في مجال الدراسات الّتي تنضوي تحت عباءة السّرديات وتحليل الخطاب الروائي، لذلك رأيت أن ألج عالم النص الروائي الجزائري المعاصر، من خلال أهم مكوناته البنيوية ألا وهو المكون الزمني، باعتباره يمثل البنية العميقة للمسار السردي، وهو الّذي يبرز بحق الجانب الفني الجمالي في الخطاب الروائي، من خلال تخطيب أحداث قصة ما لتتحول إلى خطاب محكي يحقق المتعة الجمالية عند القارئ، وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ الرواية هي استخدام خاص للزمن تأسيا بالمقولة الشكلانية الروسية: الأدب استخدام خاص للغة.

من هذا المنطلق تبلورت إشكالية البحث المتمثلة في تفحص أنظمة البناء الزمني في الروايات الّتي اختيرت كعينات للدراسة، ثمّ محاولة قراءة دلالات هذا البناء، لذلك جاء بناء البحث منطقيا، ليتساوق مع تفرعات الإشكالية المتمثلة في التساؤلات الآتية:

أ. كيف تم بناء أحداث النصوص الروائية الجزائرية زمنيا؟

ب. ما هي تجلياتها الجمالية على مستوى بناء مساراتها السردية؟

ج. ما هي أهم الدلالات الّتي تقدمها البنية الزمنية لهذه النماذج الروائية؟

يتشكل البحث من أربعة فصول؛ أولها نظري تمهيدي، والثلاثة الباقية تطبيقية، تحاول أن تجيب عن تفرعات الإشكالية، كما أسلفنا القول. ففيما يخص **الفصل النظري التمهيدي**، فإنّه يحاول الحفر في المفاهيم المختلفة لمصطلح الزمن، من منظورات متعددة: لغوية؛ من خلال ما جاء في أمهات المعاجم اللغوية في الثقافتين العربية والغربية. وعلمية فيزيائية؛ من خلال رؤيتين فيزيائيتين مختلفتين هما: رؤية فيزياء الكونتة عند زعيمها **إسحاق نيوتن** (*Isaac Newton*)، وفيزياء النسبية عند **ألبرت إنشتاين** (*Albert Einstein*). ثمّ عرجنا على الرؤى الفلسفية المختلفة لجوهر الزمن، بدءا من الإرث الفلسفي الإغريقي، مرورا بفلسفات العصور الوسطى خاصّة عند **القديس أوغسطين** (*Saint-Augustin*)، وصولا إلى فلسفات العصر الحديث الّتي كان **بول ريكور** (*Paul Ricoeur*) أشهر من قدم رؤية جديدة شاملة بشأن الزمن في إطار فلسفته التأويلية التي زاوجت بين حبكة **أرسطو** (*Aristote*) وزمنية **أوغسطين**، في مشروع أطلق عليه مصطلح: «**الزمن والسرد**»، عالجه في ثلاث مجلدات. هذا دون أن ننسى إسهامات فلاسفة العرب القدامى في هذا الشأن. ثمّ بعد ذلك حاول البحث أن يؤسس العلاقة الحميمية بين السرد والزمن من خلال أهم النظريات السردية الّتي جاءت في هذا الشأن، خاصة نظرية **جيرار جينيت** (*Gérard Genette*) في خطاب الحكاية.

أما **الفصل الثاني**، فقد ولجنا من خلاله عالم التطبيق والممارسة، محللين أشكال بناء الزمن في الروايات المختارة كنماذج، مفككين بنية المسار السردي إلى تمفصلاته الزمنية الّتي تشكل تحولا زمنيا في المسار السردي، مخصصين جدولا لكل مسار سردي روائي، ثمّ أوضحنا محصلة البنية الزمنية لكلّ رواية في منحنى توضيحي، معلقين بعد ذلك، محللين البنية الزمنية لكل مسار سردي على حدة، وهذا ما يعتبر إجابة عن الإشكالية الفرعية الأولى.

وفي **الفصل الثالث** حاولنا أن نجيب عن الإشكالية الفرعية الأخرى، من خلال دراسة إيقاع المسار السردي لكلّ رواية من المنظور الزمني، مقسمين إياه إلى إيقاع زمني سريع، من خلال رصد آلياته وهي: الحذف، والتلخيص، والتواتر المؤلف. أمّا النّوع الآخر من الإيقاع فهو البطيء، ويتحقق بتضافر تقنيتي الوقفة الوصفية والتواتر التكراري. وأخيرا التوازن الإيقاعي، الّذي يتحقق أثناء ورود مشاهد حوارية داخلية أو خارجية.

أمّا **الفصل الرابع** والأخير في هذا البحث، فقد خصصناه لدراسة آليات المفارقات الزمنية للمسار السردي لكلّ رواية، ثمّ محاولة استنتاج الدلالات الّتي تخفيها هذه البنية الزمنية المنكسرة ظاهريا، المتآلفة على المستوى العميق. ومحتوى هذا الفصل هو محاولة للإجابة عن الإشكالية الفرعية الأخيرة.

في الأخير ختمنا البحث بالوقوف عند أهم النتائج الّتي خرج بها، على شكل نقاط مرتبة وفق الخطة الهيكلية الّتي جاء عليها.

وحتّى تكتمل أركان البحث من الناحية العلمية الأكاديمية، اجتهد الباحث أن يسلك مسلكا منهجيا منظما، لذلك توسل بالمنهج البنيوي السردي، مستفيدا من معطيات نظرية **جيرار جينيت** كما تقدمها مؤلفاته في هذا الشأن، وهذا لا يعني أنّ مسار البحث جاء مشاكلا مطلقا لمسار نظرية **جيرار جينيت**، بل حاول أن يعدل فيها قليلا، بما يناسب طبيعة المدونة، وكذلك ممارسة التأويل ولو بشكل محتشم في الجزء الثاني من الفصل الأخير من البحث.

أمّا عن المراجع الأساسية التي استفاد منها البحث بشكل كبير، فإننا نخص بالذكر كتاب (***FiguresIII***) لـ**جيرار جينيت**، وكذلك النسختين المترجمتين اللتين تحملان العنوانين الآتيين: «**خطاب الحكاية**» و«**عودة إلى خطاب الحكاية**»، وكذلك كتاب «**الزمن والسرد**» لـ**بول ريكور**، إضافة إلى هذه المراجع المنهجية والمعرفية، هناك طائفة من الدراسات العربية التطبيقية الّتي قاربت عنصر الزمن الروائي، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: كتاب «**الزمن في الرواية العربية**» لـ**مها**

حسن القصراوي، و«**مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة**» لـ**عبد الصمد زايد**، و«**في السرد، دراسات تطبيقية**» لـ**عبد الوهاب الرقيق**، و«**بناء الرواية**» لـ**سيزا قاسم**، وغيرها من المراجع التي توجد في مكتبة البحث.

وككلّ بحث لا بدّ من التنويه إلى ما واجه مساره من صعوبات، حالت دون أن يصل إلى ما كنّا نأمله؛ كقلّة الدراسات المتصلة اتصالا مباشرًا بإشكاليته، خاصة في المجال التطبيقي، إضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع الأساسية في لغاتها الأصلية، لولا استفادتنا من التربصات العلمية الّتي ذلّلت هذه الصعوبات نوعا ما.

وفي الأخير، لا بدّ من كلمة شكر وعرفان وتقدير لكلّ من أسهم من قريب أو من بعيد في إخراج هذا البحث إلى النور، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور **رشيد رايس** الّذي تكفّل برعاية هذا البحث والإشراف عليه منذ كان مشروعا إلى أن بلغ نهايته، كما لا أنسى أن أتوجه بجزيل الشكر لإدارة قسم اللّغة والأدب العربي بجامعة **العربي بن مهيدي بأم البواقي**، وكذا لإدارة **كلية الآداب واللغات**، وإلى أعضاء اللجنة المناقشة لما بذلوه من جهد القراءة الفاحصة، لتقويم البحث وتصويب أخطائه.

الفصل التّمهيدي:

في مفهوم الزّمن وعلاقته بالسّرد

أولا. تمهيد:

حظي الزمن باهتمام الباحثين في مختلف الحقول المعرفية؛ كالدراسات اللغوية، والفلسفية، والفيزيائية، والفلكية. ناهيك عن الدراسات الأدبية الّتي انخرطت هي الأخرى في هذا المسعى؛ خاصّة الجهود التنظيرية للشكلانية الروسية، ومن بعدها البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، وغيرها من الرؤى النقدية الحداثية.

ولا يخفى على أهل الأدب أنّ الخطاب الروائي أصبح اليوم يتبوّأ المكانة الأولى بين الخطابات الأدبية الأخرى، ومردّ ذلك أنه الفضاء الّذي يستقطب مختلف الإيديولوجيات والأفكار والمواقف، إضافة إلى حيويته الفنية والبنيوية، الأمر الّذي دفع الباحثين إلى تشبيهه بطائر الفينيق. فالرواية على حدّ قول الباحثين عمل غير منجز، وعالم لم يكتمل بعد، ممّا يجعل الروائي في حالة تجريب دائم وبحث عن شكل فني لتجسيد رؤيته.

ولعلّ بنية الزمن من أهم البنيات السردية الّتي أسهمت في تكريس هذا التصور، نظرا لعدم ثباتها، وتنوع تمظهراتها؛ ممّا جعلها محط نظر المشتغلين على البنية السردية، رغم صعوبة المسك بها، إذ يعتبره **آلان روب غرييه** (*A. R. Grillet*) «**الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة**»؛[1] وذلك من خلال هيمنته على مختلف نواحي الخطاب السردي، كما أشار إليه **مندلاو** (*A. Mendlao*) بقوله: «**إن الزمن يمس جميع نواحي القصة: الموضوع والشكل، والواسطة؛ أي اللغة**».[2]

لذلك يطمح هذا البحث الموسوم بـ «**الزمن في الرواية الجزائرية- دراسة بنيوية ودلالية**» إلى الانخراط ضمن هذا المسعى الرامي إلى مقاربة زمن الخطاب الروائي

---

[1] آلان روب غرييه: **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص *134*.

[2] أ.أ.مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط *1*، *1997*، ص *39*.

الجزائري، مقاربة بنيوية ودلالية، والبداية ستكون، طبعا، بضبط مفهوم الزمن، وذلك بتتبع مفهومه اللغوي، في المعاجم العربية والغربية، ثمّ رصد أهم التصورات المعرفية لهذا المصطلح عند علماء الفيزياء، والفلاسفة والمفكرين. ثمّ استثمار الأدوات الإجرائية التي سيحددها البحث لمقاربة البنية الزمنية للروايات الّتي تمّ ضبطها وتحديدها لتكون مدونة للبحث، وهي:

1- **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، للروائي **الطاهر وطار**، رحمه الله.

2- **ذاكرة الماء**، للروائي **واسيني الأعرج**.

3- **بوح الرجل القادم من الظلام**، للروائي **إبراهيم سعدي**.

4- **اعترافات حامد المنسي**، للروائي **الأزهر عطية**.

5- **تاء الخجل**، للروائية **فضيلة الفاروق**.

ثانيا. في مفهوم الزمن:

1. المفهوم اللغوي لمصطلح الزمن:

أ. مفهوم الزمن في المعاجم العربية: جاء في معجم «**العين**» لـ **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت *174*هـ)، في مادة «زَمَنَ»، ما يلي: «**الزَّمَنْ: من الزَّمان. والزَّمِنُ: ذو الزّمانة، والفِعل: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمَناً وزَمانة، والجميع: الزَّمْنَى في الذّكر والأنثى. وأَزْمَن الشَّيءُ: طال عليه الزمان**».[1] فهذا الكلام يخلو من دلالة لافتة للنظر لمصطلح الزمن لاكتفائه بالإشارة إلى الاشتقاقات الّتي طالت كلمة الزمن، والّتي تداولتها العرب في ذلك العهد.

وفي «**صحاح الجوهري**»: «**الزَمَنُ والزَمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أَزمانٍ وأَزْمِنَةٍ وأَزْمُنٍ. ولقيته ذاتَ الزُمَيْنِ، تريد بذلك تراخيَ الوقت، كما يقال: لقيته ذات العُوَيْمِ، أي بين الأعوام. الكسائي: عاملته مُزامَنَةً من الزَمَنِ، كما يقال مشاهرةً من الشهر. والزَمانَةُ: آفة في الحيوانات. ورجلٌ زَمِنٌ، أي مُبْتَلىً بين الزمانة**».[2] حيث نلفي جديدا في هذا التعريف، يتمثل في تحديد دلالة لغوية واضحة للزمن، باعتباره اسما دالا على فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقِصَر.

وقد سايره في هذا **أحمد بن فارس** (ت *395*هـ) صاحب «**مقاييس اللغة**»، حينما ذهب إلى أن: «**الزَّاءُ وَالْمِيمُ وَالنُّونُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى وَقْتٍ مِنَ الْوَقْتِ. مِنْ ذَلِكَ الزَّمَانِ، وَهُوَ الْحِينُ، قَلِيلُهُ وَكَثِيرُهُ. يُقَالُ زَمَانٌ وَزَمَنٌ، وَالْجَمْعُ أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ**».[3]

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج*7*، دار ومكتبة الهلال، دط، دت، ص*375*.

[2] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)**، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج*5*، دار العلم للملايين، بيروت، ط*4*، *1987*، ص *213*.

[3] أحمد بن فارس: **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، ج*3*، دار الفكر، *1979*، ص*22*.

وفي «**مختار الصحاح**» لـ **الرازي** نقرأ ما يلي: «**(الزَّمَنُ) وَ(الزَّمَانُ) اسْمٌ لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وَكَثِيرِهِ. وَجَمْعُهُ (أَزْمَانٌ) وَ(أَزْمِنَةٌ) وَ(أَزْمُنٌ). وَعَامَلَهُ (مُزَامَنَةً) مِنَ الزَّمَنِ كَمَا يُقَالُ: مُشَاهَرَةً مِنَ الشَّهْرِ. وَ(الزَّمَانَةُ) آفَةٌ فِي الْحَيَوَانَاتِ، وَرَجُلٌ (زَمِنٌ) أَيْ مُبْتَلًى بَيِّنُ الزَّمَانَةِ وَقَدْ (زَمِنَ) مِنْ بَابِ سَلِمَ**».[1] والشاهد الّذي يهم البحث في هذا التعريف، هو تحديده لمفهوم الزمن بأنّه اسم دال عل فترة من الوقت سواء طالت هذه الفترة أو قصرت. وهو ما يجعله وفيا لمذهب السابقَيْن: **الجوهري** و**أحمد بن فارس**.

أما «**لسان العرب**» لـ **ابن منظور** (ت *711*هـ)، فقد جاء فيه في مادة «**زَمَنَ**» أنّ «**الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثير... الزمانُ زمانُ الرطب والفاكهة، وزمانُ الحر والبرد، ويكون الزَّمَن شهرين إلى ستة أشهر، والزَّمَن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزْمَنَ الشيءُ: طال عليه الزمان، وأزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانا**»،[2] إذ نعثر في هذا النص على تمييز بين كلمتي: الزمان والزمن؛ فالأولى عنده، لا تتحدد بمدة معينة بل تتراوح بين الطول والقصر. أما الأخرى؛ أي الزمن، فهي تعبِّر عن مدة محددة تساوي فصلا من فصول السنة.

وهذا ما نجده كذلك في المعجم الوسيط، الّذي أخرجه مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهذا نصه: «**الزمان قليل الوقت وكثيره. ويقال السنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول**»؛[3] فالزمان مطلق الوقت، أما الزمن فمدة محددة بفصل من فصول السنة.

أما «**المصباح المنير**»، فقد جاء فيه أن: «**الزَّمَانَ مُدَّةً قَابِلَةً لِلْقِسْمَةِ، وَلِهَذَا يُطْلَقُ عَلَى الْوَقْتِ الْقَلِيلِ وَالْكَثِيرِ. وَالْجَمْعُ أَزْمِنَةٌ. وَالزَّمَنُ مَقْصُورٌ مِنْهُ، وَالْجَمْعُ أَزْمَانٌ، مِثْلُ: سَبَبٍ وَأَسْبَابٍ، وَقَدْ يُجْمَعُ عَلَى أَزْمُنٍ، وَالسَّنَةُ أَرْبَعَةُ أَزْمِنَةٍ وَهِيَ الْفُصُولُ أَيْضًا؛ فَالْأَوَّلُ الرَّبِيعُ وَهُوَ عِنْدَ النَّاسِ الْخَرِيفُ سَمَّتْهُ الْعَرَبُ رَبِيعًا لِأَنَّ أَوَّلَ الْمَطَرِ يَكُونُ فِيهِ، وَبِهِ يَنْبُتُ**

---

[1] زين الدين الرازي: **مختار الصحاح**، تح: يوسف الشيخ محمد، ج*1*، المكتبة العصرية، بيروت، ط *5*، *1999*، ص*137*.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، مصر، (مادة زَمَنَ)، ص*1867*.

[3] مجمع اللغة العربية بالقاهرة: **المعجم الوسيط**، ج *1*، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط *2*، (د.ت)، ص *401*.

الرَّبِيعُ، وَسَمَّاهُ النَّاسُ خَرِيفًا؛ لِأَنَّ الثِّمَارَ تُخْتَرَفُ فِيهِ؛ أَيْ تُقْطَعُ، وَدُخُولُهُ عِنْدَ حُلُولِ الشَّمْسِ رَأْسَ الْمِيزَانِ، وَالثَّانِي الشِّتَاءُ وَدُخُولُهُ عِنْدَ حُلُولِ الشَّمْسِ رَأْسَ الْجَدْيِ، وَالثَّالِثُ الصَّيْفُ وَدُخُولُهُ عِنْدَ حُلُولِ الشَّمْسِ رَأْسَ الْحَمَلِ، وَهُوَ عِنْدَ النَّاسِ الرَّبِيعُ. وَالرَّابِعُ الْقَيْظُ وَهُوَ عِنْدَ النَّاسِ الصَّيْفُ وَدُخُولُهُ عِنْدَ حُلُولِ الشَّمْسِ رَأْسَ السَّرَطَانِ. وَزَمِنَ الشَّخْصُ زَمَنًا وَزَمَانَةً فَهُوَ زَمِنٌ مِنْ بَابِ تَعِبَ، وَهُوَ مَرَضٌ يَدُومُ زَمَانًا طَوِيلًا، وَالْقَوْمُ زَمْنَى، مِثْلُ: مَرْضَى، وَأَزْمَنَهُ اللَّهُ فَهُوَ مُزْمَنٌ».[1]

وما يلفت النظر في هذا التعريف، أن صاحبيه قد عدّا الزمان فترة قابلة للقسمة، لذلك اعتبرا كلمة الزمان دالة على الإفراد، وجمعها أزمنة، أمّا الزمن فهو مقصور من الزمان، وجمعه أزمان، وقد يجمع على أزمن، ويُطلَق الفصل من فصول السنة.

أما «**تاج العروس من جواهر القاموس**» لـ **مرتضى الزبيدي** (ت *1205*هـ)، فقد ذكر فيه - وهو بصدد تناول مادة (زَمَنَ)، في سياق عرض مذاهب السابقين- ما يلي: «**الزَّمانُ: مُدَّة قابِلَةٌ للقسْمَةِ يُطْلَقُ على القَليلِ والكَثيرِ، وعنْدَ الحكَماءِ مقْدارُ حَرَكَةِ الفَلَكِ الأطْلس. وعنْدَ المُتَكَلِّمين: مُتَجَدِّدٌ مَعْلومٌ يُقَدَّرُ بِهِ مُتَجَدِّدٌ آخَرُ مَوْهومٌ، كَمَا يقالُ: آتِيكَ عندَ طلوعِ الشمْسِ، فإنَّ طلوعَها مَعْلومٌ، ومَجِيئَه مَوْهومٌ، فَإِذا قَرنَ المَوْهوم بالمَعْلومِ زالَ الإبْهامُ**»؛[2] ففي هذا النص، يستوقفنا حدّ المتكلمين للزمان؛ حيث يركزون في تعريفه على صفة الحركة والتجدد المستمر للزمان الّذي يتجه نحو الأمام ولا يقبل الارتداد إلى الوراء أبدا.

والنتيجة الّتي نخرج بها - بعد هذا الجرد والعرض لِمَا جاء في أُمَّهات المعاجم العربية- أن الزمن، أو الزمان لغةً: فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر،

---

[1] أحمد بن محمد بن علي الفيومي والحموي أبو العباس: **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ج *1*، المكتبة العلمية، بيروت، دط، دت، ص*256*.

[2] مرتضى الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني أبو الفيض): **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: جماعي، ج*35*، دار الهداية، دط، دت، ص*152*.

ويمكن تقسيمها إلى فترات تتناهى إلى العدم. مع إثبات صفة الاستمرارية إلى المستقبل دون الارتداد إلى الماضي.

ب. مفهوم الزمن في المعاجم الأجنبية: وردت في «**قاموس اللسانيات وعلوم اللغة**»، الّذي ألّفه **جون ديبوا** (*Jean Dubois*) وآخرون، المفاهيم الآتية للزمن:[1]

1. مصطلح الزمن يعني المجموعة التي تنبثق عن تلاحق وتعاقب موجودات وحالات وأحداث، إنه الزمن الواقعي الّذي يُعبَّر عنه بالزمن النحوي. وإذا اعتمدنا المثال الخطي والمتصل للزمن الواقعي، كضرب لمجموعة غير معرفة من اللحظات، سنقيم علاقات ترتيب بين ما قبل لحظة، وما بعدها...

2. المحور الزمني يُقسَّم إلى ثلاثة أفضية: حاضر، ماض، ومستقبل أو ما يُسمَّى الزمن المطلق.

3. نعني بالزمن مقولة نحوية عامة مشتركة بين الفعل وما يترجم مقولات متفرقة للزمن الواقعي أو الطبيعي، والمقولة الأكثر تواترا هي الحاضر أو 'الآن'؛ أي لحظة إنتاج الملفوظ، واللاحاضر، هذا الأخير الّذي هو الماضي قبل لحظة إنتاج الملفوظ 'قبل الآن'، والمستقبل بعد لحظة إنتاج الملفوظ؛ أي 'بعد الآن' الّذي يمثّل الزمن المطلق، لكن الحاضر هو أيضا لا حاضر ولا مستقبل باعتباره دائرة حقيقية لترجمة الحقيقة اللازمنية.

4. مقولة الزمن تخضع لقانون التواصل، هذا يعني التعارض بين التلفظ والحكي.

نصل من خلال ما سبق إلى أنّ الزمن الحقيقي هو الزمن الطبيعي المتسلسل تسلسلا خطيا، النّاشئ بفعل الحركة. حيث يمثل الحاضر النقطة المرجعية الّتي

---

[1] *Jean Dubois et Autres : **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, ed : Larousse, Paris ; 1999, pp 478-479.*

تتحدد بواسطتها مكونات الزمن الطبيعي الفلكي، وذلك على النحو الآتي:

ما قبل الحاضر ← ● الحاضر(الآن) ● → ما بعد الحاضر

أما **موسوعة روبار الكبرى**، فقد جاء فيها، في سياق الحديث عن مصطلح الزمن، بأنّه: «**وسط هلامي، تمضي فيه الموجودات والحوادث والظواهر، في تغيّرها وتسلسلها، إلى الأمام دون ارتداد إلى الوراء**»،[1] وكذلك، هو: كلمة «**مشتقة من الكلمة اللاتينية *temp*، أي تقسيم المدة (الديمومة). والزمن يطلق في عمومه على: حقبة، مناسبة، ظرف، حال، مقياس عروضي، أزمنة الفعل**».[2] و«**الزمن- كموضوع للتجربة والتفكير- وسط متجانس هلامي، محمول ككل متصل، متجل بسبب جريان الأفعال والظواهر والأحداث المتعاقبة، بشكل تسلسلي غير منعكس إلى الوراء، والمعتبر كمالك لقوة مؤثرة في الكائنات والأشياء**».[3]

وما نستشفه من هذه التعريفات الّتي جاءت في كلّ من «**روبار الكبير**»، و«**لاروس**» للزمن، أنّ هذا الأخير له استعمالات متعددة؛ حيث يُطلَق على مناسبة أو ظرف ما، كما تُنعَت به المقاييس العروضية (الصورة الزمنية للإيقاع الشعري)، وكذلك يُوظَّف في علم النحو، للتمييز بين الأفعال من حيث زمن حدوثها. أما إذا نُظِر إليه كموضوع للتفكير، فهو وسط هلامي مجرد، غير قابل للتقطيع، يُدرَك من خلال تجليه في الأفعال والأحداث والظواهر، أحادي الاتجاه؛ يمضي إلى الأمام دون قابلية العودة إلى الوراء.

---

[1] *Paul Robert : **Le grand Robert de la langue française**, tome 9, suc Z, ed 2, Robert, Paris, p 217.*

[2] ***Grand Larousse de la langue française**, tome 6, sus Z, Libraire Larousse, Paris, p 5983.*

[3] *Ibid, p5984.*

2- مفهوم الزمن عند العلماء والفلاسفة:

2- 1: الزمن عند علماء الفيزياء:

يقول **ستيفن هوكنغ** (*Stephen Hawking*): إن في لغة العلم: «**ثلاثة سهام مختلفة للزمن في الأقل: الأوّل هو سهم الديناميكية الحرارية للزمن، وهو اتجاه الزمن الذي تزداد فيه الفوضى أو الأنتروبيا،**[1] **ثمّ السهم السيكولوجي للزمن وهو يمثل الاتجاه الّذي نشعر من خلاله بمرور الزمن، وهو أيضا الاتجاه الّذي نتذكر منه الماضي وليس المستقبل، وأخيرا السّهم الكوني للزمن وهو يمثل اتجاه الزمن الّذي يتوسع فيه الكون بدلا من أن يتقلص**».[2]

يتضح لنا من هذا الكلام أن العلم ينظر إلى الزمن كموضوع، من جهات ثلاثة، هي: الدينامية الحرارية، والجانب النفسي، والجانب الكوني. بيد أن الجانب الأوّل، والمقصود به الجانب الدينامي الحراري، هو الّذي نال الاهتمام الأكبر

---

[1] مصطلح **إنتروبي** (*entropy*) يعرب أحيانا بكلمة اعتلاج؛ أصل الكلمة مأخوذ عن اليونانية ومعناها "تحول" . أصبحت الإنتروبيا أو الإنتروبي مصطلحا أساسيا في الفيزياء والكيمياء ضمن قوانين التحريك_الحراري في الغازات أو السوائل، خاصة بالنسبة للقانون الثاني للترموديناميك، الذي يتعامل مع العمليات الفيزيائية للأنظمة الكبيرة المكونة من جزيئات بالغة الأعداد، ويبحث سلوكها كعملية تتم تلقائيا أم لا. ينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية على مبدأ أساس يقول: أي تغير يحدث تلقائيا في نظام فيزيائي لا بد وأن يصحبه ازدياد في مقدار "إنتروبيته."

ويميل أي نظام مغلق إلى التغير أو التحول تلقائيا بزيادة أنتروبيته، حتى يصل إلى حالة توزيع متساو في جميع أجزائه، مثل تساوي درجة الحرارة ، وتساوي الضغط ، وتساوي الكثافة وغير تلك الصفات. وقد يحتاج النظام المعزول الوصول إلى هذا التوازن بعضا من الوقت. مثال على ذلك: إلقاء قطرة من الحبر الأزرق في كوب ماء، نلاحظ أن قطرة الحبر تذوب وتنتشر رويدا رويدا في الماء حتى يصبح كل جزء من الماء متجانسا بما فيه من حبر وماء، فنقول إن أنتروبية النظام تزايدت. أي أن مجموع إنتروبية نقطة الحبر النقية + إنتروبية الماء النقية تكون أقل من إنتروبية النظام "حبر ذائب في ماء." ينظر: **ويكيبيديا، الموسوعة الحرة**. وكذلك كتاب: عبد اللطيف الصديقي: **الزمان أبعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط*1* ، *1995* ، ص ص *70 - 72*.

[2] ستيفن هوكنغ: **موجز تاريخ الزمن**، تر: باسل محمد الحديثي، دار المأمون، بغداد، *1990* ، ص ص *219-220*.

من الدرس الفيزيائي، باتجاهيه: الكمي عند **نيوتن**، والنسبي عند **أينشتاين**.[1]

أ. الزمن في الفيزياء النيوتنية:

حددت الفيزياء النيوتونية الكلاسيكية خصائص عامة لتكوِّن مفهوما مطلقا للزمن، تتمثل فيما يلي:[2]

1. بعد واحد: *one dimentional*.
2. استمرارية: *continuousness*.
3. انسياب ثابت: *steady flow*.

فمن خلال هذه الخصائص يمكن صياغة مفهوم للزمن يتساوق والمبدأ العام للفيزياء النيوتنية، حيث يكون الزمن: مطلقا،[3] له بعد واحد، مستمرا غير قابل للتقسيم، متّسما بالانسياب الثابت. فهو «**موجود بنفسه**».[4] كما ذهب إلى ذلك "**نيوتن**" و"**كلارك**"، لهذا فالزمان، كما يعتقده **نيوتن**، «**دفق مطلق قائم بذاته، مستقل بطبيعته، عام شامل، غير مرتبط بالحركة، بالإضافة إلى حقيقته التي لا يشك فيها**».[5]

---

[1] تطمح الفيزياء إلى جعل الزمن مقاسا، فيما تهدف الفلسفة إلى جعله معاشا. ولم ينفك العلم عن ترويض الزمن بواسطة أدواته وآلاته، ومن ثم تطويعه بأجهزة القياس. وهي المعضلة نفسها التي اعترضت الإغريقيين لما خامرهم السؤال حول قابليتة أو عدم قابليته للقسمة إلى ما لانهاية. ينظر: عبد العالي معزوز: **مشكلة الزمن**، مجلة بصمات، ع *3*، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، الدار البيضاء، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، *2008*، ص*15*.

[2] فالنتينا ايفاشيفا: **الثورة التكنولوجية والأدب**، تر: عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، *1985*، ص *135*.

[3] الزمان والمكان مطلقان بالنسبة إلى نيوتن؛ ففي كتابه «**المبادئ الرياضية لفلسفة الطبيعة**» صرح قائلا: «**الزمن الحقيقي والمطلق في طبيعته عبارة عن جريان منتظم بدون الرجوع إلى مصدر خارجي**». ينظر: عبد اللطيف الصديقي: **الزمان أبعاده وبنيته**، ص*74*.

[4] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج*1*، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، *1982*، ص*637*.

[5] عبد اللطيف الصديقي: **الزمان أبعاده وبنيته**، ص *26*.

ب. الزمن في الفيزياء النسبية لأنشتاين:[1]

ينهض الاختلاف الأساس بين النظرية النسبية لـ **أنشتاين**، وكافة النظريات الفيزيائية السّابقة لها، على أنّ الفضاء والزمن أُعتُرِف بهما هنا على أنّهما: «**عنصرين داخليين في حركة المادة**»؛[2] لذلك يعتبر علماء النسبية الزمان والمكان كيانا واحدا، يطلقون عليه مصطلح «**المكان الزماني** (*Espace-temps*)، **ويسمون الزمان بالبعد الرابع للأشياء**».[3] وتتحدد نسبية الزمن[4] بالتغير الذي يطرأ عليه بمجرد الانتقال من مكان إلى مكان آخر مختلف تماما؛ لذلك تتأكّد تبعية الزمان للمكان، فمع «**حلول النظرية النسبية تكون فكرة الزمان المطلق قد لفظت أنفاسها الأخيرة، وأصبح لكل مشاهد قياسه الخاص، بالإضافة إلى انصهاره مع المكان**».[5]

إنّ ما يهمنا في هذا المبحث المتعلق بالرؤية الفيزيائية للزمن هو اعتراف العلماء بشرعية الزمن كموضوع للعلم، بعد أن كان يُنظَر إليه نظرة متوجِّسة، ويُفسَّر تفسيرات أسطورية مختلفة،[6] وكذلك أهمية الرؤية الخاصة بفيزياء النسبية وما

---

[1] **ألبرت أينشتاين** (*1879- 1955*): قاد في الربع الأول من القرن العشرين التحول الذي طور صورة العالم الفيزيائية. تقوم نظريته النسبية الخاصة التي صاغها سنة *1905* على مسلمتين: مبدأ النسبية، وثبات سرعة الضوء. ينظر: بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط*2*، *2007*، ص *185*.

[2] فالنتينا ايفاشيفا: **الثورة التكنولوجية والأدب**، تر: عبد الحليم سليم، ص *136*.

[3] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج*1*، ص *638*.

[4] إن النسبية كما أوضحها **أينشتاين** تجعل الزمان والمكان يعتمد كل منهما على حركة المشاهدين. أما الشيء المطلق الوحيد فهو سرعة الضوء. ينظر: إيميل توفيق: **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، دار الشروق، القاهرة، ط*1*، *1982*، ص *68*.

[5] عبد اللطيف الصديقي: **الزمان أبعاده وبنيته**، ص ص *74- 75*.

[6] يقول **لالاند** في موسوعته الفلسفية: «**وقع في اليونان وفي عصر قديم (القرن السادس) خلط بين كرونوس** *KPOVOS* **(زحل الميثولوجيا اليونانية)، والزمان** *XPOVOS*، **والحال، من المسلم به عموما، أن** *KPOVOS* **مشتق من** *XPXIVEIV*، **وعليه فقد يكون كرونوس هو الإله الّذي يتم الأشياء ويقودها إلى منتهاها، وقد يكون هذا الخلط مؤاتيا للاشتقاق المشار إليه في المقام الثاني: فصار زحل** *CRONOS* **هو الزمان** *CHRONOS*، **لأنّ الزمان هو ما ينضج الأشياء، وهو بالتوسع ما يقود الكائنات إلى نضجها ومنتهاها**». ينظر: أندريه لالاند: **الموسوعة الفلسفية**، تر: خليل أحمد خليل، مج *03*، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط*2*، *2001*، ص ص*1432- 1433*=

أفادت به النظريات السردية، خاصة ما اصطلح عليه عند **ميخائيل باختين** *(M. Bakhtine)* بـ (الكرونوتوب).

2- 2: الزمن عند الفلاسفة:

إذا كان المكان موضوعا على قدر ما من البساطة؛ إذ يتعامل معه العلماء بشيء من السهولة، باعتباره محسوسا، فإنّ الزمان موضوع شديد التعقيد نظرا لطبيعته الذهنية المجردة.[1]

وقد كان للفلاسفة والمفكرين منذ العهد الإغريقي القديم محاولات في فهم الزمن، ومن هؤلاء **هيراقليطس** *(Hrkulai)*،[2] الّذي يرى - حسب ما تفضل به صاحب أطلس الفلسفة- أنّ «**اللوغوس هو بمثابة النظام في سيرورة التحول. ولا مجال للتعرف إليه إلا بالحكمة... وهو المشرِّع لكل الأمور المشتركة، وهو الذي يُؤَمِّن وحدة المتضادات. فالكل يصير واحدا، والواحد يصير كلا**».[3]

والمقصود باللوغوس عند **هيراقليطس**، الزمن الّذي يعدّ نظاما خفيا، يضبط

= وكذلك يورد **أبو القاسم الشابي** أسطورة إسكندنافية تحاول تفسير الزمن، ذلك «**أنّهم كانوا يرون الحياة شجرة قوية راسخة تضرب بعروقها في مملكة الموت، وتنتشر بفروعها في آفاق السماء، وعند أصلها في مملكة الموت يجلس الأمس واليوم والغد، يروون جذورها من البئر المقدسة، وهي دائما تورق ثمّ تزهر ثمّ تثمر ثم يجف ما عليها من ورق وزهر وثمر، ليهوي إلى مملكة الموت حيث يجلس الأمس واليوم والغد**». ينظر: أبو القاسم الشابي: **الخيال الشعري عند العرب**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط *1*، *1998*، ص *56*.

[1] هذه الصعوبات أشار إليها كثير من الباحثين الذين قاربوا مسألة الزمن في أبحاثهم وأطروحاتهم، نذكر منهم الباحث: بشير بويجرة محمد: **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري** *(1970- 1986)*، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، *2002*، ط*1*. وكذلك الباحث: رابح الأطرش: **بنية الزمن الروائي (بحث في النص الروائي المغاربي الجزائر- تونس- المغرب** *1985- 1995)*، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، (مخطوطة)، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، السنة الجامعية *206- 2007*، ص *7*.

[2] **هيراقليطس**: من أوائل المفكرين الإغريقيين الجدليين، ولد في القرن السادس قبل الميلاد، صاحب نظرية الحق الطبيعي. لاحظ أن العلاقات المخفية في الوجود أقوى من كل العلاقات الظاهرة فيه؛ لذلك قال: «**إن الطبيعة تحب أن تتخفى**»، وذلك في قانون وحدة النقائض. ينظر كتاب: هاني يحي نصري: **دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة المعاصرة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، *2002*، ط*1*، ص*22*.

[3] بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، ص*33*.

إيقاع الحياة في سيرورتها وتحولها، وتضاد عناصرها، فهو القانون العامل على تحقيق الانسجام بينها، بحيث يصير الكل واحدا والواحد كلا. وهو على حد تعبير **مندلاو** «**عبارة عن اصطلاح آخر للنبض الكامن وراء كل شيء، وأنه ليس شكلا أو وجها أو صفة مميزة للحقيقة بل هو الحقيقة نفسها**»،[1] فالزمن من خلال هذا المنظور هو البنية العميقة للحياة، وهذه الأخيرة تمثّل البنية السطحية المقابلة لها.

ويرى الباحث باديس فوغالي أن **أفلاطون** اعتبر الزمان محصلة الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، باعتبارها حالات متتابعة ومستمرة بصفة متحركة، وهو مناقض لمفهوم الدهر، باعتباره مرادفا لمفهوم الأزلية الأبدية لموجود لا يتحرك ولا يتغير أبدا. من هنا فالزمن موجود بعد الأزل، ويرتبط بحركة الموجودات في تغيرها.[2]

أما **أرسطو** فقد ربط الزمن بالحركة، والحركة، عنده، مرتبطة بالفعل، هذا الأخير، هو: «**صوت مركّب له دلالته ويدل على الزمن، وكما هو الحال في الاسم، فإن أي جزء منه لا معنى له في ذاته؛ فكلمة «رجل» أو«أبيض» لا تتضمن دلالة «متى» الزمنية، أما كلمة «يمشي» أو «مشى» فتدل على معنى، بالإضافة إلى زمن سواء كان مضارعا أو ماضيا**».[3]

إذن، الزمن عند **أرسطو** هو نتيجة عقلية، يُتوصَّل إليها عبر تأويل الحركة الناتجة عن فعل، سواء أكان هذا الزمن ماضيا أم حاضرا.

وفي بدايات العصر الأوروبي الوسيط،تُعدّ أعمال **القديس أورليوس أوغسطينوس** من أكثر الأعمال تأثيرا في تاريخ الفكر الغربي. فقد «**وضع مع نهاية العصور القديمة، وعبر استناده إلى إرث الفلسفة القديمة، الأسسَ الكافية لبناء فلسفة مسيحية، ممهّدا بذلك الطريق للقرون الوسطى. ومع ذلك، نجد في فلسفته عديدا من النقاط التي عولجت في التاريخين الحديث والمعاصر، لاسيما مسألة وعي**

---

[1] أ.أ.مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، ص *181*.

[2] ينظر: باديس فوغالي: **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط*1*، *2008*، ص *60*.

[3] عبد الرحمن بدوي: **شروح على أرسطو**، دار الشروق، بيروت، دط، *1971*، ص *23*.

الزمن الداخلي».[1]

لقد حظي تحليل **أوغسطينوس** للزمان بقدر كبير من الشهرة. فقد عالجه في اعترافاته. إذ لا يعاد اكتشاف إنجازات الوعي في إعادة بناء تجربة الزمان، وحسب، بل نجد فيه انعكاسا لكينونة الإنسان، باعتباره ماهية زمانية تقابل حقيقة أزلية، هي اللّه.

إن جديد **أوغسطين** حول الزمان، هو تحويله لفهم الزمان المتوارَث من الفلسفة القديمة، وهو فهم يربط الزمان بالكون، إلى بُعْدٍ ذاتي يتعلق بالوعي الداخلي للزمان،[2] إذ نجده يقول ما معناه: إذا اعتبرنا الزمان معطى موضوعيا فإنّه سيظهر كما لو كان مقسّما إلى نقاط زمنية متفرقة. ولذلك، لا وجود للماضي ولا للمستقبل أيضا. والحاضر يختصر بالنقطة الضئيلة الّتي تشكّل العبور من الماضي إلى المستقبل، ومع ذلك فإنّنا نملك وعيا للديمومة وخبرة بالزمان، كما أنّنا نملك مقياسا للزمان، ويكون هذا ممكنا، على ما يظهر، حين يملك الوعي الإنساني القدرة على الاحتفاظ بالآثار الّتي تتركها الانطباعات الحسية العابرة باعتبارها صورا في الذاكرة، وبذلك تمنحها الديمومة. إنّ طريقة استعادة هذه الصور تصوّر الأبعاد الزمانية الثلاثة كما لو كانت:[3]

- حاضرا من الماضي، وتحديدا بالتذكر.
- حاضرا من الحاضر، وتحديدا بالمعاينة.
- حاضرا من المستقبل، وذلك عبر التوقع.

---

[1] بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، ص *69*.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص *71*.

[3] : ينظر:

*Saint-Augustin : **confessions**, Tome2, société d'édition les belles lettres, Paris, 1969, p314.*

من هنا لا يصح القول بوجود الماضي والمستقبل بل الأكثر صحّة هو معايشة الحاضر الّذي يمتد إلى الماضي من خلال الاسترجاع، وإلى المستقبل من خلال التخيّل أو التوقع.

ففي النفس نقيس الزمان الّذي يعطى لنا باعتباره امتدادا للنفس. وعلى أطراف هذا الامتداد إلى الماضي والمستقبل، تغيب الصور شيئا بعد شيء في الظلام. ولطالما أنّ الذهن هو الّذي يستحضر أبعاد الزمان، فإنّ باطن الإنسان يكون منشطرا على الدوام إلى حالات تَذَكُّرٍ للماضي، وتنفيذ في الحاضر، وانتظار للمستقبل.[1]

نستنتج، مما سبق، أن الزمن عند **أوغسطين** زمن ذاتي منشطر بين ثلاثة مظاهر للحاضر، هي: التوقع الّذي يسميه حاضر المستقبل، والتذكّر: الّذي يسميه حاضر الماضي، والانتباه: الّذي هو حاضر الحاضر. وتكمن أهمية هذا التصور الحداثي للزمن في علاقته الواضحة بالزمن الإبداعي عموما، والسردي خصوصا، فيما يسمى بالزمن النفسي من خلال حركتي الاسترجاع، والاستباق.

أمّا **إيمانويل كانط** (*Emmanuel Kant*)،[2] فإنه يرى أنّه لا يمكننا استخراج مفهوم للزمان من القوى الحاسّة، بل هو صورة الحس الباطن. هذا يعني أن تصوراتنا تجد تراتبيتها داخله؛[3] لهذا «**ربطه بالعقل حيث نظر إلى الزمان نظرة ذاتية خالصة، بأن استبعده من الأشياء في ذاتها ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من**

---

[1] ينظر: بيتر كونزمان: **أطلس الفلسفة**، ص*71*.

[2] **إيمانويل كانط**: فيلسوف مثالي ألماني عاش في الفترة الممتدة بين (*1724 - 1804* ميلادية)، اشتهر بكتابه:" نقد العقل الخالص" الذي أنجزه سنة *1781*. أسس من خلاله لمجموعة من المفاهيم التي تبحث في طبيعة المعرفة العلمية والشروط التي تكون فيها تلك المعرفة ممكنة، منطلقا من السؤال الإشكالي: كيف يمكن للأحكام التركيبية القبلية أن تكون ممكنة؟ وهو سؤال حاول الاجابة عنه في الفصول الثلاث الآتية: *1-* الإستيطيقا الترنسندنتالية. *2-* المنطق المتعالي. *3-* علم المناهج المتعالي. حيث يتناول في الفرع الأول مفهومي الزمان والمكان. لمزيد من التوسع ينظر: عبد اللطيف فتح الدين: **مفهوم المكان والزمان في فلسفة إيمانويل كانط**، مجلة بصمات، ص ص *21 - 33*.

[3] بيتر كونزمان وآخرون: **مرجع سابق**، ص*137*.

الخارج إلى العقل، وقال عنه: إنه مُرَكَّبٌ فيه بفطرته كإطار، لا نستطيع أن ندرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه».[1]

هذا، ولم يقصر **كانط** حديثه عن الزمان فقط، بل قرنه بالمكان، «**فَهُمَا ما لا وجود لهما كتحديد للأشياء بذاتها، بل كشروط لإدراكنا. من هنا تأتي النظرية القائلة بالمثالية الاستعلائية: (إن كل ما ندركه في الزمان والمكان... ليس إلا ظاهرات أو مجرد تصورات)**».[2]

إذن، فالزمان إلى جانب المكان، عند **كانط**،شرطان عقليان لإدراك الحوادث، ولا قيمة للتفسيرات الحسية لها.

ولعل **هنري برغسون** (*Henri Bergson*)[3] أشهر من تناول مسألة الزمن من زاوية خاصّة ترى «**الحياة سيرورة خلاقة دائمة يحملها دفع حيوي، ينفتح باستمرار، ويتمايز عبر أشكال جديدة**».[4]

ويطلق **برغسون** على سيرورة الحياة الخلاقة، وسيلان الزمن الدائم مصطلح الديمومة،[5] ويوضحها بقوله: «**إنّ ديمومتنا ليست لحظة تحل مكان لحظة أخرى، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي في الحاضر، ولا تطور ولا ديمومة محددة بالذات. إن الديمومة هي التقدم المستمر للماضي الذي ينخر في**

---

[1] عبد الرحمان بدوي: **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، ط *3*، *1973*، ص *92*.

[2] بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، ص*137*.

[3] **هنري برغسون** (*1859- 1941*): أراد أن يؤسس لميتافيزيقا جديدة، استنادا منه إلى نتائج الأبحاث العلمية في عصره، إلا أنه قد تجاوز ذلك إلى نظرة حدسية. طرح في كتابه «**التطور الخلاق**»، وفي إطار جداله مع نظريات التطور، فلسفة حياة شاملة.

[4] بيتر كونزمان وآخرون: **مرجع سابق**، ص*193*.

[5] الزمان الحقيقي عند برغسون هو الديمومة (*Durée*)، مختلف عن الزمان الرياضي أو الزمان العلمي، وهو دفعة سيالة، أو مجرى متحرك أو تيار مستمر، يجري أمام المدرك الواقف على شاطئ الحاضر، ومنه قولهم: مجرى الزمان وسير الزمان. ينظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج*1*، ص*637*.

المستقبل ويتضخم كلما تقدم، ولمّا كان الماضي ينمو دون انقطاع، وعلى نحو غير محدود، فانه يحتفظ ببقائه».[1]

نفهم من هذا الكلام أن مفهوم الزمن عند برجسون يناقض مفهوم الزمن عند أوغسطين؛ إذ ينحصر –عنده– في الماضي دون سواه. هذا الأخير الذي لا يأخذ شكلا ثابتا، بل يتغير باستمرار بفعل تضخمه المستمر كلما تقدم إلى الأمام، مُشَكِّلا ديمومة هي «**أساس تيار الحياة؛ إنها الجريان الذي لا يقبل القسمة، الجريان الخلاق الذي يحتفظ في ذاته ما مضى، ويحمل أيضا ما هو آت**».[2]

ولا يمكن الإحاطة بالديمومة إلاّ بواسطة التجربة الداخلية الّتي تعبر عن الكيفية المحضة، وعن قوة حالات الوعي.[3] إذ يرى **برجسون** أنّ «**الزمن معطى مباشر من معطيات الوجدان، ولهذا السبب كان لفلسفته ذلك الأثر العميق في الأدب**[4]».[5]

أما فيلسوف الظاهراتية **إدموند هوسيرل** (*Edmund Husserl*) فقد بَسَطَ، عبر مسيرة تطبيقه للمنهج الفينومنولوجي، كَمًّا من التحليلات الذكية. نشير بشكل خاص إلى فينومنولوجيا الوعي الداخلي للزمان. هنا يُظهِر **هوسيرل** كيف يتأسس وعي الذات الموضوعي على الوعي الداخلي لزمنية الأحداث. يقول في هذا الصدد: «**ما هو أولي هنا هو وعي الحاضر، باعتباره الآن الحاضر للإحساس، ذلك أنّ وعي الحاضر هذا هو مكان كل إحضار للأحداث الماضية والمستقبلية. إنّ الحاضر ليس منتظما، بل**

---

[1] هنري برجسون: **التطور الخالق**، تر: محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، *1984*، ص ص *14 - 15*.

[2] بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، ص*193*.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص *193*.

[4] أنكر **برجسون** الإيمان بالحقيقة السطحية وأقر بوجود نهر من البواعث والمحركات والدوافع اللامعقولة، حتّى أصبح الزمان عنده يعبر عن الماضي والحاضر داخل ' آنية واحدة مركزة '، مما جعل هذه النظرية تنسجم تماما مع تجربة الإبداع الأدبي. ينظر: أحمد طالب: **مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق**، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، *2004* ص*23*.

[5] هانز ميرهوف: **الزمن في الأدب**، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، دط، *1972*، ص *16*.

هو يمثل امتدادا، فما كان منه يصار إلى حفظه في الحاضر... وما يحصل في الحال منه فقد كان منتظرا...».[1]

يرتبط "**الآن**" الحاضر، إذن، عبر سلسلة من الاسترجاعات بالماضي، الّذي كان ذات مرة "**الآن**" الحاضر، والذاكرة هي الّتي تسمح بتذكر أحداث ماضية، وأن تستحضرها. أما ارتباطه بالمستقبل الّذي سيصير حاضرا بفعل سيرورة الزمن، فمرده إلى فعل عقلي ونفسي هو الانتظار. وهذا ما يسمح لنا بالقول أنه ظل وفيا للرؤية الأوغسطينية إلى حد ما.

ولفلسفة الوجودية، أيضا، مساهمات في مقاربة إشكالية الزمان من منظورها الخاص، فالزمان الوجودي «**هو الزمان الذاتي أو الزمان الوجداني المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار، أو زمان الأمل. هذا الزمان ليس كمًّا، وإنما هو كَيْفٌ، لا يقبل القياس، على خلاف الزمان الفاعل الذي يطلق على التأثير في الأشياء، فهو موضوعي وكمّي وقابل للقياس**».[2]

نلاحظ من خلال هذا المفهوم، أن الوجوديين، عموما، لهم فَهْمٌ خاص للزمن يصطلحون عليه الزمن الوجودي، الّذي هو زمن نفسي وجداني كيفي غير قابل للقياس الدقيق، نظرا لاختلاف الأنفس في إدراكه وتَمَثُّلِه، والإنسان هو الّذي يصنعه بنفسه ويخضعه لإرادته، وبالتالي فهو زمن يختلف تمام الاختلاف عن الزمن الموضوعي الكمي القابل للقياس.

والزمانية: «**صفةُ ما كان زمانيا، وهي عند الوجوديين** *Existentialistes* **حركة تدفع المستقبل إلى الماضي، حتى توصله إلى الموت،أي إلى لحظة لا مستقبل لها**».[3]

---

[1] بيتر كونزمان: **أطلس الفلسفة**، ص*195*. ولمزيدٍ من التوسّع في هذا الموضوع يُنصح بالعودة إلى: إدموند هوسّرل: **دروس في فينومينولوجيا الوعيّ الباطنيّ للزّمن**، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، بغداد/ بيروت، ط*1* ، *2009*.

[2] جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج*1* ، ص*638*.

[3] المرجع نفسه، ص*638*.

فالوجوديون، إذن، ينظرون إلى المستقبل نظرة تفاؤلية تتسم بالثقة فيه، فأصبح الزمان عندهم، ما «**يُخضِعه الإنسان لإرادته، حتّى يتسع لكل مطامح ذاته ومجتمعه، لأنّ الزمان الطبيعي المعطى وحده لا يكفي لتشكيل الواقع الحضاري وتاريخه**».[1]

فالحاضر – عند **سارتر** (*Jean-Paul Sartre*) على خلاف **برغسون**– أساس السلسلة الزمنية في تكوين الإنسان، يقول في هذا الصدد: «**إنّ الماضي يمكنه أن يسكن الحاضر، ولكن لا يمكن أن يكون الحاضر هو ماضيه**».[2]

وينحصر الزمن عند **هيدجر** (*Martin Heidegger*) في الحاضر، لأنّ الماضي قد مضى واندثر، والمستقبل زمن وهمي، تقول **مها حسن القصراوي**، مُعلِّقة في هذا السياق: «**يرى هيدجر أن الماضي يمتد خلفنا إلى ما لا نهاية، أي أنّه انتهى، والمستقبل يمتد أمامنا إلى ما لا نهاية أي أنه لا ينتهي، لذلك يبقى الحاضر**».[3] وهذا ما دفع **بول ريكور** للتصريح بأنّ **هيدجر** «**أحدث منعطفه التأويلي من خلال التأمل في الزمان الظاهراتي في مقابل الزمان العادي**»،[4] حيث ينظر إلى الزمان «**بوصفه أفقا للوجود في العالم، ولا سيما الوجود نحو الموت، الذي يكمن في قرار الوجود الإنساني**».[5]

والنتيجة الجزئية الّتي يصل إليها البحث في هذه النقطة، أنّ فلسفة الوجودية، في عمومها، تتعامل مع الزمن من منظور الحرية؛ بحيث يكون الإنسان فاعلا، من خلال خلق زمنه الخاص الّذي لن يكون سوى الزمن الحاضر.

والزمن عند **جيل دولوز** (*Gilles Deleuze*) هو وعي للذات؛ أي أنه زمن نفسي،

---

[1] أحمد طالب: **مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق**، ص *21*.

[2] جان بول سارتر: **الوجود والعدم**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت، ط *1*، *1966*، ص *210*.

[3] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط*1*، *2004*، ص*21*.

[4] بول ريكور: **الزمان المروي**، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط*1*، *2006*، من مقدمة المترجم، ص*4*.

[5] المرجع نفسه، ص*4*.

يقول في هذا السياق: «**الزمان - في الواقع- وعي للذات، إنّ كل السؤال يكمن في معرفة بأي شروط يصبح الزمان وعيا للذات**».[1]

أما بالنسبة لـ**غاستون باشلار** (*Gaston Bachelard*) فإنّ نسق الزمن عنده هو نسق التعاقب، وهو النسق الموضوعي، إذ «**لا يوجد أي شيء موضوعي حقا في الزمان سوى نسق التعاقب**».[2]

وينظر **باشلار** إلى الزمن نظرة براغماتية؛ من خلال حسن التخطيط والتفكير في المستقبل، يقول في هذا الصدد: «**حتّى ندرك جيدا الزمان المنفتح أمامنا، يلزمنا أن نعيش وعود المستقبل بالفكر، ولا بدّ من إحلال مخطط الحياة محل الشعور الغامض جدا، والضئيل بما هو معاش، فالمرء يشعر بالوقت بقدر عدد المشاريع**».[3]

وارتباط الشعور بالوقت بعدد المشاريع يُفهَم منه مقصدان: **الأول نفسي**؛ فكلما كان عدد المشاريع أكبر كلما كان الإحساس والشعور بالزمن سريعا، وكلما كان أقل كان الإحساس ببطء الزمن. أما المقصد **الآخر** فهو المقصد **البراغماتي**؛ أي أنه كلما كثر عدد المشاريع كلما كان امتلاك المسقبل بين يدي الإنسان.

ويمثل مشروع **بول ريكور**، في سياق تطور الفكر الغربي، نقطة تحول في نظرية المعرفة، التي كانت قبل ظهور مشروعه تنهض «**بوصفها بناءً، نستطيع فيه أن نميز الأنطولوجيا أو نظرية الوجود عن الهرمنيوطيقا أو نظرية التأويل. وقد بقيت الأنطولوجيا دائما تحظى بالأولوية على الهرمنيوطيقا منذ أن قرر ديكارت أن الكوجيتو (أو الأنا المفكر) يوجد بمجرد تفكيره**».[4] ولمّا جاء **ريكور** بمشروعه، هدف إلى

---

[1] جيل دولوز: **البرغسونية**، تر: أسامة الحاج، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط*1*، *1993*، ص*147*.

[2] غاستون باشلار: **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط *3*، *1992*، ص *70*.

[3] غاستون باشلار: **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، *1982*، ص *64*.

[4] بول ريكور: **الزمان المروي**، تر: سعيد البازعي، من مقدمة المترجم، ص*1*.

قلب أسس هذه النظرية انطلاقا من سؤال جوهري: ألا تدخل اللغة وسيطا بين الفكر والوجود؟ وبالتالي ألا يجب أن نبدأ من التأويلية لا من الأنطولوجيا لفك مغاليق هذه العزلة الانفرادية؟

من هنا، جاء مشروعه الذي يصرّ دائما على الابتداء من التأويلية؛ بغية الوصول إلى الأنطولوجيا وليس العكس، ولهذا السبب تنطلق كتبه جميعا ابتداء من كتاب «**نظرية التأويل**» وصولا إلى كتاب «**الذات بوصفها آخرا**»، من نقطة البداية التأويلية الكامنة في صلب المشروع الأنطولوجي.[1]

وكل تأويل للزمان – حسبه – بحاجة إلى نقيض «**فكان الزمان النفسي عند أوغسطين بحاجة إلى الزمان الكوني عند أرسطو، ليوضحه ويكشف عن مكوناته، أو بالأحرى ليبين استغلاق مفهومه من خلال استغلاق المفهوم النقيض**».[2]

أما الثنائيات الزمنية في الفكر الفلسفي الغربي فقد فكّكها **بول ريكور** ببديله المتمثل في السرد كمحطم لهذه الثنائيات؛ ففي الفصل الخاص بالاستنتاجات من كتابه الزمان والسرد، «**يوضح ريكور أنه طوال التحليلات التي قدمها، ظل هناك دائما شق فاصل، أو هوّة مفتوحة بين نوعين من الزمان: الظاهراتي في مقابل العادي، والنفسي في مقابل الكوني، والموضوعي في مقابل الخفي، وأن هذه الهوة لا يردمها سوى السرد الّذي يقدم نوعا ثالثا من الزمان، يمتدّ كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي**».[3]

وبهذا يجعل **ريكور** السرد لحمة رابطة بين **الرؤية الأوغسطينية** للزمن، من جهة، و**نظرية الحبكة الأرسطية** من جهة أخرى، ليصوغ بذلك نظرية تأويلية جديدة تتأسس على الارتباط الوثيق بين الزمان والسرد.

---

[1] بول ريكور: **الزمان المروي**، ص2.

[2] المرجع نفسه، ص4.

[3] المرجع نفسه، ص5.

أما الزمن في الفلسفة الإسلامية فله جانبان؛ جانب موضوعي، وآخر ذاتي. عِمادُ الأول هو الحركة، أما الآخر فعماده الشعور، يقول **إبراهيم العاتي** في هذا السياق: «**الحركة هي أساس الزمان وموضوعه، وكأن للزمان جانبين أحدهما موضوعي، هو صلته بالحركة، والآخر ذاتي هو صلته بالنفس**».[1]

وينخرط فكر **ابن سينا** في إطار الرأي القائل بتلازم الزمان والحركة، يقول في هذه المسألة: «**الزمان متعلق بالحركة، وهو عدد بحساب المتقدم والمتأخر، فلا وجود للزمان بدون الحركة، وهو كالحركة غير محدث بزمان، بحيث لا يمكن الإشارة إلى ما قبل الزمان. وكذلك الحركة غير محدثة حدوثا زمنيا، بل حدوثا إبداعيا**»،[2] و«**القبل والبعد يشكلان أساس التغير، كما أنّ التغير يدلنا على أن هناك قبلية أو بعدية، لأن ما لا تغير فيه لا فائت فيه ولا لاحق**».[3]

أما **ابن رشد**، فعلى الرغم من قوله في «**تهافت التهافت**»: «**إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإنّ الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنّه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات الّتي لا تقبل الحركة، أما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة**»،[4] فإنّه لم يقتصر على ما يربط الزمان بالطبيعيات من حركة، وتغير، ومكان، ولم يقتصر عند حد الزمان اليومي بل اهتم اهتماما خاصا بالزمن النفسي.[5]

والزمن عند المتصوفة، زمن خاص، يوضحه **مندلاو** بقوله: «**لا نقول إن الزمن يتقلص أو يتمدد، يتحرك أو يقف ساكنا لأن كل هذا يعني أن الزمن مازال يفعل،**

---

[1] إبراهيم العاتي: **الزمان في الفكر الإسلامي**، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط*1*، *1993*، ص *83*.

[2] محمد كامل الحر: **ابن سينا حياته وآثاره وفلسفته**، دار الكتب العلمية، بيروت، *1991*، ص*36*.

[3] إبراهيم العاتي: **مرجع سابق**، ص*147*.

[4] ابن رشد: **تهافت التهافت**، تح: محمد العريبي، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، *1993*، ص*63*.

[5] ينظر: عبد الرزاق قسوم: **مفهوم مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد**، ضمن أعمال مؤتمر ابن رشد في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته، المؤسسة الوطنية، الجزائر، دط، *1985*، ص *280*.

فالزمن خارج عن نطاق معالجة الموضوع، فلا هو غالب ولا هو مغلوب، إنه غير موجود وحسب»،[1] فالمتصوفة، حسب هذا القول، لهم زمن خاص هو اللازمن، خاصّة حينما يصلون إلى مرحلة الصحو، وما يليها من سُكْرٍ، فيخرجون بذلك من هذا العالم المادي إلى عالم آخر روحي لا يعترف بالمقاييس الزمنية الفلكية والطبيعية، فالعزل «**المحكم عن الزمن لمجموعة من الناس يجعل إحساسهم بمروره كليلا جدا، ويجب أن يميز عن اللازمن الذي يمر بتجربته الصوفيون في لحظات النشوة، فهؤلاء يدعون أن في إمكانهم بلوغ حالة فوق الحسية**».[2]

من خلال ما سبق ندرك أن الزمن يبقى من أهم الموضوعات الّتي حرّضت التفكير الفلسفي من خلال تنوّع التصور، واختلاف المفهوم بحسب المنطلق الابستيمي الّذي يوجه كلّ تيار فلسفي؛ فهناك من يربطه بالحركة، وهو مذهب الوضعيين. وهناك من يربطه بالنشاط العقلي المدرِك للظواهر والمفسِّر لها، وهو مذهب العقلانيين. وهناك اتجاه آخر يجعل الزمن حركة نفسية داخلية، وهو مذهب الوجوديين، والمثاليين عموما. أمّا المتصوفة فالزمن عندهم هو انعدام الزمن، ولا يكون ذلك إلا لحظة المكاشفة والصحو.

ثالثا- مفهوم السرد: يعتبر مصطلح السرد مصطلحا مهما في هذا البحث، لا يمكن البتة تجاهله أو التغافل عنه؛ نظرا للعلاقة الوطيدة بينه وبين المصطلح الأساس في هذا البحث، لذلك سيعرج البحث على مفهومه اللغويّ أولا، ثم على مفهومه الاصطلاحي، ثم محاولة تحديد العلاقة بينه وبين مصطلح الزمن، من خلال انخراطهما في حقل الإبداع الأدبي.

1- **مفهوم السرد في المعاجم اللغوية:**

جاء في معجم «**العين**»: «**سرَدَ القراءة والحديث، يَسرُدُه سَرْداً؛ أي يُتابِعُ بعضَه بعضاً**»،[3] وما يفهم من هذا التعريف أن السرد هو تتابع الكلام، وترتيبه ترتيبا متسقا.

---

[1] أ.أ.مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، ص *163*.

[2] المرجع نفسه، ص*159*.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، ج*7*، ص*226*.

وهذا المعنى نجده واضحا كذلك في «**المحكم والمحيط الأعظم**»، حيث جاء فيه: «**السَّرْدُ تَقْدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ ويأتي به مُتَّسِقاً بعضُه في إثْرِ بعضٍ مُتتابعا، سَرَدَ الحديثَ ونحوَه يسرُدُه سَرداً، وسَرَدَ القرآنَ تابَعَ قِراءته في حَدْرٍ منه. وقيل لأعرابيٍّ أتَعْرِفُ الأشْهُرَ الحُرُم فقال: نعم واحدٌ فَرْدٌ وثلاثة سَرْدٌ؛ فالفَرْدُ رجَبُ، وصارَ فرْداً لأنَّه يأتي بعده شَعبانُ وشهرُ رَمضانَ وشَوّال، والثلاثةُ السَّرْد: ذُو القَعْدة وذو الحِجَّةِ والمُحرَّمُ**».[1]

وأورد **الزمخشري** (ت *538* هـ) في «**أساس البلاغة**» الأقوال الآتية: «**ونجوم سرد: متتابعة. قال:**

دعوت سعداً والنجوم سرد ... لرحلة وغيرها يـــــــود

فقال نم ما بالبلاد بعـــد ... أنى لك النوم هنا يا سعد

وقيل لأعرابيّ ما الأشهر الحرم؟ فقال: ثلاثة سرد وواحد فرد. وتسرد الدر: تتابع في النظام: ولؤلؤ متسرد. قال النابغة:

أخذ العذارى عقده فنظمنه ... من لؤلؤ متتابع متســـرد

وتسرد دمعُه كما يتسرد اللؤلؤ. وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء. وفلان يخرق الأرعاض بمسرده؛ أي بلسانه. وهو ابن أمّ مسرد: لابن الأمة لأنّها من الخوارز. قال الراعي:

بكت عين من أبكى دموعك إنما ... وشى بك واشٍ من بني أم مسرد

وماشٍ مسرد: يتابع خطاه في مشيه»؛[2] إذ تتفق هذه الاستعمالات على معنى التتابع، كما مر بنا في المعاجم السابقة.

وفي «**مختار الصحاح**»: «**دِرْعٌ (مَسْرُودَةٌ) وَ(مُسَرَّدَةٌ) بِالتَّشْدِيدِ. فَقِيلَ: سَرْدُهَا**

---

[1] أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي: **المحكم والمحيط الأعظم**، تح: عبد الحميد هنداوي، ج*8*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط*1*، *2000*، ص*447*.

[2] أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله: **أساس البلاغة**، تح: محمد باسل عيون السود، ج*1*، دار الكتب العلمية، بيروت، ط*1*، *1998*، ص*449*.

نَسْجُهَا وَهُوَ تَدَاخُلُ الْحَلَقِ بَعْضِهَا فِي بَعْضٍ. وَقِيلَ: السَّرْدُ الثَّقْبُ، وَالْمَسْرُودَةُ الْمَثْقُوبَةُ. وَفُلَانٌ (يَسْرُدُ) الْحَدِيثَ إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ. وَسَرَدَ الصَّوْمَ تَابَعَهُ. وَقَوْلُهُمْ فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ: ثَلَاثَةٌ سَرْدٌ أَيْ: مُتَتَابِعَةٌ، وَهِيَ: ذُو الْقِعْدَةِ وَذُو الْحِجَّةِ وَالْمُحَرَّمُ، وَوَاحِدٌ فَرْدٌ وَهُوَ رَجَبٌ. وَسَرَدَ الدِّرْعَ وَالْحَدِيثَ وَالصَّوْمَ، كُلُّهُ مِنْ بَابِ نَصَرَ»،[1] حيث يؤكد صاحب هذا المعجم على معنى مهم من معاني السرد وهو التتابع مع وجود علاقة متينة بين العناصر المتتابعة في إطار سلسلة متماسكة الحلقات، كما هو شأن الكلام التواصلي، وتتابع أيام الصوم، وثلاثة من الأشهر الحرم، وغير ذلك مما يدخل في دائرة المنظومات.

وكذلك، لهذا المعنى حضور في «**المصباح المنير**»: «**سَرَدْتُ الْحَدِيثَ سَرْدًا، مِنْ بَابِ قَتَلَ، أَتَيْتُ بِهِ عَلَى الْوِلَاءِ. وَقِيلَ لِأَعْرَابِيٍّ: أَتَعْرِفُ الْأَشْهُرَ الْحُرُمَ فَقَالَ: ثَلَاثَةٌ سَرْدٌ، وَوَاحِدٌ فَرْدٌ وَتَقَدَّمَ فِي حرم. وَالْمِسْرَدُ بِكَسْرِ الْمِيمِ الْمِثْقَبُ وَيُقَالُ الْمِخْرَزُ**».[2]

أما «**تاج العروس**»، فقد ورد فيه كلام مفصل في مادة «سَرَدَ» جاء على النحو الآتي: «**السَّرْد: نَسْجُ الدِّرْعِ، وَهُوَ تَداخُلُ الحَلَقِ بعْضِها فِي بعْضٍ. والسَّرْد: اسمٌ جامِعٌ للدُّروع وسائِرِ الحَلَقِ، وَمَا أَشبهَها من عَمَلِ الْحلق، وسُمِّيَ سَرْداً لأَنّه يُسْرَد فيُثْقَب طَرَفَا كُلِّ حَلْقَة بالمِسمَار، فذلك الحَلَق المَسْرُدُ. والمِسْرَدُ هُوَ المِثْقَب، وَهُوَ السِّرَاد، بالْكَسْرِ. وَقَوله تعالى: (وَقَدِّرْ فِى السَّرْدِ)[سورة سبأ، الآية: 11]؛ قيل هُوَ أَلَّا يَجْعَل المِسْمَارَ غليظاً، والثُّقْبَ دَقِيقاً فيفْصِمَ الحَلَق، وَلَا يَجْعَل المسمارَ دَقيقاً والثقبَ واسِعاً، فيتَقَلْقَل أَو يَنْخَلع أَو يَتقَصَّف، اجْعَلْه على القَصْد، وقَدْرِ الْحَاجة. وَقَالَ الزّجّاج: السَّرْد: السَّمْرُ وَهُوَ غيرُ خارِجٍ من اللّغَة، لأَنّ السرْد تَقْدِيرُك طَرَفَ الحَلْقَة إِلى طَرَفِها الآخَر. ومن الْمجَاز: السَّرْد: جَوْدَةُ سِيَاق الحَدِيث، سَرَد الحَديثَ ونَحْوَه يَسرُدُه سَرْداً، إِذا تابَعه، وفلانٌ يَسرُد الحَدِيثَ سَرْداً وتَسَرَّدَه، إِذا كَانَ جَيِّدَ السياقِ. وسَرَدَ القرآنَ: تابعَ قِرَاءَتَه فِي حَدْرٍ، مِنْهُ. والسَّرْد: (ع بِبِلاد أَزْدٍ)، جاءَ ذِكْرُه فِي الشِّعْرِ مَعَ أَبارِع. والسَّرْد: مُتَابَعةُ الصَّومِ ومُوالاتُه.**

[1] مختار الصحاح، ج1، ص145.

[2] المصباح المنير، ج1، ص273.

(وسَرِدَ) فلانٌ، (كفَرِحَ: صارَ يَسْرُدُ صَوْمَهُ) ويُوَالِيه ويُتابعُه. وَفِي الحَدِيث: «أَنّ رَجلاً قَالَ لَهُ يَا رسولَ اللهِ: إِني أَسْرُدُ الصَّيَامَ فِي السَّفَرِ، فَقَالَ: إِن شِئت فَصُمْ، وإِن شِئْت فأَفْطِرْ».[1] وهو ما يصب في دائرة المعاني التي سبق ذكرها؛ كالتتابع والتوالي مع التأكيد على مبدأ الاتصال بين المتتابعات.

وفي «مقاييس اللغة»: «(سَرَدَ) السِّينُ وَالرَّاءُ وَالدَّالُ أَصْلٌ مُطَّرِدٌ مُنْقَاسٌ، وَهُوَ يَدُلُّ عَلَى تَوَالِي أَشْيَاءَ كَثِيرَةٍ يَتَّصِلُ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ. مِنْ ذَلِكَ السَّرْدُ؛ اسْمٌ جَامِعٌ لِلدُّرُوعِ وَمَا أَشْبَهَهَا مِنْ عَمَلِ الْحِلَقِ. قَالَ اللَّهُ، فِي شَأْنِ دَاوُد: (وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ) [سورة سبأ، الآية: 11]، قَالُوا: مَعْنَاهُ لِيَكُنْ ذَلِكَ مُقَدَّرًا، لَا يَكُونُ الثَّقْبُ ضَيِّقًا وَالْمِسْمَارُ غَلِيظًا، وَلَا يَكُونُ الْمِسْمَارُ دَقِيقًا وَالثَّقْبُ وَاسِعًا، بَلْ يَكُونُ عَلَى تَقْدِير».[2]

من خلال ما ورد في أمهات المعاجم العربية، نلاحظ أنّها تشترك في تعريف السرد بأنّه: التتالي والتتابع في كلّ الأفعال والأقوال بشكل متناسق، ومتسق، ومترابط، مما يشكل منظومة متناغمة العناصر. ولعلّ هذا المعنى له حضور في المفهوم الاصطلاحي للسّرد وهو ما سيقف عنده البحث في المبحث الموالي.

2. المفهوم الاصطلاحي للسرد:

يحدد جيرار جينيت السرد بأنّه: «**الطريقة الّتي تُحكَى بها القصة، وأساليب عرضها؛ إذ إن القصة الواحدة يمكن أن تُنقَل بطرائق متعددة**»؛[3] أي أنّ السرد عنده هو أساليب حكائية تقدم بها قصة ما، وفق رؤية ما.

وفي «**معجم المصطلحات في اللغة والأدب**» لـ**مجدي وهبة**، نجد أنّ السّرد هو: «**المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء أكان**

[1] **تاج العروس**، ج8، ص186.

[2] **مقاييس اللغة**، ج3، ص158.

[3] *Gérard Genette, **Figures III**, seuil, Paris, 6ed, 1972, p72.*

ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال».[1]

فالسرد عند **مجدي وهبة**، مصطلح عام يُنعَت به كل نوع من أنواع القول الّتي تتكفّل بقَصِّ حدث أو نَقْلِ خبر، ويستوي في ذلك ما كان حقيقة، أو ما كان من إنتاج المخيِّلة.

أمّا الباحث المغربي **سعيد علوش** فقد عرّفه في «**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**» بأنّه خطاب مغلق، حيث يتداخل زمن الدال. (في تعارض مع الوصف).[2]

من خلال ما تقدم في معاجم المصطلحات الأدبية يتّضح لنا أنّ السرد هو مصطلح يدل على نوع خاص من الأنواع الأدبية، إضافة إلى ذلك يذهب البحث إلى أن السرد هو تقنية من التقنيات الّتي يتم بها حكي قصة ما لتتحول إلى خطاب، إلى جانب تقنيتي الوصف والحوار.

3. **الزمان والإبداع الأدبي:** الزمان بالنسبة للإبداع الأدبي عموما والسردي خصوصا، **«تحضير للجو النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي ...الخ، بالإضافة إلى إمكانية النظر من خلاله إلى مختلف زوايا اتجاهات الكتّاب، لمعرفة مدى تطور رؤيتهم وأبعادها المعينة».**[3]

وتبرز أهميته في الفن والأدب من نواح شتى؛ منها أن الفنان والأديب كليهما «**يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه**»،[4] فالزمن، حسب الباحث **وفيق سليطين** «**مقولة أساسية في الأدب... تكشف عن طبيعته، وتمنحه شكله الخاص؛ ذلك أنّ عنصر الزمن يتخلل العناصر الأخرى،**

---

[1] مجدي وهبة: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، القاهرة، *1979*، ص*341*.

[2] سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ سوشبريس، الدارالبيضاء، ط*1*، *1985*، ص*110*.

[3] أحمد طالب، **مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب**، ص*9*.

[4] عز الدين إسماعيل: **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، دط، *1974*، ص *207*.

ويكون إطارا لظهورها وتأثيرها بقدر ما يظهر هو نفسه من خلال تأثيره فيها».[1]

لقد أدرك الكتّاب أهمية الزمن بالنسبة إلى الفن «**وكثير منهم يشعرون أنّ بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة فنّهم إلا من خلال حَلّهم لمشكلة الزمن**»،[2] ذلك أنّ الزمن «**روح الوجود الحقة، ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا، أو حاضرا، أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده، بالإضافة إلى أن الزمن خارجي أزلي لانهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات، ويمارس فعله على من حوله**».[3]

وإذا كان الزمن محور العالم الطبيعي والكوني، فإنّه كذلك محور حياتنا الداخلية كما تتجلى في الأعمال الأدبية، «**وهو المحرك الخفي لمشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية ... فالزمن يضبط إيقاع حياتنا وينظم معيشتنا الخارجية، وهو تيار حياتنا الداخلية، والسبب في المشاعر الإنسانية فجأة دون أن يكون هناك باعث حسي ملموس**».[4]

وتتحرك الأنا الأدبية - إن صحّ القول- بحرية، في اتجاهات مختلفة ومتداخلة، فالزمن يسيل وتدور عجلته وفق الإيقاع الداخلي لهذه الذات، «**حيث تستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور وتتمثله ويتجسد أمامها، أو يتجلى المستقبل عبر الحلم والتوقع في لحظة الحاضر، وقد يتباطأ الزمن في لحظة ضجر وانتظار، أو يتسارع في حالة فرح، فتكون حركة الزمن وإيقاعه مرهونة بإيقاع المشاعر والأحاسيس**».[5]

---

[1] وفيق سليطين: **الزمن الأبدي**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط*1*، *2007*، ص*15*.

[2] أ.أ.مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط *1*، *1997*، ص *22*.

[3] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص*13* - *14*.

[4] المرجع نفسه، ص ص*14* - *15*.

[5] المرجع نفسه، ص*24*.

ولا يكاد يختلف الباحثون المهتمون بتحليل الخطاب السردي في أنّ هناك علاقة وطيدة بين فعل السرد وحركة الزمن داخل المنظومة الخطابية للأنماط الحكائية؛ ذلك أنّ عنصر الزمن: «**ضابط الفعل؛ فبه يتم، وعلى نبضاته يُسجَّل الحدث ووقائعه، وقد يتحدد في القصة القصيرة بشكل كيفي وعمودي مما يجعل الكُتّاب يتفاوتون في مستويات الأداء، وذلك لكون العلاقة الجدلية بين الزمان والسرد تظهر في كونها بنية جمالية تتشكل حسب قدرة الكاتب الإبداعية**».[1]

فالسرد، باعتباره أحد الطرائق الّتي تقدم بها القصة للمتلقي، يعمل على كسر النمطية الطبيعية لسير أحداث القصة الّتي تقدمها لنا حكاية ما، وهو ما يعتبر تطويعا للزمن. ويتم ذلك بفعل تقنيات سردية يوظفها السارد من حين إلى آخر؛ على غرار الاسترجاعات والاستباقات، والحذف والتلخيص والتواتر، كلّ ذلك يتم من منظور خطابي ما.

والزمن - في الأدب عموما والحكي خصوصا- ينقسم حسب رأي الباحثين تقسيمات شتى؛ منها ما يطرحه **أحمد طالب** بتقسيمه إياه إلى زمان أفقي (تاريخي) وزمان عمودي (نفسي)؛ فالزمان الأفقي «**هو الزمان الخارجي الواقعي التاريخي الموضوعي يغلب عليه الطابع الحسي على خلاف الزمان العمودي الّذي يقصد به الزمان الذاتي المتعلق بزمان الشخصية الداخلي الّذي يطغى عليه الطابع النفسي**».[2] والتاريخ المتخيل - حسب **محمود أمين العالم**- نوعان: تاريخ ذاتي، وتاريخ اجتماعي، ويوضح ذلك بقوله: التاريخ المتخيل يكون «**تاريخا جزئيا أو عاما، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص، أو لحدث، أو لموقف، أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي، إلى غير ذلك**».[3]

ويتعامد هذا الزمن التاريخي الأفقي مع الزمن النفسي في الخطاب السردي،

---

[1] أحمد طالب: **مفهوم الزمن ودلالته في الفكر والأدب**، ص *29*.

[2] المرجع نفسه، ص *33*.

[3] محمود أمين العالم: **أربعون عاما من النقد الأدبي**، دار المستقبل العربي، القاهرة، دط، *1994*، ص*13*.

ذلك أن «**الزمان الخطي الأفقي المتصل الجريان نحو المستقبل في الرواية، يقطعه من حين لآخر زمان مختلف نستطيع أن نسميه ... بالزمان العمودي، هو زمان الذكريات والأحلام والتأملات**».[1]

ويعقد **أحمد حمد النعيمي** مقارنة طريفة بين الزمنين، قائلا: «**إن الخلط بين الزمن العام (الكرنولوجي)، والزمن الخاص (السيكولوجي) يشبه الخلط بين مؤرخ الأدب وناقد الأدب، فالأول يتعامل مع المقياس الزمني العام لبروز الظاهرة. في حين أن الثاني يغوص في أعماقها، محاولا سبر أغوارها، والكشف عن عوالمها الداخلية التي قد لا يدريها المبدع نفسه**».[2]

وفي هذا الفلك يسير الباحث **مندلاو**، الّذي ينتصر للتقسيم الثنائي للزمن، ولكن بمصطلحات خاصة، حيث يرى أنّه يتفرّع إلى زمن إدراكي حسي، وزمن داخلي؛ يقول في ذلك: «**الزمن الإدراكي الحسي** *Perceptual time*، **كما سماه بيرسن**(*Pearson*)، **يحسب بالترتيب الصافي لتعاقب انطباعاتنا الحسية، ولا ينطوي على أي فكرة من البرهنة المطلقة**».[3] أمّا النوع الآخر، فهو الزمن الداخلي *"Enterior time"*، وهو «**زمن نسبي داخلي، يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الّذي يقاس بمعايير ثابتة**».[4]

أما الباحثة **هيفاء الفريج** صاحبة كتاب «**تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية**» - فعلى الرغم من وفائها للتقسيم الثنائي للزمن- إلاّ أنّها تضفي لمسة خاصّة عليه، وتوضيح ذلك كالآتي:[5]

---

[1] محمود أمين العالم: **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط *1*، *1985*، ص *40*.

[2] أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المطابع المركزية عمان، الأردن، ط*1*، *2004*، ص *71*.

[3] أ.أ.مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، ص*137*.

[4] المرجع نفسه، ص*137*.

[5] هيفاء الفريج: **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية**، النادي الأدبي، الرياض/ المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط*1*، *2009*، ص ص *362- 366*.

1. **الزمن الموضوعي:** ينقسم بدوره إلى قسمين:

أ. زمن طبيعي: وهو الزمن المحدد وفق أطوار التوقيت المألوفة المتفق عليها والمرتبطة بحركة الكواكب والنجوم، وهو قوة طبيعية فاعلة في جميع الأشياء والمخلوقات ماديا، وبيولوجيا، وكيميائيا، ويتم وصف الزمن الطبيعي عادة بالإحالة.

ب. زمن تاريخي: وهو الفترة الزمنية المشكلة للخلفية التاريخية للأحداث. إنّه الزمن الّذي يمثل المقابل الخارجي الّذي يسقط عليه الكاتب عالمه التخييلي.

2. **الزمن الذاتي:** وهو الزمن الّذي يقاس في مستوى إحساس الشخصية به على نحو مخصوص، ويطلق عليه كذلك الزمن النفسي، والوجداني، والوجودي؛ لأنّه يستمد كنهه من انفعال الإنسان به أو تجربته، فبعض الأزمنة تطول وتقصر بحسب الحالة النفسية؛ كزمان الانتظار وزمان الأمل، وبالتالي لا يقاس بميزان الوقت الحقيقي، بل بمقياس الشعور به.

من هنا نستنتج أنّ هناك تقاطعا كبيرا بين الزمن السردي والزمن الطبيعي ؛ ذلك أنّ الأخير يمثل المرجعية الواقعية للأول، وهكذا يوضع الحاضر الطبيعي، مثلا، والحاضر التخيلي في تناظر ممتع. والأمر نفسه ينسحب على الماضي والمستقبل.

رابعا. الزمن والنظرية السردية: لقد اجتهد الباحثون والمنظّرون في مجال السرد، من أجل تزويد القرّاء بآليات مقاربة البنية الزمنية للخطاب السردي، و«**يُؤثَر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا أوّل من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من التحديد فيما يتعلق به؛ وذلك لأنهم تعرضوا للأحداث وللعلاقات التي تجمع بين أجزائها**».[1]

في هذا السياق، وفي إطار تمييزه بين مصطلحي المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، حدد **توماشفسكي** (*Tomazewski*) ثلاثة أنواع من العلامات الدّالة على

[1] حسين علام: **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط *1*، *2010*، ص *186*.

الزمن في المتن الحكائي، هي:[1]

أ. الإشارة إلى تاريخ حصول الحدث.

ب. الإشارة إلى المدة الزمنية الّتي استغرقها الحدث.

ج. قياس المدّة الّتي يمكن أن يستغرقها الحدث أو الخطاب.

أما **جون ميشال آدام** (*Jean-Michel Adam*) فإنّه يذهب إلى أنّ المؤشرات الزمنية في الحكاية تأخذ عدة أشكال، هي:[2]

أ. مؤشرات زمنية مطلقة.

ب. مؤشرات تشير إلى موقع الكلام أو الكتابة (هنا والآن)، ومؤشرات زمنية تشير إلى السياق.

ويميز **تودوروف** (*Tzvetan Todorov*) بين زمن القصة - الّذي يطلق عليه زمن المتخيَّل- من جهة، وزمن الخطاب من جهة أخرى، كما يلي: «**ففي حين أن زمن الخطاب زمن أحادي، فان زمن المتخيَّل زمن متعدد، ومن عدم إمكانية التوازي بين الزمنين يحدث نسيج زمني جديد في المتخيل الذي يوظف أزمنة قبلية أو بعدية لم تكن تظهر كذلك في الخطاب**».[3]

فزمن الخطاب حسب **تودوروف** زمن خطي أحادي يتساوق ومبدأ الخطية الّذي يتميز به النسق اللّساني، في حين أنّ زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، حيث يمكن لأحداث كثيرة في القصة أن تجري في لحظة واحدة.

---

[1] يوسف الأطرش: **بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث (مخطوطة)، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية (*2003/2004*)، ص*73*. وقد استقى الباحث هذه المؤشرات من مقال توماشفسكي: "نظرية الأغراض"، الوارد ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط/ بيروت، ط*1*، *1982*، ص ص *175- 221*.

[2] *Jean Dubois et Autres : **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, ed : Larousse, Paris ; 1999, p 46.*

[3] يوسف الأطرش: **مرجع سابق**، ص *191*. وقد استقى الباحث هذا التمييز من المقال المشهور: " *Les catégories du récit*"، الوارد ضمن مجلة: *communications 08 , 1966,pp138-139.*

أما **بيار لويس راي** (*Pierre Louis Rey*) من خلال كتابه «**الرواية**»، وتحت عنوان: «**زمن الحكاية، زمن الرواية**»، حاول أن يحدد هذين المصطلحين بالعودة إلى **جيرار جينيت** الّذي يميزهما كما يلي:[1]

- الحكاية «*Le récit*»: يعني الدال، الملفوظ، الخطاب، النص السردي.
- القصة «*L'histoire*»: تعني المدلول أو المحتوى السردي.
- السرد «*La narration*»: يعني فعل الحكي.

ويضيف **بيار لويس راي** إلى هذا التمييز، مدلولا آخر لمصطلح «*Récit*» قائلا: «**في هذه المفاهيم الثلاثة لكلمة حكاية** «*Récit*»، **يجب أيضا تمييز الحكاية** *Le récit* **كنوع سردي**».[2] ويعد **الاسترجاع** «*L'analepse*» كحركة زمنية: «**عودة إلى الوراء في الحكاية والاستباق** « *la prolepse* » **توقع ما سيأتي**»[3].

وبالنسبة **لإيفس روتير** (*Yves Reuter*) صاحب كتاب «**تحليل الحكاية**» (*L'analyse du Récit*) فإنه يذهب إلى أنّ الزمن كمكوّن للحكاية يمكن تحليله وفق محاور أساسية هي:[4]

أ. المقولات الزمنية المستدعاة: يتلاءم استعمالها في عالمنا أو لا يتلاءم، طبيعتها (دقائق، أيام، قرون...)، كيف تُطبَّق (شخص، عائلة، أمة...)

ب. شكل بناء الزمن واضح أو لا، مفصل أو لا، قابل للتعريف أو مشوش.

ج. الأهمية الوظيفية للزمن: إطار بسيط، تحليل أهم ومختلف اللحظات في القصة، الشخصيات ...

وبعد تحديده لخطوات تحليل الزمن في الحكاية، انتقل **إيفس روتير** إلى الحديث عن وظائف المؤشرات الزمنية السردية، قائلا في هذا الشأن: «**الوظائف**

---

[1] *Pierre Louis Rey : **Le roman**, ed d'Hachette supérieur, ed 5, France, 1998, p 109.*
[2] *Ibid, pp, p109*
[3] *Ibid, p112.*
[4] *Yvez Reuter : **L'analyse du récit**, ed du Nathan, Paris, 2003, p 37-38.*

المختلفة للمؤشرات الزمنية السردية» هي:[1]

1. تأهيل الأمكنة والأفعال والشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

2. تَبْنِي وتمَيِّزُ مجموعات الشخصيات (أحياء/أموات، شباب/شيوخ، بالغين/أطفال...).

3. تُسهِّل وتحدِّد مراحل في الحياة.

4. تسهم في مسرحة الحكاية.

ولـ**بول ريكور** عمل رائد ومتميّز، يقدم فيه رؤيته الخاصة لعلاقة الزمان بالسرد، في إطار مشروعه التأويلي الذي سبق ذكره في مبحث «**مفهوم الزمن عند الفلاسفة**»، هذا العمل يحمل عنوان: «**الزمان والسرد**».[2]

يعرف القصة بأنّها وصف لتتابع «**من الأفعال والتجارب قام بها أو خضع لها عدد معلوم من الناس، سواء أكانوا حقيقيين أم خياليين، وهؤلاء النّاس يُقدَّمون إما في مواقف متغيرة، وإما عبر فعلهم تجاه مثل هذا التغيير**».[3]

والهوية السردية عنده، حسب ما جاء في مقدمة مترجم كتاب «**الوجود والزمان والسرد**»، «**ليست جوهرا قائما بذاته، بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان. ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فان قوام هذه الذهنية ليس الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم، في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة، والماضية، والمستقبلية، التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي**»،[4] وبالتالي فإنه –حسب وجهة نظره– «**كل ما يُحكَى يحدث في الزمان، وكل ما يحدث في الزمان يكون قابلا للحكي**».[5]

---

[1] *Yvez Reuter : **L'analyse du récit**, pp38-39.*

[2] *Paul Ricoeur : **Temps et Récit**, Seuil, Paris,1983 .*

[3] بول ريكور: **الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)**، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ص *236*.

[4] مجموعة من الباحثين: **الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريور)**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط *1*، *1999*، ص *29*.

[5] *Paul Ricoeur : **Du texte a l'action**, Seuil, Paris,1986 . p 12.*

ويفسر الباحث المغربي **محمد بوعزة** هذه الجدلية قائلا: «**ما يؤسس هذه العلاقة التلازمية بين طرفي هذه المعادلة، هو الخاصية التصويرية للسرد، لأنّه ليس مجرد متوالية من القصص والأحداث، إنّه في الأساس صياغة تصويرية للزمان**».[1]

والزمن في القصة، عنده، نوعان، يوضحهما قائلا: «**إن هناك نوعين من الزمن في كل قصة مروية، فمن ناحية هناك تعاقب متقطع مفتوح ولانهائي نظريا، وهو سلسلة من الأحداث (لأنّنا نستطيع دائما طرح السؤال التالي: ثم ماذا؟ ثم ماذا؟)، ومن ناحية أخرى تقدم القصة** *configuration* **المروية جانبا زمنيا آخر يتسم بالتكامل، والنضج، والاختتام الذي تدين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية متعينة**».[2]

ويقول **بول ريكور** شارحا العلاقة التلازمية بين الزمن والسرد: «**يصير الزمن إنسانيا بقدر مما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطا للوجود الزمني**».[3]

ويهدف **بول ريكور** من وراء هذه الرؤية الجديدة للزمن إلى ردم تلك الهوة بين تحليل **أوغسطين** للزمن في كتاب «**اعترافات**» من جهة، وتحليل **أرسطو** للحبكة في كتاب «**فن الشعر**»، يقول في هذا الصدد: «**والهوة الثقافية التي تفصل تحليل أوغسطين للزمن في 'اعترافات' عن تحليل أرسطو في "فن الشعر" تضطرني إلى أن أغامر ببناء روابط بسيطة لإقامة هذا التلازم**».[4]

ويبقى الباحث الفرنسي **جيرار جينيت** من أبرز المنظّرين البنيويين الذين تركوا

---

[1] محمد بوعزة: **هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط *1*، *2007*، ص *41*.

[2] مجموعة من الباحثين: **الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط *1*، *1999*، ص *42*.

[3] بول ريكور: **الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)**، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ص *95*.

[4] بول ريكور: **الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)**، ص*95*.

بصماتهم الواضحة في التأطير المنهجي للبحوث التي تندرج ضمن تحليل البنية الزمنية للخطابات السردية، نظرا لوضوح الخطوات المنهجية، وكذلك للدقة الّتي تتسم بها أدواته الإجرائية، الّتي يمكن عرضها على النحو الآتي:

1. **التمهيد المنهجي:** يذهب فيه **جيرار جينيت** إلى أن مصطلح «**حكاية**» (*Récit*) وُظِّف في ثلاثة مواضع، هي:[1]

أ. يدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الّذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وهو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع.

ب. ويدل، كذلك، على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، الّتي تشكّل موضوع هذه الحكاية، ومختلف علاقاتها (من تسلسل، وتعارض، وتكرار... الخ)، وهو استعمال أقل انتشارا.

ج. كما يدل، أيضا، على حدث غير أنّه ليس البتة الحدث الّذي يُرْوَى، بل هو الحدث الّذي يقوم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما، إنّه فعل السرد متناولا في حد ذاته.

إذن، وبعد عرض هذه الاستعمالات الخاصّة بمصطلح الحكاية،[2] نستنتج أن **جيرار جينيت** قد انحاز إلى الفريق الأول الّذي يعتبر الحكاية: خطابا شفويا أو كتابيا، يضطلع بتقديم حدث أو مجموعة من الأحداث بطريقة ما.

بعد هذا التقديم المنهجي، ينتقل بنا إلى الحديث عن الحكاية باعتبارها

---

[1] *Gerard Genette:* ***Figures III****, pp71-72.*

[2] يذهب مؤلفا كتاب «**مدخل إلى نظرية القصة**» إلى أن مصطلح حكاية «**أصلح كلمة عربية لترجمة المصطلح الفرنسي** (*Recit*) **وذلك لشمولها وفقدانها لنعت مخصص**». ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر/ الدار التونسية للنشر، تونس (د.ت)، ص *16*. لذلك اعتمدها هذا البحث كمقابل للمصطلح الفرنسي (*Recit*) دون غيرها من الترجمات.

«**متتالية زمنية مرتين**»،[1] على حدّ تعبير **كريستيان ماتز**،[2] وذلك في الفصل المتعلق ببنية الزمن السردي.

2. **منهج خطاب الحكاية عند جيرار جنيت:** يهدف **جيرار جينيت** من وراء دراسته «**خطاب الحكاية**» تحليل الخطاب السردي، وذلك يستتبع دراسة العلاقتين الآتيتين:[3]

أ. العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها (القصة).

ب. العلاقة بين الخطاب والفعل الذي ينتجه (السرد).

والمقصود من ذلك، دراسة العلاقة بين الخطاب والقصة، من جهة، ودراسة العلاقة بين هذا الخطاب وفعل الحكي (السرد) من جهة أخرى، ثمّ يضيف علاقة ثالثة وهي الّتي تنشأ بين «**القصة والسرد، بصفتهما يندرجان في خطاب الحكاية**».[4]

لذلك يقترح علينا أن يسلك في دراسته لرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، المنهج الآتي:[5]

1. دراسة مقولة الزمن، وذلك عبر دراسة العلاقة بين القصة والحكاية.

2. دراسة مقولة الصيغة بشقيها (المسافة والمنظور)، وذلك عبر العلاقة السابقة نفسها (القصة/ الحكاية).

3. دراسة مقولة الصوت، وذلك عبر دراسة العلاقة بين الحكاية والسرد من

---

[1] *Gerard Genette:* ***Figures III****, op.cit, p 77.*

[2] ملاحظة: (هذه المقولة لكريستيان ماتز، مقتبسة من كتابه:

« ***Essais sur la signification au cinéma****, Kliincksieck, Paris, 1968, p27.*»، صدّر بها **جينيت** أحد فصول **خطاب الحكاية**، وهو الفصل المتعلق بالنظام الزمني، ص*77*).

[3] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط *3*، *2003*، ص *38*.

[4] المرجع نفسه، ص*40*.

[5] المرجع نفسه، ص ص*40- 42*.

جهة، والقصة والسرد من جهة أخرى.

ولعل المقولة الأولى هي الّتي لها علاقة مباشرة بالبحث، وهي مقولة مفعمة بجهاز مصطلحي ثري، لذلك سيسلط البحث أضواءه عليها من أجل ضبط مفاهيمها، ورسم حدودها.

3- **المصطلحات الزمنية في خطاب الحكاية:** يعد الجهاز المصطلحي الّذي صاغه **جيرار جينيت** من أغنى وأوضح الأجهزة المصطلحية في دراسة البنية الزمنية للخطاب السردي، لذلك سنعرض في هذا المبحث هذه المصطلحات، حتّى نوظفها في الدراسة التطبيقية توظيفا واعيا، وهذا تفصيلها:

أ. المفارقات الزمنية *(Anachronies)*: «**تعني دراسةُ الترتيب الزمني لحكاية ما: مقارنةُ نظامِ ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**».[1] وعدم التطابق بين هذين الترتيبن يسمى المفارقة الزمنية.

ولعلّ «**كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (...) وقياسها، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني... بين الحكاية والقصة، وهذه المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية**».[2] وتمثل درجة الصفر، هذه، الزمن الحاضر في الحكاية الّذي يتطابق افتراضيا مع زمن القصة المحكية.

ب. المدى والسعة: يقول جيرار جينيت: و«**يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة... نسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها**».[3]

---

[1] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص59.

فالمدى، حسب كلام **جيرار جينيت**، يمثل تلك المسافة الزمنية الناتجة عن عمل الذاكرة المسترجِعة، أو التوقع المستشرِف، وهذه المسافة تُحدَّدُ انطلاقا من اللحظة الزمنية التي يتوقف عندها الحدث المسرود في الزمن الحاضر، وصولا عند لحظة بداية سرد الحدث المسترجَع أو المستبَق. أما السعة فهي الاستغراق الزمني الّذي تشغلة الحادثة المسترجَعة، أو الحادثة المستبَقة.

و**المفارقة الزمنية** نوعان:

أ. الاسترجاع: يقول **جيرار جينيت**، وهو بصدد تعريفه: «**يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ... حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي... ونطلق من الآن تسمية "الحكاية الأولى" على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية ما، بصفتها كذلك... وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى**».[1]

فالاسترجاع إلى جانب الحركة المعاكسة؛ أي الاستباق، يمثل حكاية ثانية زمنيا، تأتي تابعة لحكاية أولى في سياق التركيب السردي، والاسترجاعات *Analepses*: «**عملية سردية تتمظهر في إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السرد**».[2]

ويميز **جينيت** بين أنواع من **الاسترجاع**، هي:[3]

1. **الخارجي:** تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.
2. **الداخلي:** تكون سعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى.

---

[1] المرجع نفسه، ص60. وينظر كذلك في أصل هذه الترجمة: أي *p90*، ***Figures III***

[2] ينظر:

*Gerard Genette: **Figures III**, p 82*

[3] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص 60 - 62.

3. المختلط: تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها.

4. استرجاعات داخلية غيرية القصة: أي تلك الّتي تتناول خطا قصصيا ... مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، كإضاءة سوابق شخصية يتم إدخالها حديثا إلى مجرى الحكاية الأولى.

5. استرجاعات داخلية مثلية القصة: أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.

وتنهض الاسترجاعات بوظائف، هي:[1]

أ. تكميلية: تسد فجوة سابقة في الحكاية.

ب. تكرارية: بحيث تعود الحكاية على أعقابها جهارا لتوحي بمقارنة الحاضر بالماضي.

ج. تذكيرية:[2] وذلك حينما يعيد السارد سرد حدث ماض، كان قد سرده سابقا. وربما يعود ذلك إلى أهميته في سياق الحكاية.

وإلى جانب هاته الوظائف الدلالية، يمكن لهذا البحث أن يؤكد على وظيفة هامة جدا في سياق تركيب الحكاية، هذه الوظيفة هي الوظيفة الجمالية الفنية، الّتي تتمظهر في خرق أفق القارئ من خلال تقنية المراوغة الّتي يلجأ إليها السارد من حين إلى آخر عن طريق مثل هذه التقنيات.

ب. الاستباق (*Prolepses*): هو «**عملية سردية تتمظهر في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وذلك بالمقارنة مع النقطة التي بلغها السرد**».[3]

ويميز **جينيت** بين نوعين من **الاستباقات: خارجية وداخلية**؛ غيرية، ومثلية تكميلية، وظيفتها أن تسد مقدما ثغرة لاحقة. وترددية تقوم بوظيفة الإعلان لمتلقي

---

[1] المرجع نفسه، ص62.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص81.

[3] *Voir: Gerard Genette : **Figures III**, p82.*

الحكاية.[1]

وكما نوهنا إلى الوظيفة الجمالية للاسترجاعات، نؤكد في هذا المقام أيضا على هذه الوظيفة مع الاستباقات في سياق المسار السردي للخطاب الروائي.

ج. المدّة: يقول **جيرار جينيت**: «**سرعة الحكاية تتحدد بالعلاقة بين مدة (وهي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالأسطر والصفحات)**».[2]

ونتيجة هذه المقارنة، نحصل على الحركات السردية الأربعة بتعبير **جيرار جينيت**، وهي:[3]

1. طرفان: (الحذف، الوقفة الوصفية)

2. وسيطان: (المشهد، الحكاية المجملة (المجمل) أو ما يسميه البحث بالتلخيص.

يقول **جينيت** – مبينا طبيعة الحركات الأربعة المشكلة للإيقاع الزمني للحكاية–: «**والحركات... الأخيرة وحدها سرعة محددة: فهي حركة متواقتة في حالة المشهد، ومنعدمة في حالة الوقفة، ولا متناهية في حالة الحذف. والمجمل أكثرها قابلية للتغير، ولكن قد ينبغي القيام هنا أيضا باستقصاء إحصائي لقياس تغيريته التي ربما هي أقل ضخامة مما نتصور قبليا**».[4]

ويعبر عن هذه الحركات[5] رياضيا كما يلي:[1]

---

[1] *Voir: Ibid, pp108-115.*

[2] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم آخرون، ص *102*. وفي أصل الترجمة ينظر: ص*123*.

[3] المرجع نفسه، ص*108*.

[4] جيرار جينيت: **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، ص *41*.

[5] استدرك **جيرار جينيت** في جديد **خطاب الحكاية**، حركة سردية خامسة، أطلق عليها مصطلح **الاستطراد التأملي**، قائلا: «**... ومع ذلك، يبقى أن نشير أن وجود هذه الاستطرادات يعدل الوتيرة السردية ... وأنه ربما كان من الأفضل فسح مكان، في دراسة الوتيرة، لذلك النمط الخامس من الحركة الذي هو الاستطراد التأملي**».

1. **الوقفة:** ز ح= ن، ز ق= 0 ، إذن زح (ما لا نهاية) > ز ق.

2. **المشهد:** ز ح = ز ق.

3. **المجمل:** زح < زق.

4. **الحذف:** زح = 0 ، زق = ن، إذن زح (ما لا نهاية) < زق.

د. علاقات التواتر:[2] المقصود بعلاقات التواتر، عند **جيرار جينيت**؛ العلاقة التكرارية للحدث بين وقوعه في القصة من جهة، وسرده في الحكاية من جهة أخرى.[3] ويوضح صاحب كتاب المصطلح السردي مصطلح التواتر، محددا إياه بأنه: «العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها؛ فعلى سبيل المثال فإنني أستطيع أن أروي ما حدث مرة واحدة فحسب، وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات (السرد الانفرادي)، أو أروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة (السرد المتكرر)، أو أروي مرة واحدة ما حدث عدّة مرات (السرد المستعاد)».[4]

وعلى المستوى النظري، يمكن أن نميّز أربعة أنواع للتواتر:

1. أن يُروَى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (مشهد تفردي) (ح1 /ق1).
2. أن يُروَى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (تفردي ترجيعي) (حن/قن).
3. أن يُروَى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (الحكاية التكرارية) (ح ن/ق1).
4. أن يُروَى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية (حكاية ترددية) (ح1 /ق ن).

وبعد هذا التحديد المصطلحي للجهاز المفاهيمي لنظريته حول خطاب الحكاية، تناول **جيرار جينيت** علاقة الزمن بالسرد، مؤكدا من خلالها أهمية الزمن

ينظر: جيرار جينيت: **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، ص 43.

[1] *Gerard Genette: **Figures III**, p129.*

[2] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص 129- 132.

[3] *Voir: Gerard Genette : **Figures III**, p145.*

[4] جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، ع368، ط1، 2003، ص ص 95- 96.

في بنية الحكاية، بل وهيمنته عليها، يقول: «**يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي يحدث فيه ... في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، مادام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل**».[1]

ونظرا لهذه المكانة المحورية الّتي يحتلها الزمن في بنية الحكاية، أصبحت السرود تُسمَّى انطلاقا من علاقة فعل السرد بزمن الحكاية، لذلك يميز **جينيت** بين أربعة أنماط للسرد هي:[2]

- **اللاحق**: ويكون بصيغة الماضي.
- **السابق**: ويكون بصيغة المستقبل.
- **المتواقت**: ويكون بصيغة الحاضر.
- **المتداخل**: هو سرد متعدد المقامات تتشابك فيه القصة والسرد، وهو أكثر أنواع السرد تعقيدا.

وبعد عرضنا لإسهامات الباحثين الغربيين في دراسة البنية الزمنية، سوف نحاول أن نلقي نظرة سريعة على الصدى الّذي تركته في محاولات الباحثين العرب المتخصصين في المجال السردي.

أ. سعيد يقطين: في كتابه «**تحليل الخطاب الروائي**»، يقسم **سعيد يقطين** الزمن إلى ثلاثة أنواع: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص. وفي هذا الصدد يقول: «**ويظهر لنا زمن القصة أي زمن المادة الحكائية وكلّ مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا. ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن؛ أي إعطاء زمن**

[1] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص ص *229 - 230*.

[2] المرجع نفسه، ص ص *231 - 234*.

القصة بعدا متميزا وخاصا، أمّا زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة».[1]

أمّا في كتابه «**انفتاح النص الروائي**»، وبعد عملية رصد لمحاولات بعض المنظرين الذين تصدوا لإشكالية الزمن السردي كـ**تودوروف** و**هارلد فاينريش** و**جيرار جينيت** و**بورنوف** و**ريللي** و**بول ريكور**، حاول **سعيد يقطين** الاستفادة منها لتحقيق التجاوز، مستلهما بصفة خاصّة مشروع **بول ريكور** لذلك جاءت نظرته إلى الزمن منفتحة على القارئ بعد أن أغلقت ردحا من الزمن مع البنيويين الشكلانيين.

ويرى **سعيد يقطين** أنّ «**أيّ عمل أدبي... يجري في زمن، ويتجلى من خلال تمظهرات عديدة على مستواه الذاتي أو في علاقته بالقارئ كمستوى خارجي**»،[2] ومن هذا المنطلق وضع تقسيما للزمن السردي، كما يلي:[3]

1. **زمن القصة**: هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

2. **زمن الخطاب**: هو الزمن الّذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصّة من خلال الخطاب، في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

3. **زمن النص**: وهو الزمن الّذي يتجسد أوّلا من خلال الكتابة الّتي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والّتي من خلالها يتجسد الزمنان: إنّه «**زمن الكتابة**»، وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضا (زمن القراءة). إنّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه زمن النص، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي).

---

[1] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط*2*، *1993*، ص *89*.

[2] سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط *1*، *1989*، ص *46*.

[3] المرجع نفسه، ص*49*.

ويوضح الباحث تفاعل هذه الأزمنة كما يلي:[1]

1. **زمن القصة**: قبلي وخارجي.
2. **زمن الخطاب.**
3. **زمن النص (الكتابة) آني داخلي.**
4. **زمن النص (القراءة) بعدي وخارجي.**

والانفتاح النّصي من هذا المنظور لا يتمّ إلاّ من خلال إنتاج الدلالة، وفي هذا يقول الباحث: «إن العلاقة بين بُعدي زمن النص (زمن الكتابة وزمن القراءة) علاقة **بناء** *construction*، ومن خلال عملية البناء هذه يتمّ **إنتاج** الدلالة *production*».[2]

ويتم إنتاج الدلالة كما يلي:[3]

1. **البناء على المستوى الداخلي**: بتداخل زمني القصة والخطاب في جانبه الكتابي أي لحظة كتابته أي «التفاعل الحاصل بين زمن القصة والخطاب وزمن النص في بعده الأول».
2. **البناء على المستوى الخارجي**: «إنّ زمن النص المتجلي من خلال فعل القراءة يتم من خلال التفاعل مع زمن النص في معناه الأول».

ومنه نستنتج أنّ **سعيد يقطين** قد وضع تصوّرا خاصا للزّمن الروائي انطلاقا من قاعدة قرائية لمجموعة من النظريات السّرديّة الغربية متمثلة بالأخص في مجهودات **بول ريكور، تودوروف، جيرار جينيت.**

ب. سيزا قاسم: أما الباحثة **سيزا قاسم** فهي من الباحثين العرب الرواد الذين أسهموا في إضاءة الجانب الزمني في الخطاب السردي، وما كتابها «**بناء الرواية**» إلاّ دليل على ما نقول. وممّا جاء فيه قولها نقلا عن **هانز ميرهوف** *(H. Meyerhoff)*: «**الزمن**

[1] سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، ص*50*.
[2] المرجع نفسه، ص*49*.
[3] المرجع نفسه، ص*50*.

في الأدب هو الزمن الإنساني (...) وتعريف الزمن هنا هو خاص شخصي ذاتي –أو كما يقال غالبا –نفسي، وتعني هذه الألفاظ أنّنا نفكر بالزمن الّذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة».[1]

وتقول أيضا: «**هناك بالطبع طريقة أخرى للتفكير في الزمن وهي طريقة معروفة أيضا، إنّها تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنّما هو مفهوم عام وموضوعي، أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة (...) وهو كذلك زمننا الشائع (الوقت) الّذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصّة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم».**[2]

وتضيف قائلة: «**وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن، نعتمد على هذا التعريف قسمين: الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي، ولا شكّ أنّ هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني».**[3]

وما نخرج به من خلال هذه الأقوال، أنّ الباحثة تقسم الزمن الروائي إلى قسمين:

- **الأول:** ذاتي، داخلي، وبتعبير آخر نفسي.
- **الثاني:** موضوعي، خارجي، وبتعبير آخر كرونولوجي.

والنتيجة الأخرى أنّ الزمن الأدبي، في حقيقته، زمن ذاتي داخلي نفسي.

ج. يمنى العيد: لا ننسى أن ننوه إلى مشروع الباحثة **يمنى العيد** في إطار التحليل البنيوي للسرد، والّتي تقول: «**إنّ البحث المنهجي في بنية العمل السردي الروائي بغرض الكشف عن العناصر المكونة لهذه البنية اقتضى التمييز، نظريا، بين**

---

[1] سيزا قاسم: **بناء الرواية**، هيئة الكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، *2004*، ص *3*.

[2] المرجع نفسه، ص ص *66* - *67*.

[3] المرجع نفسه، ص*67*.

العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية، وبنيته من حيث هو قول أو خطاب».[1]

ومع ذلك لا يجب أن يفهم القارئ أن هذا التمييز هو فصل مطلق بينهما، إنّما هو تمييز إجرائي نظري؛ إذ – في واقع الحال– «**لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولا سرديا روائيا بدون حكاية**».[2]

وتنبهنا **يمنى العيد** إلى صعوبة، إن لم نقل استحالة، المقارنة بين ترتيب أحداث القصة وترتيب أحداثها بعد حكايتها، وفي هذا الصدد تقول: «**وفي المناسبة، لا بدّ لنا من أن نشير إلى أنّ مثل هذه المقارنة تبدو دون جدوى في دراستنا لعمل روائي حديث بتكسر زمن خطابه السردي باستمرار وبشكل مبالغ فيه**».[3]

ولكن على الرغم من إقرارها بهذه الصّعوبة، إلاّ أنّها حاولت ممارسة هذا التّطبيق مستلهمة رؤيتي كلّ من **تودوروف وجيرار جينيت**.

د. هيثم الحاج علي: وللباحث **هيثم الحاج علي**، دراسة جادة[4] ميّز فيها بين نوعين من الزمن؛ أطلق عليهما مصطلحي **الزمن الطبيعي** الّذي يقصد به زمن القصة، و**الزمن السردي** ويقصد به زمن الحكاية، وذلك عن طريق المقارنة الآتية:[5]

1. **الزمن الطبيعي سيال مستمر، والزمن السردي متقطع**؛ وذلك لأنّ الزمن الطبيعي يسير مساره المعتاد دون توقف أو انقطاع، مستشرفا المستقبل، وغير قابل للعودة إلى الوراء في خط مستقيم تكوّنه النقاط الحدثية المتعاقبة. في مقابل زمن السرد المتقطع؛ لأنّ السارد يعمد إلى اختيار أحداث معينة لوضعها داخل خط سرده،

---

[1] يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط *3*، *2010*، ص *41*.

[2] المرجع نفسه، ص*43*.

[3] المرجع نفسه، ص*114*.

[4] هذه الدراسة موسومة بـ: «**الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي**»، صادرة عن مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط*1*، سنة *2008*.

[5] ينظر: **هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط*1*، سنة *2008*، ص ص*31- 34*.

وفي الوقت نفسه يقوم بحذف بعض الأحداث.

2. **التزامن بين الزمن الطبيعي والزمن السردي:** الوعي يكون أحاديا في الزمن الطبيعي، بحيث لا يمكن إدراك سوى خط حدثي واحد لصيق به. أمّا في الزمن السردي فان السارد، بوصفه الذات الواعية للسرد وعيا أول، يمكنه إدراك عدة خطوط زمنية تتيح له فرصة عرض الأحداث المتزامنة في أكثر من مكان، ولأكثر من شخصية.

3. **الزمن السردي وخط اللغة:** غالبا ما يكون السرد إلى الوراء بمعنى أنّه يقص عن الماضي، في الوقت الّذي يمتد فيه شريط اللغة إلى الأمام دائما، أمّا الزمن الطبيعي فإنّه مساير لخط اللغة في مضيه إلى الأمام.

فمن خلال ما أسهم به الباحثون العرب في مجال الدراسات السردية الحديثة، نلاحظ بجلاء صدى النظريات الغربية فيما تقدموا به، مع وجود وعي واضح في تقديم هذه الإسهامات، خاصة عند سعيد يقطين الذي حاول أن يجد لنفسه مكانا بين هؤلاء المنظّرين من خلال تأكيده على تصوره الخاص للزمن.

خامسا. خاتمة الفصل الأول:

ختاما لهذا الفصل الّذي تناول مفهوم الزمن من زوايا ورؤى متنوعة بتنوع الفكر البشري، نسجل النتائج الجزئية الآتية:

1. تكاد تُجمع المعاجم العربية، على أن الزمن، أو الزمان: فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر، ويمكن تقسيمها إلى فترات تتناهى إلى العدم. مع إثبات صفة الاستمرارية إلى المستقبل، دون الارتداد إلى الماضي.

2. أمّا المعاجم الأجنبية فهي ترى أنّ الزمن له استعمالات متعددة؛ حيث يُطلَق على مناسبة أو ظرف ما، كما تُنعَت به المقاييس العروضية (الصورة الزمنية للإيقاع الشعري)، وكذلك يُوظَّف في علم النحو، للتمييز بين الأفعال من حيث زمن حدوثها.

أمّا إذا نُظِر إليه كموضوع للتفكير، فهو وسط هلامي مجرد، غير قابل للتقطيع، يُدرَك من خلال تجليه في الأفعال والأحداث والظواهر، أحادي الاتجاه؛

يمضي إلى الأمام دون قابلية العودة إلى الوراء.

3. أمّا العلم فإنّه ينظر إلى الزمن كموضوع، من جهات ثلاثة، هي: الدينامية الحرارية، والجانب النفسي، والجانب الكوني. بيد أنّ الجانب الأوّل، والمقصود به الجانب الدينامي الحراري، هو الّذي نال الاهتمام الأكبر من الدرس الفيزيائي، باتجاهيه: الكمي عند **نيوتن**، والكونتي عند **أينشتاين**.

4. الزمن من أهم الموضوعات الّتي حرضت التفكير الفلسفي من خلال تنوع التصور، واختلاف المفهوم بحسب المنطلق الابستيمي الّذي يوجه كلّ تيار فلسفي؛ فهناك من يربطه بالحركة وهو مذهب الوضعيين. وهناك من يربطه بالنشاط العقلي المدرِك للظواهر والمفسِّر لها، وهو مذهب العقلانيين. وهناك اتجاه آخر يجعل الزمن حركة نفسية داخلية، وهو مذهب الوجوديين، والمثاليين عموما. أمّا المتصوفة فالزمن عندهم هو انعدام الزمن، ولا يكون ذلك إلا لحظة المكاشفة والصحو.

5. الزمن السردي والزمن الطبيعي يتسمان بتقاطع شديد؛ ذلك أن الأخير يمثل المرجعية الواقعية للأوّل.

6. من المنطلق السابق اجتهد الباحثون والمنظِّرون في مجال السرد صياغة نظرية للزمن السردي وهو ما أفلحوا فيه إلى حد ما، خاصة **جيرار جينيت** في خطاب الحكاية، و**بول ريكور** في نظريته التأويلية من خلال مؤلَّفه المشهور «**الزمن والسرد**». وقد تركت هذه الجهود أثرا طيبا على مستوى التلقي العربي لما جاء فيها، ممّا أسهم في تحريك وتيرة الدراسات الأكاديمية الّتي جعلت دراسة الزمن السردي موضوعا لأطروحاتها المختلفة.

الفصل الثّاني:

المسارات السّرديّة وبناؤها الزّمني في الرّواية الجزائريّة

أولا. تمهيد:

يروم هذا المبحث التعرف على البنية الزمنية من خلال رصد كيفيات سرد أحداث النصوص الروائية الّتي اختارها البحث لتكون مدونة لهذه الدراسة، وليس المقصود بالبنية الزمنية التسلسل الكرونولوجي الطبيعي للأحداث، بل تعني البنية الفنية الحدثية الّتي تتشكّل حسب الرؤية الّتي يختارها السارد لتبليغها إلى متلق ضمني، يتموقع في النص حسب ما يحدده الكاتب، فإما أن يكون محايدا خارج حكائي، يكتفي بلعب دور الكاميرا الّتي ترصد حركات الشخصيات من الخارج، أو يكون مهيمنا على الشخصيات من خلال توجيهها والعلم بأسرارها السابقة وطموحاتها اللاحقة، أو يكون مشاركا في صنع بنية الأحداث كما سيتضح في النماذج المختارة كمدونة للبحث، وهذا ربما ما قصده **محمود طه محمود** في معنى قوله: الحكاية هي عبارة عن خليط من الماضي والحاضر، ولا تستطيع الساعة ضبطها ولكن الفن يستطيع أن يعكسها، فالفن هو الّذي يستطيع أن يجمد الزمان في الآنية ويوقف سيولته ويحتويه بماضيه وحاضره في إطار متماسك.[1]

إنّ النظريات البنيوية السردية تكاد تُجمع على أن السرد إمّا أن يكون لاحقا، أو سابقا، أو متزامنا، أو مختلطا؛ والمقصود باللاحق أن يكون فعل السرد متأخرا زمنيا مقارنة مع وقوع الحدث؛ أي أن يكون السرد في الزمن الحاضر والحدث وقع في الزمن الماضي، وعليه سار أغلب السرد الإنساني. أمّا السابق فهو نقيض الأول؛ أي أن يتمّ سرد أحداث على سبيل الاستشراف والتوقع، وبالتالي يكون سردها قبل وقوعها، ويمكن أن يكون ذلك في روايات الخيال العلمي مثلا. أمّا المتزامن فيكون فيه فعل السرد متابعا وموازيا لوقوع الحدث مباشرة دون فاصل زمني، وعادة ما نجد ذلك في اليوميات، والروايات التسجيلية. وفيما يتعلق

[1] ينظر: محمود طه محمود: **القصة في الأدب الإنجليزي**، دار القومية للطباعة، القاهرة، دط، *1966*، ص *161*.

بالمتداخل فإنّ السرد يكون في أجزاء من الحكاية لاحقا، وفي أخرى سابقا، وفي البقية متزامنا، ونلفي هذا النوع من السرد في الروايات المركبة من عدّة قصص، على سبيل التضمين أو التناوب، وهو ما أشار إليه **فيكتور شلوفسكي** (*Victor Chklovski*) في إطار بحثه في الأنساق التقنية للحكي الّتي تتراوح في منظوره بين نسقين هما:[1]

1. **نسق التأطير** *(encadrement)*: إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى تمثل إطارا عاما، يفترض أنّ تلك القصص القصيرة تشكل أجزاء لها، كالروايات الشطارية مثلا.

2. **نسق التنضيد** (*enfilage*): هو النسق الأكثر شيوعا، في هذه الحالة، تتتابع قصص قصيرة مستقلة كلّ واحدة عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة. ويذهب **شلوفسكي** إلى أنّ السّفر هو التحفيز الأكثر ورودا في هذا النسق، وخصوصا حينما يكون السفر بحثا عن عمل ما.

وقد ذكر **جيرار جينيت** في كتابه «**خطاب الحكاية**»، وبالضبط في مبحث الصّوت السردي هذه الأنواع حسب ما سبق بيانه.[2]

وللتعرّف على البنية الزمنية لرواية ما، يتعين على الباحث أن يميز بين زمنين: «**زمن خاص بالكتابة، وهو زمن السرد... وزمن خاص بالأحداث، وهو زمن الرواية**»؛[3] أي أن يقارن الباحث بين ترتيب الأحداث في واقعيتها، وترتيبها بعد تضمينها في بنية السرد، الّتي تتخذ لنفسها هيكلا فنيا جماليا يشد إليه القارئ بحضور عنصر التشويق من خلال خرق أفق انتظاره.

---

[1] مؤلف جماعي: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط/ بيروت، ط *1*، *1982*، ص ص*142- 149*.

[2] *Gérard Genette, **Figures III**, Op.Cit, pp225-238.*

[3] وليد نجار: **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط*1*، *1985*، ص*15*.

ونظرا لصعوبة وصف البنية الزمنية للروايات المختارة ارتأى البحث رصد التحولات الحدثية زمنيا؛ أي الاكتفاء بالإشارة إلى التغير الزمني الّذي يشير إليه حدث ما من أحداث كلّ رواية من الروايات المختارة، ورصدها في جدول يبيّن طبيعة الحدث وزمن وقوعه، ومن ثَمَّ التعرف على المسار الزمني للبنية السردية لكلّ نموذج روائي.

ثانيا. بنية الزمن في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» تحكي قصة ولي من أولياء اللّه، بنى قصرا يقصده المريدون والمريدات ليتفقهوا في دينهم، وفي ليلة من الليالي وقعت حادثة غريبة للمريدين والمريدات، فبدأ الولي الطاهر في إجراء تحقيق فيما حصل، إلى أن تعرف على الفتاة الّتي تسببت في ما حدث، بعد أن اعترفت بين يديه وفي حضرته، حيث كانت تحاول الاتصال به عارضة عليه الحلول والاتحاد، آملة في نسل جديد يجسد كلّ الناس، ما جعل الولي الطاهر يدفعها عنه، حينها توعدته إن هو أسال دمها بأن يدخل في حالة تيه وغياب لا يستطيع بعدها أن يجد قصره، ولكن الولي الطاهر لم يكترث لكلامها، فقام بسل قرطيها، وبالفعل تحقق وعيد بلارة فغاب الولي وتاه، ثمّ عاد ولكنّه لم يعثر على مقامه الزكي. من هذه العودة التي تمثل الحكاية الأولى - بتعبير جيرار جينيت- تبدأ أحداث الرواية وفق تسلسل فني كما يوضحه الجدول الآتي:

عنوان الرّواية	أقسامها	الأحداث	الصّفحة	زمن وقوعها		
				الماضي	الحاضر	المستقبل
الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكيّ	تحليق حرّ	عودة الوليّ الطّاهر إلى مقامه الزّكي.	13			✓
		ذاكرة الوليّ الطّاهر تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع جرت وأخرى لم تجر.	20	✓		
	العلوّ فوق السّحاب	تساؤل الوليّ الطّاهر عن مكان اختفاء المقام الزّكيّ.	27			✓
		بعد إصابته بحالة إغماء وجد الوليّ الطّاهر نفسه عرض جبال لا يعرفها يقاتل إلى جانب قوم لا يفهم لغتهم يطلقون	29	✓		

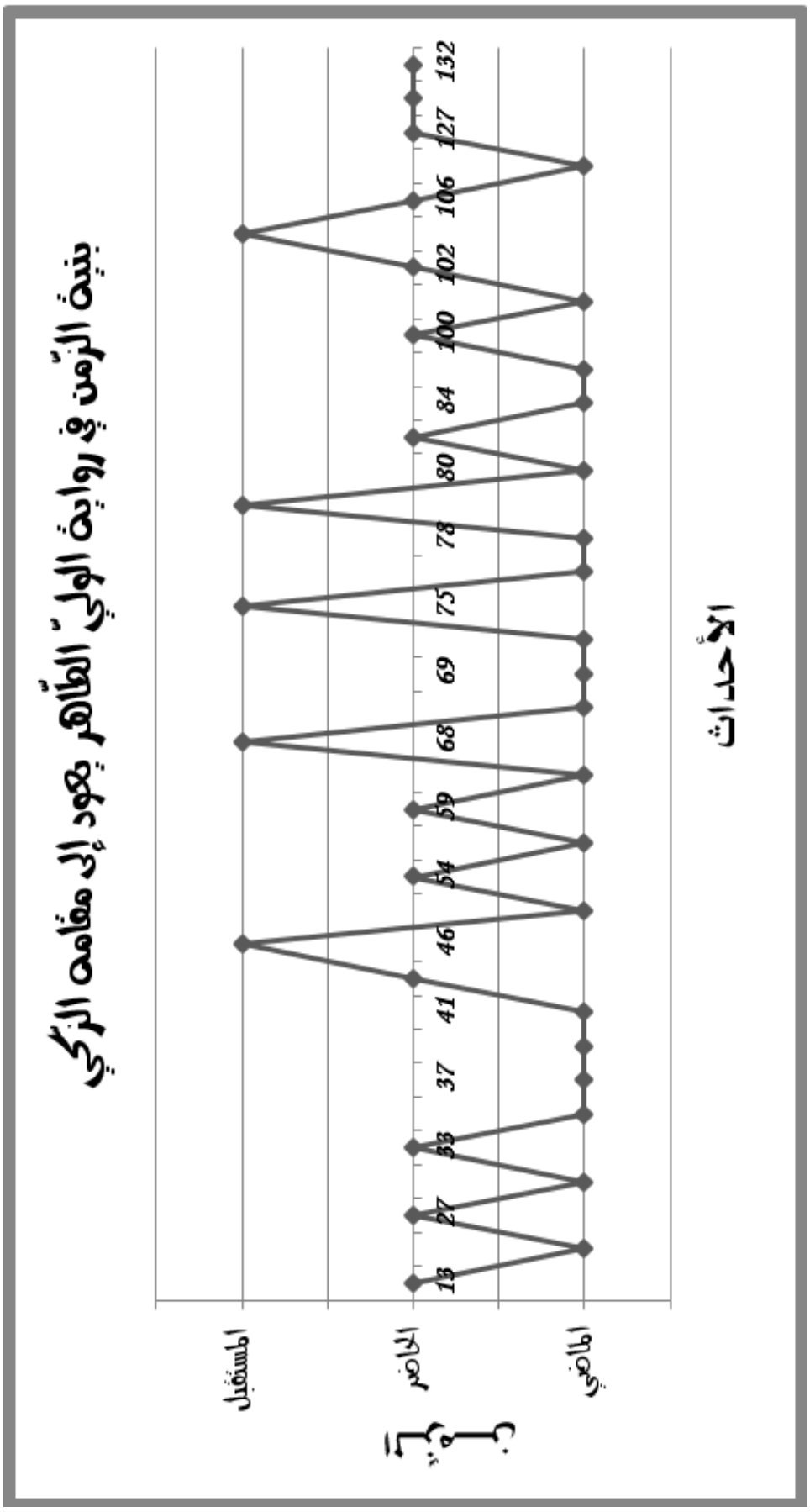
الرّصاص على فريق آخر.			
استفاقة الوليّ من إغماءاته.	33		✓
استعادته صوت بلارة بنت تميم بن المعزّ.	34	✓	
استدعاء حروب الرّدة.	37	✓	
سقوط الوليّ الطّاهر مصروعا وسط الحلقة الصّوفيّة.	39	✓	
البحث الّذي أجراه المريدون والمريدات بخصوص مالك وأمّ متمّم.	41	✓	
توقّف العضباء على بعد مترين من جدار القصر.	45		✓
إغماءة أصابت الوليّ شاهد أثناءها ما حدث للقاهرة من اختفاء للعمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات، وانطماس معالم الأزهر...	46		✓
استعادة حادثة اغتيال نجيب محفوظ.	48	✓	
استعادة الوليّ الطّاهر لوعيه بعد الغيبوبة.	54		✓
استعادة الوليّ الطّاهر لفكرة تنفيذ مشروع المقام الزّكيّ.	57	✓	
توقّف العضباء أمام القصر الثالث.	59		✓
سرد حادثة غضب الوليّ الطّاهر لمّا وجد المريدات يبكين.	60	✓	
سرد استباقي لنتائج التّحقيق الّذي باشره الوليّ الطّاهر مع المريدات.	68		✓
مباشرته التّحقيق مع المريدين وشيوخ القصر.	68	✓	

السّبعللة

استعادته لصورة الحضرة الّتي دخل على إثرها في غيبوبة.	69	✓	
مباشرة التّحقيق مع أحد الشّيوخ.	70	✓	
سلسلة استباقات استشرافيّة أطلعتها بلارة للولي الطّاهر.	75		✓
استئناف الحوار بين الولي وبلارة.	76	✓	
استرجاع الوليّ لمجموعة من المشاهد أمّ متمم، سجاح، المريدات المسحورات...	78	✓	
سلسلة تحذيرات استباقيّة وجّهتها بلارة للولي الطّاهر؛ إذ قام بسفك دمها.	79		✓
قيام الولي الطّاهر بسل القرطين من أذني بلارة.	80	✓	
استيقاظ الوليّ بعد غيبته الّتي لا يعلم أحد مداها.	81		✓
صورة لمدينة الجزائر وهي تحترق بفعل موجة الإرهاب.	84	✓	
استرجاعه للمعركة الّتي قاتل فيها إلى جانب قوم لا يعرفهم.	92	✓	
العضباء تغادر القصر الثالث.	100		✓
استرجاعه لتحذيرات بلارة إن هو سفك دمها.	101	✓	
توصّل الولي الطّاهر إلى الحقيقة الّتي يبحث عنها.	102		✓
استباق حالم بإنجاب نسل خالٍ من كلّ الشّرور، وذلك بعد أن يتزوّج مع بلارة.	105		✓

محاولة هبوط أولى	شروع الوليّ الطّاهر في هدّ أحد جدران القصر.	106	✓
	توقّف العضباء فوق التلّة الرّملية، قبالة المقام الزّكي.	125	✓
محاولة هبوط ثانية	حيرة الولي من تضاعف القصور تكرارًا لمشهد سفك دم بلارة.	127	✓
محاولة هبوط أخرى	تكرار لمشهد سفك دم بلارة.	131	✓
هبوط اضطراري	صلاة الكسوف الّتي قام بها الوليّ الطّاهر.	132	✓

ويمكننا أن نترجم هذا الجدول في المنحنى الآتي:


بنية الزّمن في رواية الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي
الأحداث
الزمن
الماضي
الحاضر
المستقبل
13
27
33
37
41
46
54
59
68
69
75
78
80
84
100
102
106
127
132

من خلال الجدول والمنحنى المترجم لتعرجاته، يتضح لنا أن بنية رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** تتركّب من ثمانية أقسام أو فصول، لكلّ واحد منها عنوان محدد؛ حيث عُنوِن **الأوّل** بـ **تحليق حر**، تضافر في بنائه زمنان: **الحاضر**؛ من خلال العودة المفاجأة للولي الطاهر إلى ما يعتقد أنه مقامه الزكي، يليه الزمن **الماضي** من خلال نشاط الذاكرة المتعبة للولي الطاهر الّتي تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع جرت ولكن لا يعلم زمانها ولا مكانها، وهو ما يعد خرقا للقانون الطبيعي للزمن.

القسم الثاني اختار له الكاتب العنوان الآتي: **العلو فوق السحاب**، بدوره تشكل بناؤه من اثني عشر حدثا مفصليا، تراوح بين الأزمنة الثلاثة: **الماضي**، **الحاضر** و**المستقبل**، ولكن وفق بنية زمنية خاصّة؛ يسيطر عليها البناء المتناوب للزمن، حيث يبدأ بالحاضر ثمّ يرتد إلى الماضي، ثمّ يعود إلى الحاضر، ثمّ الماضي الّذي يتتابع بشكل غير طبيعي؛ حيث يتراوح بدوره بين **ماض قريب** يجسده **الاسترجاع الداخلي**، و**ماض بعيد** يجسده **الاسترجاع الخارجي التاريخي**، وفي الصفحة *46* - كما يبينه الجدول- يصادفنا استباق استشرافي؛ أين يدخل الولي في غيبوبة ليجد نفسه شاهدا على ما حدث للقاهرة من اختفاء للعمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات، وانطماس معالم الأزهر...، وهي مؤشرات لم تتحقق إلى حد الآن في الواقع المرجعي، ليعود بعدها التناوب مجددا بين **الحاضر** و**الماضي**.

أما **القسم الثالث** الموسوم بـ: **السبهللة** فقد تواصل فيه اللّعب بالزمن من خلال التداخل المفرط بين الأزمنة، وهو – ربما– ما يفسر سرّ عنونة هذا الفصل بـ**السبهللة**؛ الّتي تعني «**حالة صوفية كاذبة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ**».[1] فـ**الحاضر** يليه **الماضي** ثمّ **المستقبل**، ثمّ **الماضي** الّذي يتداعى بفعل الذاكرة الهذيانية للولي الطاهر، ثمّ **المستقبل**، والعودة مجددا إلى **الماضي**.

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، *2004*، ص*71*.

وفي **القسم الرابع** الّذي يحمل عنوان: **في البداية كان الإقلاع**، نلفي ثمانية مفاصل زمنية، شهدت تحولا في زمنية الحدث؛ حيث ينطلق من **الحاضر** لحظة استيقاظ الولي بعد غيبته الّتي لا يعلم أحد مكانها ولا زمانها، وهنا نتذكر مبتدأ الرواية في الصفحة *13* الّذي يفترض أن يكون تابعا لهذا الحدث الّذي ورد في الصفحة *81*، يليه **الزمن الماضي** المتعلق بمجازر العاصمة الّتي ارتكبتها الجماعات الإرهابية المسلحة في حق المواطنين العُزَّل، ثمّ تَواصَلَ الهذيان التذكري بالتقهقر إلى **ماض** أبعد، تؤشّر عليه مشاركة الولي الطاهر في حرب إلى جانب قوم لا يعرفهم، تعلو رؤوسهم قلنسوات روسية، وهو ما يذكرنا بالحرب الشيشانية الروسية، ثمّ نجد أنفسنا في **الحاضر** أين تغادر العضباء القصر الثالث، ثمّ تسترجع ذاكرةُ الولي المشهدَ الّذي دار بينه وبين بلارة، أين حذّرته من عواقب سفك دمها، حينها أدرك الحقيقة الغائبة عن ذهنه، ثمّ يليه حلم إنجاب نسل خال من كل الشرور والآثام بعد أن يتزوّج مع بلارة، وهو حدث استشرافي حالم قد يتحقق وقد يخيب، لتأتي بعد هذا حادثة شروع الولي في هَدِّ أحد جدران القصر. والملاحَظ على بناء هذا القسم تراوح الزمن في أغلب الأحيان بين زمنين متناوبين.

القسم الخامس يتمحور حول حدث واحد يقع في **الحاضر** وهو توقف العضباء فوق التلّة الرملية، قبالة المقام الزكي، وهو حال **القسم السادس** أين يصاب الولي بالحيرة من تضاعف القصور، حينها تَذَكّر مشهدَ سفكِ دمِ بلارة؛ الّذي كان السبب في دخول الولي هذه الدوامة وهو ما يمثل خلاصة **القسم السابع**، ليأتي القسم الأخير أين قرّر الولي أداء صلاة الكسوف.

إنّ ما نلاحظه على البناء الزمني لهذه الرواية هو طغيان سمة التداخل الزمني المفرط، وهو ما يعكس، بحق، الحالة النفسية المتأزّمة للولي الطاهر الّذي لحقته لعنة بلارة، بحيث أصبح يعيش حالات لا زمنية، تعكسها حالة الذهول الّتي أصابت الشمس الّتي لم تبرح كبد السماء، وبالتالي تَوقّفَ الزمن الفلكي ليحلّ محله زمنٌ نفسيٌّ عجائبيٌّ، سيتناوله البحث في فصل قادم.

ثالثا. بنية الزمن في رواية ذاكرة الماء:

رواية «**ذاكرة الماء**» تحكي قصة أستاذ جامعي جزائري، عاش مطاردا من طرف الجماعات الإرهابية المسلحة خلال فترة العشرية الحمراء، يسرد لنا زمنه النفسي خلال أربع عشر ساعة، تبدأ من لحظة استيقاظه في الساعة *04:00* صباحا، وتنتهي في الساعة *18:00* مساءً، لينفذ ما سُجِّل بأجندته:[1]

أولا: رسالة إلى مريم.

ثانيا: المكتبة والبريد.

ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.

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

خامسا: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان.

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

وتمثل هذه الأجندة الحكاية الأولى التي ستحدد المسار الزمني للسرد، والجدول التالي سيعمل على رصد البنية الزمنية لأحداث هذه الرواية:

عنوان الرّواية	أقسامها		الأحداث	الصّفحة	زمن وقوعها		
					الماضي	الحاضر	المستقبل
ذاكرة الماء	الوردة والسيف	*04:00*	**إشعال ضوء الصالة من طرف السارد.**	*11*		✓	
			تذكر السارد لنبوءة العرافة منذ أكثر من أربعين سنة.	*11*	✓ استرجاع خارجي		
			مناجاة السارد لنفسه بخصوص الخروج من البيت أو البقاء.	*12*		✓	
			استرجاع السارد لحلم ليلة البارحة.	*13*	✓		
			العودة إلى الحاضر.	*13*		✓	

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، دار الفضاء الحر، الجزائر العاصمة، دط، *2001*، ص*229*.

	اطلاعه على رزنامة اليوم.	14		✓
	خبر صحافي في قصاصة من جريدة الشعب صادر في سنوات السبعينيات.	14	✓ استرجاع خارجي	
	استرجاعه لحادثة اغتيال الفنان يوسف أحد أصدقاء السارد.	15	✓	
	خبر صحافي في جريدة الوطن يتعلق بمقتل المفكر بوخبزة في بداية تسعينيات القرن العشرين.	18	✓ استرجاع خارجي	
	مواصلة السارد سرده لبدايات رصد تحركاته وتلقيه للتهديدات المكتوبة.	18	✓	
	عودة إلى الحاضر من خلال وصف زرقة البحر الداكنة.	20		✓
	استرجاع ريما لخصال يوسف ولعبه معها.	21	✓	
04:15	جلوس السارد على كرسي واتكائه على الطاولة، وتفحصه لرزمة الأوراق.	22		✓
	خبر صحافي في إحدى قصاصات جريدة المجاهد صادرة في سنوات السبعينيات يتعلق بتغيير عطلة نهاية الأسبوع.	22	✓ استرجاع خارجي	
	استرجاعه لصورة مريم وعادتها عند الخروج من البيت...	22	✓	
04:30	خبر صحافي في إحدى قصاصات جريدة الشعب يتعلق بالتصحيح	37	✓ استرجاع خارجي	

	الثوري 1965/06/19.			
	عودة إلى الحاضر ومواصلة البحث في القصاصات.	37		✓
	استرجاع السارد لصورة صديقه جوني (محمد) الّذي ضاع منذ ثلاثين سنة.	37	✓ استرجاع خارجي	
	استرجاع السارد لأيام طفولته عند نهاية ثورة التحرير.	41	✓	
04:40	مواصلة السارد فحص القصاصات.	47		✓
	قصاصة صحافية لجريدة المجاهد الأسبوعي صادرة في السبعينيات تتضمن خبر اغتيال الشاعر الفرنسي جون سيناك.	47	✓ استرجاع خارجي	
	استرجاعه صورة رفاعة الطهطاوي على مشارف باريس.	48	✓ استرجاع خارجي	
	استذكار السارد برنامجه خلال هذا اليوم.	48		✓
	العودة إلى الحاضر من خلال مكالمة هاتفية مع الصحافية نادية.	48		✓
	استعادته صورة مريم وياسين.	49	✓	
	استباق خروجه يوم الغد.	49		✓
	العودة إلى الحاضر.	50		✓
	استرجاعه عادة الخروج يوم الثلاثاء من كلّ أسبوع.	51	✓	
04:50	العودة إلى فحص القصاصات.	63		✓

	قصاصة صحافية من جريدة الوحدة صادرة نهاية الثمانينات تعلن عن اغتيال الطالب كمال أمزال.	63	✓ استرجاع خارجي	
	عودة إلى الحاضر.	64		✓
	مطوية تتضمن بيانا نقابيا لنقابة عمال الصناعات الثقيلة.	64	✓	
05:00	قصاصة صحافية من جريدة الشعب صادرة في التسعينيات، تتضمن تكذيبا من وزير الثقافة والاتصال أخبار توقيف بث الأذان.	75	✓ استرجاع خارجي	
	عودة إلى الحاضر من خلال إبراز موقف السارد مما جاء في هذه القصاصة.	75		✓
	تذكر السارد حادثة سجنه في السبعينيات.	76	✓	
	تذكر السارد حادثة ذبحه دجاجة في صغره...	78	✓	
	إخبار السارد ابنته ريما مسبقا بسفره إلى باريس في العطلة القادمة.	86		✓
05:15	السفر إلى باريس بحلول العطلة الشتوية.	87	✓	
	تذكره لحظة دخوله وزوجته مريم مقهى *Le départ* في سان ميشال.	94	✓	
05:40	العودة إلى تفحص القصاصات.	102		✓

	مغادرته باريس قبل نهاية العطلة الشتوية.	105	✓	
	إخباره مريم بأنّه سيجن ذات يوم.	107		✓
	استرجاع العمة حادثة استشهاد والد السارد سنة 1959.	108	✓ استرجاع خارجي	
	سرده ما قام به في باريس أثناء عطلة الشتاء.	109	✓	
	تذكر السارد أجداده الموريسكيين.	115	✓ استرجاع خارجي	
	مغادرته المقبرة الّتي دفنت فيها عمته.	118	✓	
05:50	انزعاج السارد من الموسيقى الجنائزية وهو يقلب القصاصات.	119		✓
	تذكر السارد تفاصيل صورة فوتوغرافية حينما كان صبيا، وبالتالي تذكره أيام طفولته.	119	✓	
	نبوءة الغجرية الّتي أخبرت بها أمه وهي حامل به.	125		✓
06:00	تذكره موت عمه جلول.	131	✓	
	استرجاعه فصول من حياة عمي جلول.	136	✓	
06:10	قصاصة صحافية من جريدة الخبر مؤرخة في التسعينيات تحمل نبأ اغتيال يوسف.	144	✓	
	استرجاع فصول من حياة يوسف	147	✓	
06:22	حديث السارد عن عيد ميلاد	158	✓	

	ابنته ريما.			
06:26	التجول مع ريما وفاطمة في شوارع العاصمة.	167	✓	
	سرد ماضي رئيس بلدية الجزائر الوسطى المنتمي للجبهة الإسلامية للإنقاذ.	168	✓ استرجاع خارجي	
	السارد يستعرض تاريخ إيكوسيوم.	175	✓ استرجاع خارجي	
06:39	العودة إلى الحاضر مع بزوغ فجر.	189		✓
	تذكر السارد قول جدته قبل عشرين سنة.	189	✓	
	العودة إلى الحاضر.	189		✓
	استعادة مشهد بين مريم ووالدها.	206	✓	
06:47	شكوى السارد من الحساسية التي تسببها رائحة القصاصات.	208		✓
	استباق الذهاب إلى الطبيب لمعالجة ريما من الصداع.	209		✓
	العودة إلى الحاضر عبر حوار بين ريما ووالدها السارد.	209		✓
	فاطمة صديقة السارد تستعيد صورة عبد الرحمن الّذي ذبح قبل يومين.	219	✓	
	تواصل الحوار بين السارد وفاطمة وريما.	220		✓
	استرجاع السارد مشهد مشابه	224	✓	

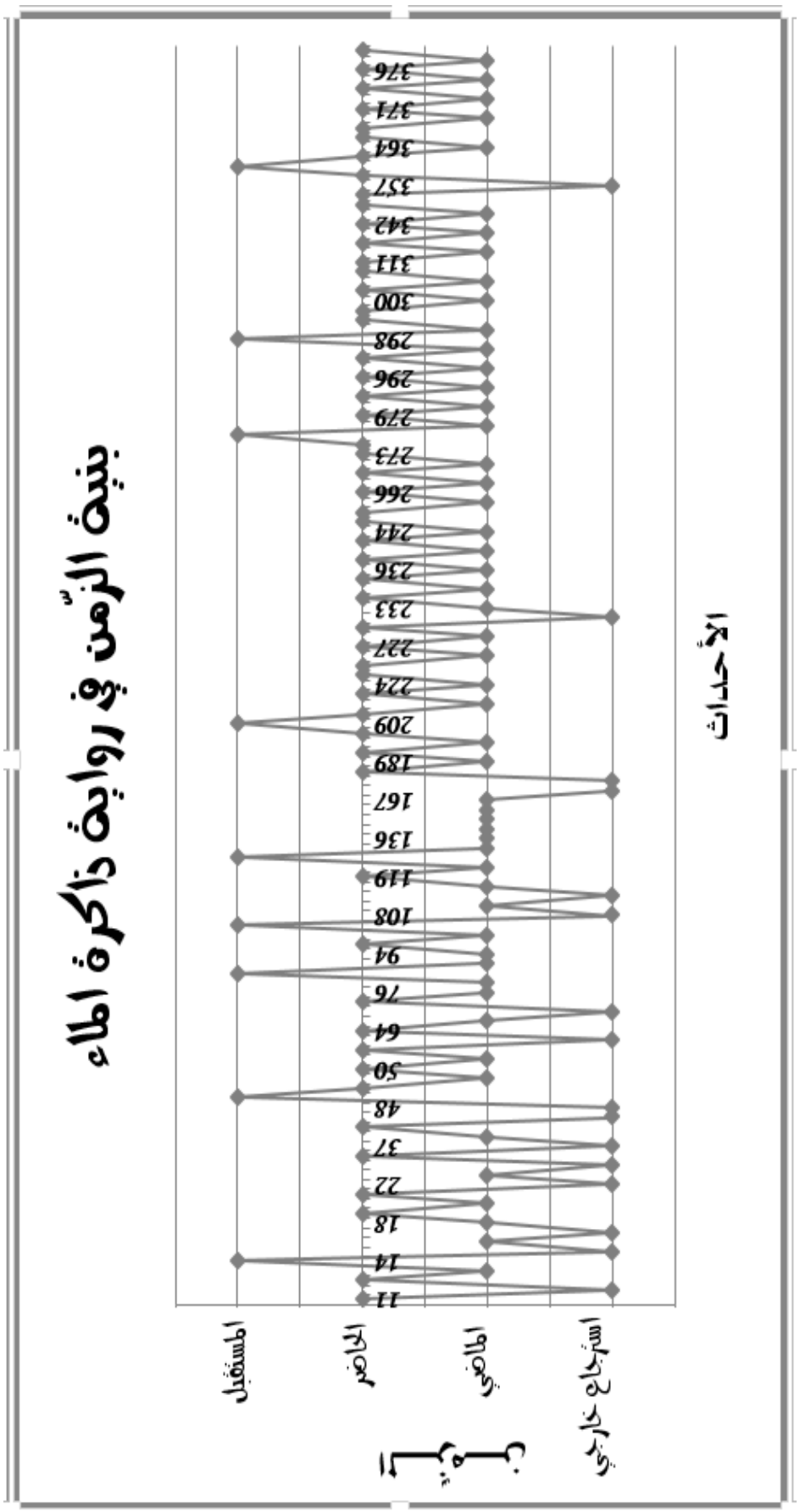
		حدث قبل أيام (تحذير ريما لأبيها من مغبة الخروج).		
		لحظة الخروج من البيت.	224	✓
الخطوة والأصوات	07:40	الحاضر.	227	✓
		استرجاعه حادثة السيارة قبل سنة.	227	✓
		امتطاؤه السيارة لتنفيذ برنامج اليوم.	227	✓
		استرجاعه وجه فاطمة وقسماته وانكساراته.	230	✓
		العودة إلى الحاضر.	231	✓
		استرجاعه تاريخ الأتراك في الجزائر.	232	✓ استرجاع خارجي
		بداية مغادرته حي الأبيار.	233	✓
		تذكره نصائح صديق بعدم الخروج بانتظام من الجامعة.	233	✓
		العودة إلى الحاضر(مونولوغ).	234	✓
		تذكره كلمات صديقه يوسف.	235	✓
		الحاضر.	236	✓
		استرجاعه لقاء مع جليلة، إحدى طالباته.	236	✓
		قراره تغيير مكان توقيف السيارة.	239	✓
	08:26	السارد يستعيد موقفا حدث مع مدير المعهد وهو بصحبة زوجته.	242	✓
		لقاؤه مع مدير المعهد.	243	✓
		استرجاعه موقف حدث له مع أستاذة بالمعهد.	244	✓

	دخوله إحدى القاعات الفارغة وشروعه في كتابة رسالة إلى مريم.	246		✓
09:12 10:50	مواصلة تنفيذ برنامج يومه.	263		✓
	تذكره فضيلة مديرة المتحف الوطني للفنون.	264	✓	
	حوار مع رجل البريد الملتحي.	266		✓
	استرجاعه حملة مصادرة الكتب الدينية من طرف وزارة الداخلية.	271	✓	
	نزوله نحو النفق.	272		✓
	تذكره صديقته إيماش.	273	✓	
	تفطنه للبرودة الّتي أصابت قدميه.	273		✓
	تساؤله عن مكان اختفاء المطبعة.	278		✓
	تشاؤمه من المستقبل.	278		✓
	حوار كان قد دار بين السارد والناشر عبر الهاتف.	279	✓	
	طرقه باب المطبعة.	279		✓
	تقديمه معلومات عن عبد الله زميله بالجامعة.	291	✓	
	حوار بين السارد وعبد الله.	292		✓
	عودة إلى ماضي عبد الله.	295	✓	
	العودة إلى الحوار مع عبد الله.	296		✓
	تذكره كلمة لصديقه يوسف.	297	✓	
	مواصلة عبوره للشارع الواسع.	297		✓
	تذكر حواره مع مريم.	297	✓	
	توقعه ضحك مريم عندما	298		✓

	يخبرها بأنّه اشترى حذاء جديدا.			
	استرجاعه ابتسامة مريم العذبة.	298	✓	
11:47	دخوله إلى المطعم وبداية بحثه عن الصحافية نادية.	299		✓
	تقديم معلومة عن نادية تتعلق بزواجها من فلسطيني.	300	✓	
	حوار بين نادية والسارد.	300		✓
	نادية تسرد فصلا من ماضيها.	304	✓	
	مواصلة الحوار مع السارد.	306		✓
13:33	اتجاه السارد نحو مقبرة العالية.	311		✓
	استرجاع حوار مع زوجته مريم.	325	✓	
	التوقف عند مدخل مقبرة العالية.	326		✓
14:11	استرجاع صورة صديقه يوسف يوم اغتياله.	327	✓	
16:12	العودة من المقبرة بعد دفن يوسف.	342		✓
	تذكر السارد لسواحل جينوفا الإيطالية.	350	✓	
17:02	مواصلة سرد تفاصيل العودة من المقبرة بعد دفن يوسف رفقة صديقته إيماش.	352		✓
	السارد يخبرنا بتأخره هذا اليوم على غير العادة.	354		✓
	استرجاعه احتفالات الجزائر في السبعينيات.	357	✓ استرجاع خارجي	
	ابتعاد السيارة عن المطار شيئا فشيئا.	358		✓

	تنبؤ السارد بابتلاع المزبلة لضاحية واد السمار بكاملها.	358		✓
	السارد يفسح الطريق للسيارة التي كانت وراءه لتتجاوزه.	359	✓	
	تقديم السارد معلومات عن رابح.	364	✓	
	انعطافه نحو غابة بوشاوي.	366		✓
17:58	دنوه من البيت.	367		✓
	استرجاعه حوار مع ابنته ريما.	368	✓	
	وصوله إلى بيت فاطمة	371		✓
	استرجاعه فصل من إتمام فلمها الأخير.	372	✓	
	بصره يقع على ديدي بياع السجائر المتنقل مع شخصين قرب منزل فاطمة.	373		✓
	السارد يسترجع فصول من حياة ديدي.	374	✓	
	قلقه من عدم رؤيته ريما وفاطمة تتطلعان من الشرفة.	376		✓
	استرجاعه مشهد دار بينه وبين إيماش.	384	✓	
	وقوفه أمام باب الشقة.	385		✓

ويمكننا أن نترجم هذا الجدول بالمنحنى الآتي:


بنية الزّمن في رواية ذاكرة الماء
الأحداث
الزمن
الاسترجاع الخارجي
الماضي
الحاضر
المستقبل
376
371
364
357
342
311
300
298
296
279
273
266
244
236
233
227
224
209
189
167
136
119
108
94
76
64
50
48
37
22
18
14
11

من خلال الجدول والمنحنى التفسيري لبنية المسار السردي لرواية «**ذاكرة الماء**» نجدها تتكون من قسمين كبيرين، كل قسم يحمل عنوانا يعبّر إلى حدّ ما عن مضمون أحداثه؛ **القسم الأول** معنون بـ: **الوردة والسيف**، و**القسم الآخر** بـ: **الخطوة والأصوات**.

القسم الأول الممتد نصيا من بداية الرواية إلى غاية الصفحة *226*، تمفصل بدوره إلى مجموعة من الفصول، المتتابعة كرونولوجيا من حيث عناوينها؛ حيث نلفيها متتابعة كما يلي: *04:00*، *04:15*، *04:30*، *04:40*، *04:50*، *05:00*، *05:15*، *05:40*، *05:50*، *06:00*، *06:10*، *06:22*، *06:26*، *06:39*، *06:47*. وبين كل مؤشر زمني كرونولوجي وآخر، نلفي زخما من الأحداث المتزاحمة على ذاكرة السارد الّذي يعتبر الشخصية المحورية في هذه الرواية، مستخدما **تقنية تيار الوعي**، أو معتمدا على أسلوب الانفتاح على المستقبل عبر تقنية **الاستباق** و**الاستشراف**؛ وهو ما أشار إليه **حسن بحراوي** في سياق مقارنته بين زمن الملحمة وزمن الرواية، وبخاصة تلك الّتي تنحو نحو التجريب، قائلا: «**فإذا كان الزمن الملحمي مكتملا ومنغلقا على نفسه، فإنّ الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال، لأنّه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة**».[1]

يبدأ اشتغال البنية السردية للرواية في الساعة *04:00* صباحا، وبين هذا المؤشر الزمني الكرونولوجي؛ الّذي يمثل عنوانا للمقطع السردي الأول من **القسم الأول** للبنية الروائية، وبين المؤشر الزمني الكرونولوجي الثاني *04:15* صباحا؛ الّذي يمثل عنوان المقطع السردي الثّاني من القسم نفسه، هناك اثنا عشر حدثا مفصليا تضافرت لتشكيل المسار السردي الّذي يتوسط بينهما، تراوح فيها الزمن الداخلي الفني بين الأزمنة الثلاثة، دون خضوع لمنطق صارم بل أطلق فيه السارد العنان لذاكرته حينا، ولانتباهه حينا آخر، ولتطلعاته واستشرافاته أحيانا أخرى، ليأتي البناء الزمني لهذا المقطع السردي على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، ماض، ماض، ماض، ماض، حاضر، ماض**.

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط *1*، *1990*، ص *109*.

أمّا **المسار السردي** بين المؤشر الزمني الثاني المذكور آنفا وبين المؤشر الزمني الكرونولوجي الثالث *04:30* فقد كان بناؤه الزمني كالآتي: **حاضر، ماض، ماض.**

وبين المؤشر الزمني الثالث والمؤشر الزمني الكرونولوجي الرابع *04:40* كان البناء الزمني لهذا المقطع السردي كالآتي: **ماض، حاضر، ماض، ماض.**

وبالنسبة لـ **المقطع السردي الخامس**، الّذي يمتد بين الساعة *04:40* ، والساعة *04:50* ، عادت فيه الكثافة الزمنية من جديد على غرار المقطع الأوّل؛ حيث جاء بناؤه الزمني كالآتي: **حاضر، ماض، ماض، مستقبل، حاضر، ماض، مستقبل، حاضر، ماض.**

وبين الساعتين: *04:50* و*05:00* صباحا، ينبني المقطع السردي السادس، سالكا مسارا زمنيا تناوب فيه الزمنان **الحاضر والماضي**؛ حيث تتابعت أحداثه وفق التسلسل الزمني الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض.**

أمّا **المقطع السردي السابع** فقد تواصلت فيه لعبة الأزمنة، فبين الساعة *05:00* والساعة *05:15* ، تنوع المسار الزمني لهذه البنية الداخلية؛ حيث نلفيها كالآتي: **ماض، حاضر، ماض، ماض، مستقبل.**

المقطع السردي الثامن المتراوح بين المؤشرين الزمنيين الكرونولوجيين: *05:15* و*05:40* ، ظلّت سعته كلّها في **الماضي**، بفعل سيطرة عمل الذاكرة على حاستي الانتباه والتطلع إلى المستقبل.

وبين الساعتين *05:40* و*05:50* ، يتموضع المقطع السردي التاسع من القسم الأوّل دائما، لنشهد وفاء السارد لتقاليده السردية السابقة؛ حيث تتداخل الأزمنة ويتشعب السرد طبقا لحالته النفسية المرهقة، وهذا ما يفسره البناء الزمني لهذا المسار السردي، الذي جاء كالآتي: **حاضر، ماض، مستقبل، ماض، ماض، ماض، ماض.**

أمّا المسار السردي للمقطع العاشر الذي يتراوح زمنيا بين *05:50* و*06:00* ، فقد

تراوح بناؤه الزمني الداخلي بين الأزمنة الثلاثة: **الحاضر والماضي والمستقبل**.

ويأتي المقطع الحادي عشر الّذي يمتد من الساعة *06:00* إلى الساعة *06:10*، **ماضويا** حاله كحال المقطع الثامن، متذكرا وفاة عمه جلول، ثمّ استرجاع فصول من حياة هذا الأخير.

وبين نهاية المقطع السابق وبداية **المقطع الثالث عشر** في الساعة *06:22* دقيقة، نلفي المقطع الثاني عشر وقد تَشكَّل بناؤه الزمني لمساره السردي على غرار سابقه؛ من خلال استغراقه في سرد نبأ اغتيال يوسف صديق السارد، واسترجاع فصول من حياته قبل وفاته، من خلال توظيف تقنية السرد إلى الوراء. ليتواصل هذا المسار **الزمني الماضوي** مع المقطعين الثالث عشر والرابع عشر الّذي ينتهي عند حلول الساعة *06:39* دقيقة صباحا.

وبين الساعة *06:39* والساعة *06:47*، نجد **المقطع الخامس عشر** قد اتخذ لنفسه مسارا سرديا زمنيا تناوب فيه **الحاضر والماضي**، وذلك كما يلي: **حاضر ماض، حاضر، ماض.**

وأخيرا، يأتي المقطع السادس عشر في **هذا القسم الأوّل** من الرواية الّذي يمتد بين الساعتين *06:47* و *07:40* صباحا، وقد سلك مسارا سرديا زمنيا شبه تناوبي، لولا دخول الزمن المستقبل في ثنايا هذا المسار، وذلك على النحو الآتي: **حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، حاضر.**

القسم الثاني من الرواية الموسوم بـ: «**الخطوة والأصوات**» يمتد من الساعة *07:47* صباحا إلى الساعة *18:00* مساءً، ليستغرق فضاءً نصيا يتراوح بين الصفحة *227*. والصفحة الأخيرة من الرواية، ليتمفصل بدوره إلى مقاطع نصية متتابعة كرونولوجيا من حيث البناء الخارجي، أما على مستوى البناء الداخلي لأحداث كل مقطع فقد تشابهت إلى حد ما مع سابقاتها في **القسم الأول**.

المقطع الأوّل تراوح بين الساعتين *07:40* و*08:26* دقيقة صباحا، سالكا مسارا سرديا زمنيا متناوبا على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.**

المقطع الثاني الممتد بين المؤشرين الزمنيين الكرونولوجيين: *08:26* و*09:12* دقيقة صباحا، سار على نهج سابقه حيث تناوب في بنائه الزمنان **الماضي والحاضر**، وذلك على النحو الآتي: **ماض، حاضر، ماض، حاضر.** ليأتي بعده **المقطع الثالث** الّذي يقبع بين الساعتين: *09:12* و*10:50* دقيقة صباحا، على شاكلتهما أيضا: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.**

وبين الساعة *10:50* والساعة *11:47* يتشكل المسار السردي **للمقطع الرابع** من القسم الثاني، وفق الترتيب الزمني المتشعب: **حاضر، مستقبل، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، مستقبل، ماض، حاضر.**

المقطع الخامس من هذا القسم يمتد بين الساعتين: *11:47* و*13:33*، متخذا في بنائه مسارا سردي تناوبيا بين **الحاضر والماضي**، كما يلي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.** وهذا المسار نجده يتكرر في **المقطع السادس**، أيضا، الّذي يمتد بين نهاية **المقطع الخامس** وبداية المقطع السابع مع المؤشر الكرونولوجي: *14:11* بعد الزوال.

المقطع السابع كانت سعة أحداثه **ضمن الحكاية الأولى**، وذلك بسرده قصة صديقه يوسف عند الشروع في دفنه في المقبرة. يليه المقطع الثامن الذي يبدأ من الساعة *16:12* ويتوقف عند *17:02*، أين يعود من المقبرة حينها يتذكر سواحل جينوفا الايطالية؛ وبالتالي كان مسار هذا المقطع بسيطا تناوب فيه الزمنان **الحاضر والماضي.**

وبنهاية هذا المقطع ينفتح السرد مع مقطع سردي جديد تتواصل فيه رحلة العودة إلى المنزل تمتد من الساعة *17:02* لتتوقف عند الساعة: *17:58* دقيقة، وبن مبتدئه ومنتهاه تزداد محنة السارد مع ظهور بوادر الظلام ليعيش زمنا نفسيا عويصا تتزاحم

فيه الذاكرة مع التوقع، فجاء مساره السردي على الترتيب الزمني الآتي: **حاضر، ماض، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر.**

وأخيرا، يأتي **المقطع الختامي** من هذا القسم، وفي الوقت نفسه الأخير في المسار السردي للرواية، ليأخذ طابع التناوب السردي الزمني، وذلك كالآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.**

إذن يتضح لنا في نهاية تتبع الترتيب الزمني الداخلي للمفاصل الزمنية الكبرى للبنية السردية لرواية ذاكرة الماء أنها رواية تعتمد أسلوب **تيار الوعي** الّذي يتناوب فيه الزمنان الحاضر والماضي، مع انفتاحات على المستقبل من حين إلى آخر. وهو ما يدخلها في دائرة الروايات المتداخلة زمنيا.

رابعا. بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، بطلها الحاج منصور نعمان، دكتور في الطب، عايش ثلاث أزمنة؛ زمن الثورة لمّا كان تلميذا في المدرسة الكولونيالية، زمن الاستقلال، لمّا سافر إلى فرنسا أين تخرج في كلية الطب، وأخيرا زمن المحنة ودخول الجزائر في حمام الدّم ومستنقع الإرهاب. هذا الزمن الأخير هو زمن توبته من ذنوبه الماضية الّتي ظلت تطارده في نومه، فلم يجد من سبيل غير الاعتراف للشفاء منها، وذلك بالبوح عن طريق كتابة اعترافاته، وهو ما يؤشر إلى الحكاية الأولى. ولعل الجدول الآتي سيوضح المسار السردي لأحداث هذه الرواية من خلال بنائها الزمني:

عنوان الرّواية	أقسامها		الأحداث	الصّفحة	زمن وقوعها		
					الماضي	الحاضر	المستقبل
بوح الرّجل القادم من الظلام	توطئة		بيّن من خلالها الحاج منصور نعمان دوافع تأليف كتاب للبوح بماضيه.	11		✓	
		01	حديث السارد عن طفولته عند بلوغه الثانية عشر من عمره.	09	✓		
			ضاوية تطلب من الحاج منصور نعمان/ السارد مغادرة مكتبه.	16		✓	
			لقاؤه مع وردية أم نصيرة في بيتها.	19	✓		
		02	الحاج يسمع دقات آتية من الباب المفضي إلى الخارج.	24		✓	
		03	حديثه عن الزيارات التي كانت تقوم بها والدته إلى جاراتها.	27	✓		
			الحاج يسمع انفجارا رهيبا فيغادر مكتبه.	30		✓	
		04	السارد يتحدث عن الشريف الذي لم يحضر عرس أخته نصيرة.	33	✓		

	ضاوية تخبر الحاج بذهابها إلى الحمام.	35		✓
	مشهد بين ضاوية والحاج.	35	✓	
	مسعودة المطلقة تزور بيت منصور.	37	✓	
05	ضاوية تدق باب المكتب لتخبر الحاج بأن الهاشمي قد زارهم.	40	✓	
06	السارد يتحدث عن خروج الشعب الجزائري إلى الشوارع للحيلولة دون وقوع حرب أخرى بين فصائل جيش التحرير.	43	✓	
	ضاوية تسأل الحاج.	48	✓	
07	منصور ومدام كلير ردمان يصلان إلى شاطئ البحر.	51	✓	
	السارد يتحدث عن الكآبة التي تسود مدينة (عين...).	55	✓	
	منصور يغادر الشاطئ ويعود إلى فيلا روز.	57	✓	
08	الحاج منصور نعمان يلتقي مع صادق الأحدب.	63	✓	
	منصور يعود إلى فيلا روز بعد رحيل كلير ردمان.	65	✓	
09	الحاج منصور يتساءل عن سبب عدم تلميع الحذاء من طرف ضاوية.	71	✓	
	الحاج يستعيد نصيحة ضاوية بحلق لحيته.	71	✓	
	بصر الحاج يقع على شعارات قديمة مدهونة على جدار.	72	✓	
10	تعرف منصور على زكية.	75	✓	

	الحاج ينتبه إلى أن الشحاذ الذي كان يتخذ مكانا له قبالة منزله قد اختفى.	79	✓	
	حوار بين منصور ووالدته.	85	✓	
11	ضاوية تقترح على الحاج دعوة الشحاذ لتناول الغداء معهم.	88	✓	
	أسرة منصور تفرّ من فيلا روز.	93	✓	
	منصور يسترجع صورة زكية.	94	✓	
	زكية تخبر منصور بأن مصيرهم الموت إذا علم أهلها بفعلتهما.	94		✓
12	تواصل الحوار بين زكية ومنصور.	95	✓	
	منصور يطمئن زكية بأنها ستكون زوجته يوما ما.	96		✓
	والدة منصور تخبر ابنها بأنهم نسوا بوبي في فيلا روز.	97	✓	
	حوار بين ضاوية والحاج منصور.	100	✓	
	منصور يفرّ من منزل محافظ الشّرطة.	103	✓	
13	دقّات عنيفة على الباب تدفع الحاج منصور إلى مغادرة كرسيّه.	106	✓	
	منصور يلتقي بمسعودة المطلقة وهي تمارس التسول.	115	✓	
14	ضاوية تسأل الحاج منصور عن ابنه من مسعودة المطلقة.	117	✓	
	مواصلة سرد قصته بعد لقائه مسعودة.	117	✓	
	الحاج يرغب في الخروج من منزله.	118	✓	
	طيف مسعودة يطارد الحاج.	118	✓	

	الحاج يمر أمام حطام مبنى تهدم بفعل قنبلة.	118	✓	
	منصور يسافر عبر الطائرة تاركا وراءه أمه وأباه.	123	✓	
	طلقات رصاص مدوية يصل صداها إلى داخل منزل الحاج منصور.	124	✓	
	السارد يتذكر شيراز زميلته في الجامعة.	127	✓	
	ضاوية تدق باب مكتب الحاج منصور نعمان.	133	✓	
15	الحاج يتذكر بداية إنجاز اللوحة التي رسمها الهاشمي سليماني.	136	✓	
	خروج الحاج رفقة الهاشمي سليماني.	136	✓	
	تذكره كيف تعرف إلى شيراز.	137	✓	
	رجل أمن يسأل الحاج منصور نعمان عن السر الذي يقف وراء مقتل كل من يقف أمام بيته.	144	✓	
16	رجل الأمن يخبر الحاج بأن ما قاله له الآن هو نفسه ما سيعيده عليه في أي يوم آخر.	151		✓
	رجل الأمن يأمر الحاج بالانصراف من المكتب.	151	✓	
	تذكره حوار جرى بينه وبين سيلين في شارع شاتلي.	155	✓	
17	المناضل البروليتاري يهدد منصور بالانتقام إذا ظل يسمم أفكار سيلين اليسارية.	158		✓
	المناضل ينفذ تهديده.	159	✓	

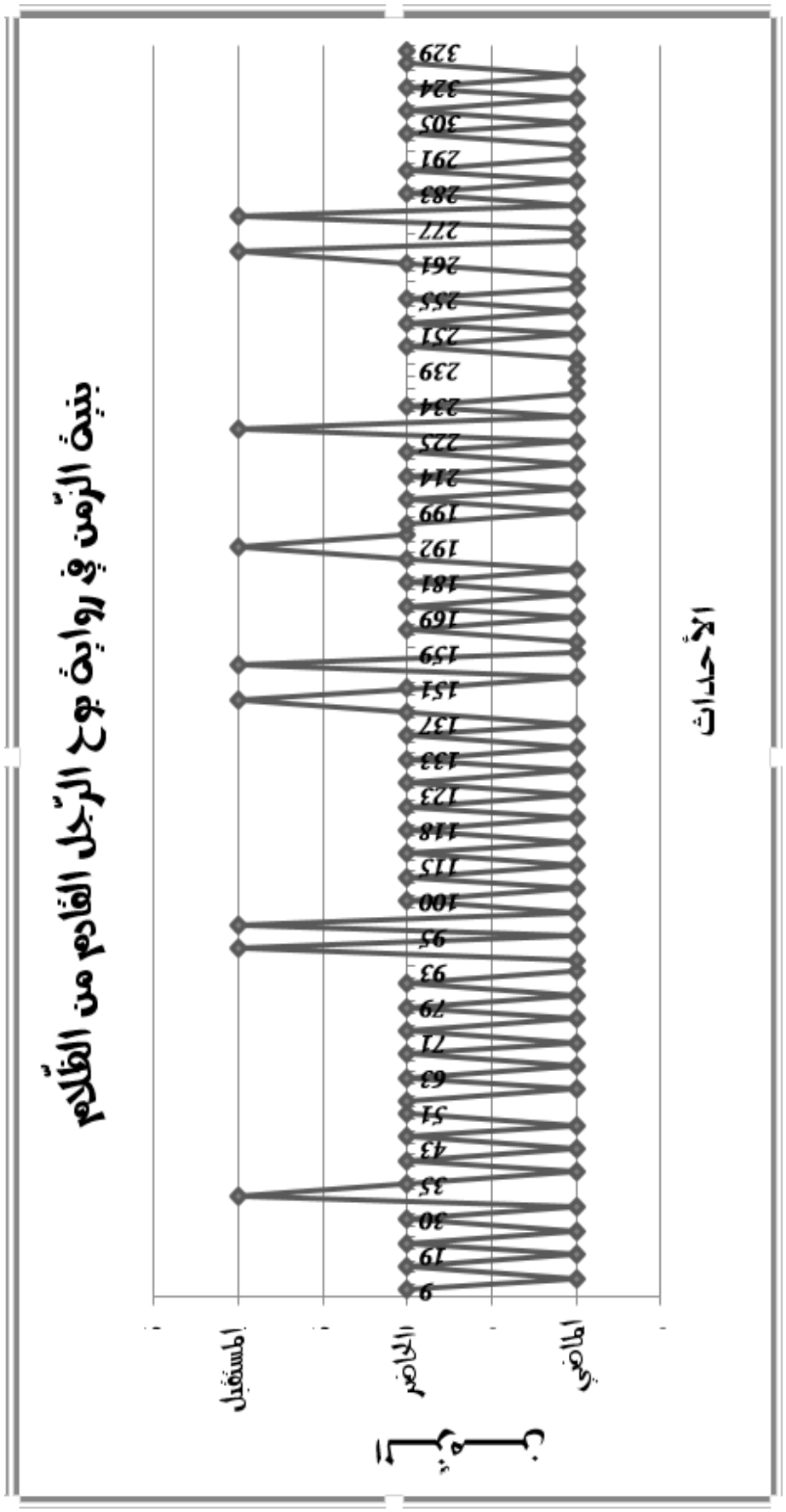
	منصور ينجو من طعنة سيلين.	163	✓	
18	حوار بين ضاوية والحاج يتعلق بقصته مع سيلين.	165		✓
	منصور يعلم سيلين بوفاة أمه.	169	✓	
	حوار بين ضاوية والحاج حول ماضيه.	179		✓
19	الحاج يتذكر جريمة الإرهابي عبد اللطيف شقيق ضاوية في حق الإمام الضرير.	180	✓	
	رجوعه إلى البيت بعد نصف ساعة من خروجه.	181		✓
	معارف منصور يعزونه في والدته.	183	✓	
20	الحاج يتلقى مكالمة هاتفية تنبؤه بمقتل ابنه عبد الواحد.	190		✓
	الاتفاق على الذهاب إلى العاصمة يوم الغد.	192		✓
	الذهاب إلى العاصمة.	193	✓	
21	مراسم دفن عبد الواحد.	195		✓
	منصور يبعث رسائل عديدة إلى والده في السجن دون ردّ.	199	✓	
22	ضاوية تحاول إعادة الحاج إلى الحياة تدريجيا بعد صدمة اغتيال ابنه عبد الواحد.	204		✓
	منصور يتلقى رسالة من سيلين.	209	✓	
23	ضاوية تسأل الحاج عن الخبز الذي طلبت منه شراءه.	214		✓
24	محاكمة والد منصور.	217	✓	

	الحاج يطلب من صادق الأحدب تذكره.	222	✓	
	الحاج منصور يواصل سرد ماضيه بعد محاكمة أبيه ومواصلته دراسة تخصص طب في باريس وحصوله على درجة الدكتوراه.	225	✓	
25	صالح الغمري يخبر منصور بأنه سيصبح موضع مراقبة إذا كتب في سيرته بأنه منتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين.	231		✓
	تواصل الحوار بين منصور وصالح الغمري.	231	✓	
	الإمام يؤبن يمينة طليقة الحاج منصور.	234		✓
	الحاج يتذكر يوم اعترافه أمام الإمام الضرير وبكاءه لأول مرة أمام الملأ.	237	✓	
	الحاج يسترجع لحظات توجهه إلى مدينة "عين...".	239	✓	
	تذكره وفاة أبيه.	239	✓	
	الوصول إلى مدينة "عين...".	240	✓	
	ضاوية تسأل الحاج.	251		✓
26	ضاوية تسترجع لحظات خطبتها من طرف الدكتور منصور.	251	✓	
	الحاج يتجه نحو مقهى المنفيين.	253		✓
	خبر ورد في جريدة مفاده أن جريمة بشعة وقعت الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لا كلاسير.	255	✓	
	الحاج يصاب بالكآبة.	255		✓
27	الحاج يستعيد لحظات زيارته منزل ضاوية	257	✓	

	قبل خطبتها.			
	ليلة زواجه من ضاوية يسترجع السبع سنوات الماضية التي قضاها في المجاهدة والصبر	259	✓	
	حوار بين الحاج وضاوية بشأن طليقته زينب.	261	✓	
	الحاج يخبر ضاوية بعودته إليها بعد نصف ساعة.	263		✓
	ضاوية توصي زوجها بالحذر.	263	✓	
28	الحاج يستعيد أيام ظهور بوادر الحمل على بطن ضاوية.	267	✓	
	الحاج يسترجع فصولا من لقاءاته مع جمال بقة أستاذ الفلسفة.	277	✓	
29	الفيلسوف يتنبأ بمآل البلاد إلى الهاوية.	279		✓
	السارد يواصل سرد حوارات الفيلسوف مع الشاعر داخل مقهى المنفيين.	279	✓	
	حوار بين الحاج وضاوية ورانجا شقيقتها.	283	✓	
30	الحاج يسترجع زمن طفولة عبد الواحد ابنه الوحيد من ضاوية.	285	✓	
	الحاج يخبر رانجا وضاوية بأن الهاشمي سليماني هرب إلى بلجيكا.	287	✓	
	الحاج يستعيد صور مظاهرات أكتوبر 1988 لما كان في منزله رفقة زوجته الثانية يمينة.	291	✓	
31	رؤيته لكلب أعادته سنين إلى الوراء.	294	✓	
	هدير طائرة يعيده إلى أكتوبر1988 .	294	✓	
	دقات ضاوية تعيده إلى الحاضر ليتفاجأ	299	✓	

	بمقتل ابنه عبد العزيز.			
32	الحاج يتذكر عرض انضمامه إلى الجبهة الإسلامية للإنقاذ.	305	✓	
	الحاج يشعر بالتشاؤم من صيحات صادق الأحدب.	311		✓
	الحاج يتذكر زيارته لمقام المتصوف سعيد الحفناوي.	313	✓	
	ضاوية تواصل السرد بعد اغتيال زوجها الحاج منصور من طرف الأمير أسامة.	324		✓
33	ضاوية تسترجع يوم اغتيال زوجها.	325	✓	
	ضاوية تدخل في مناجاة ذاتية أدخلتها إليها بعض الأسئلة العالقة.	328		✓
	ضاوية تواصل تذكر الأيام الّتي تلت وفاة زوجها.	329	✓	

ويمكننا أن نترجم هذا الجدول في المنحنى الآتي:


بنية الزّمن في رواية بوح الرّجل القادم من الظّلام
الأحداث
الماضي
الحاضر
المستقبل
9
19
30
35
43
51
63
71
79
93
95
100
115
118
123
133
137
151
159
169
181
192
199
214
225
234
239
251
255
261
277
283
291
305
324
329

مما سبق نلاحظ أن رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، تتركب من ثلاثة وثلاثين مقطعا سرديا، كما يوضحه الجدول، مرقمة ترقيما عدديا تصاعديا، يترجم كلّ مقطع جانبا من سيرة الحاج منصور نعمان، عن طريق توظيف أسلوب الاعتراف؛ من خلال البوح بأسرار حياته الماضية انطلاقا من سن الثانية عشرة: «**لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة...**»،[1] وصولا إلى آخر يوم من حياته بعد اغتياله من طرف الجماعات المسلحة بقيادة الأمير أسامة شقيق زوجته ضاوية، الّتي واصلت فعل السرد ابتداء من الصفحة *324*، وبالضبط عند آخر سطر خطه الحاج منصور نعمان قبل اغتياله: «**منصور أخي، انظر إلى حياتك الماضية، تأمل فيها جيدا، ابحث عن ذنوبك كلها، ولا . الخاتمة**

ابحث عن ذنوبك كلها، ولا

نعم زوجي ترك الجملة هكذا، ناقصة...».[2]

بعد هذه التوطئة، سنقوم بتتبع المسار السردي لهذا النص الروائي من أجل التعرف على البنية الزمنية الداخلية، من خلال المنعطفات الزمنية الّتي يلجأ إليها السارد من حين إلى آخر.

التوطئة الّتي صدّر بها الحاج منصور نعمان كتابه؛ ليبين من خلالها دوافع تأليفه، وتتمثل هذه الدوافع في ضرورة البوح بماضيه الأسود حتّى يتخلص من الكوابيس الّتي تطارده في الحاضر، عملا بنصيحة الشيخ الصوفي سعيد الحفناوي. وبطبيعة الحال فإنّ زمن كتابة الاعترافات يمثل الحاضر السردي الّذي سيعتمد أسلوب السرد اللاحق لرصد المحطات الماضية المظلمة من حياة البطل. فكيف سيكون شكل بناء الزمن في هذه الرواية؟

المقطع الأول: انطلق من **الماضي**؛ أي بدايات الطفولة الواعية للسارد، ثمّ القفز إلى الزمن **الحاضر** من خلال دقات ضاوية على باب مكتب الحاج منصور، طالبة منه

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، منشورات الاختلاف، الجزائر، *2002*، ط*1*، ص*11*.

[2] المصدر نفسه، ص*324*.

مغادرة المكتب ولو قليلا.

المقطع الثاني: تواصل فيه تناوب الزمنين **الماضي والحاضر**.

المقطع الثالث: سار على نسق سابقيه **ماض، حاضر**.

المقطع الرابع: بدأ **ماضويا** في منطلقه بحديث السارد عن زواج نصيرة وغياب شقيقها الشريف، ثمّ قفز إلى **المستقبل** انطلاقا من **الحاضر**؛ وذلك باتباع أسلوب الإعلان المسبق الّذي قامت به ضاوية؛ من خلال إخبارها الحاج بأنّها ستذهب إلى الحمام اليوم. ثمّ عودة إلى **الحاضر** من خلال الحوار الّذي تواصل بين ضاوية والحاج حول الظروف الأمنية الصعبة الّتي تشهدها مدينة «**عين..**»، وبالتالي كان البناء الزمني لهذا المسار السردي كالآتي: **ماض، مستقبل، حاضر**.

المقطع الخامس: لم يشذ عن المقاطع الثلاث الأولى؛ حيث انطلق من **الماضي** حينما التقى السارد بمسعودة المطلقة، لينقلب السرد بالعودة إلى **الحاضر** عن طريق دقات ضاوية على باب المكتب، مخبرة زوجها بمقدم الهاشمي سليماني لزيارتهم.

المقطع السادس: كانت بداية مساره السردي **ماضوية** بحديث السارد عن تلك المظاهرات الّتي خرج فيها الشعب الجزائري لمنع حدوث حرب بين فصائل جيش التحرير أين كان السارد يعيش مرحلة المراهقة المتقدمة نوعا ما، ثمّ يقفز سنوات كاملة ليحط عند لحظة خروجه من المكتب من أجل مغادرة المنزل ليأخذ نفسا جديدا.

المقطع السابع: لم يشذ عن سابقه؛ حيث كان مساره السردي منطلقا من **الماضي** كذلك؛ بعودة ذاكرة السارد إلى تلك الزيارة الّتي قام بها منصور نعمان إلى شاطئ سيدي فرج بصحبة معلمته السابقة مدام كلير ردمان، ثمّ يعود بوعيه إلى واقعه وزمنه **الحاضر** الكئيب كآبة مدينة «**عين..**».

المقطع الثامن: يبدأه السارد من **الماضي** بالعودة إلى زيارته لشاطئ البحر، وبالضبط عند لحظة مغادرته للعودة إلى فيلا روز، وفجأة يعاوده **الحاضر** بالانتباه إلى صادق الأحدب الّذي كان يمشي باتجاهه.

المقطع التاسع: ينبني مساره السردي على أربع منعطفات زمنية تناوب فيها الزمنان **الماضي والحاضر**؛ منطلقا في سرده من عودة منصور إلى فيلا روز بعد توديع

السيدة كلير ردمان، ليعود في الصفحة *71* إلى **حاضره** بتساؤله عن السرّ الّذي منع ضاوية من تلميع حذائه كعادتها، لترتد به ذاكرته إلى نصيحة ضاوية بحلق لحيته في بدايات حياتهما الزوجية خوفا من الوضع الأمني المتردي، ليعود مجددا إلى يومه أين يقع بصره على شعارات قديمة مدهونة على أحد الجدران.

المقطع العاشر: تواصل فيه تناوب الزمنين **الماضي** الّذي تؤشر له حادثة تذكر زكية التي تعرف عليها منصور في مرحلة نزقه، وفجأة ينقطع سيلان الذاكرة بالعودة إلى **الحاضر**، ليتفجأ الحاج منصور باختفاء الشحاذ الّذي كان يقبع أمام منزله لممارسة مهنة التسول.

المقطع الحادي عشر: مطابق تماما في بنائه الزمني للمقطع السابق؛ حيث نجد في الصفحة *85* ، انبعاثا لنشاط الذاكرة من جديد، ليستعيد الحاج ذلك الحوار الّذي حدث بينه وبين والدته، ليتعطل من جديد نشاط الذاكرة، فاسحا المجال للزمن **الحاضر** من خلال اقتراح ضاوية بدعوة الشحاذ لتناول وجبة الغداء معهما. وبالتالي حافظ المسار السردي على طابعه التناوبي بين **الماضي والحاضر**.

المقطع الثاني عشر: جاء أكثر زخما من خلال التنوع الزمني في بنائه، حيث نلفي تعانق الأزمنة الثلاثة **الماضي والحاضر والمستقبل**؛ فانطلاقا من **الماضي** الّذي هيمن على مساره السردي، يقفز إلى **المستقبل**، من خلال فعل التوقع الذي مارسته زكية في سياقه الزمني/ الماضي، ليعود الماضي مجددا من خلال تواصل الحوار بين منصور وزكية، وفي هذا السياق، دائما، يمارس منصور بدوره القفز إلى **المستقبل** بتطمينه لزكية بأنّها ستكون زوجته في المستقبل القريب، وفي الصفحة *97* ينقطع هذا المشهد ليعود إلى نهاية قصة هروبه مع والديه من فيلا روز، وبالضبط حينما أخبرته والدته بنسيان بوبي في الفيلا. هنا ينقطع حبل الذاكرة، ليطل الحاضر برأسه من خلال الأسئلة الّتي كانت توجهها ضاوية إلى زوجها الحاج. وبالتالي جاء المسار الزمني لبنية هذا المقطع السردي على الشكل الآتي: **ماض، ماض، مستقبل، ماض، مستقبل، ماض، حاضر**.

المقاطع: الثالث عشر، الرابع عشر والخامس عشر، حافظت على البنية التناوبية الزمنية لمساراتها السردية.

المقطع السادس عشر: هيمن عليه الزمن **الحاضر**، مع حضور ضئيل للزمنين **الماضي والمستقبل**، لتأتي البنية الزمنية لمساره السردي على الشاكلة الآتية: **ماض، حاضر، مستقبل، حاضر**.

المقطع السابع عشر: كان **ماضويا** من حيث بناؤه الزمني، مع استعمال تقنية الاستباق الداخلي المتحقق، ولهذا جاء المسار السردي كما يلي: **ماض، مستقبل، ماض.**

المقطعان: الثامن عشر والتاسع عشر، عاد فيهما التناوب الزمني الحدثي مجددا، فجاء مسارهما السردي كما يلي: **ماض، حاضر**.

أما **المقطع العشرين**: فقد بدأ من **الماضي**، لينتقل إلى **الحاضر**، ومنه إلى **المستقبل**، ثمّ العودة إلى **الحاضر**.

المقطع الحادي والعشرون: كانت سعته كلّها في **الحاضر** من خلال تخصيصه لسرد مراسم دفن ابنه عبد الواحد الّذي غيبته الأيادي الآثمة والغادرة.

وبعد هذا المقطع تتوالى ثلاثة مقاطع تماثلت في بنائها السردي من حيث زمنية الحدث؛ حيث تنطلق ثلاثتها من **الماضي** المسترجع عن طريق الذاكرة، لتعود إلى **الحاضر** عن طريق فعل الانتباه كما يقول سانت أوغسطين.

أمّا **المقطع الخامس والعشرين**: فقد عاد فيه تداخل الأزمنة الثلاثة: **الماضي** المتذكر، و**الحاضر** المعاش، و**المستقبل** المتوقع؛ لهذا جاء المسار السردي متحركا زمنيا، على النحو الآتي: **ماض، مستقبل، ماض، حاضر، ماض**.

المقطع السادس والعشرون: تراوح بين **الماضي** و**الحاضر**، مع حضور أقوى للأول؛ وهذا ما يؤكده بناؤه السردي، الّذي جاء كالآتي: **ماض، ماض، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر**.

المقطع السابع والعشرون: تداخلت فيه الأزمنة مجددا، حيث نلفي ذلك جليا في بناء مساره السردي الدينامي؛ الّذي جاء شكله الزمني كما يلي: **ماض، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر**.

المقطع الثامن والعشرون كانت سعته كلّها في الماضي المسترجع عن طريق

اشتغال الذاكرة، الّتي استرجعت تلك الأيام الجميلة القليلة من حياة منصور الّذي كان يلاحظ باهتمام تلك العلامات الّتي تدل عل حمل ضاوية بابنه عبد الواحد.

وفي **المقطع التاسع والعشرين**، يعود الزخم مجددا إلى المسار السردي للرواية؛ حيث تضافرت الأزمنة الثلاثة في تشكيله، وهذا ما يفسره النظام الزمني الآتي: **ماض، مستقبل، ماض، حاضر**.

أمّا **المقاطع الأربعة الأخيرة**؛ *30*، *31*، *32*، *33* فقد جاءت مساراتها السردية متناوبة زمنيا بين **الماضي** تارة، و**الحاضر** طورا آخر، وهو ما يمثل السمة الغالبة على المسارات السردية للرواية.

إذن، نستنتج من خلال ما تقدم ذكره أن المسار السردي لرواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، في عمومه، كان تناوبيا في أغلب مقاطعه؛ حيث تناوب الزمنان **الماضي** و**الحاضر** عن طريق التذكّر حينا، والمعايشة والانتباه حينا آخر. وهذا لا يعني أن سمة التداخل الزمني كانت غائبة في بناء هذه الرواية، بل جسدت حضورها في بعض المقاطع الّتي يتأزم فيها الحدث سواء في **الماضي** أو في **الحاضر** مما يفسح المجال للتوقع الّذي يؤدي إلى انفتاح البنية السردية على **المستقبل** عن طريق الاستباق الداخلي أو الخارجي.

خامسا. بنية الزمن في رواية اعترافات حامد المنسي:

«**اعترافات حامد المنسي**»،[1] رواية ذاتية، يعترف من خلالها البطل حامد المنسي بمحطات كانت مخفية من حياته، منذ جاء إلى هذه الدنيا، مرورا بما حدث له في مراحله العمرية طفولة وشبابا وكهولة، أين مازال يمارس مهنة التعليم، الّتي أصبحت ثقيلة في أيامنا هذه، نظرا لتغير السياق السياسي والاجتماعي، الثقافي... إلخ، وتمثل الأسابيع الثلاثة المؤطرة لزمنية الرواية الحكاية الأولى، حيث يمكن من خلالها التعرف على تعرجات مسارها السردي.

والجدول الآتي، سيعمل على رصد التحولات الحدثية لهذه الرواية، تبعا لتغير زمن حدوثها، ومن ثمّ اكتشاف شكل البنية الزمنية لمسارها السردي.

عنوان الرّواية	أقسامها		الأحداث	الصّفحة	زمن وقوعها		
					الماضي	الحاضر	المستقبل
اعترافات حامد المنسي	لمحظات لي	الأسبوع الأوّل	عبارة عن تمهيد للقسم الأول من الرواية، يحدد فيه السارد موقفه من العالم الذي يعيش فيه.	07		✓	
		اليوم الأوّل	السارد يصف قاعة الأساتذة أين كان يجلس، ظهره إلى النافذة ووجهه إلى الباب.	10		✓	
			تذكر السارد ما قاله له أحد الأساتذة: أنت مثل النساء لا تحب رائحة التبغ.	11	✓		
			السارد يعود إلى وصف قاعة الأساتذة.	11		✓	
			تذكر معركة صفين.	11	✓ استرجاع خارجي		

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

	مونولوغ.	12		✓
	السارد يتذكر يوما من أيام سفره عبر الحافلة.	14	✓	
	السارد يتذكر أمه التي فسرت له سر تسميته بالمنسي.	17	✓	
	العودة لمواصله الحوار مع مرافقته في الحافلة.	18	✓	
	عودته إلى القاعة بعد مغادرة الإدارة.	20		✓
	السارد يستعرض بعض واجباته التي سيقوم بها خلال السنة الدراسية الجارية.	20		✓
	خروجه من الثانوية.	21		✓
	في يوم ممطر تذكر كلام جدته عن النمل الأسود.	22	✓	
اليوم الثاني	البحر والجبال يذكرانه بطارق بن زياد وهو يخطب في جيشه، وكذلك تذكر الوجود الروماني في المدينة التاريخية.	24	✓	
	تهاطل الأمطار يعيده إلى يومه.	26		✓
	تذكره أسطورة عوج بن عناق.	26	✓	
	المنسي يتذكر أيام طفولته.	28	✓	
	المنسي يواصل سرد ذلك اليوم الممطر.	29		✓
اليوم الثالث	الساعة الخامسة صباحا وقت ممارسة الرياضة اليومية.	31		✓
	ذاكرته تعيده إلى أيام الطفولة بتعاستها وشقائها.	32	✓	

السارد يعدو فوق المرتفعات المطلة على المدينة.	32	✓	
السارد يخبرنا باستحمامه وتناوله الفطور ثم الذهاب إلى الثانوية بعد أن ينهي تمارينه الرياضية.	33		✓
المنسي يواصل تمارينه في جو بارد.	34	✓	
الظروف المريحة للتعليم اليوم تذكره بالظروف المزرية التي تعلم فيها السارد	34	✓	
مواصلة التمارين الرياضية.	35	✓	
استرجاعه أيام تعلمه في الكتّاب.	36	✓	
المنسي مازال يمارس تمارينه الرياضية فوق مرتفعات المدينة.	39	✓	
العودة إلى أيام الكتّاب ومغامراته مع زليخة.	40	✓	
السارد يواصل مناجاة نفسه وهو يعدو.	40	✓	
المنسي يستبق ما سيقوم به اليوم.	41		✓
استرجاع فصل من حياة والده.	41	✓	
السارد يواصل مناجاة نفسه وهو يعدو.	42	✓	
تذكر أيام الكتّاب.	42	✓	
السارد يواصل مناجاة نفسه وهو يعدو.	43	✓	
رد فعل المنسي تجاه معلمه بالكتّاب بعد ضربه بالعصا على رأسه.	43	✓	
المنسي يخبرنا بأنه سيخلد الشيخ الطاهر بصورة ستذكره دوما...	44		✓
مناجاة المنسي لنفسه.	44	✓	

	قصة اختفاء شقيق حدة.	47	✓
	حدة لم تفقد الأمل في عودة أخيها يوما ما.	47	✓
	حدة تسرد قصة أمها مع الولادات.	47	✓
	المنسي يعود إلى يومه.	47	✓
	حدة تواصل سرد أخبار شقيقها الذي اختفى زمن ثورة التحرير.	48	✓
	حدة تعيش على أمل عودة شقيقها.	48	✓
	المنسي يشفق على حدة ويعيد قصة عودة شقيقها ميتا.	48	✓
اليوم الرابع	المنسي واقف في شرفة منزله	49	✓
	المنسي يقول بأنه سيأتي يوم يطلب فيه من حدة أن تختار سلحفاة عروسا لغيلمها.	51	✓
	المنسي يغادر شرفة منزله ليقف عند مرسمه.	51	✓
	المنسي يقف في شرفة منزله باكرا كعادته دائما.	52	✓
	استباق ما سيحصل بعد طلوع الشمس	52	✓
	المنسي يتذكر يوما أهدى فيه أطفال الحي قفصا به طائر زاوش لحدة.	53	✓
	المنسي يتذكر أيام طفولته بمجرد أن وقعت عينه على القفص.	53	✓
	السارد يتأمل حدة وهي تحاول ترويض الزاوش.	54	✓

اليوم الخامس	المنسي يتدحرج من منزله قاصدا مكان عمله.	55		✓
	المنسي يتذكر زمنا من الأزمنة الماضية (زمن الوجود التركي في الجزائر...).	60	✓	
	المنسي يناجي نفسه.	65		✓
	المنسي في بيته يسيطر عليه القلق.	66		✓
اليوم السّادس	المنسي يتذكر ليوناردو وبيجماليون وقصتهما مع الفن.	72	✓	
	المنسي يتذكر يوما من ماضيه.	73	✓	
	المنسي يسترجع طفولته في الكتّاب.	75	✓	
	المنسي يناجي نفسه بشأن المرأة الّتي رآها تطل من شرفة منزلها.	76		✓
	المنسي يعود مرة أخرى إلى أيام طفولته	76	✓	
	المنسي يتذكر تاريخ نسيانه.	78	✓	
	المنسي وتواصل داء النسيان في الحاضر	78		✓
	المنسي يذكر موقفا حدث له في القسم.	79		✓
اليوم السّابع	المنسي يعود إلى عصر الوجود الروماني في المدينة.	80	✓	
	العودة إلى حادثة القسم.	81		✓
	المنسي يعود بنا إلى عهد ماسينيسا.	82	✓	
	العودة إلى قصته في القسم	82		✓
	المنسي يسترجع موقفا حدث له في الكتّاب.	82	✓	
	العودة إلى شرح الدرس.	83		✓

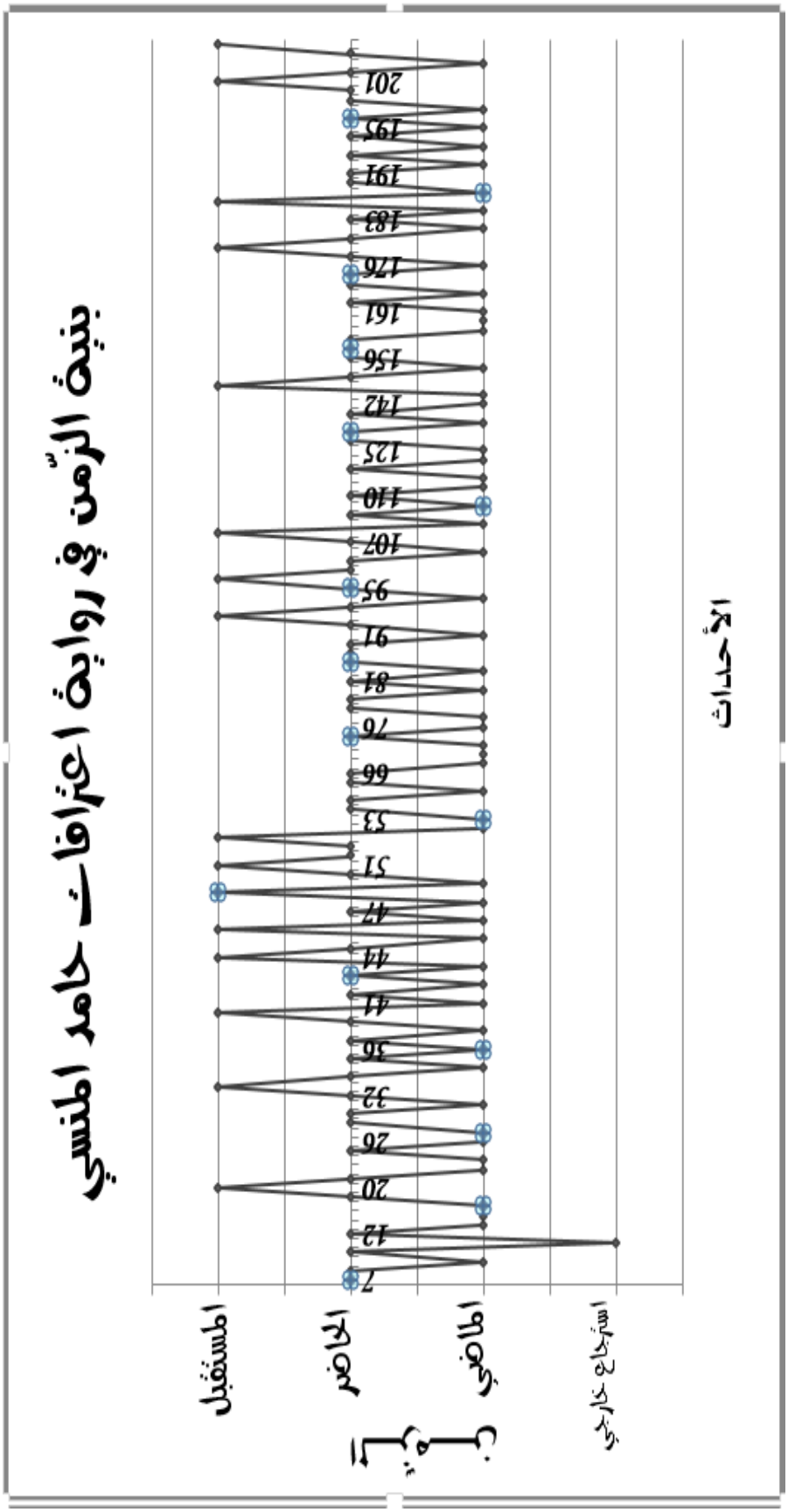
لمحظات لها	المنسي في منزله يتحرك بعصبية غير عادية.	89		✓
	تدخين وناسة ذكّره بكلام صديقه.	91	✓	
	وناسة تدخن بشراهة والمنسي يتأملها بدهشة وحيرة.	92		✓
	المنسي يسرد قصة الشيخ الطاهر مع السجائر.	92	✓	
اليوم الأوّل	المنسي منكفئ بجانب الجدار.	94		✓
	المنسي يسرد قصة سيدي علي.	94	✓	
	المنسي يريد أن يتجلى.	95		✓
الأسبوع الثاني	المنسي يأمل رسم صورة لحدة.	98		✓
	المنسي يتأمل حدة...	98		✓
	المنسي وقصته مع الليل.	102		✓
اليوم الثاني	المنسي يتذكر هارون الرشيد وتفقده لجواريه.	107	✓	
	المنسي يصادف إحدى الطالبات في مدرج العمارة.	107		✓
	المنسي يستبق ما سيحدث غدا.	109		✓
	المنسي يتذكر دونكيشوط.	109	✓	
	المنسي يشكو وطأة الهموم والأحزان.	109		✓
	المنسي يتذكر طارق بن زياد والأندلس.	110	✓	
اليوم الثالث	المنسي يقع ضحية صراع الرغبة والرهبة.	110		✓
	المنسي يتذكر الشيخ الذي كان يعلمه القرآن وكذلك الفتاة التي كانت تتعلم معه.	115	✓	

	قصة إغواء آدم وخروجه من الجنة.	117	✓	
اليوم الرّابع	المنسي يجلس ليلة في شرفة منزله.	119		✓
	المنسي يتذكر ولد علي المتسول الأكثر شعبية في المدينة.	120	✓	
اليوم الخامس	المنسي يتذكر اكتشافاته التاريخية والدينية، والعلمية.	125	✓	
	المنسي يحس بالراحة بعد تطليقه زوجته.	128		✓
اليوم السّادس	االمنسي يفكر في التماثيل.	132		✓
	المنسي يسترجع بعضها.	133	✓	
اليوم السابع	المنسي يجلس إلى البحر يتأمله.	141		✓
	المنسي يستعرض شريطا لأهم المتصوفة.	142	✓	
	المنسي يعود إلى منزله مع بداية الليل.	144		✓
	المنسي يفكر كيف ستمر هذه الليلة.	145		✓
اليوم الأوّل	شمس اليوم بدأت تشرق.	153		✓
	المنسي يتذكر صديقه عبد الله.	154	✓	
	حدة ترحل بين القبور.	156		✓
الأسبوع الثالث	المنسي تجول كثيرا في المدينة هذا اليوم.	157		✓
	المنسي يسترجع نقاء مدينته.	158	✓	
اليوم الثاني	تحول المدينة إلى الأسوإ في الزمن الحاضر.	158		✓
	المنسي يتذكر شخصية حمدان منظف المدينة.	159	✓	
	المنسي يتذكر حدة ومشكلتها مع	161	✓	

	علامة الاستفهام.			
	العودة إلى قصة حمدان.	161	✓	
اليوم الثالث	المنسي يبوح بسر يقول إنه خطير.	166		✓
	المنسي يسترجع أسطورة تانيت.	166	✓	
	تانيت تتحدى المنسي.	168		✓
	المنسي يشتكي الرطوبة العالية لهذا اليوم.	173		✓
اليوم الرّابع	المنسي يقدم لمحة عن عمي صالح.	176	✓	
	المنسي يعود إلى يومه.	177		✓
	المنسي يستبق ما سيقوم به حال عودته إلى المنزل.	181		✓
	المنسي يتقزز من القلق.	182		✓
	المنسي يسترجع ساعة جده بمجرد وقوع عينه على بوصلة كانت فوق مكتبه.	183	✓	
	المنسي يتناول البوصلة بيده ليرى من خلالها العالم.	183		✓
اليوم الخامس	المنسي يتذكر السندباد وابن بطوطة وكولومبس...	185	✓	
	المنسي يدخل دائرة الحلم.	185		✓
	المنسي يتذكر جدته العالمة بأسرار النبات والبارعة في تفسير الأحلام.	186	✓	
	المنسي يفيق من حلمه ويعود إلى واقعه ليطلع على إجابات الطلبة.	187		✓

اليوم السّادس	المنسي يمسك قلما يريد أن يكتب شيئا من مذكراته.	191	✓	
	المنسي يتذكر أباه وهو يقتاد إلى السجن.	191		✓
	القلق يسيطر على المنسي.	192	✓	
	المنسي يسترجع كلاما لخالته يتعلق بيوم ميلاده.	192		✓
	المنسي يواصل غيابه عن الآخرين.	193	✓	
	المنسي يتذكر جدته مجددا.	195		✓
	المنسي تعاوده نوبة السعال.	197	✓	
	المنسي يقدم معلومة تاريخية عن لوحة الموناليزا.	198		✓
	المنسي يناجي نفسه وهو تحت سيطرة السعال.	198	✓	
	المنسي يجلس في شرفة منزله يتأمل المدينة.	199	✓	
اليوم السّابع	المنسي يتساءل عن موقف الناس من لوحته بعد إتمامها.	201		✓
	المنسي يداعب اللوحة بريشته منهيا إياها وقد غمرته النشوة والفرح.	201	✓	
	المنسي يسترجع قصة بدء الخليقة.	204		✓
	المنسي يناجي نفسه.	204	✓	
لحظات لكم	المنسي يستبق ما سيحصل في المستقبل.	205		✓

ويمكننا أن نترجم هذا الجدول في المنحنى الآتي:


بنية الزّمن في رواية اعترافات حامد المنسي
الأحداث
المستقبل
الحاضر
الماضي
استرجاع خارجي
7
12
20
26
32
36
41
44
47
51
53
66
76
81
91
95
107
110
125
142
156
161
176
183
191
195
201

تتركب رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، كما يوضحه الجدول والمنحنى، من ثلاثة أقسام زمنية: الأسبوع الأول، الأسبوع الثاني، والأسبوع الثالث، وبدوره ينقسم كلّ قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى سبعة أقسام فرعية على عدد أيام الأسبوع: اليوم الأول، اليوم الثاني، اليوم الثالث، اليوم الرابع، اليوم الخامس، اليوم السادس، اليوم السابع؛ لتشكل متضافرة المسار السردي لهذه الرواية.

الأسبوع الأول، باعتباره يمثل القسم الأوّل من الرواية، يتكوّن من سبعة مقاطع سردية، يمثل كل مقطع يوما من أيام الأسبوع، حيث نلفي زخما من الأحداث الّتي تستدعيها الذاكرة لحظة اشتغالها بفعل مثير ما، مع تمهيد لهذا الأسبوع عنونه بـ: «**لحظات لي**» بيّن فيه السارد موقفه وموقعه من الواقع الذي يعيشه في الحاضر.

اليوم الأول من الأسبوع الأول: يتشكل مساره السردي من أحد عشر حدثا مفصليا، بحسب التحول الزمني الّذي يشهده كلّ منعطف؛ بداية اليوم كانت من **الحاضر** أين يجلس حامد في قاعة الأساتذة إلى جانب زملائه في مهنة التعليم، ومن ثمّ بدأ التذكر والتوقع في الاشتغال، الأسبقية كانت للتذكر والتقهقر إلى **زمن مضى** ليسترجع ما قاله له يوما أحد الزملاء، حينما شبهه بالنساء لأنّه كان يكره رائحة التبغ، لينقطع حبل الذاكرة فيعود إلى **حاضره** بين زملائه، أين تسترعي انتباهه الكيفية الّتي كان يتخذها الأساتذة ليتذكر موقعة صفين بين جيش علي وجيش معاوية الّتي حدثت أثناء خلافة الإمام علي رضي اللّه عنه، ثمّ يدخل السارد في مناجاة مع نفسه في إطار الزمن **الحاضر**، بعدها تتداعى ذاكرته لتستحضر محطات متفرقة ممّا حدث له في **الماضي**، ثمّ العودة مجددا إلى واقعه أين عاد من الإدارة إلى قاعة الأساتذة، ومنه **يستبق** ما سيقوم به من واجبات مهنية أثناء الموسم الدراسي الجاري، بعدها مباشرة يغادر الثانوية عائدا إلى منزله. وبالتالي جاء البناء الزمني لمساره السردي على الترتيب الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر.**

اليوم الثاني من الأسبوع الأول: يتشكل من ستة مفاصل حدثية، أين يبدأ هذا

اليوم المطير بتذكر كلام جدته عن النمل الأسود، لترتد ذاكرته إلى أزمنة تاريخية سحيقة أين كان يخطب طارق بن زياد في جيشه، لترتد مجددا إلى أزمنة الرومان الذين استوطنوا مدينة روسيكادا، ثمّ ينتبه إلى تهاطل الأمطار فيعود إلى يومه، لتستدعي ذاكرته أسطورة عوج بن عناق من الأزمنة السحيقة زمن سيدنا موسى، ثمّ تقفز به ذاكرته إلى ماض ذاتي أقرب وهي أيام طفولته، ليعود مجددا إلى حاضره ليسرد لنا يومه الممطر. هنا يكتمل بناء هذا المقطع الذي جاء مساره السردي زمنيا، كالآتي: **ماض، ماض، حاضر، ماض، ماض، حاضر.**

اليوم الثالث من الأسبوع الأول كان شديد الزخم من حيث التحول الزمني في مساره السردي؛ إذ يبدأه السارد من الساعة الخامسة صباحا، وهو وقت ممارسة تمارينه الرياضية المعتادة، وفجأة تترتد به ذاكرته إلى أيام الطفولة بتعاستها وشقائها، ثمّ يصحو ليعود إلى يومه وهو يعدو فوق المرتفعات المطلة على المدينة، ومنه يستبق ما سيقوم به بعد إنهاء تمارينه؛ من استحمام وتناول للفطور، ثمّ الذهاب إلى الثانوية لممارسة واجبه التعليمي، وبانتهاء هذا الاستباق يعود مجددا إلى حاضره وهو يمارس طقوسه الرياضية، وفجأة يتقهقر بالسرد إلى الزمن الماضي ليقارن ظروف التعليم آنذاك بما يقابلها في الحاضر، وبانقطاع نشاط الذاكرة يعود إلى سرد ما يقوم به من تمارين رياضية، لينبعث نشاط الذاكرة من جديد، متذكرا أيام تعلمه في الكتّاب، ويسري هذا التناوب مجددا بين ممارسة الرياضة واسترجاع مغامراته مع زليخة في الكتّاب، ليدخل بعدها في مناجاة داخلية، ومنها يكرر استباقه لما سيقوم به بقيّة يومه بعد إنهاء التمارين، ثمّ يتذكر فصلا من حياة والده، ويتواصل التناوب السردي بين **الحاضر** و**الماضي**، لتأتي الصفحة *44* باستباق إعلاني قام به السارد مفاده أنّه سيخلد الشيخ الطاهر بصورة فنية ستذكره دوما، ليختتم المسار السردي لهذا اليوم بالعودة إلى الحاضر من خلال دخوله في مناجاة ذاتية. وبالتالي جاء بناء مساره السردي على الترتيب الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، مستقبل، حاضر.**

اليوم الرابع من الأسبوع الأول: تدخل شخصية جديدة لتشارك في صنع الحدث، هذه الشخصية هي جارة المنسي حدّة بوفكران، الّتي يتولى المنسي سرد قصتها باختفاء شقيقها منذ ثورة التحرير، وهذا لايعني أنّ هذا اليوم كلّه لحدة، بل شارك المنسي بذاكرته حينا وبانتباهه حينا آخر في تشكيل مساره السردي الّذي جاء على الشاكلة الآتية باعتماد الترتيب الزمني لأحداثه المفصلية: **ماض، مستقبل، ماض، حاضر، ماض، مستقبل، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر، حاضر، مستقبل، ماض، ماض، حاضر.**

اليوم الخامس من الأسبوع الأول: تناوب فيه الحاضر والماضي، بخروج المنسي من منزله قاصدا مكان عمله، فإذا بذاكرته تعود به إلى زمن الوجود التركي في الجزائر، ليختتم هذا المسار بمناجاة السارد لنفسه. وبالتالي جاء النظام الزمني لهذا المسار السردي على الشكل الآتي: **حاضر، ماض، حاضر.**

اليوم السادس من الأسبوع الأول: تراوح بناؤه الزمني لمساره السردي بين الحاضر والماضي، مع سيطرة نسبية لعمل الذاكرة وبالتالي جاء الماضي مهيمنا نوعا ما على حساب الحاضر؛ وهذا ما يوضحه نظام بناء هذا المسار: **حاضر، ماض، ماض، ماض، حاضر، ماض.**

اليوم السابع من الأسبوع الأول: تشابه بناء مساره السردي من حيث النظام الزمني مع اليوم السابق، وذلك على النحو الآتي: **ماض، حاضر، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.**

الأسبوع الثاني: تماثل في تقسيمه مع **الأسبوع الأول**، لينقسم بدوره إلى سبعة مقاطع؛ يمثل كلّ مقطع يوما من أيام الأسبوع، مع تواصل الزخم الحدثي لكلّ يوم من أيامه الّتي جاء بناؤها الزمني على النحو الآتي:

تمهيد عنونه السارد بـ«**لحظات لها**» ليضعنا من خلاله في السياق العام لهذا الأسبوع، أين تدخل وناسة خط السرد لتحتل لحظات منه، وقد تناوب الزمنان

الحاضر والماضي على هذا التمهيد، فجاء بناء مساره السردي زمنيا على الترتيب الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض.**

اليوم الأول من الأسبوع الثاني، بدأ من **الحاضر**، ليرتد إلى **الماضي**، ومنه إلى **الحاضر**، ثمّ قفز استباقي إلى **المستقبل** من خلال أمل المنسي في رسم صورة يوما ما لحدة، ثمّ عود إلى **الحاضر** كخاتمة لهذا اليوم.

اليوم الثاني من الأسبوع الثاني: تفاعل فيه السرد الذاتي مع السرد التاريخي (تذكر شخصيتي: هارون الرشيد ودونكيشوط)، وفق منظومة زمنية شكلت مساره السردي على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، ماض، حاضر.**

اليوم الثالث من الأسبوع الثاني: تواصل فيه التفاعل بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي التاريخي: (قصة طارق بن زياد وفتحه لبلاد الأندلس، وقصة إغواء آدم وخروجه من الجنة)، ليأتي النظام الزمني لهذا المقطع السردي كما يلي: **ماض، حاضر، ماض، ماض.**

اليوم الرابع من الأسبوع الثاني: لم يكن بالزخم الّذي مر بنا مع المقاطع السابقة، حيث نجد مساره السردي تضمن حدثين مفصليين، الأول في **الحاضر** والثاني في **الماضي.**

اليوم الخامس من الأسبوع الثاني: جاء في تكوينه كسابقه مع قلب لنظامه الزمني مقارنة بسابقه، حيث انطلق من **الماضي** ليتجه إلى **الحاضر.**

والحال نفسها نلفيها مع اليوم السادس من حيث التركيب الحدثي، مع تماثل من حيث البناء الزمني لمساره السردي مع نظام اليوم الرابع: **حاضر، ماض.**

اليوم السابع من الأسبوع الثاني: شهد عودة للزخم الحدثي نوعا ما من خلال تركب مساره السردي من أربع أحداث مفصلية، جاء نظامها الزمني كالآتي: **حاضر، ماض، حاضر، مستقبل.**

الأسبوع الثالث: جاء بناؤه النصي كما مرّ مع الأسبوعين الأولين؛ مع اختلاف بسيط يتمثل في انعدام مقطع سردي تمهيدي، ليحل محله مقطع سردي ختامي، وقد شهدت هذه الأيام السبع زخما من الأحداث المعايشة **حاضرا** والمستحضرة من **الماضي** والمتوقعة **مستقبلا**، وذلك ما سيأتي بيانه.

اليوم الأول من الأسبوع الثالث: جاء مساره السردي متناوبا زمنيا بين الماضي والحاضر، عبر ثلاثة أحداث مفصلية، وذلك كما يلي: **حاضر، ماض، حاضر.**

اليوم الثاني من الأسبوع الثالث: جاء أكثر زخما من حيث أحداثه الّتي تراوحت بين الماضي والحاضر عبر سلسلة مساره السردي، الّذي جاء ترتيبه الزمني كالآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، ماض، ماض.**

اليوم الثالث من الأسبوع الثالث: جاء مماثلا لليوم الأول من الأسبوع نفسه، من حيث عدد الأحداث المفصلية وكذا من حيث الترتيب الزمني لمساره السردي: **حاضر، ماض، حاضر.**

اليوم الرابع من الأسبوع الثالث: تشكل من أربعة أحداث مفصلية، جاء ترتيبها الزمني في مسارها السردي على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، مستقبل.**

اليوم الخامس من الأسبوع الثالث: كان أكثر حركية من الأيام السابقة من هذا الأسبوع، ونلحظ ذلك من تعدد الأحداث المفصلية المشكلة لمساره السردي، الّذي جاء نظام بنائه الزمني على الشكل الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، مستقبل، ماض، حاضر.**

اليوم السادس من الأسبوع الثالث: سار على هدي سابقه من حيث الكثافة الحدثية مع اختلاف بسيط من حيث بناء مساره السردي باعتبار الترتيب الزمني الّذي كان تناوبيا بين الماضي والحاضر، على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر.**

اليوم السابع من الأسبوع الثالث: ضمّ خمسة أحداث مفصلية شكلت مساره السردي الذي جا ترتيبه الزمني كما يلي: **حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر.**

خاتمة الأسبوع الثالث والرواية ككل، والّتي عنونها الكاتب بـ «**لحظات لكم**» ، كانت استشرافية لما سيحدث في **المستقبل**.

إذن نلاحظ مما سبق ذكره أن شكل بناء رواية «**اعترافات حامد المنسي**» من حيث الترتيب الزمني جاء متداخلا، تضافرت في بنائه الأزمنة الثلاثة، مع سيطرة نسبية للنظام التناوبي بين الحاضر والماضي.

سادسا. بنية الزمن في رواية تاء الخجل:

«**تاء الخجل**»،[1] رواية جريئة تعالج من خلالها الكاتبة الجزائرية **فضيلة الفاروق** الوضع المتردي الّذي آلت إليه جزائر التسعينيات من القرن العشرين؛ أين عانت فيه الأنثى- الطرف المغيب في مأساة الجزائر- من جرائم الاغتصاب الّتي اُرتُكِبَتْ في حقها من طرف الارهابيين، لتعود من حين إلى آخر إلى الزمن الماضي عن طريق نشاط الذاكرة لتؤصل هذه الظاهرة، كاشفة عن التراتبية غير العادلة الّتي كرستها التقاليد البالية داخل الأسرة الجزائرية. والجدول الآتي سيحدد النظام الزمني لبناء أحداثها عبر مسارها السردي:

عنوان الرّواية	أقسامها	الأحداث	الصّفحة	زمن وقوعها		
				الماضي	الحاضر	المستقبل
تاء الخجل	أنا وأنت	السارد تبدأ القصة بإبراز موقفها من تاء التأنيث.	11		✓	
		الساردة تبدأ قصتها من السنة الرابعة عشر من عمرها لما دغدغتها مشاعر الحب تجاه الآخر.	12	✓		
		الساردة تطرح سؤالا على حبيبها الأول نصر الدين.	14		✓	
		الساردة تعود إلى زمن طفولتها.	15	✓		
		الساردة تعود بنا إلى زمن قبل ميلادها وبالضبط علاقة والدتها مع والدها.	16	✓		
		الساردة تعود إلى حاضرها.	18		✓	

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

لقاء كان قد حدث بينها وبينه في جامعة قسنطينة على كرسي من حجر.	18	✓	
الساردة تعود إلى يوم من أيام الدراسة الابتدائية.	19	✓	
الساردة تقر لنصر الدين بأنها ما زالت تحبه إلى الآن.	23		✓
حوار كان قد جرى بينهما.	23	✓	
الساردة تكشف انزعاجها من آريس.	25		✓
الساردة تتذكر إحدى الأمسيات الموحشة وهي واقفة أمام السور الخلفي تتأمل بيت نصر الدين.	25		✓
الساردة في غرفتها تكتب فصول حياة مختلفة.	33		✓
الساردة تتذكر كلام نصر الدين عن زواجهما بينما هي تقابل ذلك بالصمت.	34	✓	
الساردة تخبر نصر الدين بأن الصمت هو ما يجمعهما اليوم.	34		✓
الساردة تسرد تفاصيل انغماسها في العمل الإعلامي.	34	✓	
الساردة تستبق ما ستخبر به نصر الدين في سرودها القادمة.	35		✓
سنة 1994 سنة اغتيال 151 امرأة.	36	✓	
الساردة أصبحت تخطط للهروب.	37		✓
الساردة تتذكر مقولة للالّة عيشة	37	✓	
الساردة تعري الحاضر الموبوء.	37		✓

أنا ورجال العائلة

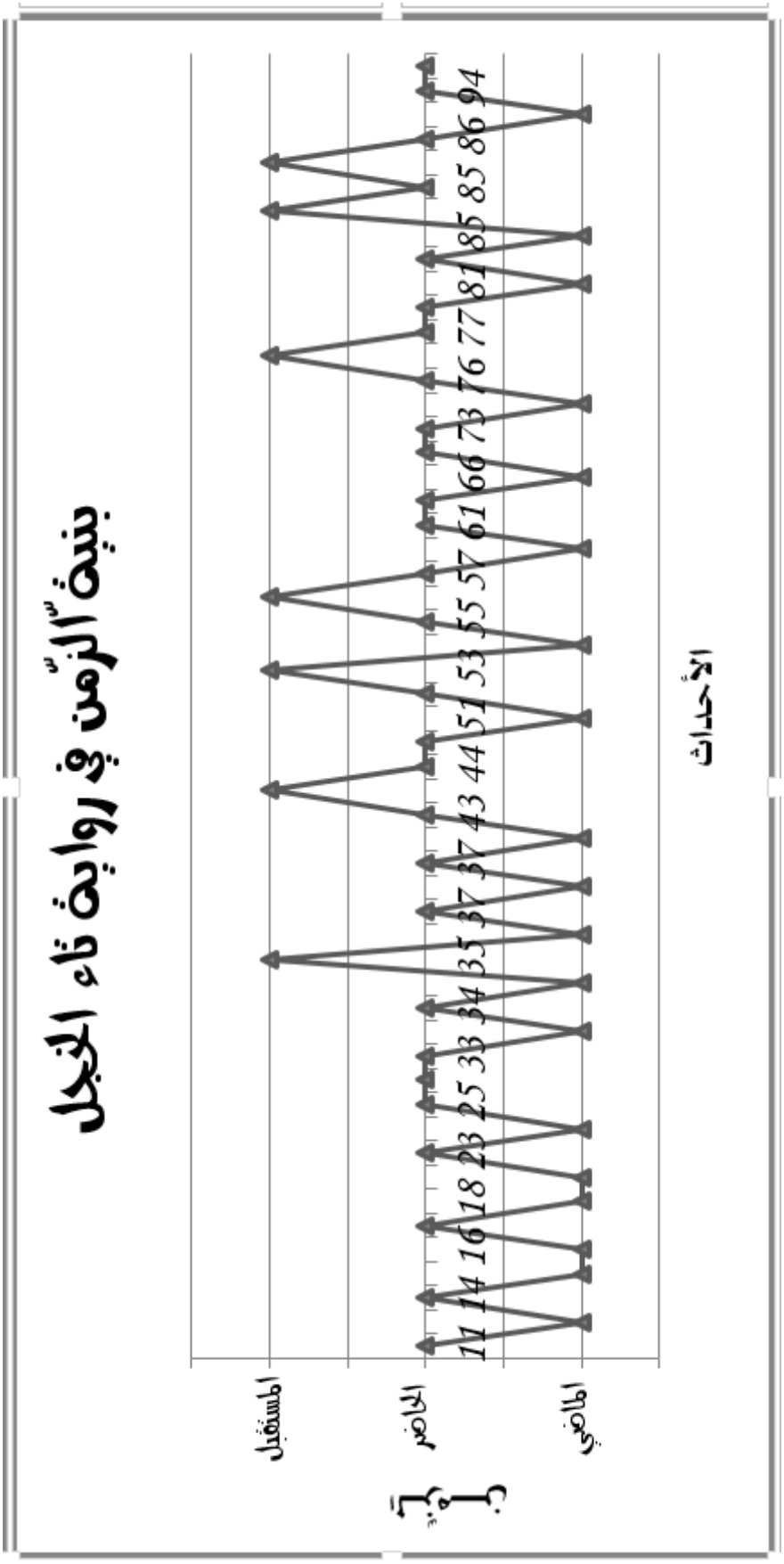
تاء مربوطة لا غير

	الساردة تسترجع صورة ريما نجار التي رمت بنفسها من جسر سيدي مسيد.	39	✓	
	حوار بين الساردة ومدير الجريدة.	43		✓
	الساردة تستبق ما ستكتبه عن نصر الدين في قصصها القصيرة.	43	✓	
يمينة	الساردة تقف أمام غرفة يمينة لإجراء حديث صحافي مع المغتصبات من طرف الإرهابيين.	44		✓
	الساردة تعبر شارع عبان رمضان وقت أذان الظهر.	51		✓
	الساردة تسترجع بدايات ظهور بوادر الأزمة الدموية مع فتح المجال لتشكيل أحزاب سياسية ومنها الجبهة الإسلامية للإنقاذ.	51	✓	
	الساردة تتنبه إلى سيارة كادت تدهسها.	53		✓
	الساردة تفكر فيما ستكتبه في موضوع المغتصبات.	53	✓	
دعاء الكارثة	الساردة تعود بذاكرتها إلى زمن طفولتها البريئة.	55	✓	
	الساردة تعرض المادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض بتهكم وسخرية.	55		✓
	الساردة تتوقع ما سيقوله الأهل والأقارب بشأن التحقيق الصحافي الذي تعتزم نشره في الجريدة.	57	✓	
	الساردة تطرد هواجسها لتجلس أمام رئيس التحرير ويبدأ حوارهما.	57		✓

الموت والأرق يتسامران	الساردة/ خالدة تستعيد ما كتبته سابقا في موضوع المغتصبات.	59	✓	
	خالدة تخرج من مكتب رئيس التحرير.	61		✓
	السادرة تسرد ما يحدث على جسر سيدي مسيد، وهي في طريقها إلى المستشفى الجامعي لزيارة يمينة.	63		✓
	خالدة تتذكر نصر الدين وهو يعيد لها دفترها في عيد ميلادها السابع عشر	66	✓	
	خالدة تتقلب في فراشها من شدة الأرق.	70		✓
	خالدة تقف بجانب يمينة وهي تحاذي الموت في الأول من أفريل يوم الكذب.	73		✓
	يمينة تستعيد فصلا من حياتها قبل الاختطاف وهي تنام بجنب شقيقها الأصغر بوحا...	75	✓	
جولات الموت	الساردة تصف حالة يمينة وهي على حافة الموت.	76		✓
	يمينة تتذكر ليلة قدوم الإرهابيين لاختطافها.	76	✓	
	الساردة خالدة تسرع لإحضار الطبيب بعد أن صارت يمينة ترتجف.	76		✓
	الطبيب يستبق موت يمينة.	77		✓
	الساردة خالدة تعود إلى يمينة لتجلس بقربها.	77		✓
تختبئ	يمينة تطلب من خالدة أن تحضر لها كتابا رابعا لقراءته.	81		✓

خالدة تسترجع قصة مخطوطها الّذي وضعته عند ناشر لطباعته.	81	✓	
الساردة تعود للحديث عن يمينة.	85		✓
يمينة تسرد قصة رزيقة مع الأمير.	85	✓	
الساردة تهم بالعودة إلى غرفتها مع بوادر الغروب.	85		✓
الساردة تعد يمينة بإحضار الكتاب في الغد.	85		✓
يمينة تسأل الساردة، قبل المغادرة، عن التمثال الموجود أعلى قمة جبل سيدي مسيد.	85		✓
الساردة خالدة تعد يمينة بالسير فوق جسر سيدي مسيد بعد شفائها ومغادرتها سرير المستشفى.	86		✓
خالدة تغادر المستشفى لتعود إلى غرفتها بالحي الجامعي، لتواصل مع الصباح كتابة نصها الروائي.	86		✓
الساردة تستعرض تاريخ القتال في جبال الجزائر.	93	✓	
الساردة تؤبن يمينة.	94		✓
الساردة في المطار تنتظر الطائرة.	95		✓

ويمكننا أن نترجم هذا الجدول في المنحنى الآتي:


بنية الزّمن في رواية ناء النجل
الأحداث
الماضي
الحاضر
المستقبل
11 14 16 18 23 25 33 34 35 37 37 43 44 51 53 55 57 61 66 73 76 77 81 85 85 86 94

كما هو واضح من الجدول والمنحنى، تتركب رواية «**تاء الخجل**» من ثمانية أقسام؛ كلّ قسم يمثل مسارا سرديا تتزاحم فيه الذاكرة مع الانتباه، مع التوقع، لذلك نجد بناء كل مسار يتراوح بين الأزمنة الثلاثة: **الحاضر، الماضي والمستقبل**.

القسم الأول: موسوم بـ: «**أنا وأنت**»، يتشكل من عشرة مقاطع سردية، كلّ مقطع حدث في زمن إما ماض أو حاضر، في تناوب استمر من بداية القسم إلى نهايته، وذلك على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، ماض، حاضر، ماض، ماض، حاضر، ماض**.

القسم الثاني: موسوم بـ: «**أنا ورجال العائلة**»، تشكل من مقطعين سرديين، كلّ واحد منهما استقل بزمن، الأوّل جاءت سعته في الحاضر، أمّا الآخر فقد كان ماضويا، وبالتالي جاء النظام الزمني للمسار السردي لهذا القسم على الشّكل الآتي: حاضر، ماض.

القسم الثالث: موسوم بـ: «**تاء مربوطة لا غير**»، تشكل من عشرة مقاطع سردية، على غرار **القسم الأول**، ويكاد يتماثل معه في بناء مساره السردي من الناحية الزمنية، لولا اعتماد الساردة تقنية الاستباق الّتي أدخلت الزمن المستقبل في دائرة النظام الزمني لمساره السردي، الّذي جاء على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، مستقبل، ماض، حاضر، ماض، حاضر، ماض**.

القسم الرابع: موسوم بـ: «**يمينة**»، تشكل من ثلاثة مقاطع سردية، تراوحت أحداثها بين الحاضر والمستقبل؛ وبالتالي جاء نظام البناء الزمني لمساره السردي كما يلي: **حاضر، مستقبل، حاضر**.

القسم الخامس: موسوم بـ: «**دعاء الكارثة**»، تشكل من عشرة مقاطع سردية، تداخلت أزمنتها، وتشابكت، وبالتالي جاء النظام الزمني لمساره السردي على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر**.

القسم السادس: موسوم بـ: «**الموت والأرق يتسامران**»، تشكل من ثلاثة مقاطع سردية تناوب فيها الزمنان الحاضر والماضي، فجاء نظامه الزمني كالآتي: **حاضر، ماض، حاضر.**

القسم السابع: موسوم بـ: «**جولات الموت**»، تشكل من سبعة مقاطع سردية، تراوحت أحداثها بين الأزمنة الثلاث، وفق منظومة زمنية فنية، جاءت على النحو الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر.**

القسم الثامن والأخير: موسوم بـ: «**الطيور تختبئ لتموت**»، تشكل من اثني عشر مقطعا سرديا، تضافرت وفق بنية سردية زمنية، جاءت على الشكل الآتي: **حاضر، ماض، حاضر، ماض، حاضر، مستقبل، حاضر، مستقبل، حاضر، ماض، حاضر، حاضر.**

إذن، نستنتج مما سبق ذكره أن شكل بناء الزمن في رواية «**تاء الخجل**» لـ**فضيلة الفاروق**، كان وفق نظام زمني متشابك بن الحاضر والماضي، والمستقبل؛ بفعل حضور الانتباه لما يحدث في الحاضر، واشتغال الذاكرة الّتي تمطط السرد إلى الوراء، والتوقع الّذي يدفع السرد لينفتح على المستقبل.

وختاما لهذا الفصل، نقول: إنّ النماذج الروائية المختارة كمدونة لهذه الدراسة، جاء بناء مساراتها السردية وفق منظومات زمنية تشابكت فيها الأزمنة وتداخلت لتتراوح بين **الماضي، الحاضر والمستقبل**، بفعل حضور عنصر الانتباه في الحاضر، والتذكّر الّذي يتمّ عن طريق الذاكرة، والاستباق عبر التوقع حينا والإعلان حينا آخر، وهذا ما يكسب الكاتب قدرة على تمطيط السرد عبر الارتداد إلى الوراء، أو الانفتاح على دهاليز المستقبل، وهو ما يضفي مسحة فنية على المسار السردي، عن طريق فعل الخرق لتوقعات القرّاء.

فالبناء الزمني لرواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» للمرحوم **الطاهر وطار** طغت عليه سمة التداخل الزمني المفرط، وهو ما يعكس بحق الحالة النفسية

للبطل الّذي لحقته عاقبة سفك الدماء، فأصبح يعيش حالات لا زمنية تعكسها حالة الذهول الّتي أصابت الشمس، بحيث لم تعد تبرح كبد السماء، وبالتالي توقف الزمن الفلكي ليحل محله زمن نفسي عجائبي.

أما رواية «**ذاكرة الماء**» لـ**واسيني الأعرج** فهي رواية تعتمد أسلوب **تيار الوعي** الّذي يتناوب فيه الزمنان الحاضر والماضي، مع انفتاحات على المستقبل من حين إلى آخر. وهو ما يدخلها في دائرة الروايات المتداخلة زمنيا.

وبالنسبة لرواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» لـ**إبراهيم سعدي**، فإن بناء مسارها السردي كان تناوبيا في أغلب مقاطعه؛ حيث تناوب الزمنان الماضي والحاضر عن طريق التذكر حينا، والمعايشة والانتباه حينا آخر. وهذا لا يعني أن سمة التداخل الزمني كانت غائبة في بناء هذه الرواية، بل جسدت حضورها في بعض المقاطع الّتي يتأزم فيها الحدث سواء في الماضي أو في الحاضر مما يفسح المجال للتوقع الّذي يؤدي إلى انفتاح البنية السردية على المستقبل عن طريق الاستباق الداخلي أو الخارجي.

وهذه السمة الأخيرة نلفيها جلية في رواية «**اعترافات حامد المنسي**» من حيث الترتيب الزمني الّذي جاء متداخلا، تضافرت في بنائه الأزمنة الثلاثة، مع سيطرة نسبية للنظام التناوبي بين الحاضر والماضي.

والتداخل الزمني لم يكن حكرا على الروايات الذكورية، بل إن رواية «**تاء الخجل**» لـ**فضيلة الفاروق** لا تقل شأنا في هذا الجانب الفني؛ وهو ما يعكسه بجلاء بناء مسارها السردي الّذي جاء وفق نظام زمني متشابك بن الحاضر والماضي، والمستقبل؛ بفعل حضور الانتباه لما يحدث في الحاضر، واشتغال الذاكرة الّتي تمطط السرد إلى الوراء، والتوقع الّذي يدفع السرد لينفتح على المستقبل.

الفصل الثّالث:
المسار السّردي وإيقاعه الزّمني
في الرّواية الجزائريّة

1. مصطلح الإيقاع:

إذا أردنا أن ندرس الإيقاع الزمني في الرواية الجزائرية، فإنّه لا بدّ، أوّلا، أن نعرّج بعجالة على دلالة مصطلح الإيقاع في عمومه، فما هو مفهومه، وما علاقتة بالإيقاع الزمني السردي؟

يقول المفكر **فؤاد زكريا** في كتابه «**مع الموسيقى ذكريات ودراسات**»: إنّ لفظة الإيقاع (*Le rythme*) «**في اللغات الأوروبية مشتقة من اللفظ اليوناني** (*rhuthmos*)، **وهو بدوره مشتق من الفعل** (*rheim*)، **بمعنى ينساب أو يتدفق، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها**»،[1] وإذا كان الإيقاع مرتبطا بالحركة «**فلا شك أنّ درجات السّرعة في الحركة تتباين، فهناك الإيقاع البطيء، والمعتدل، ولا ننسى هنا أنّ السرعة درجات، وكذلك البطء والاعتدال**».[2]

من خلال ما سبق نفهم أنّ الإيقاع هو سرعة الحركة، وحينما نقول سرعة الحركة، فإنّ ذلك لا يعني اقتصار وصف الإيقاع على الحركة السريعة فقط، بل إنّه وصف لمراتب الحركة الّتي تتراوح بين البطء، والسرعة، والاعتدال أو ما نطلق عليه التوازن الإيقاعي.

وإذا كان الإيقاع مرتبطا بالحركة كما ذكرنا سابقا، فإنّ ذلك يذكّرنا بالسرد المرتبط بدوره بحركيّة الحكي، عبر أفعال الشّخصيات أو بطريقة سردها من طرف صوت السّارد. وبالتالي فإنّ للإيقاع علاقة وطيدة بالسرد؛ من خلال رصد سرعته، سواء في بطئها أو تسارعها أو توازنها، ولن يتأتّى لنا ذلك إلا إذا أخضعناها لمقياس دقيق، ولن يكون ذلك المقياس إلاّ الزمن. وهذا ما يصطلح عليه البحث

---

[1] فؤاد زكريا: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**، دار الشؤون الثقافية العامة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد/ القاهرة، (د.ت)، ص *57*.

[2] أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المطابع المركزية عمان، الأردن، ط *1*، *2004*، ص *14*.

بالإيقاع الزمني للسرد.

2. مفهوم الإيقاع الزمني:

يحدده **فؤاد زكريا** بقوله: إنّه «**تنظيم زمني لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه**»؛[1] فالإيقاع الزمني إذن، انتظام للحركة داخل النسق الزمني، من خلال التحكم فيها تسريعا أو تخفيفا؛ حسب ما يريده الفاعل أيًّا كان.

ويؤكد **فؤاد زكريا** على أهمية الوعي بالإيقاع الزمني حسب الحالة النفسية للشخصية المدرِكة، قائلا: «**نفاد الصبر يطيل الزمان، بينما السعادة تقصره، وقد يضيع إحساسنا بالزمان تماما في حالات النشوة والوجد**»،[2] وهو ما نلفيه جليّا في روايات تيار الوعي، حينما تتأزم الشخصية فتجدها في وعي خاص ذاتي للزمن، وهو ما قصد إليه **صلاح فضل** حينما قال: «**تمضي حركة الزمن في الرواية بشكل طبيعي في بناء عالمها المتخيل، لكن المأساة تكمن في أن ذاكرة الشخوص مشحونة بمشاهد الماضي الفاجع، ورؤيتهم للعالم ووعيهم بحركته رهن له، فالماضي لم يمض عنهم وأفعالهم الفائتة تتحكم في مذاق الحياة في حلوقهم اليوم**».[3]

نستنتج مما سبق، أنّ الإيقاع الزمني للسرد؛ يعني مستويات الحركة في عالم المحكي،[4] وقد أطلق عليه **جيرار جينيت** مصطلح **المدة** *(durée)*، والّتي تعني كما، سبق ذكره في الفصل النظري التّمهيدي، مقارنة سرعة القصة زمنيا مع

---

[1] فؤاد زكريا: **التعبير الموسيقي**، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، *1956*، ص*21*.

[2] فؤاد زكريا: **مع الموسيقى**، ص*56*.

[3] صلاح فضل: **تحليل شعرية السرد**، دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني، القاهرة/ بيروت، ط *1*، *2002*، ص *159*.

[4] الزمن عصب الرواية وجميع الأشكال السردية الأخرى، وذلك من خلال علاقته بتقنيات وآليات الحكي المختلفة، لذلك يعد بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه الإيقاع النابض في الرواية؛ فالسرد زمن، والوصف في بعض حالته زمن، والمشهد زمن، وتشكّل الشخصية يتم عبر الزمن، أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله. ينظر: مها حسن القصراوي، **الزّمن في الرواية العربيّة**، ص *42- 43*.

سرعة النص السردي، بحسب عدد السطور والصفحات.[1] وهذا ما سنعالجه فيما يأتي من البحث من خلال النماذج الروائية المختارة من المدونة الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

3. آليات تسريع الإيقاع الزمني في الرواية الجزائرية:

3.1. الحذف: (*Ellipse*) عند **جيرار جينيت**، أو **الإخفاء** (*L'escamotage*) عند **تودوروف** و**ديكرو** (*Oswald Ducrot*)،[2] يعني: القفز على بعض الأحداث أو المراحل من القصة، دون الإشارة إليها على مستوى الخطاب، ويمكن أن نميز فيه ثلاثة أنواع:[3]

أ. حذف صريح: ويُعبَّر عنه بإشارات محددة: «مرّت سنتان» مثلا، أوغير محددة: «مرّت سنوات طويلة».

ب. حذف ضمني: وهي ما لا يصرح النص بوجوده بالذات، إنّما يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني.

ويسهم الحذف الضمني إلى جانب الصريح في تشكيل المسار السردي، ويندمج فيه بطريقة تجعلنا نحس بوجود قطيعة زمنية تحدثها الانتقالات الفجائية داخل الحكي.

ج. حذف افتراضي: وهو أكثر أشكال الحذف استتارا، والّذي تكاد تستحيل مَوقَعَتُه، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان. ويمكن أن يكون

---

[1] يعترض دراسة زمن الخطاب صعوبات جمة، من هذا المنطلق، يقترح **جيرار جنيت** مصطلح السرعة (*Vitesse*)، أين تحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات. وقد لا تخلو هذه الطريقة أيضا من صعوبات حين لا يشار إلى الزمن القصصي بدقة.

[2] (***Si à une unité du temps de l'histoire ne correspond aucune unité du temps de l'écriture, on parlera d'escamotage : ainsi parfois des années entières de la vie d'un personnage sont passées sous silence.***)
T.Todorov et O.Ducrot : ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du angage****, seuil, 1972, p402.*

[3] *Gérard Genette:* ***Figures III****, Op.Cit, pp139-141.*

البياض الطباعي أحد تجلياته، بل إنه قد يكون «**الحالة النموذجية... التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي**».[1]

ويذهب الباحث عمرو عيلان في كتابه " **في مناهج تحليل الخطاب السردي**" إلى أن جيرار جينيت لم يوضح هذا النوع من الحذف بدقة، إذ يمكن أن يحدد انطلاقا من غياب الإشارات الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل قد يصل الأمر إلى استحالة الوقوف عنده.[2]

هذا، ويبقى الحذف من أهم التقنيات الّتي يلجأ إليها الكُتّاب لتسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي، خاصّة حينما تكون القصة طويلة جدا في سيرورتها الواقعية الطبيعية، وسنحاول الآن الوقوف عند نماذج الدراسة من أجل تحديد حضوره فيها.

وظّف **الطاهر وطار** هذه التقنية في روايته «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» بشكل ضمني، وذلك لأنّ البطل دخل في غيبوبة ثمّ خرج منها وهو لا يدري مداها الزمني: «**لا يدري الولي كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة**»،[3] فخلال هذه الغيبة لا بدّ أن تكون هناك أحداث قد وقعت في المقام الزكي، ولكن السارد تجاوزها عن طريق تقنية الحذف الضمني.

واستخدم الكاتب أيضا هذه التقنية بطريقة صريحة، في قوله، على لسان الولي الطاهر: «**بعد الليلة السابقة رفع القناديز إليّ عريضة يطلبون فيها طرد مقيمة بيننا بدعوى أنها تشوّش عقولهم فلا يستطيعون التركيز فيما يتلقّون، بل إنّ بعضهم**

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص*164*.

[2] ينظر: عمرو عيلان: **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط*1*، *2011*، ص*104*.

[3] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*15*.

أكّد أنها تبلوهم بداء النسيان فينمحي كتاب الله من صدورهم»؛[1] فقوله: «**بعد الليلة السابقة**»، إعلان صريح عن حذفِ ما حدث خلالها من وقائع داخل المقام الزكي.

ويتواصل التصريح بالحذف لكن دون تحديد الزمن المحذوف بدقة، بل ترك المجال لتصورات المتلقين لتحديده، ويظهر ذلك في قوله، على لسان الولي دائما: «**بعد أيام جاءتني مائتا عريضة ألقيت في صندوق الرسائل واحدة فواحدة، دون أن يحمل جميعها أي توقيع تتضمن العرائض كلها، جملة واحدة:**

- **إنني أُوتَ كل ليلة فأدركني أيها الولي الطاهر، أيها الحبيب**».[2] فعبارة «**بعد أيام**» مؤشر صريح على حدوث حذف لما حدث خلال تلك الأيام، لكنّه غير محدد بشكل دقيق؛ ذلك أنّ بضعة في اللغة مدة مائعة تتراوح بين ثلاثة وتسعة.

وكسابقه، لجأ **واسيني الأعرج** في «**ذاكرة الماء**» إلى هذه التقنية الّتي تتلاءم كثيرا مع **روايات تيار الوعي**؛ حينما تندمج الشخصية داخل نسق الذاكرة، الّتي تستعيد صورا وأحداثا من مخزون الذاكرة بشكل متناثر ومتقطع؛ على صورة هباءات متناثرة – كما يقول **عبد الوهاب الرقيق**– ، وبالتالي فلا غرابة أن نجد فجوات تسبب فيها القفز من مشهد إلى آخر، وقد مَثَّل هذا النسق صورة مهيمنة على المسار السردي لهذه الرواية، لذلك سنكتفي بالتمثيل لا الحصر، كما هو حاصل في هذا النص: «**في المرة الأخيرة كنت أنا ومريم، كان يحاول أن يتبع حركاتنا ثمّ سبقنا إلى مدخل البناية...**»،[3] فبين الحدث الّذي يعالجه هذا النص، وبين الحدث الّذي سبق، هناك فجوة غير معلنة، ولكنّنا ندركها عن طريق بعض القرائن اللفظية، الّتي يحتويها هذا النص والنص الّذي سبقه.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*24*.

[2] المصدر نفسه، ص*26*.

[3] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*18*.

ويتواصل هذا النسق من المحذوفات في أغلب صفحات الرواية، كلّما فُسِحَ المجال للذاكرة المتوثبة للسارد، لتسرد قصته الماضية، كما في هذا الشاهد: «**في مطلع السبعينات سجنت... وفي مطلع الثمانينات عندما سجن المخرج السنمائي رشيد بن ابراهم...**»،[1] ففي هذا النص حذف صريح محدد المدّة بدقة نسبية تقدر بعشرية كاملة، تتراوح بين مطلع السبعينيات ومطلع الثمانينيات.

ومنه، نستطيع أن نقول: إنّ الحذف في رواية ذاكرة الماء حاضر كلّما كان للذاكرة حضور، سواء بشكل صريح محدد المدّة، أو بشكل ضمني يتوصل إليه عقليا عن طريق رصد الانتقالات المفاجأة من حدث إلى آخر.

ويمثل الحذف سمة بارزة في رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» لـ**إبراهيم سعدي**، نظرا للتقنيات المتنوعة في توظيفه؛ فإلى جانب القفز السردي الّذي تتسبب فيه الذاكرة المتحفزة للسارد، كما في النصوص الآتية:

1. «**ذات يوم أرسلني والدي إلى دكان أبيه، فسألني عمي علي وهو يناولني علبة السكر التي جئت لشرائها:**

- **لماذا، منصور تخليت عن شريف؟ ...**».[2]

2. «**ذات مرة، وأنا واقف وسط جمهرة صغيرة من النّاس التفّت حول عكاشة العكون، وهو رجل أبكم يضرب على الدربكة.... إذ بطفلة صغيرة ترفع صوتها باكية... التفتُ باتجاه الصوت وإذا بالطفلة ليست غير البنت الأولى لعمي علي...**».[3]

3. «**ذات يوم وأنا عائد إلى المنزل، محفظتي في يدي، رأيت إخوة مسعودة المطلقة مع والدهم يملأون شاحنة بأثاث بيتهم...**».[4]

4. «**فيما بعد أكدت لي أنها أحست حقا آنذاك، لحظة وقوع نظري عليها،**

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*76*.

[2] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص*33* - *34*.

[3] المصدر نفسه، ص*35*.

[4] المصدر نفسه، ص*39*.

بشيء يحدث، فارقت على إثره حياة الطفولة إلى الأبد». [1]

قلت، فإلى جانب هذه الحذوف الّتي تسببت فيها قفزات الذاكرة، باستعمال صيغ ظرفية زمنية من قبيل: «**ذات يوم**»، «**فيما بعد**»، هناك حذوف صريحة مقصودة محددة المدّة حينا، وغير محددة أحيانا أخرى، كما ستوضحه النصوص الآتية:

1. «**مرت فترة من غير أن أستطيع رؤية خالتي وردية بمفردها في البيت، لكنّ ذلك لم يكن يثير في نفسي أيّ امتعاض، فقد حبلت من جديد وكان بطنها المنتفخ يثير قرفي**».[2]

2. «**جاءت بعد ذلك فترة لم أجد فيها ما أفعله...**». [3]

3. «**بضعة أشهر بعد ذلك اختفت... بين سكّان الحارة وحتّى خارجها إنّها كانت حاملا، هربت إذن خوفا من العار ربّما من الموت على يد أبيها وإخوتها...**».[4]

4. «**... ساعات طويلة تمضي قبل أن يظهر في ذهني، كما في أفق بعيد، ما كنت أبحث عنه**». [5]

5. «**بضع ساعات بعد رحيل السيدة كلير درمان، دلفت إلى "فيلا روز" أثناء الليل، ألقيت بقطعة من اللحم إلى بوبي في القاعة، جالسا إلى تلك المائدة الطويلة ذات الكراسي الفارغة...**».[6]

6. «**لا أعرف ماذا حدث بعد ذلك، أتذكّر فقط أنّه حين فتحت عيني في الصباح، رأيت الشمس تغمر القاعة...**». [7]

7. «**دقائق بعد ذلك، أرى رجلا يبدو كالشّبح يسير بمحاذاة جدار، مسرع الخطو خافض الرأس، منكمش الجسم، يعود الطريق إلى فراغه الموحش والمقلق**».[8]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*75*.

[2] المصدر نفسه، ص*28*.

[3] المصدر نفسه، ص*35*.

[4] المصدر نفسه، ص*38*.

[5] المصدر نفسه، ص*42*.

[6] المصدر نفسه، ص*67 - 68*.

[7] المصدر نفسه، ص*68 - 69*.

[8] المصدر نفسه، ص*80*.

8. «**تمضي أيام وأنا لا أستطيع استرجاع الماضي**». [1]

9. «**بعد أيام، عدت إلى البيت مهشّم الوجه محطّم الأضلاع...**». [2]

10. «**بضعة أيام بعد دخول زوج حورية علينا في بيته، أسمع أبي في منزلنا، العتيق بلا كلاسير يقرأ عليّ بفرنسية مهزوزة خبرا يقول: "محافظ شرطة يطلق النار على زوجته ويرديها قتيلا"**». [3]

11. «**سنوات بعد ذلك، مررت بنفس الشارع...**». [4]

12. «**قصدت غرفتي والتشاؤم يغمرني، أيام تمضي، دون أن أراها**». [5]

13. «**شهور مضت قبل أن أزيل عذريتها**». [6]

14. «**أيام طويلة تمضي، من غير أن أدخل مكتبي**». [7]

15. «**قبل أن يدلف إلى المحل، صافحني، بعد بضعة أيام وجدت الستار الحديدي للمحل نازلا، رحت أدق عليه بقبضتي...**». [8]

فالصيغ التالية الدالة على الزمن: (**مرت فترة، جاءت بعد ذلك فترة، بضعة أشهر بعد ذلك، ساعات طويلة تمضي، بضع ساعات بعد...، لا أعرف ماذا حدث بعد ذلك، دقائق بعد ذلك، تمضي أيام، بعد أيام، بضعة أيام بعد، سنوات بعد ذلك، أيام تمضي دون أن أراها، شهور مضت، أيام طويلة تمضي، بعد بضعة أيام**)، تشير مباشرة وبشكل صريح إلى وجود حذف، لكنّه حذف لأحداث غير محددة المدّة بدقة.

أما تلك المحذوفة المصرح بها، مع تحديد مدّتها بدقة، فهي الّتي تحملها النصوص الآتية:

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*84*.

[2] المصدر نفسه، ص*86*.

[3] المصدر نفسه، ص*104*.

[4] المصدر نفسه، ص*117*.

[5] المصدر نفسه، ص*127*.

[6] المصدر نفسه، ص*129*.

[7] المصدر نفسه، ص*196*.

[8] المصدر نفسه، ص*273*.

1. «**للمشاركة في الإضراب العام ليوم** *11* **ديسمبر** *1961* **... جاء الاستقلال**».[1]

(حذف زمني يمتد من *11/12/1961* إلى *5/07/1962*) قدره *6* أشهر و*25* يوما.

2. «**يومين بعد ذلك (أم ثلاثة) وأنا أسير في طريق ضيق (كيف كان اسمه يا ترى؟) ينتصب أمامي بغتة، وسط الرصيف ذلك الشاب الطويل الشعر، الضخم الجسم، على بعد خطوتين من ممر ضيق وقصير**».[2]

3. «**ساعة أو نحوها، بعد مغادرتي سيلين، وجدتني في مطار العاصمة...**».[3]

4. «**نغادر العاصمة أنا وضاوية، ثلاثة أيام بعد دفن ابننا عبد الواحد**».[4]

5. «**يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي**».[5]

6. «**بعد مضي حوالي عام على انتحار سيلين جرت محاكمة أبي...**».[6]

7. «**ضاوية زفت إليّ ثلاثة أشهر بعد ذلك...**».[7]

فالمؤشرات الأسلوبية والزمنية الآتية: (تحديد المدّة عبر وضع المحذوف بين مؤشرين زمنيين تاريخيين، كما يوضحه **المثال الأول**: *11* **ديسمبر** *1961*، ويوم **الاستقلال**: *05* **جويلية** *1962*. بما يجعل مدّة المحذوف تساوي: **ستة أشهر وخمسة وعشرين يوما، يومين بعد ذلك أم ثلاثا، ساعة أو نحوها، ثلاثة أيام بعد، يمضي أكثر من شهر، بعد مضي حوالي عام، ثلاثة أشهر بعد ذلك**)، كلّها مؤشرات تدل بشكل واضح عن قطع أو حذف، مع تحديد بيِّن أو يكاد لمدّة الحدث أو الأحداث الّتي يفترض منطقيا أنّها حدثت خلال تلك المدد المعلن عنها.

والكاتب **الأزهر عطية** في روايته «**اعترافات حامد المنسي**»، يعتمد اعتمادا شبه كلّي على السرد التذكري، وقد ذكرنا آنفا أن هذا النوع لا بدّ أن تتخلل مساره

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*40*.

[2] المصدر نفسه، ص*185*.

[3] المصدر نفسه، ص*171*.

[4] المصدر نفسه، ص*196*.

[5] المصدر نفسه، ص*196*.

[6] المصدر نفسه، ص*217*.

[7] المصدر نفسه، ص*259*.

انقطاعات بفعل اعتماده على الذاكرة الّتي تومظ حينا وتخفت أحيانا أخرى، وبالتالي ينعكس ذلك بوضوح على البنية السردية للرواية، خاصّة إذا كانت ذاكرة الشخصية الساردة تعاني من العطب والتعب، كما هي ذاكرة حامد المنسي.

ومن أمثلة الحذف الّتي نصادفها أثناء قراءتها، ما جاء في الصفحة *38* في إطار مفارقة استرجاعية عادت بالمنسي إلى أيام تعلمه في الكتّاب، ومغامراته غير المحسوبة مع زليخة: «**ولما يأتي الربيع وتتفتح الأزهار، وتعلن مكنوناتها الجمالية في الملأ يتفتح جسد زليخة، ويبرز ما فيه من مكنونات**»،[1] فقول السارد ولما يأتي الربيع مؤشر أسلوبي دال على حذف لمدة زمنية ولكنها غير محددة بدقة.

وهوحال مانجده في الصفحة *48* ولكن على لسان حدة السارد المشارك في الحكاية: «**كانت تأتيني أخباره أثناء الثورة، بين حين وحين، وقبل نهايتها انقطعت عنّي كل أخباره. وبعد الاستقلال بأربع سنوات علمت أنه يعيش في الخارج**»،[2] ولكنّ الحذف الوارد في هذا المقطع النصي «**بعد الاستقلال بأربع سنوات**»، يختلف عن سابقه، كونه حذفا معلنا عنه محدد المدّة بأربع سنوات. أمّا في الصفحة *73*، فإنّنا نعثر على مؤشرات حذف معلن، ولكنّه غير محدد المدة بدقة، بل بشكل نسبي: «**ومرت أيام، وأسابيع، ثمّ أشهر. وأغلقت النوافذ واختفت الأشياء المعلقة، وخلت الشرفة من كلّ شيء، وصرت أرسم علامة استفهام كبيرة**»،[3] فالمؤشرات الأسلوبية ذات الدلالة الزمنية: **أيام**، **أسابيع**، **أشهر**، جاءت بصيغة التنكير مما يجعل من الحذف المعلن عنه غير محدد.

إذن، من خلال هذه الأمثلة نسجل حضور **تقنية الحذف** في رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، وذلك بصيغ ثلاث: **ضمني**، **معلن محدد المدّة**، **معلن غير محدد المدة**.

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*38*.

[2] المصدر نفسه، ص*48*.

[3] المصدر نفسه، ص*73*.

وكسابقاتها، تعتمد «**تاء الخجل**» في مسارها السردي إيقاعا زمنيا متنوعا، بين السرعة والاعتدال، ويبقى الحذف من أبرز التقنيات الّتي تعتمد في تسريع إيقاعها السردي، وقد تراوح الحذف في هذه الرواية بين الضمني والصريح.

نقف، ونحن نقرأ أحداث هذه الرواية، عند انتقالات مفاجأة في مسارها السردي، بطريقة ضمنية يؤشر عليها اعتماد تقنية المشاهد الّتي تستعيدها ذاكرة الساردة البطلة، من بينها قولها، وهي تستعيد ذلك اليوم الّذي تمّ فيه الانفصال بينها وبين نصر الدين ابن قريتها: «**كنتَ تستعد للسفر إلى حاسي مسعود من أجل العمل، كنتَ ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه. أهديتك انفصالا.**

في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع»؛[1] فضمن هذا النص حذف ضمني قرينته عقلية؛ فبعد الانفصال تحدثنا الساردة عن الحياة الجامعية، والمنطق السّليم يتساءل عن المدّة الزمنية الّتي تتوسط بين الانفصال والحياة الجامعية؟

وفي الصفحة *16*، تلجأ الساردة إلى الانتقال المفاجئ من حدث إلى آخر لا يوجد اتصال زمني بينهما: «**سأحدثك عن والدتي إذن**»،[2] فهذا الانتقال المفاجئ طوى معه مدّة زمنية لا نستطيع تحديدها، وبالتالي تمّ حذف أحداث في مسار القصة المرجع.

وفي سياق سرد قصة أمها، نجد الساردة تعتمد أسلوب الحذف أيضا، من خلال الاختزال الزمني، كما يوضحه قولها: «**كلّ نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن، كنّ يعاقبنها بشكل ما، لأنّها أساءت لإحداهن، إلاّ العمة تونس... لكنّني كنت أسمعهن، كثيرا ما اختبأت في الزوايا المظلمة وتسللت إلى غرف نومهن الّتي يمنع على الأطفال منعا باتا اقتحامها، أختبئ تحت الأسِرّة وأصغي**

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*14*.

[2] المصدر نفسه، ص*16*.

إليهن»؛[1] فعبارة «**فيما بعد**» مؤشر على حصول **حذف صريح** لكنّه **غير محدد المدّة** بدقة، لذلك يعد من الطرائق المعتمدة في **تسريع إيقاع السرد من الناحية الزمنية**. وهذا ما تكرر أيضا في نص آخر بصورة أكثر وضوحا: «**وفيما كنت أظن أنّها وجدت سعادتها في الزواج وصلتني رسالة منها بعد عدة أشهر تصف لي حياة سجنها الّذي اختارته**»؛[2] فعبارة «**بعد عدة أشهر**» اختزال لأحداث يفترض أنّها قد حدثت خلال كلّ تلك المدّة، ولكنّ الساردة طوتها لسبب ما، ربما يكون عدم وقوع أحداث مؤثرة في نفسيتها، خاصّة ونحن في سياق السّرد المعتمد على تقنية تيار الوعي الّذي ينتقي ما هو مؤثر في مسار الشخصية المتذكِّرة. ويدخل هذا الحذف كسابقه ضمن دائرة الحذوف المعلَن عنها، ولكنّها غير محددة المدّة بدقة.

وفي سياق **تسريع الإيقاع السردي**، دائما، نلفي مقاطع نصية جاء فيها الحذف صريحا، محدد المدّة، كما تذكره النصوص الآتية:

1. «**بعد يومين التقيت كنزة في المسرح**».[3]
2. «**صمتت ثمّ بدأت أنفاسها تتسارع، ثمّ صارت ترتجف، ركضتُ نحو الطبيب وتَركْتُه يعالجها فيما بقيتُ انتظر في الصالون..**

مرت ساعة ...

كانت يمينة قد نامت...».[4]

3. «**فكرت أن أبقى إلى قربها قليلا، فعدت إليها.**

أخرجت كتابا من حقيبتي ورحت أواصل القراءة فيه... عند الظهر فتحت عينيها من جديد».[5]

4. «**قال سنجد صيغة للاتفاق إذا كان كتابك جيدا.**

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص ص76- 77.

[5] المصدر نفسه، ص77.

بعد أسبوع اتصلَ بي في المكتب، قال لي إن مخطوطي جميل، ويستحق النشر، ذهبت لرؤيته لاتمام الاتفاق فتفاجأت به يطلب مني الزواج».[1]

وتبرز مؤشرات **الحذف الصريح المحدد المدة** من خلال النصوص السابقة فيما يلي: (**بعد يومين، مرت ساعة، عند الظهر فتحت عينيها من جديد، بعد أسبوع**).

مما سبق، نستطيع أن نقول: إنّ الحذف كتقنية سردية، حاضر بقوة في المدونات الروائية الجزائرية، المختارة كنماذج للدراسة، وحضوره تراوح بين **الصريح المحدد المدة بدقة**، و**الصريح غير محدد المدة**، و**الضمني** الّذي يدرك عقليا عن طريق السياق الوارد فيه، خاصة وأن النماذج الروائية المدروسة تنحو بشكل واضح إلى **تقنية تيار الوعي**،[2] الّتي تعتمد اعتمادا كبيرا على ومضات الذاكرة بشكلها المتقطع، وبالتالي لا غرابة إذا وجدنا **الحذف الضمني** حاضرا بقوة في مساراتها السردية. ووظيفة هذه الحذوف، بأنواعها الّتي ذكرناها، إنّما هو **تسريع إيقاع السرد** من الناحية الزمنية، وهو ما يعبّر عنه **جيرار جينيت** بالمتراجحة الرياضية الآتية:

زمن القصة= ن، وزمن الخطاب= *0* ← زخ< زق.

3.2. التلخيص (*Sommaire*):

هو تقنية سردية تتعلق بسرد أحداث يفترض أنّها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، يتمّ اختزالها في صفحات أو أسطر أو بضع كلمات دون ذكر للتفاصيل،[3]

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*84*.

[2] **تيار الوعي** مصطلح من ابتكار **وليم جيمس** يعرّفه **روبرت همفري** بأنّه: «**تقنية يتم بواسطتها استجلاء المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي أي لتقديم الوعي**». روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، *1974*، ص *47*.

و«**عند كتاب تيار الوعي مثل جويس** *Joyce*، **فولكنر** *Faulkner*، **بروست** *Prouste* **أو فيرجينيا وولف** *Virginia Woolf* **يستعمل تركيب البنية السطحية لمسرحة** (*to dramatise*) **بنية الأفكار الواعية للرواة والشخصيات الروائية، إذ تنتج عن التراكيب المختلفة انطباعات مختلفة حول تدفق الأفكار**».

روجر فاولر: **اللسانيات والرواية**، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، مطبعة البعث، *2006*، ص *117*.

[3] *Voir : Gérard Genette : **Figures III**, Op.Cit, p130.*

أو كما يقول **تودوروف**: هو مقطع سردي متفاوت في حجمه، مضغوط من قبل السارد، وبالتالي يختزل وقائع سنوات في جملة على مستوى الخطاب.[1]

إذن، يتضح لدينا أن التلخيص هو تقنية سردية نصية، تختزل قصة طويلة في أسطر قليلة، وهو ما يعمل على تسريع إيقاع المسار السردي من الناحية الزمنية. وهو ما سنقوم بدراسته من خلال نماذج الدراسة.

إنّ مفهوم التلخيص الّذي ذكرناه آنفا ينطبق على رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»؛ حيث نجد هذه التقنية السردية حاضرة فيها، لتؤدي وظيفة نصية تتمثل في **تسريع حركة الحكي** خلال مواضع تستدعي ذلك، حين تنحو إلى إيجاز الحديث عن واقائع ماضية وأخرى حاضرة، وهذا كما في قول السارد: «**احتمال آخر. فقد تكون الدنيا صلحت بعدي بعد غيبة الولي، فظهر أولياء طهر آخرون عمّروا هذا الفيف الرهيب، ليعلو صوت الله آناء الليل وأطراف النهار، ولعل الدعوة انتشرت فضاق المقام الزكي واضطر الإخوان إلى التوسع**»؛[2] فهذا النص يحكي لنا عن طريق السرد الاستعادي قصة طويلة زمنيا بحسب مدة غياب الولي الطاهر بطل الرواية، ومع ذلك تحتل مساحة نصية لا تتجاوز الأسطر الثلاث. والمؤشر الزمني الدال على طول زمن القصة ما ذكره السارد في النص الموالي: «**خطرت له خاطرة لم يشأ أن يفصح عنها، لم يشأ أن يقول ربما أنجبت الأخوات المائتان وواحدة، نسلا تضاعف في كل هذا الوقت الذي قضيته في الغياب**»،[3] فقوله: «**في كل هذا الوقت**»، مؤشر مهم ودليل قاطع على ما سبق ذكره فيما يتعلق بطول القصة زمنيا بالمقارنة مع مساحة حكيها على مستوى الخطاب.

ويتكرر **التلخيص** عن طريق السرد المجمل لجملة من الأحداث، كما في قوله: «**ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت لكن لا يميز، أو حتّى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم، والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلّها، آن قد**

---

[1] *Voir : T.Todorov : **Poetique**, seuils, Paris, 1968, p55 .*

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*15*.

[3] المصدر نفسه، ص*15*.

يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر»،[1] فضغط الأحداث على مستوى الخطاب يجعلها تحتل مساحة نصية ضئيلة جدا مقارنة بالاستغراق الزمني لأحداثها المفترضة واقعيا.

و**الطاهر وطار** في روايته يعتمد على عمل الذاكرة عند شخوص روايته، ونحن نعلم أن الذاكرة لا تحفل بالتفاصيل الدقيقة للأحداث السابقة، بل تعتمد في استرجاعها على تقنية **التلخيص** والضغط، كما يوضحه النص الآتي: «**ها هي بلارة بنت تميم بن المعز تعاوده، كما خاض المعركة الفاصلة معها، وليس كمجرد رغبة، ظلّت تدفعه إلى الفيف سعيا وراء لاشيء**»،[2] فقصة بلارة مع الولي الطاهر استغرقت مدة زمنية تتطلب كتابتها ربما صفحات أو فصلا كاملا من الرواية، ولكنّ السارد يذكر ذلك في سطرين على مستوى الخطاب، وهو ما يعد **تلخيصا** و**تسريعا لإيقاع المسار السردي** للرواية.

ويبقى هذا ديدن السارد على مستوى السرد كلما عاد بذاكرته إلى الماضي سواء بضمير الغائب، كما مرّ بنا، أو بضمير المتكلم، كما هو حال هذا النص: «**عندما دبّ اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة، ما تزال تتواصل، ارتأيت، أن الهروب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة. نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرّب ما نقوى عليه من الشباب إناثا وذكورا، نلقنّهم دينهم، ونزوجهم، ونعمرّ بهم الفيف، منشئين أمة محصنة**».[3]

وتكثر التلخيصات في هذه الرواية؛ نظرا لطبيعتها القصصية الّتي تحاول إيجاز حوادث ماضية على وجه الخصوص، لا يمكن الوقوف عندها وتتبع مجرياتها لسديميتها وعدم وضوحها بدقة في ذهن السارد الّذي أثّرت فيه لعنة بلارة، إضافة إلى أنّ كثيرا منها يتدفق دفعة واحدة متتابعا بعضه وراء بعض.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص ص22- 23.

التلخيص، كذلك، حاضر بقوة في رواية «**ذاكرة الماء**»، كيف لا وبناؤها يعتمد اعتمادا شبه كلّي على لحظات اشتغال الذاكرة الّتي تومض بشكل متقطع؛ فتأتي الأحداث المتذكَّرَة مضغوطة موجزة، كما توضحه الشواهد النصية الآتية:

1. «**الأيام الّتي تلت كانت ثقيلة ومهلكة، حتّى نهايات الأسبوع الّتي كنّا ننتظرها بشوق لننزل إلى عمق شوارع المدينة لم تعد تعني لنا الشيء الكثير منذ أن غير يوما السبت والأحد بيومي الخميس والجمعة...**»؛[1] فاعتماد السارد على صيغة التعميم في قوله: «**الأيام التي تلت كانت ثقيلة**»، تدل دلالة واضحة على اعتماد تقنية التلخيص في سرد ما حدث فيها، ولعلّ الزمن النفسي حتّم على السارد المرور بسرعة لتجاوز تلك الأحداث الثقيلة على قلبه.

2. «**عادة نقف قليلا عند مدخل البناية، وهناك نتجمع مع بقية السكان قليلا عندما نعود من العمل، نتحدث عن كل شيء، عن الإضرابات التي صارت مسألة يومية، ابتذلت الإضرابات نفسها، عن ظروف العمل، عن الوضع السياسي للبلاد، عن تهديدات الإسلاميين، عن مسيرات العصيان المدني، عن التفككات الحاصلة في العالم، ثم ننسحب كل واحد حاملا في قلبه شأنه وشأن الآخرين**»، [2] فالسارد هنا عاد بنا إلى بداية التسعينيات بزخمها الناجم عن التحول السياسي الّذي أفرزته أحداث أكتوبر *1988*، هذا الزخم كان الشغل الشاغل لعموم الشعب الجزائري بمختلف شرائحه، معتمدا على تقنية **الضغط والتلخيص**، على شكل فواصل متتابعة تضم كل فاصلة حدثا كاملا يحتاج إلى صفحات طويلة.

3. «**في مطلع السبعينات سجنت، ولم أكن في الحقيقة أعبر إلاّ عن احتجاجي مع أصدقائي، كنّا نعبر عن شيء غامض، نشعر بصدقه ولا نستطيع لمسه. كان الاتحاد يحل، والطلبة يطارَدون، ومسوؤلو الاتحاد يُقتَلون الواحد بعد الآخر، حتّى الذين هربوا عبر الحدود سرعان ما وجدوا أنفسهم وجها لوجه أمام القتلة**»،[3] فالسارد، وعبر هذه الأسطر القليلة جدا، لخّص لنا مشهدا كاملا ممّا كان يحدث

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*34*.

[2] المصدر نفسه، ص*65*.

[3] المصدر نفسه، ص*76*.

في مطلع السبعينيات، عبر تقنية الفواصل المتتابعة، مع تخصيص كل فاصلة لحدث كامل مضغوط في كلمتين أو ثلاث.

4. «**حتّى عندما حاولت جاهدا أن أبعد صورة عمتي عن ذاكرتي وجدتني مرتبطا بها بشكل كبير. هي هي ببساطتها، بانعكاسات شعرها النحاسي الذي كان يلمع من حين لآخر تحت نار المدفأة الخشبية القديمة، وهي تحكي لي حكايات قديمة، خمسون سنة لم تنسها شيئا من ذاكرتها، تحكي وتضحك، من حين لآخر تهز رأسها بشكل طفولي، اسمع... كان جدك رحمه الله... كان... كان... ولمدة ساعات طويلة لا تتوقف أبدا**»،[1] فالسارد هنا يصرح بالمدّة الحقيقية الّتي كانت الجدّة تستغرقها في سرد حكاياتها، والّتي كانت تستمر ساعات طويلة، ولكنّه في هذا النص يكتفي بأسطر معدودة لسرد ذلك الموقف الّذي بقي عالقا في ذاكرته.

5. «**تخطيت الحاجز العسكري الأوّل وعندما وصلت إلى وزارة الدفاع كنت أتخطى الحاجز الثاني لأنعطف بسرعة نحو اليمين باتجاه الجامعة المركزية، مرورا بنزل الأوراسي ثمّ قصر الحكومة فقاعة ابن خلدون، ثمّ بائع الورد الّذي لم يغادر زاويته مطلقا، ثمّ نفق الكلية فالجامعة، ها قد وصلت بسلام**»؛[2] فالسارد وعبر هذه المساحة النصية الضيقة جدا سرد لنا ما قام به وهو يسير على مسافة طويلة نسبيا، مكتفيا بذكر المحطات الكبرى الّتي مرّ بها.

6. «**تحدثنا عن كلّ شيء، عن الصحافة، عن جون جينيه، عن دريدا، عن فوكوياما، عن صدّام، عن الوطن العربي، عن الفلسطيني الّذي صبر طويلا على الجوع، وعندما قبل أن يأكل تعشى ببصلة، عن خطابات الكذب، عن التطبيع، عن العربية الّتي تقاوم انقراضها، عن الخيبات الّتي لا حدود لها، عن النهايات المفجعة الّتي تنتظرنا جميعا في مكان ما، وعن...**»؛[3] السارد في هذا النص كان واضحا في اعتماد تقنية **التلخيص**، معتمدا كما ذكرنا سابقا أسلوب الفواصل القصيرة،

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*112*.

[2] المصدر نفسه، ص*233*.

[3] المصدر نفسه، ص ص*303 - 304*.

ضاغطا بواسطتها مادار أثناء الحديث والّذي يتطلّب تفصيله بضع صفحات على الأقل.

حضر **التلخيص**، في هذه الرواية بشكل واضح، مصاحبا ومضات الذاكرة الّتي تتوثب من حين إلى آخر، لتستعيد ما علق بها من الزمن الماضي بشكل مضغوط مكثف، على شكل فواصل قصيرة توجز أحداثا طويلة في حقيقتها، وهذا ما أسهم في تسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي لهذه الرواية.

وفي رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» وظف التلخيص، كتقنية سردية، بشكل أو بآخر، كيف لا، والرواية في حدّ ذاتها تلخص حياة بكاملها، امتدت أكثر من نصف قرن من الزمان، حياة البطل منصور نعمان منذ سن الثانية عشر إلى آخر يوم من حياته، على مساحة نصية تقارب *400* صفحة، لا تأخذ من زمن القارئ أكثر من أسبوع.

وسنكتفي في هذا المقام بإيراد مثالين مجتزئين من المسار السردي للرواية، وبالضبط من الزمن الماضي، زمن الذاكرة:

1. «**كان لا بد أن أعود إلى لاكلاسير في ذلك اليوم، يوم رجوع والديّ من قريتهما التي يقومان بزيارتها لأول مرة بعد سبع سنوات من الحرب. تركت البحر... عدت إلى كيوفيل في اليوم التالي، خفت أن تفلت مني "فيلا روز" التي منحتني السيدة كلير ردمان مفاتيحها**»؛[1] السارد هنا يعود بذاكرته إلى سنوات مراهقته، ليسترجع حادثة عودة السيدة كلير ردمان إلى فرنسا، بعد حصول الجزائر على استقلالها، ملخصا ما حدث في يومين، مكتفيا بسرد المهم تاركا التفاصيل الأخرى، وقد احتل هذا الحدث أربعة أسطر فقط، في حين أنه كان باستطاعته أن يسرد ذلك في صفحات.

2. «**...كنت لا أتصل بغيره، لا أحد غاب عني، علما أنّني كنت أعيش وحيدا في ذلك البيت الفارغ، الموحش والمشحون بذكريات قاتمة، على هذا النحو مضت**

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*70*.

حياتي خلال عدة سنوات، أي إلى أن حصلت على شهادة الدكتوراه في الطب»؛[1] السارد في هذا المقطع النصي الّذي يسرد من خلاله حياته بعد موت والدته وسجن والده، اكتفى بسطرين أو ثلاث مقابل مسافة زمنية للقصة تقدر بعدة سنوات كما أعلن عنه السارد في السطر الأخير من هذا المقطع.

على هذا النسق الإيقاعي السريع انبنى المسار السردي لهذه الرواية، معتمدا **تقنية التلخيص** التي تبقى من الأدوات المهمة في طي الأزمنة الطويلة.

رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، وظّفت هي الأخرى **تقنية التلخيص**، وذلك كما توضحه النصوص الآتية:

1. «**وفي مدّة ساعتين كاملتين وقطع ما لا يقل عن مائة وثلاثين كيلومتر، لم أقل شيئا، ولم تقل هي شيئا، ثمّ ابتسمت وأمالت رأسها قليلا جدا نحوي... ستكون له الآن فرصة النظر بحرية أكثر عبر زجاج النافذة الّتي بجوارها، إلى ما نمر به من جبال وأشجار وحيوانات وعباد وأشياء أخرى**».[2]

2. «**ومع مرور الدقائق والأسئلة المتكررة بين حين وآخر سقطت في الفخ، ولم أستطع المقاومة**».[3]

3. «**كانت أمي جميلة أيضا فقدت مولودها الأوّل، ثم الثاني، فالثالث، وجئت أنا الرابع، وحملتني هذا الاسم الّذي أصبح يسبب لي كثيرا من الإزعاج. ومع ذلك فإنني أحبه مثلما أحببت أمي الّتي فارقتنا ذات يوم خريفي مغبش وحزين**».[4]

4. «**لقد كان السفر طويلا، وكان المشهد متشعبا وطويلا أيضا استمر الليل كلّه**».[5]

5. «**وأنا جالس هناك كنت أحدث نفسي بأشياء كثيرة، وأجادلها في بعض**

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*225*.

[2] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص*15* - *16*.

[3] المصدر نفسه، ص*16*.

[4] المصدر نفسه، ص*17*.

[5] المصدر نفسه، ص*18*.

الأحيان وتجادلني وأصارعها وتصارعني، حتّى يتصبب العرق مني ويمتزج بالأمطار».[1]

فمجموع هذه النصوص وغيرها من النصوص الأخرى الّتي لم يتسن لنا ذكرها هي نصوص مضغوطة، بفعل **تقنية التلخيص** الّتي تسرع إيقاع المسار السردي لرواية «**اعترافات حامد المنسي**»، وقد وظف السارد **تقنيات للتلخيص** منها: **تقنية الفواصل المتتابعة** كما مر بنا في المثال الأول والثالث، وكذلك **الإجمال** كما هو واضح في المثال الثاني (**مع مرور الدقائق والأسئلة المتكررة**)، والرابع (**كان المشهد متشعبا وطويلا استمر الليل كله**)، والخامس بـ**استخدام صيغة العموم** (**أشياء كثيرة**).

و«**تاء الخجل**»، كسابقاتها، تتكئ على **تقنية التلخيص**، خاصّة حينما تشتغل الذاكرة، كما سبق وأن وقفنا عنده مع النماذج الروائية السابقة، وذلك باعتماد الساردة/ خالدة على أسلوب الفواصل القصيرة الّتي تختزل حكايات كاملة، وذلك على نحو ما جاء في هذا النص: «**كنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها، عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي في "بن عكنون"، ثمّ تحدثني عن البحر، كنت تقول لي أنّ العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل، وكنت تكره الخَمَّارات، حينها تتذكر آريس وبساتينها وهواءها الجبلي النّقي، فأحدثك عن قسنطينة، وأشجار الصنوبر والمسرح ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الصيف، وسهرات رمضان، وبكاء الشتاء، ورقصة الضباب على الجسور، وغبطة الشوارع بالمالوف**»،[2] فعبر هذا المقطع النصي تصلنا حكايات مسترجعة، مضغوطة، متتابعة عبر سلسلة من الفواصل؛ حكاية العاصمة وجنونها، حكاية الحي الجامعي لبن عكنون وأجوائه، حكاية آريس وجمالها الطبيعي، قسنطينة وأجوائها الثقافية. كلّ هذا في أسطر معدودة لا يتجاوز عددها ستا.

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*29*.

[2] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*13*.

وعبر تقنية الخبر الصحافي المعتمد على الإحصاء، تلخّص لنا الساردة، عبر **تقنية الضغط**، تلك الفضائح الّتي خلّفتها الجماعات الإرهابية من قتل واغتصاب بين سنتي *1994* و*1997*، ما أثر سلبا على نفسية الساردة لتدخل في عزلة: «**تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت، *1030* امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي *1994* و*1997*، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة *1997*، والبعض يقول أن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة، ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إنّ السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصّمت نفسه. جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الّذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان**».[1]

إذن، نستطيع أن نقول: إنّ رواية «**تاء الخجل**»، انخرطت هي الأخرى في **تسريع الإيقاع السردي** عبر **تقنية التلخيص**، خاصّة لحظات انبعاث الذاكرة لتستعيد صورا من الماضي بشكل مضغوط مكثف، وهو ما يتناسب مع طبيعتها الّتي تحتفظ بالمفاصل الكبرى للماضي، غير آبهة بالتفاصيل الّتي تنمحي مع مرور الزمن.

وهي إلى جانب الروايات السابقة، تعتمد أسلوب الفواصل المتتابعة؛ بحيث تختص كلّ فاصلة بعنونة حكاية بكاملها، ربّما تحتاج سرديا إلى صفحات عديدة، إن لم يُخَصَّص لكلّ حكاية قصة منفردة، أو إن لم تكن رواية كاملة، وهذا ما ينعته البحث بـ **المسار السردي ذي الإيقاع الزمني السريع**.

3.3. التواتر المؤلف:

إلى جانب تقنيتي **الحذف** و**التلخيص** اللتين مرتا بنا فيما تقدم من هذا الفصل، تنهض تقنية **التواتر** في إحدى تمظهراتها، من وجهة نظر البحث، بـ**تسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي**. والمقصود بهذا النوع من **التواتر**؛ هو ذلك الّذي يكتفي بذكر مرة واحدة على مستوى النص، ما وقع مرات عديدة على مستوى القصة الواقعية أو المتخيلة، وهذا ما يعتبره البحث من قبيل **التلخيص** المسرِّع لإيقاع

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*36*.

المسار السردي. وهو ما سنحاول إبرازه من خلال الشواهد المستقاة من النماذج الروائية التي مرت بنا آنفا.

التواتر المؤلف بمفهومه الّذي أوضحناه، سجل حضوره في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، وقد نهضت مجموعة من القرائن اللغوية لترشدنا إليه، وهي تلك الّتي سنبيّنها بعد عرضنا لهذه النصوص الّتي تحققت فيها صفة **التواتر المؤلف**:

1- «**لا حول ولا قوّة إلاّ بالله.**

يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف.

يتكرر، يتكرر، يتكرر الدعاء من حناجر رجالية ونسائية، في إيقاع خفيف، ولكنّه يبدو شكوى حزينة من أعماق أنفس جريحة».[1]

2- «**ظلت نداءاته تتكرر ساعات عديدة، ثمّ قرر الانصراف وقصد القصور الأخرى للتعرف على حالها**».[2]

3- «**عندما امتطى ظهر العضباء، وطلب منها الانطلاق في اتجاه القصر الّذي يقع يمينا بربع دائرة، بلغه صوت يتأكد لديه أنّه يعرفه جيد المعرفة:**

ليس الفتى كل الفتى عندنا إلا الّذي ينهى عن الفحش

يأتي إلى الإسلام من بابه ويتبع الحق بلا غش

صوتها

هي... الصوت أذكره جيدا، بكلّ نبراته، واهتزازات حباله وأوتاره. صوتها ما في ذلك ريب.

هو... كما سمعته أول مرّة حين قالت لا يمكن حصر جنس للشيطان، ولا صفة ولا ذات، يكون كما يشاء رجلا أو امرأة، ثعبانا أو بقرة، شابا أو عجوزا، بل إنه يكون الواحد منا في يقظتنا وفي منامنا.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

إنّه من نار فكيف يكون له جنس... وثاني مرّة حين قالت لولينا الطاهر كرامات كثيرات. فلم السؤال حين يكون إحراجا. ولم السؤال حين يكون الجواب كامنا في القلب؟ لو وجهت لنا السؤال منفردات لبلغت لب الحقيقة العارية يا مولانا. هو كما تكرر فيما بعد».[1]

فمن خلال الشواهد الّتي سقناها، يتضح لنا كيف قام السارد بسرد مرة واحدة ما تكرّر على مستوى القصة الّتي تعالجها الرواية؛ حيث رأينا في **الشاهد الأوّل** الإشارة إلى الدعاء الّذي ظل يتكرر على شفاه من بالمقام، وكان يصل إلى مسمع الولي الطاهر بعد عودته من غيبته. فهذا الدعاء تكرر كثيرا على مستوى القصة، ولكنّ السارد ذكره مرة واحدة، والدليل مؤشر لفظي جاء في النص وهو عبارة: «**يتكرر، يتكرر، يتكرر...**».

أمّا **الشاهد الثاني**، فقد أشار السارد فيه بضمير الغائب إلى النداءات المتكررة الّتي كان ينادي بها الولي من هم في القصر دون أن يجد نداءه صدى، وقد ذكر مرة واحدة، وتوصلنا إلى ذلك عبر المؤشر اللفظي الآتي: «**ظلت نداءاته تتكرر ساعات عديدة**». وهذا ما يدخله في دائرة التلخيص الّتي ينهض بها هذا النّوع من التواتر المسرع للإيقاع السردي.

الشاهد الثالث، سرد من خلاله عن طريق **التواتر المؤلف** مشهد الصوت الّذي سمعه أكثر من مرة صوت بلارة، وقد دلّ على هذا التكرار على مستوى القصة ما عبر عنه السارد بقوله: «**هو ... كما سمعته أول مرّة**»، «**وثاني مرّة...**»، «**هو كما تكرر فيما بعد**».

كما رأينا مع رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، يبرز **التواتر المؤلف**، أيضا، في رواية «**ذاكرة الماء**» بشكل جلي، توضحه النصوص الآتية:

1. «**ربّما تعوّدت عليه، وتعوّدَ هو على يديها الصغيرتين، وهي تقوم فجرا، لتعطيه الحليب، وتعود لتندفن في فراشي، أمّا هو بعد أن ينتهي من شرب حليبه،**

[1] الطّاهر وطّار: **الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكيّ**، ص ص *33- 34*.

يتشمم رائحتها، يدخل بين رجليها وينام، لا أسمع إلا ترترته الّتي تعطي للنوم لذة خاصة».[1]

2. «منذ ذلك الزمن، أصبحت كلّما تحدثتُ بصوت عال، نبهتني ريما، وهي تضع يدها على فمي.

- بابا للحائط آذان.

وكلّما قمت من فراشي أجدها ورائي، تقتفي خطواتي، بلباسها الوردي الفضفاض، تمسح عينيها النصف مغمضتين.

- بابا، كانش أخبار جديدة».[2]

3. «كل يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي وأنزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات بدون أن أتغيّب يوما واحدا عن طقوسي».[3]

4. «كانت تتكرر بشكل ميت، الناس لا يخرجون، وإذا خرجوا فمن أجل الصلاة ثم العودة إلى البيت بخطوات رتيبة محسوبة ومتكررة».[4]

5. «هذا الفجر، فجر يوم الثلاثاء كان يمر ثقيلا، هو عادة اليوم الاعتيادي الّذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء».[5]

6. «كلّما فتحت صندوق البريد في الجامعة، وقبل أن أفتح الرسائل المنتفخة الّتي لا تحمل عناوين باعثيها، تنظر إلي مريم بعيون مدورة، تقرأ قسماتي، تلمس الخوف والترقب والسّؤال وهم يرتسمون على تفاصيل وجهي، وأقرأ أنا قراءتها ودهشتها».[6]

7. «طلب أن يشرب معي كأسا، هذه ثالث مرة يفعل ذلك، منذ أن اطمأن إلي».[7]

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص34.

[5] المصدر نفسه، ص51.

[6] المصدر نفسه، ص56.

[7] المصدر نفسه، ص64.

8. «عمي إسماعيل النقابي، جاري القريب جدا إلى قلبي، أتقاسم معه صباح الخير كلّما تصادفنا في الدرج أو في مدخل البناية أو عند بائع الخبز، وأحيانا بعض النكت الجديدة، فهو يحفظ منها الكثير...».[1]

9. «على مدار سنة بكاملها كلّما جاءنا ضيف، ترشحت ساخرا لذبح الدجاجة أو القنينة فتقفز أمي بسرعة من مكانها وتنزع كل شيء في يدي وهي تدور عينيها بسرعة، وتحوقل،

فأتلذذ وأشكر هذا القدر المشؤوم الطيب».[2]

10. «... وهو يحفر التربة البيضاء الّتي يضعها عادة سكان القرية قبل كلّ شتاء على أسطح بيوتهم لمنع الأمطار من التسرب، واجب إجباري يقومون به سنويا قبل أن تصير حبات المطر خشنة».[3]

11. «لم يكن هناك شيء يوحي بذلك سوى الغابات الصغيرة الّتي تحترق كلّ خمس سنوات بانتظام، وصارت اليوم تشتعل بشكل مقصود كلما حل فصل الصيف».[4]

الصيف».[4]

12. «وفي نهاية كل أسبوع ينزل إلى سوق القرية على بغلته الزرقاء، يبيع ما يمكن بيعه بربع ثمنه».[5]

13. «كان سخيا كالماء، كلما ذهبنا إلى البلاد (القرية) تَمُرِّينَ عليه... عندما يراك، يصرخ بأعلى صوته- أرواحي يا لالة ريما. يا بنت المدينة، خذي أشرلي الحلوى الشباكية، وعندما ترفضين يضحك ويدندن في أذنك

- يا ريما يا لحميمة
- يا غزيلة لميمة
- يا ابنية المدينة
- روحي وارواحي يالعروسة

---

[1] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص131.

[4] المصدر نفسه، ص132.

[5] المصدر نفسه، ص134.

- **اشر الحلوى الشباكية**
- **وحدة ليك، وحدة لي».** [1]

14. «**منذ أن اغتيل يوسف تَدخُلُ بانتظام في غيبوبة متكررة**».[2]

15. «**عزيز رغم التنبيهات، ظل محافظا على رتابته، كل صباح خميس، على العاشرة تقريبا، ينزل من سيارة مدينته لشخص يقول عنه أنّه صديقه الحميم، يقضي الليلة عند أبيه وزوجة أبيه وفي مساء يوم الجمعة، نفس الشخص يأتي ينتظره قليلا ثمّ يزقي، يخرج عزيز بسرعة ليعود مع صديقه، كان مهيأ للقتل السهل**». [3]

16. «**شعرت فعلا بشيء ينقصني، ريما عادة هي الّتي تسبقني إلى النافذة قبل أن أخرج وبشكل دائم تمسح بعينيها الحادتين، كلّ المساحات الأرضية، والفضاء وموقف السيارات والمحيط والبنايات والحديقة، ثمّ تفتح الباب، وتنزل الأدراج واحدا واحدا، وتفتح أبواب صناديق الغاز والكهرباء ثمّ تعود راكضة**».[4]

17. «**منذ أن وجدت، قبل سنة تقريبا، زيت الفرامل سائحا على الأرض والخيوط المرتبطة به مقصوصة صرت أسرق من نفسي ومن خوفي دقيقتين على الأقل لمراقبة السيارة وضبطها، لا أريد أن أترك شيئا للصدفة**».[5]

فمن خلال الشواهد السالفة يتضح جليا حضور **التواتر المؤلف**، وذلك ببروز مؤشرات أسلوبية متنوعة، وهي الّتي تحتها سطر في الجمل الآتية: ريما تعوّدتْ عليه، أصبحت كلّما تحدثتُ بصوت عال، نبهتني، وكلّما قمت من فراشي أجدها ورائي، كلّ يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي... خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، كانت تتكرّر بشكل ميت، فجر يوم الثلاثاء... هو عادة اليوم الاعتيادي الّذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس، كلّما فتحت صندوق البريد في الجامعة، هذه ثالث مرة يفعل ذلك، أتقاسم معه صباح الخير كلّما تصادفنا في الدرج أو في مدخل البناية أو عند بائع الخبز، على مدار سنة بكاملها كلّما جاءنا ضيف، الّتي

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*136*.

[2] المصدر نفسه، ص*144*.

[3] المصدر نفسه، ص*154*.

[4] المصدر نفسه، ص*223*.

[5] المصدر نفسه، ص*227*.

يضعها عادة سكان القرية قبل كلّ شتاء على أسطح بيوتهم لمنع الأمطار من التسرب، الغابات الصغيرة الّتي تحترق كلّ خمس سنوات بانتظام، وفي نهاية كلّ أسبوع ينزل إلى سوق القرية، كلّما ذهبنا إلى البلاد(القرية) تَمُرِّينَ عليه، عندما يراك، يصرخ بأعلى صوته، تَدخُلُ بانتظام في غيبوبة متكررة، كلّ صباح خميس، على العاشرة تقريبا، ينزل، ريما عادة هي الّتي تسبقني إلى النافذة قبل أن أخرج وبشكل دائم تمسح بعينيها الحادتين، صرت أسرق من نفسي ومن خوفي دقيقتين على الأقل لمراقبة السيارة وضبطها.

وهذه المؤشرات تؤكد طابع **التلخيص السردي** الّذي يقوم به **التواتر المؤلف** على مستوى المسار السردي لرواية «**ذاكرة الماء**»، وبذلك يتأكد إسهامه في تسريع إيقاعه الزمني.

يتواصل حضور **تقنية التواتر المؤلف** مع رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، على غرار النموذجين الروائيين السابقين، وهذا حسب ماتذكره الشواهد الآتية:

1. «**بالرغم من أنّ الأمر لم يكن غير سماعي نغمات عازف الكمان الأعمى الّذي اعتاد المجيء إلي حينا العديم الاسم مرتين كلّ أسبوع يقوده طفل صغير حافي القدمين قذر الملابس**».[1]

2. «**... الأمر تكرّر مرات عديدة من غير أن يساور الشك عمي علي أو ابنته نصيرة ناهيك بشريف**».[2]

3. «**...كما في كلّ مرة أقع عليهم اعتراني الرعب...**».[3]

4. «**الكسكسي الّذي طلبته ذكرني بأمي، ثمّ بكسكسي اعتدت تناوله مرّة في الأسبوع في مطعم بباريس، عند يهودي من أصل فلسطيني**».[4]

5. «**كم من مرّة، ونحن نسير في الطريق، سمعتها تسر لي بأنّه خيل لها منذ لحظات فقط أنّها رأت الهاشمي بين المارة، قادما نحوها**».[5]

---

[1] إبراهيم سعدي، **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*22*.

[2] المصدر نفسه، ص*24*.

[3] المصدر نفسه، ص*39*.

[4] المصدر نفسه، ص*249*.

[5] المصدر نفسه، ص*332*.

إنّ العبارات الأسلوبية الآتية، تشير إلى حضور **التواتر المؤلف** في بناء المسار السردي لرواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»: (اعتاد المجيء إليّ... مرتين كلّ أسبوع، الأمر تكرر مرّات عديدة، كما في كلّ مرّة أقع عليهم، ثمّ بكسكسي اعتدت تناوله مرة في الأسبوع، كم من مرّة ونحن نسير في الطريق سمعتها تسر لي...)، والعبارات الّتي يتموضع تحتها سطر، تمثل المؤشرات اللغوية الدالة عليه، وقد أسهم هذا النوع من التواتر في تقليص المساحة النصية للمسار السردي مقارنة مع أصل وقوعها في القصة، وهذا ما يدعم ما سبق ذكره مع دراستنا للروايتين السابقتين، من أنّ **التواتر التكراري الأحادي يسرِّع الإيقاع الزمني للمسار السردي**.

«**اعترافات حامد المنسي**»، هي الأخرى استثمرت، ولو بشكل يسير جدا، **تقنية التواتر المؤلف**، في تسريع إيقاع مسارها السردي، وهذا من خلال مونولوغ جاء فيه: «**نسيتَ المدينة، أم نسيتكَ المدينة يا حامد؟ إنّك تتدحرج من منزلك إلى مقر عملك، وتعود من عملك إلى منزلك، وأنت لا تحيد عن الطريق أبدا إنّها حركة رتيبة تؤديها كلّ يوم بإتقان وعلى خط فيه استقامة وميلان، وفيه انكسارات، وفيه أشياء أخرى لم تعرف بمصطلحات بعد**»،[1] فالشخصية من خلال مشهدها مع نفسها تشير إلى عادة حامد، وهي الذهاب اليومي من منزله إلى مقر عمله، والعودة من مقر عمله إلى منزله عبر حركة رتيبة.

وقد عثرنا على هذه التقنية السردية الموظَّفة في هذه الرواية من خلال مؤشرات لفظية وأسلوبية، نطق بها النص، هي: «**إنك تتدحرج من منزلك إلى مقر عملك، وتعود من عملك إلى منزلك... إنها حركة رتيبة تؤديها كل يوم بإتقان**». فالرتابة تعني التكرار المنتظم على هيئة واحدة ونسق واحد متكرر.

والحال نفسها نجدها في رواية «**تاء الخجل**»، الّتي وظفت هذه التقنية السردية، بشكل واضح، كما تبينه الشواهد الآتية:

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص55.

1. «**في الصيف دائما يلتقي الناس ويفترقون**».[1]

2. «**منذ ذلك اليوم لم نر والدي إلاّ مرّة أو مرّتين في الأسبوع**».[2]

3. «**منذ ذلك الوقت اقلعت عن إخبار أمي بما أسمع، ولكنّي لم أتوقف قط عن ممارسة هواية التنسط على الجميع**».[3]

4. «**كان عمي بوبكر يكره أن يراني معهما، ويرى في غياب والدي عن البيت سببا في فسادي، فكثيرا ما سمعته يتحدث عنّي وكأنّي سبب في كلّ مشاكل العالم**».[4]

فالعبارات الآتية تحمل في ثناياها **تقنية التواتر المؤلف**: (في الصيف دائما، إلاّ مرّة أو مرّتين في الأسبوع، ولكنّي لم أتوقف قط عن ممارسة هواية التنسط على الجميع، فكثيرا ما سمعته يتحدث عني)؛ الكلمات الّتي فوق الخط مؤشرات على حضوره في هذه الشواهد، وقد أسهمت هذه التقنية في **تقليص المسار السردي** نصيا من خلال **تسريع إيقاع السرد زمنيا** في رواية «**تاء الخجل**».

إذن، مرّ بنا خلال دراسة هذا العنصر أنّ **التواتر المؤلف** في النماذج الروائية المدروسة يمثل تقنية سردية هامّة تسهم في تضييق المساحة النصية للمسار السردي، عكس ماهو حاصل على مستوى وقائع القصة المحكية، وهو ما يؤدي آليا إلى **تسريع الإيقاع الزمني للخطاب**. وهو في حضوره، تؤشر عليه أساليب لغوية عديدة، نجملها فيما يلي:

أ. في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»: يتكرر الصوت، كما سمعته أوّل مرّة، وثاني مرّة، كما تكرر فيما بعد.

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*14*.

[2] المصدر نفسه، ص*20*.

[3] المصدر نفسه، ص*21*.

[4] المصدر نفسه، ص*21*.

ب. في رواية «**ذاكرة الماء**»: ريما **تعوّدتْ** عليه، أصبحت **كلّما** تحدثتُ بصوت عال، نبهتني، و**كلّما** قمت من فراشي أجدها ورائي، **كلّ** يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي... **خمس سنوات** بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، كانت **تتكرر** بشكل ميت، فجر يوم الثلاثاء... هو عادة اليوم **الاعتيادي** الّذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس، **كلّما** فتحت صندوق البريد في الجامعة، هذه **ثالث مرّة يفعل** ذلك، أتقاسم معه صباح الخير **كلّما** تصادفنا في الدرج أو في مدخل البناية أو عند بائع الخبز، على **مدار سنة** بكاملها **كلّما** جاءنا ضيف، الّتي يضعها **عادة** سكان القرية قبل كلّ شتاء، الغابات الصغيرة الّتي تحترق **كلّ خمس سنوات بانتظام**، وفي نهاية **كل** أسبوع، **كلّما** ذهبنا إلى... تَمُرِّينَ، **عندما** يراك، يصرخ، **تَدخُلُ بانتظام** في غيبوبة متكررة، **كلّ صباح** خميس على العاشرة تقريبا، ريما **عادة** قبل أن أخرج وبشكل دائم، صرت أسرق دقيقتين على الأقل.

ج. في رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»: **اعتاد** المجيء إليّ... **مرتين** كلّ أسبوع، الأمر **تكرّر مرّات** عديدة، كما في **كلّ مرّة** أقع عليهم، ثمّ بكسكسي **اعتدت** تناوله مرّة في الأسبوع، **كم من مرّة** ونحن نسير في الطريق سمعتها تسر لي.

د. في رواية «**اعترافات حامد المنسي**»: إنّها **حركة رتيبة** تؤديها كلّ يوم بإتقان.

هـ. في رواية «**تاء الخجل**»: في الصيف **دائما**، إلا مرّة أو **مرّتين** في الأسبوع، ولكنّي **لم أتوقف قط** عن ...، **فكثيرا ما** سمعته يتحدث عني.

4- آليات إبطاء الإيقاع الزمني في الرواية الجزائرية:

في مقابل الإيقاع الزمني السردي السريع الّذي يتحقق بفعل توظيف السارد للتقنيات المذكورة في المبحث السابق، نجد إيقاعا زمنيا بطيئا، يتحقق بدوره بتظافر تقنيتين هما: **الوصف**، و**التواتر التكراري**.

4.1. الوصف: أو **الوقفة** (*La pause*) كما يقترح **جيرار جينيت**، يمثل آلية مهمة من آليات الحكي إلى جانب السرد والعرض، تكمن أهميته في كونه:

«يُتَوسَّل لخلق إيقاع في المحكي، فهو يتحول بنظر القارئ إلى الوسط المحيط؛ متيحا له بذلك استراحة بعد مقطع حدثي، أو يثير في نفس القارئ الترقب عندما يتوقف بالمحكي في اللحظة الحرجة».[1]

و**الوقفة الوصفية** عند **جيرار جينيت** هي عبارة عن استراحات يحدثها السارد، بسبب لجوئه إلى الوصف الّذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية.[2] ويستعان بالوقفة - كما تقول الباحثة **نصيرة زوزو**- : «**في تشكيل الخطاب وتقف كجزء مكمل، يستعان به لإيقاف سريان القصة ليمنح الخطاب فرصة التدفق والامتداد**».[3]

ويميز **جيرار جينيت** بين نوعين من الوقفة الوصفية:[4]

الأولى: ينعتها بالوقفة الوصفية البلزاكية حينها يتوقف الزمن نهائيا بحيث لا يتحقق أيّ تقدم زمني للقصة.

أمّا **الأخرى**: فهي وقفة وصفية تأملية كما هي عند **مارسيل بروست**، حينها لا تتسبب في تعطيل زمن مسار الأحداث لأنّها في حدّ ذاتها تمثل حكاية وتحليلا للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة: من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات، في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وَهْمٌ أو خيبات أمل ...إلخ.[5]

---

[1] مجموعة من الباحثين: **الفضاء الروائي**، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، (د.ت)، ص *109*.

[2] يعبر **جيرار جينيت** عن هذا المفهوم بالمتراجحة الرياضية الآتية: زخ = ن، زق = *0* ← زخ ∞ > زق.

ينظر:

Gérard Genette: ***Figures III****, Op.Cit, p133.*

[3] نصيرة زوزو: **بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال**، مجلة المخبر، ع*2*، *2005*، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص*117*.

[4] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، ص ص *112* - *116*.

[5] يتحدث **جيرار جينيت** شارحا عدم تخصيص خانة لحكاية الأفكار (الحكاية النفسية *Psycho-narration* بتعبير **دوريت كون** والّتي هي «**تحليل لأفكار الشخصية يضطلع به السارد مباشرة**»، قائلا: «**الحكاية تختزل الأفكار دائما إما الى خطابات وإما الى أحداث، ولا تفسح المجال لطرف ثالث**». ينظر: جيرار جينيت: **عودة الى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط *1*، *2000*، ص ص *75* - *80*. والبحث يفضل تناول هذه التقنية تحت **تقنية المونولوغ** الّتي تعد ضمن آليات الإيقاع الزمني المتوازن، كما سيأتي في المبحث القادم من هذا الفصل.

وعن علاقة الوصف بالزمن، تقول الباحثة **هيفاء الفريج**: «**لاحظنا أنّ وصف الزّمن الكوني والتاريخي والنفسي نادرا ما يوصف بشكل مباشر، بل من خلال وصف المكان والشخصيات، لأنّ الزمن مفهوم مجرد يؤثر في الطبيعة وتجارب الإنسان**»،[1] وهذا ما دفع **ميخائيل باختين** إلى التأكيد على «**الترابط الوثيق بين المكان والزمان (الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان)**»،[2] موضّحا جوهر هذا الترابط، قائلا: «**علاقات الزمان تتكشّف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمان الفني**».[3]

فـ**الزمن الفني**، من منظور **باختين**، يدرك في إطار مقولة العلاقة، وليس كبنية منعزلة عن البنى الأخرى المكونة للخطاب الروائي، على غرار الشخصية واشتغالها عبر الفضاء المكاني.

ولما كان الوصف ذا طبيعة مكانية، وكان السرد ذا طبيعة زمانية، فإنّ ورود الأول يقترن عادة بتوقف الثاني، فيتقدم الخطاب - عندها- دون المغامرة بواسطة مقاطع وصفية تخفف من سرعة [الحكي] وترجأ معها المقاطع السردية وتؤجل متابعة الأعمال، هذا ما يعطي [الحكي] ضربا من الإمهال أو التمطيط؛ ولهذا سميت هذه الوظيفة بوظيفة التمطيط.[4]

ويحصر الباحث **الصادق قسومة** وظائف الوصف في خطاب الحكاية فيما يلي:[5]

1. **وظيفة إخبارية** (*Informative*): وتتمثل في الإخبار اللازم لمتابعة السرد.
2. **وظيفة تطوير** (*Performative*): باعتباره متصلا بحركة الأعمال، قد

---

[1] هيفاء الفريج: **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية**، ص *366*.

[2] ميخائيل باختين، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، *1990*، ص ص *5- 6*.

[3] المرجع نفسه، ص*06*.

[4] ينظر: الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، *2000*، ص *207*.

[5] المرجع نفسه، ص ص*207- 210*.

يكون مهيئا لها وقد يكون فاعلا في تطويرها أيضا.

3. **وظيفة تفسير** (*Explicative*): يضطلع بها الوصف الّذي يحصل فيه ما يمكن أن يفسر بعض سلوك الشخصيات وأوضاعها وعلاقاتها.

4. **وظيفة التمثيل** (*Representative*): يضطلع بها الوصف الّذي يمثل بعض سمات الموصوفات.

5. **وظيفة تعبير** (*Expressive*): يضطلع بها الوصف المعبّر عن أحوال الشخصيات ونفوسها وقيمتها.

6. **وظيفة استبطان** (*Introspective*): يؤديها الوصف المتصل باستكناه بواطن الشخصيات، والموحي بخلجات النفس وخواطر الذهن.

7. **وظيفة الإيهام بالواقعية** (*Semiosique*): يؤديها الوصف الّذي يؤثر في القارئ حتّى يتوهم أنّ ما يتقبله من خلاله هو الواقع.

8. **وظيفة التزيين** (*Ornementale*): هدفه تزيين النص بالعناصر البلاغية أساسا (كالاستعارات وضروب التشبيه وما شاكلها).

9. **وظيفة إنتاج المعنى**: الوصف الّذي يمثل لبنة من لبنات إنتاج المعنى عبر إشارات قد تكون في شكل فواتح أو علامات أو قرائن /*amorces, signes, indices Productive*

10. **وظيفة الرمز** (*Symbolique*): يضطلع بها الوصف ذو الإيحاء الرمزي، وهو وصف قد يكون مداره الظاهر موصوفات مادية، لكنّ مرجعياتها فيه إنّما تكون محيلة على الخواطر والأفكار وما هو من جنسها.

إذن، سنحاول بعد هذه التوطئة النظرية أن نتلمس مواطن الوصف الواردة على مستوى بنية الخطاب الروائي لنماذج الدراسة، لنبيّن كيف يعمل الوصف بأنواعه على كبح جماح زمن السرد، ليتثاقل كثيرا مقارنة مع زمن القصة الّذي يؤول في مثل هذه الحالات إلى حد الصفر أحيانا.

لعل الغاية من الوقفات الوصفية الّتي جاءت في تضاعيف المسار السردي لرواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، هي تقديم لوحات واصفة للفضاء الّذي

تجري فيه أحداث الرواية بطابعها السريالي العجائبي؛ لذلك لا غرابة أن نجد هذا الفضاء الموصوف يتسم بالعجائبية أيضا، وهو ما سنقف عنده مع المقاطع النصية الواصفة للمقام الزكي، التي تتوزع بين مقاطع وصفية بلزاكية خالصة يتوقف عندها زمن القصة، ويبدأ في المقابل زمن القراءة في الامتداد والهيمنة المطلقة على مساحة النص. ومقاطع وصفية بروستية، يتراجع فيها زمن القصة إلى الوراء نوعا ما في مقابل هيمنة زمن القراءة نسبيا.

أ. المقاطع الوصفية البلزاكية: تمثل هذه المقاطع تأطيرا مكانيا لأحداث الرواية بعد عودة الولي الطاهر من غيبته، وهذا ما توضحه المقاطع النصية الآتية:

1. «**توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كلّه، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة**».[1]

ففي هذا المقطع يخبرنا السارد بتوقف العضباء؛ الشخصية الإشارية في متن القصة، عند الزيتونة المنتصبة فوق تلة رملية تقع قبالة المقام الزكي، وهذا إيذان منه بتوقف فعل السرد، ومنه تتعطل السيرورة الزمنية الخارجية، في مقابل ذلك تستغرق الوقفة الوصفية للفضاء الموصوف زمنا في سياق المسار العام لخطاب الحكاية. وهذا معناه تباطؤ إيقاع المسار السردي من الناحية الزمنية.

2. «**الطوابق هي هي، سبعة، بتمامها وكمالها. طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة الّتي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال. الطابق الّذي يليه خاص بتعليم القرآن الكريم، والشريعة وبعض العلوم، يسع لأربعمائة طالب وطالبة. الّذي يليه يتشكل من جناح واحد، وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي. الطابق الّذي فوقه، مرقد للطلبة والمريدين. الّذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات. الّذي يليه، نصفه**

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص13.

للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم. الطابق السابع. خلوتي وطريقي إلى حبيبي».[1]

حيث يقدم هذا المقطع النصي لوحة تعريفية بالمقام الزكي من الناحية الهندسية، من حيث عدد الطوابق، ووظيفة كل طابق، في تدرج وصفي من الأسفل إلى الأعلى، وهو ما يعمل على تعطيل زمن السرد وبدء زمنٍ نصيٍّ قرائيٍّ بديل، يعمل على تمطيط إيقاع المسار السردي من الناحية الزمنية.

3. «**كلّ ما هنا مستو. الكثبان مع الكثبان، والوهاد مع الوهاد، والمنبسطات مع المنبسطات. شبه ومد بشكل حالة الطقس، ولولا تَزاحفُ الرمال، تَشكلُ أسراب جراد قادم من بعيد. لكان المنظر عبارة عن رسم منسوخ، أو صورة مكررة».**[2]

فهو مقطع وصفي للفيف الّذي بنى فيه الولي الطاهر مقامه قبل غيبته، باستوائه في تناسق وتناغم ممتع، يبرز مقدرة الواصف على حسن التنسيق والترتيب، كثبان مع كثبان، وهاد مع وهاد، منبسطات مع منبسطات...إلخ، وقد شغل مساحة نصية تستغرق ثوان أثناء قراءته، في مقابل تعطل المسار السردي لأحداث القصة.

4. «**مدينة الجزائر تبدو من بعيد نورا، يتوهج نحو الأعلى، ولا أحد يعلم عما تنام عليه من نواقض الوضوء، ومن تدابير عاصفة...».**[3]

حيث يتواصل الوصف الخالص مع هذا المقطع النصي الفضائي الّذي تتجه فيه عين الواصف ناحية مدينة الجزائر، بنورها المتوهج ليلا، وهو ما ينبئ بانقطاع السيرورة السردية للقصة الإطار، في مقابل استغراق النص لزمن يقدر ببضع ثوان أثناء قراءته، ومنه يتباطأ الإيقاع الزمني للمسار السردي للخطاب.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*21*.

[2] المصدر نفسه، ص*54*.

[3] المصدر نفسه، *84*.

5. «**المنزل الموالي، يتخذ هيئة المهجور، الأنوار منطفئة، والنوافذ مفتوحة، وليس هناك سوى أثاث ثانوي جدا**».[1]

فالتدرّج الوصفي يقود العين الواصفة إلى منزل مهجور، منطفئ الأنوار، مفتوح النوافذ، مع فقره من الأثاث عدا النزر اليسير منه. ويؤدي هذا المقطع الوصفي كسابقيه دور المعطل لسيرورة أحداث القصة الإطار، وبالتالي تعطل الزمن المصاحب لهذه الأحداث، وفي المقابل يواصل النص سيرورته الزمنية القرائية، ما يجعلنا نقول: إنّ إيقاع زمن الخطاب متثاقل نوعا ما.

ب. المقاطع الوصفية البروستية: تمثل دليلا على حالة الذهول الّتي أصابت الولي الطاهر بعد عودته من الغيبة، وبالتالي سينعكس ذلك على الفضاء الموصوف ليتحول إلى شخصية فاعلة في أحداث الرواية، ببعده العجائبي، وباعتباره علامة على الدوامة النفسية الّتي دخل فيها الولي الطاهر، لذلك صنفها البحث تحت عنوان الوقفات الوصفية البروستية على حد تعبير **جيرار جينيت**، وهذا ما توضحه النصوص الوصفية الآتية:

1. «**دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق لها لون واحد هو اللون الرمادي الباهت، تتضايق زاحفة نحوه ونحو العضباء. إنّها تضيق، دون أن تفقد قصورها حجمها أو المسافات الّتي تفصل بينها، ودون أن تختفي أي واحدة منها**».[2]

ففي هذا المقطع نلاحظ بجلاء سيطرة المكون الفضائي على بنية خطاب الحكاية، المشكل من دائرة من القصور الشامخة في فيف الولي الطاهر الّذي شيّد فيه مقامه الزكي، قبل أن تحل عليه لعنة بلارة فغاب وتاه ثم عاد. وهي وقفة وصفية، الهدف من ورائها إبراز البعد العجائبي لفضاء المقام الزكي. يتثاقل من خلالها زمن الخطاب مقارنة مع زمن القصة.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*87*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*16- 17*.

2. «**وهذه الشمس الذاهلة هل فقدت اتجاهها. ضاع عنها المشرقان والمغربان. فلا ندري أين تذهب...؟**».[1]

إن هذا المقطع الوصفي ينسحب عليه ما ذكرناه عن سابقه؛ من حيث طغيان البعد العجائبي عليه، ولكن بصورة معاكسة لما جاء في المقطع الأوّل الّذي اكتسى بعده العجائبي من حركة الساكن وهي ضيق دائرة القصور، في مقابل سكون المتحرك في هذا المقطع الوصفي أين تصاب الشمس بحالة ذهول لتتجمد في كبد السماء لا تبرحه لساعات كاملة.

3. «**الدائرة ضاقت. لا فائدة من العد. أنا والعضباء نتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة.. لا أستطيع، لا تَأَمُّلَ المداخل ولا النوافذ. أعلو فأعلو. إنّني أعلو إلى السماء فلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الّذي أمامي وتمتد إلى ما لا نهاية. العد اكتمل تسعة وتسعون قصرا تحلق في الدائرة، أمّا ما خلفها فعلمه عند علام الغيوب**».[2]

فالفضاء المكاني أصبح الشخصية المحركة للأحداث كما يوضحه هذا المقطع النصي، ببعده العجائبي دائما، لذلك نلاحظ كيف تأزمت الشخصية الآدمية الولي الطاهر ومعه عضباؤه، فأصبحت رهينة حركة المكان وسيطرته. وهو ما يكبح نوعا ما حركة القصة من الناحية الزمنية في مقابل تمطيط زمن الخطاب.

ويتواصل الوصف العجائبي للفضاء كما توضحه المقاطع الآتية:

4. «**شرعت الدائرة في الاتساع، ووجد الولي الطاهر نفسه كما وجد العضباء جنبه بنفس الوضعية الّتي كانت عليها ...غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها**».[3]

5. «**ورغم أن المسافة بين التلة وبينه لا تتعدى الميل الواحد إلاّ أنّ السير طال. انقضى ما يزيد عن الثلاث ساعات والمسافة هي هي. العضباء نشيطة فرحة، رغم أن**

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص19.

أرجلها تغوص في الرمل من حين إلى أخر. ربما هي الوحيدة المتأكدة من أن القصر الّذي أمامنا هو المقام الزكي الذي ترددت حوله آلاف المرات».[1]

6. «**أحيانا يهيئ أنّ القصر هاهنا قبالتي، وأحيانا يبدو أنّه على مسافة تتعدى الميل. مهما يكن، الوصول لابدّ منه، والحي يروّح**».[2]

فهذه المقاطع الوصفية إلى جانب سابقاتها تمارس وظيفة التمطيط الزمني لإيقاع المسار السردي للخطاب، مقارنة مع زمنية القصة المسرودة.

أما الوقفات الوصفية في رواية «**ذاكرة الماء**»، إضافة إلى وظيفتها النصية الّتي تبرز من خلال تمطيط زمنية الخطاب مقارنة مع زمنية القصة، لها كذلك دلالات زمنية تاريخية يريد الكاتب تمريرها إلى المتلقي، وهو ما سنقف عنده مع النصوص الفضائية المبثوثة في تضاعيف الخطاب.

1. في الصفحة *36* لوحة واصفة لمدينة دمشق، استحضرتها ذاكرة السارد هروبا من الزمن الحاضر الّذي يحاصر الشخصية من كلّ جانب سواء داخل بيته أو خارجه: «**لا تتذكر من ميلادها إلاّ ضبابة جميلة، بلا لون، يختبئ داخلها المسجد الأموي بساحته الواسعة وحمامه الكثير، وصحنه الواسع، وبقايا نقوشه الذهبية وسوق الحميدية المكتظ بالروائح والعطور، والعرق، والبشر والأشياء الغامضة، والمتحف الحربي وبقايا طائراته القديمة التي صارت تسلي الأطفال أكثر مما تسلي الذاكرة، وأرصفة البريد المركزي العالية نجلس عليها قليلا، نكسر الخبز في مناقر الحمامات القليلة التي تزور المكان...**».[3]

2. أمّا في الصفحة *53* فإننا نجد الشخصية الواصفة تقدم لنا مدينة الجزائر العاصمة في ساعات الصباح الأولى أين تتماهى الشخصية مع التاريخ العريق لهذه المدينة: «**مع أن هذه المدينة شيء آخر، لذيذة هي في الصباحات الأولى عندما نتأمل**

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*20*.

[2] المصدر نفسه، ص*20*.

[3] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*36*.

مارتها من داخل مقهى "لابراس" المواجه للجامعة، أو ونحن في شوارعها وممراتها المؤدية إلى الجامعة وأزقتها، أو ونحن نقف في زاوية ما بجانب محل باطا وننظر بدهشة المكتشف للمرّة الأولى إلى هندسة بناياتها وزخرفات شرفاتها المذهلة، أو تخطيطات الموزاييك التي تعطي مياه الأمطار التي تغسلها إشعاعا خاصا لألوانها الآجورية، أقواس البنايات التركية والأوربية، والتماثيل العارية لملائكة ضائعين، يرفعون بلذة شرفات تطل منها نساء جميلات في مساءات الخريف...». [1]

3. وفي الصفحة *57* يقدم لنا الواصف لوحة واصفة للمظهر الخارجي لشخصية جليلة الطالبة الجامعية الّتي التقاها السارد: «**وجهها كان شرشاليا من بقايا الرومان المنقرضين، عيناها بحر صاف، بعض شعرها انسحب إلى الوراء مثل رزمة ضوء أصفر بحركة آلية من رأسها**». [2]

4. وفي الصفحة *106* ، يصور لنا الواصف حال مدينة الجزائر في الزمن الموبوء أين تضاعفت بناياتها لتزاحم البحر الّذي اكتسى لون السواد بدل زرقته الجميلة: «**أول شيء رأيته وأنا على ارتفاع عال... هو السلسلة الجبلية الّتي كانت تشبه بركانا يدخل برأسه في عمق البحر مشكلا قرنا مبالغا في تقوسه، كانت البنايات ما تزال تبدو صغيرة وهي تزحف جماعات، جماعات نحو الشاطئ، واضحة المعالم، على الرغم من الغيمات البيضاء المعلقة الّتي كانت تطمسها من حين لآخر، مغرقة في أثرها التماعات البيوتات البلاستيكية الّتي كانت تطوق ضواحي المدن، والتواءات الطرق المعبدة الواسعة والمتربة، كلّها كانت تحاول أن تخترق كثافة الغيمة البيضاء، وأحادية لون البحر الذي أصبحت زرقتـــه قريبـة من السواد**». [3]

5. ويتواصل موقف الشخصية الرافض للزمن الحاضر من خلال إبراز انعكاساته السلبية على فضاء العاصمة دائما؛ حيث أصبحت فنادقها الّتي تستقبل السياح موصدة بسبب عزوف هؤلاء عن زيـارتها كما كان دأبهم في الزمـــن الماضي

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*53*.

[2] المصدر نفسه، ص*57*.

[3] المصدر نفسه، ص*106*.

الجميل بأمنه ورخائه: «**ها هي ذي المدينة تأتي: بناياتها الشاهقة، خضرتها أسقفها القرميدية، رافعاتها الصدئة والصفراء، ونزلها الجديدة الأجنبية الّتي فتحت أبوابها ثمّ بدأت تغلقها الواحدة بعد الأخرى من جراء التهديدات بالتفجير**».[1]

6. هذا، وإلى جانب توظيف الفضاء للتعبير عن موقف من الزمن؛ سواء كان ماضيا أو حاضرا، فإنّ الكاتب يستعمل تقنية الوصف العابر والسريع لجملة من الموصوفات المتجاورة، وهذا ما نجده مثلا في المقطع النصي الآتي: «**كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض، الخيوط الكهربائية الغليظة، الأشجار الضائعة هنا وهناك على أطراف الطرقات والممرات، إشارات المرور، السيارات الراسية، الأسقف القرميدية الأجورية والرمادية، الواقفون وهم ينتظرون الباصات والقطارات، السيارات، محطات البنزين الصغيرة وحتّى المحطة الصغيرة القريبة من بيت عمتي**».[2]

7. وعلى العكس من تقنية الوصف العابر والسريع، نجد الكاتب يوظّف تقنية الوصف المركز على تفاصيل الموصوف، المتدرج في تصويره، كما هو الشأن مع المقطع النصي الآتي، حيث نجد الواصف يقدم لنا صورة تمثال شارع الحرية: «... **لأجد نفسي فجأة في شارع الحرية أمام ضخامة المولیما (التمثال) الّتي تورثني سعادة داخلية غريبة، امرأة عالية ومذهلة، بجسد مصقول بدقة متناهية، وساقين عاريتين ممتلئتين وصدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين باتجاه سماء فاترة، ويد تلوح في الهواء بحنو، مفتوحة على حمامة كانت تستعد للطيران...**».[3]

8. وفي الصفحة *231*، يعود بنا الواصف مجددا إلى أجواء الحزن والكآبة الّتي تطبع الزمن الحاضر، بانعكاسه على الفضاء المحرك للأحداث: «**محلات فارغة بعدما نهب كلّ شيء منها، ونزعت أبوابها الزنكية، أشجار مقصوصة من جذورها ملقاة على الرصيف مثل الجثث، حيطان مثقوبة بمختلف العيارات، زجاج النوافذ**

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*107*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*110* - *111*.

[3] المصدر نفسه، ص*124*.

المكسورة يملأ الطريق، بعض السيارات المتفحمة ما تزال في المكان الّذي نفذ فيه القتلة جريمتهم».[1]

فهذه المقاطع الوصفية الّتي جاءت في سياق بنية الخطاب لرواية «**ذاكرة الماء**»، تشتغل من الناحية التقنية كأداة نصية تعمل على تمطيط البنية النصية من الناحية الزمنية، وهو ما يُعَد إبطاءً للإيقاع الزمني للخطاب مقارنة بزمن القصة الميت في هذه المقاطع الوصفية، خاصة مع **الوقفات الوصفية البلزاكية** الخالصة.

وإلى جانب اللوحات الوصفية الّتي مرت بنا، نجد وقفات يتعطل فيها زمن القصة، ويتمطط فيها زمن الخطاب على عدة صفحات، إنّها وقفات للتأمل الوجداني عبر انفتاح نصوص ترسلية[2] بين السارد ومريم، منفلتة من الزمن الماضي، فهي مقاطع نصية خالية من الزمن الحدثي، ولكنّها تشغل حيزا نصيا معتبرا، يقابله زمن أثناء قراءته، وهو ما يعتبره البحث داخلا ضمن الوقفات أو الاستراحات الكابحة لزمن الخطاب، وبالتالي إبطاء للإيقاع الزمني للخطاب.

وينهض الوصف في رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» بوظيفة تأطيرية لأحداث الرواية، وهو إلى جانب ذلك يمنح المتلقي فكرة عن التاريخ العمراني لمدينة الجزائر، وذلك بمصاحبة ماضي الشخصية المعترفة، وكذلك واقع المدن الجزائرية حاضرا في ضوء الأزمة الدموية الّتي مرت بها جزائر التسعينيات من القرن العشرين.

ففيما يتعلق بالوقفات الوصفية لمدينة الجزائر في العهد الاستعماري، نجد هذه النصوص:

1. «**الأول كان يقيم في الطرف الأقصى من حيَّنا، في منزل كانت أشجار التين تعلو جدرانه، والثاني في حي النخيل البشع بطرقاته المقطوع بعضها عن بعض، بسبب**

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*231*.

[2] ينظر الصفحات الآتية من رواية **ذاكرة الماء**: *102 - 105، 196 - 206، 213 - 214، 246 - 262*.

تراكم القاذورات واختلاطها بمياه قنوات التصريف المتصدعة، وبسبب عماراته ذات الأربع طوابق وذات اللون الباهت، الغريب، والنوافذ المحملة بالغسيل».[1]

2. **«كان منزلنا يقع في الطابق العلوي لحارة تراكمت فيها البيوت ومتشابكة بطريقة معقدة وبدون تخطيط، كانت تؤدي إليها أدراج وممرات ملتوية ضيقة شبيهة بالدهاليز».**[2]

3. **«جانب من المدينة القديمة بمنازلها الواطئة، المتداخلة المتشابكة وبمآذنها العالية والقديمة تبدو الآن كما لو أنها تمثل منظر مدينة أصابها الخراب والدمار».**[3]

فهذه النصوص الثلاثة تمثل مقاطع وصفية لمدينة الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث يقف القارئ عند بشاعة تصويرها، ممّا يدل على سوء ذلك الزمن حسب وجهة نظر السارد/ الواصف.

أما المقاطع الوصفية لمدينة «**عين..**»، فهي مقاطع تعكس حالة الخراب التي آلت إليها بلادنا في زمن الإرهاب، وهذا ما نقف عنده مع النصوص الآتية:

1. **«أخيرا وبعد ساعات طويلة وصلنا إلى "عين.." مدينة المنفيين والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها، لا شيء غير حرارة تنافس بها نيران جهنم، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخارج الأمل، هنا في هذه المدينة الواطئة، الصادقة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون، الأسمر الباهت العارية والخالية من الأشجار».**[4]

2. **«يقع بصري على شعارات قديمة بعض الشيء مدهونة على جدار كتب عليها "عليها نموت وعليها نحيا" لا شرقية لا غربية...».**[5]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*14*.

[2] المصدر نفسه، ص*27*.

[3] المصدر نفسه، ص*135*.

[4] المصدر نفسه، ص*241*.

[5] المصدر نفسه، ص*72*.

3. «**امتدادات صخرية لا نهاية لها، وسطها شكل مدور أبيض اللون، ثقوب الرصاص فيها تبدو كعيون سوداء، مذعورة، مزروعة في تلك القفار**».[1]

فهذه المقاطع الوصفية الثلاثة تقدم صورة مأساوية لمدينة «**عين..**»، المنفى الاختياري لشخصية الدكتور منصور نعمان، وهي مرآة عاكسة لما خلفه الإرهاب من دمار مس كل ربوع الجزائر، بأشكال متفاوتة.

وإلى جانب النوعين السابقين من الوقفات الوصفية الفضائية، نعثر كذلك على مقطع وصفي لشخصية الأب المسجون أثناء محاكمته على الجرم الّذي ارتكبه: «**جرت محاكمة أبي، حينها فقط رأيته، كان قد صار هزيلا أكثر من أيّ وقت مضى، ابيضّ شعره، ولاح أكبر من سنه الحقيقي بعشر سنوات على الأقل، بدا كشبح آت من بعيد**».[2]

وهناك نوع آخر من الوقفات الوصفية، جاء في مسار سرد الأحداث، يتمثل في وصف ما تعرضه ألواح الرسام الهاشمي سليماني صهر الدكتور منصور نعمان:

1. «**أراه يمسك اللوحة الّتي كانت تمثل وجه عبد اللطيف**».[3]

2. «**لكن يمكن للمرء أن يتعرّف على الشكل شيخ عجوز جالس إلى طاولة في مقهى ليس فيها أحد غيره، على الطاولة فنجان قهوة...**».[4]

3. «**حمامة تلتقط الحب من راحة يد طفل...**».[5]

4. «**كانت لوحة الرسام إيتيان دينيه الممثلة لنساء أولاد نايل الموشمات الوجه، المرتديات ثيابا تقليدية مبرقشة المحملات بالحلي لا تزال تزين القاعة...**».[6]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص135.

[2] المصدر نفسه، ص217.

[3] المصدر نفسه، ص134.

[4] المصدر نفسه، ص134.

[5] المصدر نفسه، ص135.

[6] المصدر نفسه، ص ص67 - 68.

إنّ المقاطع الوصفية السابقة سواء المتعلقة بالفضاء، أو بالشخصية، أو باللوحات الفنية، تمثل أداة تقنية تعمل على تعطيل السرد وبالتالي توقيف زمن القصة، في مقابل اشتغال النص زمنيا، وهو ما يعد تمطيطا لزمنية الخطاب وإبطاء لإيقاعه الزمني.

ويتوزع الوصف في رواية «**اعترافات حامد المنسي**» بين وصف للفضاء، ووصف للشخصيات، ووصف يمزج بينهما، وذلك كما توضحه المقاطع النصية الوصفية الآتية:

أ. وصف الفضاء:

1- «**كانت القاعة مستطيلة الشكل**».[1]

2- «**كان الجو غائما جدا، في ذلك اليوم وكانت الأمطار قد توقفت قليلا بعد أن تهاطلت بغزارة...** ».[2]

3- «**كان البحر أمامي، والجبال ورائي. تذكرت حينها طارق بن زياد بعد أن قطع المضيق، وهو يخطب في جيشه، ويأمر بحرق سفنه، ويقطع بذلك عن نفسه وعن غيره خط الرجعة ويفرض فكرة التوغل، وفض المغلقات**».[3]

4- «**وفي أسفل المرتفعات التي تتوزع أمامي وعن يميني، كانت المدينة التي انسللت منها لأتفرج عليها، تبدو هادئة مستسلمة لكل طارئ وجديد آت لفض مغلقاتها**».[4]

إن هذه المقاطع الوصفية تشترك في ميزة أساسية وهي تبئير الفضاء، على غرار القاعة المستطيلة الشكل في المقطع الأول، وحالة الطقس بجوه الغائم الممطر في المقطع الثاني، والبحر والجبال في المقطع الثالث، ومنظر مدينة روسيكادا من أعلى مرتفات جبال سطورا.

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*10*.

[2] المصدر نفسه، ص*22*.

[3] المصدر نفسه، ص*24*.

[4] المصدر نفسه، ص*24*.

ب. وصف الشخصيات:

1. **«كان في القاعة عدد من الأساتذة منهم من كانت لي به معرفة سابقة، ومنهم من كنت لا أعرفه ولا يعرفني، بعضهم كان ساكتا، وبعضهم كان يتحدث، أو يثرثر، أو يتقعر».**[1]

2. **«كان أولئك الأساتذة يجلسون في صفين متقابلين نظرت إليهما فتذكرت معركة صفين».**[2]

3. **«إذا أردت أن تسأل عن أحد في هذا الحي، رجلا كان أم امرأة فاسأل حدة، فهي أعلم الناس وأعرفهم بالحي، وبسكانه».**[3]

4. في اليوم السادس من الأسبوع الثاني يدخل بنا السارد بواسطة ذاكرته إلى عالم التماثيل ومنه يعود بنا إلى أغوار التاريخ، فهذا التمثال للأمير عبد القادر، وذلك تمثال مريم العذراء، وهذه صورة للإلهة (فينوس) إلهة الحب والجمال عند الإغريق مجسدة بواسطة تمثال كذلك، وكذلك تمثال ابن خلدون مؤسس علم التاريخ والاجتماع حاملا صليب الغربة والإحباط، ليعود بنا إلى الماضي القريب لنشاهد تمثال كارل ماركس زعيم الفلسفة المادية الجدلية ثمّ يرتد بنا إلى العصر العباسي ليشاهد أبا نواس وهو يعاقر كأس الخمرة، ثم تأتي القديسة (جان دارك) ممتطية جوادها، وبعدها يأتي (أنطونين) الفنان الحالم التقي الورع، يليه (ديوجين) وهو يجلس جلسة البسطاء للبسطاء زاهدا في هذه الحياة.[4]

5- **«كان عبد الله ولدا نشيطا وكان متعدد المواهب وله قدرات كبيرة على توزيع الوقت، واستغلال الزمن بدقة كبيرة جدا، كما كان متعدد الاختصاصات، يوزع نشاطه الأسبوعي بين المدرسة، والكتاب، ومسح الأحذية، وجلب الماء من حنفية الحي... كان عبد الله نحيفا جدا، وهو في ذلك لا يختلف عن أفراد عائلته كلهم،**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*11*.

[2] المصدر نفسه، ص*11*.

[3] المصدر نفسه، ص*45*.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص ص *133- 136*.

ولا عن أهل الحي الّذي يسكنه، ولكنّه كان يختلف عنهم بتعدد مواهبه، وبمعرفته للقراءة والكتابة، وأخبار المدينة...». [1]

إن هـذه المقـاطع الوصـفية تشـتغل بـدورها كمبئـر لشخصـيات القصـة، كشخصية الأساتذة وهم جالسون في القاعة المخصصة لهم وذلك كما يبرزه المقطع الأول والثاني، أو شخصية حدة بوفكران في المقطع الثالث، أما المقطع الرابع فقد خصصه الواصف لتقديم طائفة من التماثيل التي تخلّد شخصيات دينية وسياسية وأدبية، وأسطورية.

ج. المزاوجة بين وصف الفضاء ووصف الشخصية:

نجد هذا النوع من الوصف حاضرا في المقطع الوصفي الآتي: «**العدو أمامكم، البحر من ورائكم تذكرت طارق بن زياد، وتذكرت بلاد الأندلس كان شجاعا، وكانت جميلة، والأخطار كثيرة لكن الإرادة كانت أقوى...**». [2] حيث نجد توليفة وصفية اعتمدها السارد/الواصف في هذا المقطع، وذلك بتبئير شخصية طارق بن زياد من جهة، وتبئير المكان الذي ألقيت فيه خطبته المشهورة أثناء فتح بلاد الأندلس.

إنّ المقاطع الوصفية الواردة في رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، سواء تلك المؤطرة لفضاء القصة أو المتعلقة بذكر مواصفات الشخصيات الفزيائية أو النفسية أو تلك التي يتزاوج فيها وصف الفضاء مع وصف الشخصية، كلّها نصوص معيقة لحركة القصة وبالتالي توقيف لزمنها، وفي مقابل ذلك تستغرق هذه النصوص فضاء زمنيا نصيا يتطلب دقائق لقراءتها، وهذا ما ندعوه بإبطاء الإيقاع الزمني لخطاب الحكاية.

وعلى مستوى امتداد خطاب الحكاية لرواية «**تاء الخجل**» لـ«**فضيلة الفاروق**»، نسجل الوقفات الوصفية الآتية:

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*155*.

[2] المصدر نفسه، ص*110*.

1. «**إنّها مدينة قسنطينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري والحريم، وتشبه الكمنجة الّتي لا تكف عن الأنين**».[1]

2. «**لن تفهم هذه الأشياء، إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنّا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي. إنّه بيت من طابقين، وستة عشر غرفة، وساحة كبيرة، يحيط بها سور عال تسمى"الحوش"(...) غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كلّ غرفة أنثى لا تشبه الأخريات...**».[2]

3. «**هو جسر"ريمة"...!**

تشد الحبال ماضيه العتيق في الانتحار!

ها هو القعر المخيف لوادي الرمال، حريص على إخفاء أسرار موتاه!

ها هي المستشفى على بعد مئة متر مني!».[3]

إن الوصف في رواية «**تاء الخجل**» يعمل ظاهريا على تعطيل سيرورة القصة، وبالتالي تعطيلا لزمنيتها، مقابل تمطيط المسار السردي لخطاب الحكاية؛ وبالتالي يحدث كبح للإيقاع الزمني لهذا الخطاب، بيد أن له دلالات زمنية تتمثل في الموقف الرافض من الساردة للزمنين الماضي والحاضر على السواء.

2.4. التواتر التكراري:

بداية، يقول الباحث **السعيد بوطاجين**: «**إن طاقة التكرار تهدف أساسا إلى خدمة حدث واحد تتأصل قيمته من خلال إعادة صياغته وفق تراكيب عديدة**»،[4] فما حدث مرّة واحدة في القصة، وسرد أكثر من مرّة على مستوى خطاب الحكاية، لا بدّ أن يكون حدثا مركزيا، له وزنه وتأثيره على أحداث القصة الإطار،لذلك يلجأ

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] السعيد بوطاجين: **السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص79.

السارد إلى تكراره لإلحاحه على ذاكرة السارد، ولقيمته الدلالية الّتي يتضمنها، وهو إلى جانب ذلك يمثل تقنية لتمطيط النص على حساب القصة، وبالتالي يؤدي ذلك إلى إبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي للخطاب مقارنة بزمن القصة.

وسنحاول الآن أن نتفحص المسارات السردية لنماذج الدراسة من أجل استخراج مواطن التكرار لما يفترض أنّه قد حدث مرّة واحدة في كل قصة من القصص الّتي تحكيها هذه النماذج.

قصة **الولي الطاهر مع مقامه الزكي**، تضمنت نصوصا متكررة، سواء كان هذا التكرار متشابها، أو متماثلا، والمقصود بالمتشابه أن يتكرر النص سواء كان محكيا للأقوال أو للأفعال،[1] بصورة فيها بعض التحوير الأسلوبي. أمّا المتماثل فالمقصود منه أن يتكرر النّص حرفيا دون تحوير.

التكرار المتشابه، ورد بشكل محتشم في المسار السردي لهذه الرواية، وذلك في المواضع الآتية:

1. «**أنتم يا من هنا. أنا صاحب هذا المقام الزكي أنا الولي الطاهر. لقد كانت كرامتي هذا البناء الشامخ أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء، فكانت صرخة مدوية مني، استغرقت سبعين يوما، كان على إثرها البنيان قائما**».[2]

حيث سبق ورود هذا النص في سياق آخر، وبأسلوب مغاير، في الصفحة *23*: «**قام المقام الزكي، بأموال تجمعت من كلّ حدب وصوب، حتى من أمم غير أمم الإسلام. وهبّ الفقراء والأغنياء من الأتقياء ومن غيرهم، ممن لم يصابوا بالوباء**

[1] فيما يخص هذين المصطلحين محكي الأقوال ومحكي الأفعال، ينصح **العودة إلى خطاب الحكاية لـجيرار جينيت** في مبحث الصيغة، ص ص *180* - *197*. وفي الأصل الفرنسي: ص ص *186* - *203*.

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*46*.

وممن أصيبوا. جعلناه سبعا طباقا، تحتضنها مئذنة ترتفع عنها بنصف علوها، فكان كإرم ذات العماد أو أكثر...».[1]

2. «**أنتم يا من هنا. أنا صاحب هذا المقام الزكي أنا الولي الطاهر**»؛[2] فهذا النداء سبق وروده في الصفحة *33* مع بعض الزيادة: «**أنتم يا من هنا. يا من هناك. أنتم يا معشر المريدين والمريدات أنا شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي. أعلمكم بعودتي. أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم. أنا شيخكم. أنا الولي الطاهر. صاحب المقام الزكي**».[3]

فهذان النصان المكرّران بصورة غير حرفية يدخلان ضمن النصوص الأحادية التكرارية الّتي تسهم في تمطيط النص كتابيا وبالتالي يسهم ذلك في إبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي، مقارنة مع زمن القصة المحكية.

أما التكرار المتماثل فقد سجل حضورا لافتا للنظر في مسار خطاب الحكاية لهذه الرواية؛ حيث نقف عند مقاطع طويلة نسبيا تكررت حرفيا، وهذا ما توضحه النصوص الآتية:

1. «**أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر علي حتّى وإن كنت تحت قدمك...**».[4]

حيث سبق عرض هذا المشهد بين بلارة والولي الطاهر في الصفحتين: *79- 80* : «**أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر علي حتّى وإن كنت تحت قدمك...**».[5]

2. «**لا يمكن حصر جنس للشيطان ولا صفة ولا ذات. يكون كما يشاء رجلا أو امرأة، ثعبانا أو بقرة، شابا أو عجوزا، بل إنّه يكون الواحد منا في يقظتنا وفي منامنا.**

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*23*.

[2] المصدر نفسه، ص*46*.

[3] المصدر نفسه، ص*33*.

[4] المصدر نفسه، ص ص*101- 102*.

[5] المصدر نفسه، ص ص*79- 80*.

إنّه نار فكيف يكون له جنس...».[1]

سبق ورود هذا النص في الصفحة *25* بشكل حرفي دون تحوير يذكر: «**لا يمكن حصر جنس للشيطان ولا صفة ولا ذات. يكون كما يشاء رجلا أو امرأة، ثعبانا أو بقرة، شابا أو عجوزا، بل إنّه يكون الواحد منا في يقظتنا وفي منامنا. إنّه نار فكيف يكون له جنس**».[2]

3. «**توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كلّه، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة...**».[3]

سبق وروده حرفيا في الصفحة *13* من الرواية: «**توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كلّه، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة...**».[4]

4. «**تقدم حتى الزيتونة يستظل، فتبعته الأتان دون أن تغير من توجهها. راح يستدير محاولا إعادة التأكد من القصور الثلاثة... كلّ ما هنالك هو مجرد إحساس لدى الولي الطاهر، بأنّ الصوت بلغ منتهاه ومبتغاه، وبضرورة توقف حالة الذهول**».[5]

فهذا النص الطويل نسبيا؛ حيث يشغل ثلاث صفحات كاملة، سبق سرد أحداثه بصورة متطابقة في الصفحات: *16*، *17*، *18* من الرواية نفسها: «**تقدم حتّى الزيتونة يستظل، فتبعته الأتان دون أن تغير من توجهها. راح يستدير محاولا إعادة**

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*34*.

[2] المصدر نفسه، ص*25*.

[3] المصدر نفسه، ص*125*

[4] المصدر نفسه، ص*13*.

[5] المصدر نفسه، ص ص*127* - *129*.

التأكد من القصور الثلاثة... كلّ ما هنالك هو مجرد إحساس لدى الولي الطاهر، بأنّ الصوت بلغ منتهاه ومبتغاه، وبضرورة توقف حالة الذهول».[1]

5. «**ارتمت في أحضانه، تراءت له أم متمم تضع القدر على رأس زوجها... تأوهت متألمة. ظلت لحظات تتأوه ثمّ راحت كلما أشهقت متأوهة يختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا».**[2]

حيث سبق سرد هذه الصفحات حرفيا، في المساحة النّصية الموزعة عبر الصفحات *78، 79، 80* : «**ارتمت في أحضانه، تراءت له أم متمم تضع القدر على رأس زوجها... تأوهت متألمة. ظلت لحظات تتأوه ثمّ راحت كلّما أشهقت متأوهة يختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا».**[3]

إذن يمثل **التكرار الأحادي التكراري** للأقوال أو الأفعال بنوعيه: المتشابه والمتماثل، سمة بارزة في المسار السردي لرواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، وهذا النّوع من **التواتر**، يعتبر من منظور البحث آلية مهمة من آليات إبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي لخطاب الحكاية، مقارنة بزمن القصة المسرودة.

رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» شاكلت في توظيف تقنية التواتر الأحادي التكراري رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»؛ حيث زاوجت بين التكرار المتشابه على مستوى االأفعال والتكرار المتماثل على مستوى الأقوال، وبيان ذلك كما يلي:

أولا. تكرار الحدث نفسه مع تغير في الأسلوب: ورد هذا النوع من التكرار في النصوص الآتية:

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص*16- 18*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*131- 132*.

[3] المصدر نفسه، ص ص*78- 80*.

01. «**تعرف منصور عائلتي موجودة في الجزائر منذ** *1832*، **أحد أسلافي كان ضابطا برتبة كابتن في الجيوش الفرنسية التي نزلت في سيدي فرج مع الجنرال دو بورمون...**»؛[1] حيث كرّر السارد منصور نعمان حادثة نزول الجيوش الفرنسية بشاطئ سيدي فرج، هذا الحدث الّذي وقع مرة واحدة في القصة الواقعية، وذلك في الصفحة *48*، ولكن بأسلوب مغاير لأسلوب سرد النص الأوّل الّذي جاء على لسان مدام كلير ردمان: «**للحظات لم نعد نسمع غير صخب ارتطام الأمواج بالصخور، تلك الأمواج الّتي ربما كانت تنكسر وتصخب أيضا حين نزول الجيوش الفرنسية ومعها الكابتن ردمان على شواطئ سيدي فرج، في ذلك اليوم الذي مضى عليه قرن وربع قرن**».[2]

02. «**وسط ضباب السكر، تذكرت أبي وأمي وهما يفران معي من بيت " فيلا روز" هروبا من أخوة زكية...**»،[3] حيث سبق للسارد منصور نعمان أن أخبرنا بهذه الواقعة في الصفحة *93* : «**والداي كانا ينويان الفرار عبر الباب، بصوت خافت مرتعش عرضت عليهما أن نهرب عبر النافذة...رحنا ننزل من المنحدر الواحد وراء الآخر...**».[4]

03. «**لماذا تعود إلي ذكرى ركضي عاريا في أحياء مدينة حسين داي هاربا من محافظ الشرطة الّذي وجدني في فراشه مع زوجته؟**»،[5] فهذه الحادثة المقرفة الّتي كانت إحدى أبشع المحطات في شباب منصور نعمان والّتي تكرّر سردها بفعل الضغط النّفسي لذاكرته المرهقة، سبق سردها في صفحة سابقة، وبالضبط الصفحة *103* : «**يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه، ألقي بنفسي خارج السرير راكضا صوب النافذة من هناك، وأنا عار تماما...**».[6]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*47*.

[2] المصدر نفسه، ص*48*.

[3] المصدر نفسه، ص*131*.

[4] المصدر نفسه، ص ص*93- 94*.

[5] المصدر نفسه، ص*152*.

[6] المصدر نفسه، ص*103*.

إنّ هذه النصوص المتكررة على المستوى النصي، مع افتراض وقوعها مرّة واحدة على مستوى القصة الواقعية، تنحصر في تكرار الأفعال على سبيل الاسترجاع الواعي أو غير الواعي.

ثانيا. التكرار المتماثل للأقوال: نجد حضورا لهذا النوع من التكرار على مستوى الأقوال، وبالضبط لِمَا ورد في النص الآتي: «**أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي صاحب البركات والكرامات والمقامات، تأتيني الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض بالينابيع وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال**»، [1] حيث تكرّر هذا النص[2] في صفحات أخرى من قبيل الاسترجاع كما نجده في الصفحة *320*: «**أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي. الواصل، صاحب البركات والكرامات، الّذي تحج إليه الغزلان والطيور، وتنشق له الأرض بالينابيع وتنمو له في الصحراء أشجار البرتقال**»، [3] مع ملاحظة اختلاف أسلوبي بسيط حيث حل ضمير الغائب المتصل محل ضمير المتكلم.

وكذلك كرّر السارد هذا القول على سبيل الاستباق الداخلي المتحقق، وذلك في الصفحة *322*: «**أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي. أنا الحي، الواصل، صاحب البركات والكرامات، الّذي تحج إلي الغزلان والطيور، وتنشق لي الأرض وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال**».[4]

إذن، نسجل في مسار هذه الرواية حضورا لتقنية **التواتر الأحادي التكراري**، وذلك على مستوى الفعل ولكن باستخدام آلية المشابهة؛ حيث يتكرّر الفعل نفسه ولكن بأسلوب مغاير لطريقة سرده السابقة، أمّا الطريقة الثانية لتوظيف **تقنية التكرار** فكانت على مستوى الأقوال، حيث كان التطابق سمته البارزة. وقد وظفت

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*25*.

[2] **ملاحظة:** هذا النص تكرر في صفحات أخرى غير التي أشار إليها البحث في هذا المبحث، وذلك في الصفحات: *63* ، *222* ، *311* ، *334*. وذلك لتكرر القول نفسه في مناسبات مختلفة سجلتها هذه الصفحات، عكس الصفحات التي أشار إليها البحث في المتن أعلاه، حيث كان التكرار استرجاعا، أو استباقا داخليا متحققا.

[3] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*320*.

[4] المصدر نفسه، ص*322*.

هذه التقنية؛ أي **التواتر الأحادي التكراري** في هذه الرواية وسابقتها، من أجل تعطيل سرعة السرد قليلا، على سبيل الإبطاء وليس التوقيف النهائي. أمّا النماذج الروائية الأخرى، وهي: «**ذاكرة الماء**»، و«**اعترافات حامد المنسي**»، و«**تاء الخجل**»، فهي نماذج تخلو من توظيف هذه التقنية النصية.

خامسا. آليات توازن الإيقاع الزمني في الرواية الجزائرية:

في التوازن الإيقاعي بين المسار السردي للحكاية من جهة، والقصة المحكية من جهة أخرى، يفترض تعادلا زمنيا بينهما، وذلك لا يتحقق نسبيا إلاّ من خلال تقنية المشهد، بنوعية المشهد الخارجي، والمونولوغ.

1. **المشهد**[1] (*Scéne*): المقصود بالمشهد تلك المقاطع الحوارية الّتي تأتي في تضاعيف السرد. ولا يرى **جيرار جينيت** في المشهد أمانة تامة، إذ لا يستطيع إعادة السرعة الّتي قيل بها. من ثمّ لا يمكن القول بتساوي زَمَنَيْ القصة والخطاب، إلاّ من جانب تقديري فقط.[2]

ويشكل المشهد صيغة مهمة من صيغ بناء الخطاب، إلى جانب صيغتي السرد والوصف؛ حيث يُعمد إلى توظيف المشهد لخلق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب، والإيهام بواقعية القصة المحكية من خلال اطّلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها.

والخطاب المشهدي يتفاوت توزيعه على مساحة النص السردي؛ حيث نجد نصوصا يحتل فيها نطاقا واسعا، وأخرى يتضاءل فيها حضوره، خاصة في الرواية الجديدة، ففي النوع الأوّل حيث تبرز فيها المشاهد بصورة جلية يصعب تفضيل مشهد وعرضه دون آخر، نظرا لما يكتسيه كل واحد في أداء وظيفة يرتضيها السارد؛ لأن

---

[1] يعبر **جيرار جينيت** عن التوازن الإيقاعي الّذي يتحقق عبر توظيف تقنية المشهد بالصيغة الرياضية الآتية: زق= زح.
ينظر:
*Gérard Genette : **Figures III**, Op.Cit p133.*

[2] *Gérard Genette : **Figures III**, p143.*

الشخصية كما يقول **قيس الهمامي**: «**هي المتكلم في الرواية، وهي في الآن موضوع الكلام**»،[1] لذلك من حقها على القارئ أن يتتبع أقوالها أينما وردت في مسار الخطاب حتّى يكتمل بناؤها بصورة موضوعية.

ويشير الباحث التونسي **صادق قسومة** إلى أنّ للمشهد وظائف داخلية هي:[2]

1. **وظيفة تقديم الشخصيات** (*presentateur*): يكون بمشهد صوري لا يراد لما يراد له المشهد عادة ... وإنّما هو مجرد طريقة في تقديم بعض الشخصيات.

2. **وظيفة تطوير** (*performatif*): تتمّ من خلال أقوال ذات دور رئيسي في تطور العلاقات بين الشخصيات.

3. **الوظيفة الإيعازية** (*injonctif*): يؤدي هذا النّوع من المشهد إلى تغير أساسي في مستوى مواقف الشخصيات أو تصرفاتها أو أفكارها.

4. **وظيفة إخبار** (*informatif*): تظهر في المشهد الّذي مادته الإعلام بأحداث أو معطيات سابقة أو جديدة، صحيحة أو خاطئة.

5. **وظيفة تصوير** (*illustratif*): نجدها في المشهد الّذي لا يتقدّم بالأعمال عادة لخلوه من الجديد واتصاله بتصوير ما سبق أن ورد سردا.

6. **وظيفة تفسير** (*explicatif*): حينما يكون المشهد تفسيرا لما سبق.

7. **وظيفة تأويل** (*interpretatif*): وهو لا يفسر مباشرة بشكل صريح إنّما هو تأويل لما سبق، أو تعليق عليه.

8. **وظيفة استبطان** (*introspectif*): حينما يضطلع المشهد باستبطان الشخصية؛ أي بالتعبير عمّا يختلج داخلها من هواجس وأحاسيس.

9. **وظيفة الرمز** (*symbolique*): لا يكون المشهد محادثة حقيقية، وإنما هو أقوال قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها، ومن ثمة فهو بعيد الدلالة.

وتضيف **مها حسن القصراوي** إلى هذه الوظائف وظيفة أخرى هامة على

---

[1] قيس الهمامي: **التجريب وإشكالية الجنس الروائي**، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، *2009*، ص *86*.

[2] ينظر: الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، *2000*، ص ص *231- 234*.

المستوى الزمني؛ حيث تعتبر المشاهد في النصوص السردية من أنسب الأساليب الّتي تسهم في «**تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر، فالمشهد بأشكاله الخارجية والداخلية يحقق إيهاما بالحاضر**»،[1] ومن خلال الإيهام بالآنية يتحقق الإيهام الواقعي، ومنه يتحقق التوازن الإيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهذا ما سنحاول أن نثبته من خلال المقاربة التطبيقية لهذا العنصر البنيوي في المتن الروائي المختار كنموذج للدراسة، كما مرّ بنا مع الآليات السابقة.

بعد تفحص النصوص المشهدية[2] الّتي جاءت في مسار بنية الخطاب لرواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" تبين أنّها تنتمي إلى ثلاثة أصناف، هي:

1. **المشهد المعروض المباشر**: وهو مقطع مشهدي خارجي خالص، تزامن عرضه مع زمن حدوثه في الحاضر؛ كالمشهد الّذي دار بين الولي ومن يعتقد أنّهم داخل القصر: «**رفع رأسه إلى فوق وهتف: يا من هنا، أنتم يا من استوليتم على مقامي الزكي. أنا هنا.**

أعلمكم جميعا أنني هنا.

نعم أنا هنا صاحب المقام الزكي، وسيد هذه الفيافي، وحامي الأمة من الوباء.

أقول لكم إني هنا. افتحوا الأبواب، وإلا هَدَدت القصر على رؤوسكم».[3] حيث يقف القارئ على الصيغة المباشرة لهذا المشهد دون أي تدخل من السارد.

ا *.2*

لمشهد المنقول المباشر: وهو عبارة عن مشهد خالص حدث في الزمن الماضي، ولكن تم عرضه، نقلا، في الزمن الحاضر عن طريق الاسترجاع، وذلك كما توضحه المشاهد الخارجية الآتية:

.3

---

[1] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص *46*.

[2] سيعتمد البحث في تفصيل النصوص المشهدية على تقسيم سعيد يقطين الّذي جاء في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، ص ص *195* ، *198*.

[3] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص*59* - *60*.

أ. مشهد بين المريدين والولي الطاهر:

«- البنات محجوبات لا ينزلن إلاّ للصلاة، ويصلين ويزاولن التعلم من وراء حجب، كذلك، ثمّ إنّهن مثلكم، قانتات عابدات، فكيف تشتكون منهن أو من أية واحدة منهن.

ثم كيف تبلوكم وهي بعيدة عنكم؟

- إنّها تأتي الواحدة منا، عند منتصف كل ليلة، توقضه، وتقول له يا فلان ابن فلانة ابن فلان اخطبني من الولي الطاهر.

تزوجني وإلاّ لحقتك لعنة الجافل. مالك بن نويرة. أرأيت في هذه الحياة، الدنيا، صورة أبهى من صورتي هذه؟

- ثمّ تكشف عن وجهها، في الظلمة يا مولانا فيغمى عليه حتى الصباح، - حيث يستيقظ وقد فقد ذاكرته، وخشية الرحمان.

- يسأل الواحد منا صاحبه، أزارتك؟ فيومئ برأسه أن نعم. أتكشفت لك؟ أي نعم. نقرأ عليه جهرا "سبح اسم ربك الأعلى الّذي خلق فسوّى والّذي قدّر فهدى"، فيستعيد وعيه، بأن يتعوذ ويلعن الشيطان الرجيم، ويصلي على النبي صلى الله عليه وسلم، ويسارع إلى الوضوء الأكبر».[1]

ب. مشهد بين بين الولي الطاهر والمريدات:

«- يا أخوات كيف يعقل، أن تكن أرسلتن كلكن رسالة، ثمّ لا نجد في العدّ سوى مئتين؟ أين ذهبت الرسالة مئتان وواحدة؟

- لعل اثنتين اشتركتا في رسالة واحدة.

- فكرت في ذلك، لكن لم نجد دليلا عليه. ثم لماذا تتكلم نفس البنت؟

- لكن لا أحد تكلم منا يا مولانا. لماذا نتكلم دون أن يطلب منا ذلك؟!

حيرني. حيرني الصوت الّذي أسمعه والّذي تعلن إنّه غير صادر منهن.

- سكت مدّة ثمّ أمرتهن بالانصراف، قلت استخير ربي».[2]

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص34.

فمن خلال هذه الشواهد النصية الحاملة لخطاب مشهدي، ولكنه من خلال مضمونه يتأكد لدى القارئ أنه حدث في الماضي ولكن عملية عرضه تمت في الحاضر، دون تحوير يذكر، لذلك صنفه البحث ضمن المشهد المنقول المباشر.

3. **المشهد المنقول غير المباشر**: وهو مشهد خارجي، حدث في الزمن الماضي، مع تدخل للسارد في ثناياه أثناء عرضه في الزمن الحاضر، من أجل توضيحٍ أو إدراج تعليق مثلا. وهذا كما توضحه المقاطع المشهدية الآتية:

أ. مشهد بين الشيوخ والولي الطاهر:

«بعدها بأيام رفع الشيوخ نفس العريضة تكاد تكون بنفس المفردات.

- قالوا مثلما قال الطلبة: رغم أننا لم نتكشف على مقيمة من المقيمات، ولم نر وجه واحدة منهن، فإنّنا نستطيع التعرف عليها حال نراها.

- لِمَ تريدون أن تكون واحدة من المقيمات، مع أنّها قد تكون إحدى جنيات الفيف، إحدى تلك اللواتي يهبن الشعر في الوديان والنجاح للشعراء؟

ثمّ إن الأبواب بين الطوابق محصنة، ومفاتيحها في أيد أمينة. من أين يمكن أن تنفذ هذه الّتي تتهمونها؟

أثناء الدرس الّذي ألقيه كلّ ليلة بين صلاة المغرب وصلاة العشاء، سألني أحدهم، وكان للعجب العجاب، أحد الشيوخ:

- جرى ويجري الحديث دائما عن الشيطان بصيغة المذكر على عكس ما يقال عن الجن والجنيات، فهل الشيطان الرجيم جنس واحد يا مولانا الطاهر؟

- سكتُّ

ساد السكوت المصلى.

فجأة انطلق صوت نسوي من جناح الطالبات:

- لا يمكن حصر جنس للشيطان، ولا صفة، ولا ذات. يكون كما يشاء، رجلا أو امرأة، ثعبانا أو بقرة، شابا أو عجوزا، بل إنّه يكون الواحد منا في يقظتنا وفي منامنا، من حيث ندري ومن حيث لا ندري، والغواية مقادير، لا يختلف قليلها عن كثيرها.

إنّه من نار فكيف يكون له جنس».[1]

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص25.

ب. مشهد بين الولي الطاهر والمريدات:

«جمعتهن في المصلى بعد صلاة العصر. عددتهن. كن مائتين وواحدة.

- ما شاء الله! ولا حول وقوة إلاّ بالله! كلّكن هنا سالمات هانئات؟ من منكن وجهت لي عريضة؟ سكتن جميعهن.

- لولينا الطاهر كرامات كثيرات. فلم السؤال حين يكون إحراجا. هلاّ وجّهت لنا السؤال منفردات، فنقدم لك الحقيقة العارية يا مولانا الطاهر.

- هو نفس الصوت، الّذي علّق أو أجاب عن السؤال المتعلق بالشيطان.

كان صوتا يبلو. كان بلوة وأيّم الله».[1]

ج. مشهد تاريخي بين جنود خالد بن الوليد وأم متمم:

«كانوا قد دخلوا مرارا، ولما أخلينا معسكرنا، حاول المشركون حمل مجاعة، فلا يستطيعونه لما فيه من الحديد، ولأنّ خيولنا لاتزال تناوشهم، فلما رجعنا، ووثبنا عليه لقتله، هاتفين:

- اقتلوا عدو الله، فإنّه رأسهم، وإنّهم إن دخلوا عليه أخرجوه...

- أجيريني يا أم متمم.

- أنا لك يا مجاعة. أيّها الناس إنّي له وهذا جاري. بيني وبينه حلف، لئن انتصر أصحابه نجاني منهم، وإن انتصر أصحابي فعلت

- دعوا مجاعة».[2]

د. مشهد تاريخي بين مجاعة وجنود خالد:

«هجم أحدهم يهم بقتل أم متمم، ورفع السيف عليها، فاستجارت بمجاعة، فألقى عليها رداءه وقال:

إنّي جار لها، فنعمت الحرة، وعيّرهم وسبّهم، وقال:

تركتم الرجال وجئتم إلى امرأة تقتلونها، عليكم بالرجال».[3]

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص37.

فهذه الشواهد النصية التي سقناها تدليلا على المشهد المنقول غير المباشر، تحمل مؤشرات دالة على ذلك؛ من ذلك أن مضمونها القصصي حدث في الماضي ولكن عملية عرضه تمت في الحاضر، مع تدخل من السارد في ثنايا كل شاهد.

إذن، نلاحظ من خلال ما سبق الحضور المشهدي المعتبر نوعا ما في مسار الخطاب الحكائي لرواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، وقد توزع بين ثلاثة أنماط، بحسب زمن وقوعها، في مقابل زمن عرضها في ثنايا المسار السردي للخطاب؛ حيث كانت أغلبية المشاهد الخارجية قد وقعت في الزمن الماضي، وتمّ نقلها بطريقة غير مباشرة بعد عرضها في الزمن الحاضر، ثمّ تليها المشاهد المنقولة هي الأخرى من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر مع المحافظة على شكل إنجازها في زمنها بشكل خالص، وأخيرا تأتي المشاهد المعروضة المباشرة؛ أي تلك الّتي تزامن وقوعها في القصة مع زمن عرضها في الحاضر، بصورة خالصة دون تدخل من السارد.

ولعل إسهام هذه المقاطع المشهدية في ضمان توازن إيقاعي بين زمن القصة من جهة، وزمن الخطاب من جهة أخرى، واضح خاصة في المعروض المباشر، والمنقول المباشر، مع تفاوت طفيف في صيغة المنقول غير المباشر، بسبب تدخل السارد من حين إلى آخر.

ويسجل المشهد في مسار الخطاب لرواية «**ذاكرة الماء**» حضورا ملفتا للانتباه، إذ يكاد يتعادل مع صيغة الخطاب المسرود، حيث قادنا إحصاء النصوص المشهدية الخارجية إلى تسجيل هذه النتيجة، وهذا ما تثبته القائمة الآتية من الشواهد:

1. ص17 ⇦ مشهد بين شاب في الحي مع السارد.
2. ص ص18- 19 ⇦ مشهد بين السارد و إحدى العاملات.
3. مشهد ص ص 25- 26 ⇦ (منقول غير مباشر).
4. مشهد ص ص 30- 31 ⇦ (منقول غير مباشر).
5. مشهد ص ص 32- 33 ⇦ (منقول غير مباشر).
6. مشهد ص ص 49- 50 ⇦ (منقول غير مباشر).

7. مشهد ص 52 ⇐ (منقول غير مباشر).
8. مشهد ص 56 ⇐ (منقول غير مباشر).
9. مشهد ص ص 58- 59 ⇐ (منقول غير مباشر).
10. مشهد ص 64 ⇐ (منقول غير مباشر).
11. مشهد ص ص 66- 67 ⇐ (منقول غير مباشر).
12. مشهد ص ص 68- 70 ⇐ (منقول غير مباشر)
13. مشهد ص 81 ⇐ (منقول غير مباشر)
14. مشهد ص ص 82- 86 (منقول غير مباشر)
15. مشهد منقول غير مباشر ص 148- 150 بين يوسف و السارد وريما.
16. مشهد ص ص181- 184 (منقول غير مباشر).
17. مشهد ص ص 218- 222 (معروض غير مباشر).
18. مشهد منقول غير مباشر ص ص 222- 224.
19. مشهد منقول غير مباشر ص ص 234.
20. مشهد ص ص 242- 243 ⇐ (منقول غير مباشر).
21. مشهد ص ص 279- 286 ⇐ (منقول غير مباشر).
22. مشهد ص ص 291- 296 ⇐ (منقول غير مباشر).
23. مشهد ص ص 299- 310 ⇐ (منقول غير مباشر).
24. مشهد ص ص 314- 325 ⇐ (منقول غير مباشر).

فهذه الشواهد الّتي قمنا بإحصائها تشغل حيزا نصيا معتبرا؛ إذ تغطي تقريبا نصف صفحات الرواية أو تزيد، وبالتالي لعبت دورا مهما في تحقيق التوازن الإيقاعي بن زمن القصة وزمن الخطاب.

والملاحظة الهامة الّتي نستشفها من هذه المشاهد أنّها في أغلبها مستوحاة من ذاكرة السارد على سبيل الاسترجاع، وبالتالي فهي تصنف ضمن المشاهد المنقولة بطريقة غير مباشرة، مع تسجيل مشهد معروض غير مباشر. ويمكن أن نمثل للنوعين بالشواهد الآتية:

1. **المنقول غير المباشر**: يمثله المشهد الّذي دار بين الأستاذ الجامعي/ السارد وأحد الشباب البطالين:

«ارتشقت عيناه بجيبي، قال بنوع من التلعثم:

- سألت شباب الحي، فوجهوني نحوك، كنت أعمل سائقا لسيارة أجرة عند شخص، تخلى عني وأنا الآن بدون عمل، فهل تستطيع مساعدتي للحصول على عمل؟ تماسكت جيدا.

- أنت تعرفني: أنا مجرد أستاذ جامعي، ومع ذلك سأحاول، اتصل بي في الأسبوع القادم.

نسيت أن أسأله عن اسمه».[1]

وكذلك بالمشهد الآتي الّذي دار بين السارد وإحدى العاملات:

«خرج بسرعة

سألت العاملة، كانت صديقة لنا.

- ماذا كان يريد؟

- لاشيء، يبحث عن طبيب أسنان، ما عجبنيش مطلقا.

- لا يوجد طبيب أسنان في الحي، وهو يدعي أنه من سكان الحي.

- ليس من الحي، لم أره أبدا في حياتي.

في المساء نفسه اتصل بنا مدير الأمن الحضري لمنطقتنا ليخبرنا بقدومه شخصيا لأمر يهمنا، عندما وصل، كان منكسرا.

- كلّ ما أقوله لكما، أن تغادرا المكان، فهذا المكان مجمع للقتلة أنتما في وضع خطير جدا... المهم أن الحياة ما تزال مستمرة».[2]

2. **المعروض غير المباشر**: يمثله المشهد الّذي ورد في الصفحات الممتدة من *218* إلى الصفحة *224*، والّذي دار بين السارد/ الأستاذ الجامعي وفاطمة، تجاذبا من

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*17*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*18* - *19*.

خلاله أطراف الحديث حول الوضع المتأزم الّذي يعيشه الجزائريون عموما، والمثقفون بصفة خاصّة، في الزمن الحاضر: «**نقرتني فاطمة على رأسي وأنا أحاول أن أشرب القهوة بصعوبة كبيرة.**

- **واش من بابور غرق؟ لدينا هكذا واحد يموت وآخر يأتي. هل يجب أن نموت كذلك لنقنع الآخرين بأنّنا مازلنا نحبهم. خليك يا رجل. افتح عينيك.**
- **أوف لو كان علي. ما عاد عندي ما نخسر. تعرفيني رجلا زواليا. عاش ما كسب، مات ما خلى.**
- **يا سيدي إذا كان على ريما، فهي في عيني.**
- **والله يا فاطمة، كثرنا عليك. مشاكلك الكبيرة، أهلك وابنتك الّتي تحتاج إليك، وزدنا لك مشاكلنا الّتي لا تنتهي.**
- **واش درت لكم. بنتي تربت عند جدتها، هي أمّها. لم أفعل ما يستحق الذكر سوى هذه الحفرة التي نتقاسمها جميعا حتى يحن الله.**
- **الحياة يا فاطمة، تبدو لي أحيانا حالة من العبث، بحيث لا أستطيع ولا أريد أن أتوقف عندها كثيرا لفهمها. المثقف في هذه البلاد بهدلوه، جرموه، عزلوه، قتلوه، واليوم يجهزون عليه. هو أضعف حلقة في عملية التدمير هذه. يقتل ويذبح مل الخروف، ولا يمتلك وسيلة واحدة للدفاع عن نفسه.**
- ...
- ...»[1].

إذن، يعتبر **المشهد** في رواية «**ذاكرة الماء**»- إضافة إلى توظيفه كتقنية لتحقيق التوازن الإيقاعي كما ذكرنا أعلاه- آلية مهمة كذلك في الكشف عن هموم الشخصيات المشاركة في صنع الحدث، وبالتالي التعرف على دلالات الزمن النفسي

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص ص*218- 224*.

الّذي يتمثل في تلك المواقف الرافضة والمزدرية للزمن الحاضر المقترن بالموت الفعلي، والموت الرمزي، خاصّة لفئة المثقفين.

وفي رواية **بوح الرجل القادم من الظلام**، حضر المشهد بأشكاله الأربعة: المعروض المباشر، المعروض غير المباشر، المنقول المباشر، المنقول غير المباشر، وهذا كما هو مبين فيما يأتي:

1. **المعروض المباشر**: تمثله الشواهد الآتية:

أ. مشهد بين ضاوية والحاج منصور نعمان:

«- ما رأيك، الحاج، لو ندعو ذلك الشحاذ المسكين لتناول طعام الغداء معنا؟ يؤلمني أن أراه ساعات بعد ساعات في ذلك المكان والشمس تدق رأسه. مارأيك الحاج؟ اذهب وقل له تعال تتناول الغداء معنا.

- لكنّه من الغرباء، ضاوية.

- العن ابليس، الحاج. صار من الجيران. منذ مدّة وهو يقيم على الرصيف يمد يده أمام أعيننا للناس.

- طيب، سيدتي. اعطني طبقا آخذه إليه. يتناوله هناك على الرصيف.

- لا، الحاج. ليس كلبا حتّى نلقي عليه بعظم يتناوله في العراء. لكن إذا كنت لا تريد استضافته فلا بأس. نغلق الموضوع.

- طيب، ضاوية. حضري المائدة».[1]

ب. مشهد بين ضاوية والحاج منصور نعمان:

«يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي حينها تسألني ضاوية عن السبب:

- ما الفائدة، ضاوية؟

- لقد نظفته البارحة.

- أعرف.

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*88*.

- **نظفته من أجلك.**
- **ما الفائدة، ضاوية؟**
- **أفرغ رأسك وقلبك، خير لك.**
- **ما عاد يهمني شيء، ضاوية**
- **ما عادت تطاردك ذكرياتك؟**
- **الحاضر هو الذي صار يطاردني.**
- **ابتعد عنه.**
- **كيف ذلك ضاوية؟**
- **أكتب، أكتب.**
- **كلا ضاوية، لا يوجد أي مهرب».**[1]

ج. مشهد دار بين المحقق والحاج منصور نعمان:

« - كيف يعقل الحاج أنّ كلّ واحد يقف أمام دارك إمّا أن يثقب بالرصاص أو تقطع رقبته؟...

- **كيف ذلك، بني؟**
- **هذا ما حدث لذلك الشحاذ ثمّ للطفل الّذي كان يبيع الفول السوداني قدام بابك؟**
- **...».**[2]

فهذه المشاهد وقعت في حاضر السرد، بطريقة خالصة، لذلك وضعها البحث تحت صنف الخطاب المعروض المباشر، أين يتحقق التوازن الإيقاعي في أمثل صوره.

2. **المعروض غير المباشر:**

أ. مشهد معروض غير مباشر يقع في الزمن الحاضر بين الحاج منصور ورانجا أخت ضاوية:

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*197*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*144 - 145*.

«- من فضلكما. لا تشيرا إلى ذلك الحاجز المزيف الذي تحدثت عنه الجرائد وما يردده الناس عنه. أقول لهما وأنا أحرك يدي حتى يفهمني الهاشمي سليماني أيضا.

- حتى أنت الحاج تصدق بأن أخي عبد اللطيف قاتل أطفال وعجائز.

- أريد فقط رانجا أن لا تسمع أختك ضاوية هذا الكلام.

- أرى الهاشمي سليماني يهز رأسه ويدير يديه مطمئنا إياي. أحول عيني من جديد نحو أمه.

- هل تفاهمنا رانجا؟ أسألها وأنا أضع راحتي على كتفها داعيا إياها إلى المضي باتجاه مدخل القاعة.

- تتصور الحاج حقا أن أخي عبد اللطيف هو الذي ذبح أولئك الأشخاص العشرة المساكين؟ تتصور حقا؟ تسألني باستنكار وهي تمضي أمامها معي ومع الهاشمي.

- أنا لا أتصور شيئا. أريد أن لا تتألم أختك، وكفى. الهاتف نفسه أصبحت أخاف أن تقترب منه.

- لكن إلى متى، الحاج؟

- صحيح، إلى متى؟ لكن هذا هو الأمر».[1]

ب. «أسمع صوتا يقول: "السلام عليكم الدكتور الحاج منصور" ألتفت إلى الجهة الّتي جاء منها الصوت، أي إلى الرصيف المقابل، فأرى وجها لا أتذكر أنّني التقيت به في يوم من الأيام، أرد على تحيته وأسأله إن كانت أحواله الصحية قد تحسنت، مفترضا أنّه أحد المرضى الّذي سبق لي أن عالجتهم في المستشفى قبل التقاعد. أسمعه يجيبني بقوله: الحمد لله، دكتور».[2]

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص24- 25.

[2] المصدر نفسه، ص72.

ج. **مشهد معروض غير مباشر**، بين الحاج منصور وضابط شرطة في حاجز أمني. ص *80*.

د. **مشهد معروض غير مباشر**، بين الحاج منصور ورانجا وزوجها الهاشمي، ص ص *80* - *81*.

هـ. **مشهد معروض غير مباشر**، بين الشحاذ والحاج وضاوية: ص ص*89* - *91*.

و. **مشهد معروض غير مباشر**، بين ضاوية والحاج منصور نعمان ص *106*.

ز. **مشهد معروض غير مباشر** بين الملثمين، والحاج، وزوجته ضاوية في منزل هذا الأخير، ص ص*107* - *112*.

ح. **مشهد معروض غير مباشر**، بين ضاوية وزوجها الحاج منصور نعمان، ص *113*

ط. **مشهد معروض غير مباشر**، بين الحاج وأحفاده في بيت ابنته زكية، ص ص*120* - *122*.

ك. **مشهد معروض غير مباشر**، بين الحاج وجاره عبد الحق، ص *125*.

ل. **مشهد معروض غير مباشر**، ص ص *146* - *151* بين الحاج ورجال الأمن حول صهره "أبو أسامة" وكذا حقيقة انتماء الحاج للإخوان المسلمين.

3. **الخطاب المنقول المباشر:**

أ. **«لأنّه بلا إخوة تحسبون أنه يحق لكم أن تفعلوا به ما تشاؤون يا ظالمين، سمعت المرحوم يعيط أكثر من مرّة».**[1]

ب. **«ذات يوم، وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:**

- **أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي؟**
- **قلت لها:**
- **أخا أكبر مني يحميني.**

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*11*.

ضمتني إلى صدرها وأحسست بها تبكي».[1]

ج. «لكن كلّما حدث وأن التقيتها قلت لها بلا تردد:

- **طاب نهارك السيدة ردمان**
- **فترد باسمة:**
- **طاب نهارك منصور. كيف أحوالك؟**
- **لم تنس اسمي».**[2]

د. «في مرة من المرات وجدت الباب الخارجي مغلقا فطرقته، ثم سمعت وقع خطوات، وبعدها صوت نصيرة:

- **من؟**
- **أنا منصور.**
- **شريف خرج، أنا وحدي في البيت».**[3]

هـ. «- منصور لا تكثر الكلام عن نصيرة.

- **لماذا؟**
- **ألا علم لك؟**
- **بأي شيء**
- **ألم تخبرك نصيرة؟**
- **...».**[4]

ز. مشهد منقول مباشر، ص *33 - 34*.

ح. مقطع مشهدي آخر منقول مباشر، ص ص *46 - 47*.

ط. مشهد منقول مباشر، بين منصور نعمان وزكية، ص ص *75 - 76*.

ك. مشهد منقول مباشر، بين والدة منصور وزكية، ص ص *77 - 79*.

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*12*.

[2] المصدر نفسه، ص*28*.

[3] المصدر نفسه، ص*29*.

[4] المصدر نفسه، ص*29*.

ل. **مشهد منقول مباشر**، بين منصور نعمان ووالدته حول ارتدائها ملابس معلمته "كلير ردمان"، ص *85*.

م. **مشهد منقول مباشر**، بين منصور نعمان ووالده، ص *86*.

ن. **مشهد منقول مباشر**، بين أحد الجيران ومنصور نعمان، ص *185*.

4. **المنقول غير المباشر:**

أ. مشهد بين منصور ومدام كلير ردمان: «**حين رأيت وجه السيدة كلير ردمان كما كان دائما، آمنا، مطمئنا، بشوشا، وخصوصا حين سمعتها، وهي لا تزال بعيدة عنّي ببضعة أمتار، تقول:**

- **هذا أنت منصور! يا للمفجأة!**

نفس الكلام تقريبا الذي كدت أن أنطق به أنا أيضا، من غير انتظار عانقتني، كما لو أن صداقة قديمة لم تفتأ تربط بيننا

- **ماذا تفعل هنا؟**
- **أتجول قليلا فقط، السيدة ردمان.**
- **وأين وصلت دراستك؟**
- **توقفت عنها السيدة ردمان**
- **لماذا؟ كنت تلميذا لامعا...**».[1]

ب. «**لحظات بعد ذلك عادت إلى الظهور... سمعتها تقول لي بصوت مائع رقيق وشديد اليأس:**

- **شكرا**
- **لماذا لا تبقين هنا في الجزائر السيدة ردمان؟**
- **ألا تتذكر بأنه سبق وان أجبتك عن السؤال؟**
- **ياللخسارة!**

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص*44- 45*.

- **وأنت لماذا لا تأتي معي؟**
- **إلى أين؟**
- **إلى باريس...»**.[1]

ج. مشهد ثلاثي جمع منصور ووالديه: «**أبي، تقدمنا وهو يقول:**

- **على أيّة حال أن نهرب عبر النافذة، لا يجعل كرامتنا أحط مما هي والدتي، وهي ترنو إلى المنحدر، الّذي ينتهي عند الصخور، صاحت:**
- **إذا كان لا بد من الموت، أفضل ألا أموت في بطن الحوت**».[2]

د. مشهد بين الدكتور منصور وصالح الغمري، موضوعه المدينة الّتي أراد الدكتور منصور نعمان أن يعمل بها:

«**في هذه المدينة كما تسميها أنت لا يوجد شيء يسمى البارحة أو اليوم أو الغد دكتور منصور...**»[3].

هـ. مشهد بين الدكتور منصور ومرزوق خادم الفندق في مدينة «**عين..**»، حول (قبة الصوفي سعيد الحفناوي)، ص ص *250 - 251*.

نلاحظ من خلال **الخطابات المشهدية** الّتي استقيناها من المسار السردي لرواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**» أنّها تتوزع على الأنماط الأربعة لعرضها، كما رأيناه مع الروايات السابقة؛ حيث نجد حضورا ملفتا لصيغة الخطاب المشهدي في هذا المسار السردي، ممّا جعله يحتل مساحة نصية معتبرة، فإلى جانب الخطاب المعروض المباشر، وهو النمط الطبيعي لهذا النوع من الخطاب، نجد المعروض غير المباشر؛ أين يتدخل السارد من حين إلى آخر في ثنايا هذا المشهد المعروض في الزمن الحاضر، وذلك تزامنا مع وقوعه في الزمن ذاته من القصة كذلك، وإضافة إلى هذين النمطين، نجد نمطين آخرين يفترض أنّهما يتعلقان بالمشهد المسترجع من الماضي عن طريق نشاط الذاكرة، وهما المنقول المباشر والمنقول غير المباشر. وقد أسهمت هذه الأنماط

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص*58 - 60*.

[2] المصدر نفسه، ص*93*.

[3] المصدر نفسه، ص ص*226 - 233*.

الأربع من المشهد في تحقيق نوع من الاعتدال الإيقاعي بين زمن القصة وزمن حكييها على مستوى بنية الخطاب الروائي.

ورواية «**اعترافات حامد المنسي**»، من الروايات الّتي يتضاءل فيها حضور الخطاب المشهدي الخارجي، في مقابل حضور ملفت للمونولوغ، وقد اقتصر حضوره على المنقول غير المباشر، كما توضحه النصوص الآتية:

1. «- **ما اسمك؟**

قالتها بصوت رخيم، فأحسست بشيء من الاضطراب. إنّ سؤالا مثل هذا، هو أكثر من التحدي. ولكنّني صدمت، وموهت اضطرابي بابتسامة لم أختر لها لونا. وقلت، وكنت صادقا جدا:

- **المنسي. اسمي حامد المنسي.**

ضحكت بلطف وخجل، وخبأت نصف وجهها بين راحتيها...

- **ألم يعجبك هذا الاسم؟**

- **لا، اسم جميل، لكنّه يثير الشفقة. لذلك فهو لا يتلاءم مع شخصيتك.**

- **مسحت بيدي على وجهي، مثلما تفعل القطط، لعلّني كنت أتوضأ لصلاة مفاجأة...**

- **لم أطلب شفقة في حياتي أبدا، ولكن منك سأتقبلها بكل سرور. سكتت وبدت وكأنّها تبحث فيّ عن أجنحة للرحيل بعيدا، أو تبحث عن أشياء مفقودة في أزمنتها الخاصة...**».[1]

2. حينما يسترجع حامد كلام جدته في النمل الأسود والأحمر: «**وعندما أتذكر النمل الأسود أتذكر جدتي الّتي كانت تكشف لي أسرار الحيوانات كانت تقول لي:**

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص16- 18.

النمل الأسود عربي، لذلك تراه يكد ويشقى باستمرار أما النمل الأحمر فهو رومي، ولذلك تراه رشيقا أنيقا خفيف الحركة». [1] فهذا المشهد عبارة عن حوار خارجي كان قد دار بين حامد الطفل وجدته، الّتي تعتبر من منظور حامد شخصية عالمة بأسرار الحيوانات والحشرات، ومن بينها النمل الأسود والنمل الأحمر، اللذان يشكلان ثنائية ضدية رامزة إلى الفوارق التي تميز بين الشخصية العربية الخاملة والشخصية الفرنسية النشطة، وهو ما يعتبر نقدا ضمنيا من السارد لطبيعة الشخصية الجزائرية، الّتي تركن دائما إلى الخمول والكسل ممّا تسبب في الحالة المزرية الّتي آلت إليها بلادنا في الزمن الحاضر.

3. **«حدثنا شيخ من شيوخ هذه المدينة عن الأتراك، فقال:**

كانوا يفرضون الضرائب على كل المتلكات، ولم ينج منهم إلا حيوان واحد هو البط...». [2]

4. **«سألت جدتي ذات يوم وهي الخبيرة في مثل هذه الأشياء، وفي غيرها، عن شكل الشيطان، فقالت لي:**

- **إنّه يشبه البعوضة، ولكنّه في حجم الجرادة. وأنّه يحب المنخفضات ويحب الرطوبة».** [3]

5. **«رفعت طالبة من وسط القسم يدها تريد كلاما. نظرت إليها، ثمّ أذنت لها بالكلام. ابتسمت، واحمرّ وجهها خجلا، ثم قالت:**

- **أرجو المعذرة يا أستاذ، أنا المسؤولة عن كل ما حدث. كنت أقول لزميلاتي، إنّه بإمكاننا أن نقارن نظام الأديرة بنظامنا في هذه الثانوية.**

- **ما اسمك يا آنسة؟**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*22*.

[2] المصدر نفسه، ص*61* - *63*.

[3] المصدر نفسه، ص*76*.

- **اسمي وناسة».**[1]

6. «- **تفضل يا أستاذ.**

فهمت اللعبة، فاتسع صدري، وبدأ الانتشاء يحركني.

- **شكرا سيدتي، تعرفين أنّني لا أدخن. أما الحلوى فنعم. إنّه شيء جميل، ولكن ما المناسبة سيدتي؟**

احمرّ وجه السيدة ثمّ اصفرّ، ثم بدأ يسودّ، ويتلون بألوان لم تخطر على بالي، ولا وقع عليها بصري في يوم من الأيام.

- **هدية من وناسة.**

- **لي، أم لكِ، أم لنا جميعا؟**

- **لنا جميعا. أدركتُ أنها فهمتْ لعبتي، مثلما فهمتُ لعبتها من البداية، لذلك أردفتُ وأنا أتظاهر بالعفوية:**

- **أرجو أن يحضر الجميع سيدتي...».**[2]

7. **مشهد منقول غير مباشر**، بين المنسي ووناسة، ص*90*.

8. **مشهد منقول غير مباشر**، بين المنسي ووناسة، ص*171*.

إذن، ما نلاحظه على بنية رواية «**اعترافات حامد المنسي**» هو قلّة الخطاب المشهدي الخارجي، ولكنّه على قلته، أسهم كذلك في تعطيل سرعة السرد إلى درجة التوازن الإيقاعي بين سرعة القصة وسرعة الخطاب.

هذا، ويحتل المشهد الخارجي بصيغتي المعروض غير المباشر، والمنقول غير المباشر، حيزا نصيا هاما على مستوى بنية الخطاب لرواية «**تاء الخجل**»، وهو ما تبينه الشواهد الآتية:

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*81*.

[2] المصدر نفسه، ص*85*.

1. **المعروض غير المباشر:** وهو عبارة عن تلك المشاهد الّتي حدثت في الزمن الحاضر من القصة، مع تصرف الساردة في عرضها عن طريق تدخلها من حين إلى آخر؛ للتعليق أو الشرح، كلّما اقتضت الضرورة ذلك، وقد أحصاها البحث في الشواهد الآتية:

أ. مشهد بين الساردة ورئيس التحرير، ص 43.
ب. مشهد بين الساردة وفتاة، ص 44- 45.
ج. مشهد مع الممرضة، ص 46.
د. مشهد مع يمينة الفتاة المغتصبة من طرف الإرهابيين، ص ص 46- 49.
هـ. مشهد بين الساردة ورئيس التحرير، ص ص 57- 61.
و. مشهد بين خالدة/ الساردة ويمينة، ص 64.
ز. مشهد آخر بين خالدة/ الساردة ويمينة: ص ص 73- 76.
ح. مشهد بين خالدة والطبيب، ص 77.
ط. مشهد بين الساردة والناشر، ص ص 81- 83.
ي. مشهد بين الساردة والناشر 2، ص ص 83- 84.
ك. مشهد بين الساردة ويمينة، ص ص 85- 86.
ل. مشهد بين الساردة والطبيب، ص ص 90- 91.

2. **المنقول غير مباشر:**

أ. «**وأنا طفلة، سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس أنّي خفيفة ... ولكنّها قالت بتأن:**

- **إنّها طفلة.**
- **العمة كلثوم أصرت:**
- **إنّها تختلف عن بناتنا**».[1]

ب. «**سمعت ذلك من العمة كلثوم...**

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص15.

قالت للعمة نونة في حديث بينهما:

- لولا السبتي لطلقها عبد الحفيظ وارتحنا منها».[1]

ج. «وقد أخبرت أمي بما سمعت، ولأنّ قلبها كان صافي أطلت عليها وصرخت قائلة:

- سأقص لسانيكما أنتما الاثنين، لا عبد الحفيظ سيطلقني، ولا أنا سأغادر هذا البيت».[2]

د. «كنت أسالك دائما:

- ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟

- لن ننفصل

- أقول لو...

- أنت مجنونة

- لم لا ندرس كل الاحتمالات؟

- ولماذا يجب أن ندرسها؟

- لن يخيفني ذلك

- إذن لا تفكري في ما يخيفك

- لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟

تراجع الصنف في عينيك، وارتدت لهجتك شيئا من التهديد:

- لن أحب سواك حتى حين أموت أطلب سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين

انفجرت ضاحكة وقد تسلقني الغرور:

- يا أهبل، أتفضلني علي حور العين؟ إنني بشعة، وأشبه "بلارج" على رأي العمة كلثوم.

- أنت لا تشبهين النساء، ليعرف النّاس إن كنت جميلة أو لا.

- حقا؟

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص20.

- **قلت شكرا يومها:**

أنت كائن أعجز عن وصفه، إنّك تسكنين كلّ الأغنيات الّتي أحب، تتلونين بألوان الطبيعة، أجدك في الورد، في أجنحة الفراشات، في شفق خجول، في خيوط الفجر، وفي كلّ الأشياء الّتي تجتاز الكيان.

أعجبني ما قلت:

- **لماذا لا تكتب هذه الاشياء إنّك مشروع شاعر.**
- **لا، إنّها تخصك أنت وفقط».**[1]

هـ. «**... كنت قد اشتقت إليك فجأة، لكنّ صوتا قطع أفكاري.**

- **لماذا تحبين هذا المكان؟**
- **التفت، فكان ياسين ابن عمي.**
- **هل تتجسس علي؟**
- **أجاب وعيناه تشتعلان.**
- **نعم**
- **فهمت أنّه يريد أن يقول شيئا:**
- **ماذا تريد**
- **هددني**
- **أريدك أنت**
- **ابتعدت عنه**

لاحقني...».[2]

و. مشهد بين الساردة وأمها، ص *28- 29*.

ز. مشهد بين أحمد والساردة، ص *30- 31*.

ح. مشهد بين الساردة وكنزة، ص *38*.

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص ص*23- 24*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*27- 28*.

نلاحظ من خلال ما سبق عرضه أنّ صيغة الخطاب المشهدي كانت حاضرة بقوة كذلك في رواية «**تاء الخجل**» على غرار روايتي «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**»، و«**ذاكرة الماء**»، وبدرجة أقل رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي**»، والملفت في هذا الحضور توزعه على نمطين من الأنماط الأربع لتوظيفه؛ حيث تراوح بين **المنقول غير المباشر**، و**المعروض غير المباشر**. وقد أسهم ذلك في تحقيق نوع من التوازن الإيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب.

نستنتج من خلال دراستنا للمشهد في نماذج الدراسة أن **صيغة الخطاب المشهدي**، كانت حاضرة في نماذج المدونة المدروسة بشكل متفاوت النسبة؛ حيث نجده حاضرا بقوة في رواية «**ذاكرة الماء**»، إذ يحتل مساحة نصية كبيرة تقدر بنصف صفحات الرواية أو تزيد، كما نجده حاضرا كذلك بدرجة أقل نوعا ما في روايتي «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**»، و«**تاء الخجل**» ، ولكنّه يحتل كذلك حيزا هاما من صفحات الروايتين، أما في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي**» فقد سجل حضورا معتبرا ولكن ليس بالصورة الّتي جاء عليها في الروايات السابقة، وبالنسبة لرواية «**اعترافات حامد المنسي**» فقد تضاءل حضوره إلى حد كبير، عدا ما تمّ تسجيله آنفا.

وقد تنوعت طرائق توظيف المشهد من **المباشرة** حينا إلى **اللامباشرة** حينا آخر، ومن **المنقول** إلى **المعروض**؛ وذلك بالنظر إلى زمن وقوعه، فالمشهد المستدعى من الماضي عن طريق مخزون الذاكرة، هو ما اصطلح عليه البحث مصطلح **المنقول**، أما المتزامن مع الحاضر قصة وخطابا، فهو ما اصطلح عليه البحث **معروضا**، وقد استعار البحث هذه التسميات من الباحث المغربي **سعيد يقطين** مع تصرف في مفهومها في بعض الأحيان.

والحضور المشهدي في هذه الروايات الخمسة، إضافة إلى وظيفة الإيهام بالواقع وإضفاء الصبغة الدرامية على أحداث القصص المروية، فإنّه قد مارس وظيفة نصية تمثلت في تحقيق التوازن الإيقاعي الزمني بين زمن القصص المروية من جهة، وزمن

الخطابات المحاكية من جهة أخرى، وذلك بشكل متفاوت من رواية إلى أخرى حسب درجة حضوره.

2. المونولوغ (المشهد الداخلي):

هو: «**أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها**»؛[1] وهو نوعان:[2]

1. **مشهد داخلي:** وهو الّذي تضطلع به الشخصية ذاتها، ويكون بصوتها.
2. **مشهد داخلي غير مباشر:** وهو الّذي يضطلع به الراوي بصوته وإن كان مداره هو باطن الشخصية.

ويتوهّم بعض الدارسين أنّ المشهد الداخلي في الحكاية له طرف واحد هو الشخصية الّتي تحاور ذاتها،[3] متناسين أنّ هناك طرفا موجودا يطلع على أسرار هذه الشخصية هو السارد الّذي بدوره يستدعي شخصا آخر موجودا بالقوة هو المسرود له، لتبثه هذه الشخصية المحاورة همومها النفسية، وهذا ربّما ما قصده **إميل بنفيست** (*E. Benveniste*) بقوله: «**أحيانا تكون الأنا المتكلمة وحدها، ولكنّ الأنا السامعة حاضرة رغم ذلك، وحضورها ضروري وكاف لجعل ملفوظ الأنا المتكلمة ذا معنى، ويمكن للأنا السامعة أحيانا أن تتدخل بإعلان اعتراض أو بإلقاء سؤال أو بالتعبير عن شك أو بتوجيه شتيمة...**».[4]

وتكمن أهمية المونولوغ - كما يقول **عبد العزيز شبيل**- في اعتباره «**وسيلة فعالة في كشف أعماق الشخصية، وتعرية كلّ عجزها عن الإفصاح عمّا في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع السميكة**».[5]

والمونولوغ - على غرار المشهد الخارجي- تقنية مهمة في تحقيق التوازن

---

[1] الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، ص *236*.

[2] المرجع نفسه، ص*255*.

[3] *Voir : **Grand Dictionnaire encyclopedique Larousse**, Tome 10, 1984, p 7055.*

[4] *E.Benveniste, **Problemes de linguistique generale2**, Paris, ed : Gallimard, 1974, pp 85-86.*

[5] عبد العزيز شبيل: **الفن الروائي عند غادة السمان**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط *1*، *1987*، ص *103*.

الإيقاعي بين خطاب الحكاية والقصة المحكية، وقد سجل حضورا معتبرا في مدونة البحث، وهذا ما سنقف عنده مع كل رواية تضمنتها هذه المدونة.

سجّلنا حضور المونولوغ في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" من خلال التقنيات الآتية:

أ. التبئير الصفر:[1] يكون فيه السرد بضمير الغائب، مع استبطان السارد لأسرار الشخصية المبأرة، وذلك كما توضحه الشواهد الآتية:

1. «**ما الداعي إلى نصرة هؤلاء وحدهم؟**

قال الولي الطاهر في نفسه».[2]

2. «**سَكَتْنَ. وراح الولي الطاهر يتأملهن، مستغرقا في التفكير. كيف يتأتى أن يؤتين؟ كم ذكرا ينبغي لإتيان مثل هذا الحشد؟ ثمّ لماذا لا يدافعن عن أنفسهن؟ ينتظمن فيكمنّ للمعتدي أو المعتدين، ويلقين القبض عليهم؟ هل الفعل حقيقي أم مجرد وسواس من الشيطان؟ لربما يكون هنالك عدة ذكور مندسين بينهم؟ مع ذلك فعدد مائتي بنت وبنت ليس بقليل**».[3]

3. «**كان الولي الطاهر على قناعة بأنّ القصر الأوّل هو المقام الزكي، إنّما، كما تساءل، هذه القصور الفاخرة ما الّذي أتى بها إلى هنا؟ ثم ما الّذي جعل صوامغها تختفي دون أن تخلف أثرا؟ والأبواب والنوافذ، أين ذهبت، وكيف يدخل ويخرج هؤلاء المقيمون بها؟ لعلّهم اطلعوا على مشروعنا فجاءوا يستبقوننا...**».[4]

من خلال هذه الشواهد نلاحظ سيطرة ضمير الغائب، إيذانا بأنّ السّارد هو الّذي يسيطر على الشّخصية المبأرة وهي تناجي ذاتها.

ب. المعروض الذاتي: أين تتولى الشخصية بذاتها عرض مناجاتها الداخلية، وهنا يكون ضمير المتكلم هو السائد. وهذا كما توضحه الشواهد الآتية:

1. «**أواصل سبيلي، فقد يكون المقام الزكي قريبا من هنا**».[5]

---

[1] *Gérard Genette : **Figures III**, p206.*

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*30*.

[3] المصدر نفسه، ص*39*.

[4] المصدر نفسه، ص*57*.

[5] المصدر نفسه، ص*84*.

2. «**بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة، لا ولم تكن، جنية من جنيات الفيف الخالي ولا شيطانا رجيما.**

بلارة. آه إنّني ألهث بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي إلى تيه بني إسرائيل هذا.

كيف يا بلارة العزيزة تستطيع ذات أن تنفصم وتظل بعيدة عن ذاتها. وكيف تستطيع ذات أن تتجرّد من نفسها. لم أفهمك عندما كنت تتوقين إلى الحلول والإتحاد والتوحّد، آملة في نسل جديد يجسد كل النّاس».[1]

إذن نلاحظ من خلال ما سبق أن المونولوغ حاضر في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، وقد تمّ عرضه بطريقتين: الطريقة الأولى هي **التبئير الصفر**؛ أين كان السرد بضمير الغائب مع علم السارد بالمناجاة الداخلية لشخصية الولي الطاهر. أما الطريقة الأخرى فهي **المعروض الذاتي** أين تتولى الشخصية بذاتها عرض ما يجول بخاطرها لحظة الحاضر.

وعلى غير المتوقع، لا يعثر قارئ رواية «**ذاكرة الماء**» على حوارات داخلية كثيرة، إلاّ ما جاء في الصفحة *263*: «**أقسم في خاطري: وحق ربي لو كانت لدينا مافيا منظمة وذكية لفجرت البلاد بكاملها من خلال مجموعة صغيرة، في ظل هذه الفوضى، لكن الحمد لله، مافيتنا مثلنا جميعا، مصابة بعجز الرداءة الوطنية وبالتخلف المعمم**».[2] والصيغة نفسها نجدها في قول السارد محدثا نفسه: «**في البداية فكرت في استبعاد مكتبة شاراس من البرنامج، فالشارع ليس مريحا، ولكن قلت في خاطري: ما دمت قد قمت بكل المهام لوحدي، عليّ أن أقوم بها حتّى النهاية، ثمّ إنّ مريم تستأهل هذه المغامرة المجنونة ضد الموت لتؤكد لأنفسنا أن الحياة ما تزال مستمرة، حتّى لا ننتحر داخل الصمت والخوف**».[3]

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص*100 - 101*.

[2] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*263*.

[3] المصدر نفسه، ص*268*.

حينما تفاجأ السارد البطل باختفاء المطبعة الّتي أودع صاحبها روايته الأخيرة لنشرها، يدخل بذلك في مناجاة داخلية، عبارة عن تساؤلات وحيرة من السر الّذي يقف وراء اختفاء هذه المطبعة: «**يا لطيف أين اختبأت هذه المطبعة؟ هل ابتلعت؟ أنا متأكد أنّها كانت هنا. هنا بالضبط في هذا المكان، وفجأة لا شيء. إما أن أكون مجنونا أو أن هذه المدينة فقدت عقلها**».[1]

إذن، نلاحظ أنّ **المونولوغ** على قلته في رواية «**ذاكرة الماء**» قد حاول أن يسهم بدوره في تحقيق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب.

إن حضور **المونولوغ** في رواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**» تعرفنا عليه عن طريق **المعروض الذاتي**، وذلك كما توضحه الشواهد الآتية:

1. «**لم ضاوية قلقة من بقائي ساعات طويلة داخل مكتبي مع أحداث حياتي الماضية؟ أهي خائفة علي؟ من أي شيء؟ هل بدأ الشك يتسرب إليها؟ هل أحسست بأنّني بدأت أبتعد عنها غائصا في متاهات ذكرياتي؟ اللهم اجعل أمرها خيرا...**».[2]

2. «**لماذا قتلت أمي يا أبي؟**».[3]

3. «**متسائلا لماذا لم يرد أن يستقبلني أ هو الخجل من الظهور أمامي؟...**».[4]

4. «**كيف يعقل أن يفعل ذلك وهو الّذي طالما تذمرت منه بسبب ضعفه أمام أمي حتّى أن الحالات الّتي رفع فيها صوته في وجهها هي من الندرة بحيث أنّها أدهشتني دائما؟ كيف يعقل أن يرتكب تلك الجريمة وهو الّذي سمعته مرات عديدة يرافع عن حق النمل والفئران وغيرها من المخلوقات في العيش...**».[5]

5. «**كيف قتل أبي أمي يا ترى؟ لا أريد أن أعرف، ربما كان خيرا لي لو قبلت دعوة عمي علي. لا أريد أن أفكر في الكيفية التي قتلها بها. لكن لا أستطيع. لماذا**

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*278*.

[2] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص*16- 17*.

[3] المصدر نفسه، ص*187*.

[4] المصدر نفسه، ص*189*.

[5] المصدر نفسه، ص*170*.

أتصوره وهو يخنق أمي بيديه؟ هل طعنها بخنجر مثلما فعلت سيلين معي؟ هل قتلها هنا في بيتنا؟ في جزء من أجزاء هذا المنزل الّذي ارتبطت به طفولتي؟ في غرفة نومهما؟...».[1]

6. **«لكن ماذا فعلت لكم؟ أتركت واحدا منكم يجوع؟ أو لم أبذل كلّ ما في وسعي لأحسن تربيتكم؟ لماذا لا أحد منكم يسأل عني قَطُّ؟ لماذا لا أحد منكم يزورني في بيتي؟ لماذا لا أسمع منكم قَطُّ كلمة أبي؟ لماذا تتجنبونني حتّى في الجنازات. تلك هي الأسئلة الّتي رغبت في إلقائها عليهم لكنّني لم أستطع».**[2]

نلاحظ من الشواهد السابقة حضور **المونولوغ** في بنية الخطاب الروائي لرواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**»، وقد وظف السارد تقنية **المعروض الذاتي** الّذي تطلقه الشخصية بضمير المتكلم، وقد أسهم كما مر بنا في تحقيق نوع من كبح جماح السرد إلى درجة التوازن الإيقاعي بين زمن القصة وزمن السرد.

وقد حضر **المونولوغ** في رواية "**اعترافات حامد المنسي**" عن طريق توظيف ضميرين هما المتكلم والمخاطب الذاتي أين تخاطب الشخصية ذاتها، وهي أبلغ صور الحوار الداخلي، وذلك كما يلي:

1. **المعروض الذاتي عن طريق ضمير المتكلم:**

أ. «لم أكن أفكر أوّل الأمر في كلّ هذه الأشياء الّتي حولي لأنّني كنت منشغلا بالتفكير في لغز طارئ، ما لبثت أن وجدت له حلا، واكتشفت مع ذلك الحل أنّني كنت في تلك الآونة تحت ضغط قوي لموجة من الغباء لأنّني كنت أفكر في تلك الطاولة الكبيرة بطولها وعرضها، كيف أدخلت إلى تلك القاعة. فهل يعقل أن يفكر شخص عاقل مثل هذا التفكير؟».[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*177*.

[2] المصدر نفسه، ص*236*.

[3] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*12*.

ب. «غدا عندما أواجهها في الدرس، أو تواجهني سيحمر وجهي أنا أم هي؟ أشرح لها الدرس أم تشرح لي؟ أعلمها ما تعلمت أم تعلمني ما تعلمت؟ أعترف لها أم تعترف لي؟». [1]

ج. «فأين أنت أيها الزمن الجميل؟ إنني لا أستطيع الآن أن أعيشك إلا من خلال هذه المذكرات التي أسجلها باستمرار». [2]

د. «كنت أفكر في التاريخ، وفي أستاذ التاريخ، في الواقعية وفي المثالية، فكرت أيضا في التصوف، واستعرضت شريطا لأمم المتصوفة، داوود الطائي، الفضيل بن عياض، رابع العدوية، الحسين بن منصور الحلاج، أبو حيان التوحيدي، شهاب الدين السهروردي، ابن عربي، النابلسي، ذو النون المصري، ابن الفارض عبد الكريم الجيلاني وغيرهم من رجال التصوف». [3]

هـ. «أفكر الآن في هذه الليلة كيف ستمرّ بي... وأمارس كل هواياتي الأخرى». [4]

نلاحظ من خلال هذه النّصوص المشهدية الداخلية أنّ ضمير المتكلّم هو المسيطر، وقد جاءت المونولوغات على شكل استفهامات تدلّ على حيرة البطل، مما يدخلها في دائرة الوقفات التأمليّة.

2. المعروض الذاتي عن طريق توظيف ضمير المخاطب الذاتي:

نلفي هذا النّوع في النّصوص الآتية:

أ. «هذا جدول توقيت العمل كل ساعات عملك في الصباح، أما المساء فهو لك، وسيكون لك يومان للراحة في الأسبوع الجمعة والاثنين. هذه قوائم الطالبات،

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*109*.

[2] المصدر نفسه، ص*118*.

[3] المصدر نفسه، ص*142*.

[4] المصدر نفسه، ص*145*.

وهذه أوراق إدارية ستملؤها وتعيدها إلى الإدارة».[1]

ب. «ولو كنت جيشا وحدك يا حسين وكنت القائد والمقود في حملتك على هذه المدينة لما تحطمت هجماتك أبدا، ولانتصرت فمن أين ستغزوها لو قدر لك ذلك؟ أجب من البر أم من البحر أم من الجو؟ أم أنّك ستتوزع حولها كالآلهة، تتموقع في كل مكان، ثمّ تحمل عليها حملة الوحوش الضارية الّتي لا تبقي ولا تذر؟ فكر في ذلك جيدا، ولكن تذكر أيضا أنك منسي وابن منسي».[2]

ج. «ولكنّك يا منسي، لست من الذين يهتمون بمثل هذه الأشياء. إنّ صورة الشيخ الطاهر تنتظرك، إنّها مشروع مهم يجب إنجازه، وإنّ تانيت تأخذ من وقتك كثيرا، كما تأخذ من هذه المدينة».[3]

د. «وإذا كنت لا تستطيع أن تتجاهل هذه المخلوقة، فهي قادرة على أن تفرض نفسها عليك، ولعلك سترسم صورتها في يوم ما».[4]

هـ. «نسيت المدينة، أم نسيتك المدينة يا حامد؟ إنّك تتدحرج من منزلك إلى مقر عملك، وتعود من عملك إلى منزلك، وأنت لا تحيد عن الطريق أبدا إنّها حركة رتيبة تؤديها كلّ يوم بإتقان وعلى خط فيه استقامة وميلان، وفيه انكسارات، وفيه أشياء أخرى لم تعرف بمصطلحات بعد».[5]

و. «إنّك الآن مسكون، تتصارع فيك كلّ الأشياء. فلمن ستكون الغلبة؟ ولمن سيكون الانهزام؟ ترتعش فرائصك، ويقشعر بدنك، ولكنّك لا تستطيع أن تقرر. تبحث عن نفسك في كل مكان، وفي كلّ زاوية من زوايا الغرف، وكأنّك تبحث عن ظلّك الّذي لا يتشكّل أبدا، وفي داخلك يرتفع صوت مرعد:

---

[1] الأزهر عطية: اعترافات حامد المنسي، ص ص20 - 21.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص47.

[4] المصدر نفسه، ص48.

[5] المصدر نفسه، ص55.

- **ما أقسى هذا الزمان، وما أصعب أن يقرر الإنسان. ثم تهدأ وتستكين...».**[1]

ز. «**أمّا في الليل فيبدو أنّك ستسهر طويلا مع القمر الساطع، وستناجيه بقلب منكسر مثلما يفعل العشاق**».[2]

إذن ما يلفت نظرنا من خلال هذه النّصوص المشهديّة الدّاخلية هو أنّ الشخصية تناجي ذاتها، وكأنّها منفصلة عنها، ولا أدلّ على ذلك من شيوع ضمير المخاطب المنفصل أو المتّصل.

نلاحظ من خلال الشواهد السابقة بنوعيها **المعروض الذاتي بضمير المتكلم**، و**المعروض الذاتي بضمير المخاطب الذاتي**؛ أين تنفصم الذات إلى ذاتين، يجري بينهما حوار داخلي من جهة واحدة: أي من المخاطِب إلى المخاطَب دون دوران الحوار، ليبقى عبارة عن أسئلة معلقة تنتظر إجابة لن تأتي. قلت نلاحظ الحضور الملفت للانتباه لهذا النوع من صيغ الخطاب في بنية الرواية، وهي صيغة تتناسب مع روايات **تيار الوعي** الّتي وظفت بامتياز من طرف الكاتب **الأزهر عطية**. وقد أسهمت كما أسهم الحوار الخارجي في تحقيق نوع من التوازن الإيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب.

وختام هذا الفصل نجمل أهم النتائج في النقاط الآتية:

1. إذا كان الإيقاع مرتبطا بالحركة، فإنّ ذلك يذكرنا بالسرد المرتبط بدوره بحركية الحكي، عبر أفعال الشخصيات أو بطريقة سردها من طرف صوت السارد. وبالتالي فإنّ للإيقاع علاقة وطيدة بالسرد من خلال رصد سرعته؛ سواء في بطئها أو تسارعها أو توازنها، ولن يتأتى لنا ذلك إلاّ إذا أخضعناها لمقياس محدد، ولن يكون ذلك المقياس إلاّ الزمن. وهذا ما يصطلح عليه البحث بـ**الإيقاع الزمني للسرد**.

2. يعتبر الحذف من أهم التقنيات الّتي يلجأ إليها الكتاب لتسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي، خاصّة حينما تكون القصة طويلة جدا في سيرورتها الواقعية الطبيعية.

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص*110 - 114*.

[2] المصدر نفسه، ص*145*.

و**الحذف** كتقنية سردية، حاضر بقوة في المدونات الروائية الجزائرية، المختارة كنماذج للدراسة، وحضوره تراوح بين الصريح المحدد المدة بدقة، والصريح غير محدد المدّة، والضمني الّذي يدرك عقليا عن طريق السياق الوارد فيه، خاصّة مع الحضور القوي لـ**تقنية تيار الوعي** في النماذج الروائية المدروسة. الّتي تعتمد اعتمادا كبيرا على ومضات الذاكرة بشكلها المتقطع، وبالتالي لا غرابة إذا وجدنا **الحذف الضمني** حاضرا بقوة في مساراتها السردية. ووظيفة هذه الحذوف، بأنواعها الّتي ذكرناها، إنّما هي **تسريع إيقاع السرد** من الناحية الزمنية.

3. إضافة إلى تسريع ايقاع المسار السردي عن طريق تقنية الحذف فإنّ التلخيص يأتي تاليا له في درجة تسريع إيقاعه؛ فالروايات المدروسة وظفت هذه التقنية في تسريع الإيقاع السردي، خاصّة لحظات انبعاث ذاكرة الشخصيات الفاعلة الّتي تستعيد صورا من الماضي بشكل مضغوط مكثف، وهو ما يتناسب مع طبيعتها الّتي تحتفظ بالمفاصل الكبرى للماضي، غير آبهة بالتفاصيل الّتي تنمحي مع مرور الزمن.

وقد اعتمد السارد في كل نموذج أسلوب الفواصل المتتابعة؛ بحيث تختص كل فاصلة بعنونة حكاية بكاملها، ربّما تحتاج سرديا إلى صفحات عديدة، إن لم يُخَصَّص لكل حكاية قصة منفردة، أو إن لم تكن رواية كاملة، وهذا ما ينعته البحث بالمسار السردي ذي الإيقاع الزمني السريع.

4. التواتر المؤلف في النماذج الروائية المدروسة يمثل تقنية سردية هامة تسهم في تضييق المساحة النصية للمسار السردي، عكس ما هو حاصل على مستوى وقائع القصة المحكية، وهو ما يؤدي آليا إلى تسريع الإيقاع الزمني للخطاب. وهو في حضوره، تؤشر عليه أساليب لغوية عديدة، نجملها فيما يلي:

الفعل المضارع **يتكرّر**، صيغ المماثلة: «**كما سمعته أول مرّة، وثاني مرّة، كما تكرر فيما بعد، تعوّدتْ عليه**»، الجملة الشرطية «**كلما تحدثتُ... نبهتني**»، و«**كلما قمت... أجدها ورائي**»، صيغة الترديد الزمني المعمم: كل ّيوم ... أحمل... خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، صيغة التكرار الفعلي المتماثل:

«**كانت تتكرر بشكل ميت**»، صيغة العادة: «**فجر يوم الثلاثاء... هو عادة اليوم الاعتيادي الّذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس**»، الإشارة إلى رتابة الحركة: «**إنّها حركة رتيبة تؤديها كلّ يوم بإتقان**»، صيغة الدوام المقترنة بزمن: «**في الصيف دائما**»، صيغة الكثرة: «**فكثيرا ما سمعته يتحدث عني**».

5. التدرج الوصفي يؤدي دور المعطل لسيرورة أحداث القصة الإطار، وبالتالي تعطل الزمن المصاحب لهذه الأحداث، وفي المقابل يواصل النص سيرورته الزمنية القرائية، ما يجعلنا نقول إن إيقاع زمن الخطاب متثاقل نوعا ما.

فالمقاطع الوصفية الّتي جاءت في سياق بنية الخطاب للروايات المدروسة تشتغل من الناحية التقنية كأداة نصية تعمل على تمطيط البنية النصية من الناحية الزمنية، وهو ما يعد إبطاءً للإيقاع الزمني للخطاب مقارنة بزمن القصة الميت في هذه المقاطع الوصفية، خاصة مع الوقفات الوصفية البلزاكية الخالصة.

وإلى جانب الوصف بنوعيه البلزاكي والبروستي، نجد وقفات يتعطل فيها زمن القصة ويتمطط فيها زمن الخطاب على عدة صفحات، إنّها وقفات للتأمل الوجداني عبر انفتاح نصوص ترسلية بين السارد ومريم، منفلتة من الزمن الماضي،وهي خاصية تنفرد بها رواية «**ذاكرة الماء**» دون سواها من النماذج الروائية المتبقية، فهذه النصوص الترسلية تمثل مقاطع نصية خالية من الزمن الحدثي، ولكنّها تشغل حيزا نصيا معتبرا، يقابله زمن أثناء قراءته، وهو ما يعتبره البحث داخلا ضمن الوقفات أو الاستراحات الكابحة لزمن الخطاب، وبالتالي إبطاء للإيقاع الزمني للخطاب.

6. إنّ ما حدث مرة واحدة في القصة، وسرد أكثر من مرّة على مستوى خطاب الحكاية، والذي يطلق عليه البحث مصطلح **التواتر التكراري**، لا بدّ أن يكون حدثا مركزيا، له وزنه وتأثيره على أحداث القصة الإطار، لذلك يلجأ السارد إلى تكراره لإلحاحه على ذاكرة السارد، ولقيمته الدلالية الّتي يتضمنها، وهو إلى جانب ذلك يمثل تقنية لتمطيط النص على حساب القصة، وبالتالي يؤدي ذلك إلى إبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي للخطاب مقارنة بزمن القصة.

وقد حضر هذا النوع من التواتر عن طريق تكرار الأقوال أو الأفعال بنوعيه: المتشابه والمتماثل، وذلك في روايتي «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، و«**بوح الرجل القادم من الظلام**».

أمّا النماذج الروائية الأخرى، وهي: «**ذاكرة الماء**»، و«**اعترافات حامد المنسي**»، و«**تاء الخجل**»، فهي نماذج تخلو من توظيف هذه التقنية النصية.

7. يمثل المشهد صيغة مهمة من صيغ بناء الخطاب الروائي، إلى جانب صيغتي السرد والوصف، حيث يُعمد إلى توظيف المشهد لخلق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب، والإيهام بواقعية القصة المحكية من خلال اطّلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها.

وقد حضرت صيغة الخطاب المشهدي في نماذج المدونة المدروسة بشكل متفاوت النسبة؛ حيث نجده حاضرا بقوة في رواية «**ذاكرة الماء**»، كما نجده حاضرا كذلك بدرجة أقل نوعا ما في روايتي «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، و«**تاء الخجل**»، ولكنّه يحتل كذلك حيزا هاما من صفحات الروايتين، أمّا في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» فقد سجل حضورا معتبرا ولكن ليس بالصورة الّتي جاء عليها في الروايات السابقة، وبالنسبة لرواية «**اعترافات حامد المنسي**» فقد تضاءل حضوره إلى حد كبير.

وقد تنوعت طرائق توظيف المشهد من المباشرة حينا إلى اللامباشرة حينا آخر، ومن المنقول إلى المعروض؛ وذلك بالنظر إلى زمن وقوعه، فالمشهد المستدعى من الماضي عن طريق مخزون الذاكرة، هو ما اصطلح عليه البحث مصطلح **المنقول**، أما المتزامن مع الحاضر قصة وخطابا، فهو ما اصطلح عليه البحث **معروضا**، وقد استعار البحث هذه التسميات من الباحث المغربي **سعيد يقطين** مع تصرّف في مفهومها في بعض الأحيان.

والحضور المشهدي في هذه الروايات الخمسة، إضافة إلى وظيفة الإيهام بالواقع وإضفاء الصبغة الدرامية على أحداث القصص المروية، فإنّه قد مارس وظيفة نصية

تمثلت في تحقيق التوازن الإيقاعي الزمني بين زمن القصص المروية من جهة، وزمن الخطابات المحاكية من جهة أخرى، وذلك بشكل متفاوت من رواية إلى أخرى حسب درجة حضوره في كل رواية.

8- **المونولوغ** - على غرار المشهد الخارجي- تقنية مهمة في تحقيق التوازن الإيقاعي بين خطاب الحكاية والقصة المحكية، وقد سجل حضورا معتبرا في مدونة البحث. إذ لاحظنا من خلال رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، أنه وظّف بطريقتين: الطريقة الأولى هي **التبئير الصفر**؛ أين كان السرد بضمير الغائب مع علم السارد بالمناجاة الداخلية لشخصية الولي الطاهر. أما الطريقة الأخرى فهي **المعروض الذاتي** أين تتولى الشخصية بذاتها عرض ما يجول بخاطرها لحظة الحاضر.

وفي رواية «**ذاكرة الماء**»، على قلته، فقد حاول أن يسهم بدوره في تحقيق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب. أما في رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، فقد حضر **المونولوغ** من خلال تقنية **المعروض الذاتي** الّذي تطلقه الشخصية بضمير المتكلم، وقد أسهم كما مرّ بنا في تحقيق نوع من كبح جماح السرد إلى درجة **التوازن الإيقاعي** بين زمن القصة وزمن السرد.

وفي رواية «**اعترافات حامد المنسي**» لاحظنا حضوره الملفت من خلال الشواهد المستقاة بنوعيها **المعروض الذاتي بضمير المتكلم**، و**المعروض الذاتي بضمير المخاطب الذاتي**؛ أين تنفصم الذات إلى ذاتين، يجري بينهما حوار داخلي من جهة واحدة: أي من المخاطِب إلى المخاطَب دون دوران الحوار، ليبقى عبارة عن أسئلة معلقة تنتظر إجابة لن تأتي.

الفصل الرّابع:

المسار السّردي ودلالات بطاقاته الترّميزيّة في الرّواية الجزائريّة

1. المسار السردي ومفارقاته الزمنية:

سبق أن أشار البحث في الفصل التمهيدي إلى مصطلح المفارقات الزمنية،[1] لذلك سيمر مباشرة إلى رصد هذه الظاهرة الزمنية السردية في المسارات السردية لنماذج الدراسة، ومن ثَمَّ محاولة تفسيرها دلاليا. والجداول الآتية تبين هذه المفارقات في كل رواية من الروايات المختارة:

أ) جدول إحصائي تحليلي للمفارقات الزمنية في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»:

الرقم	محتوى المفارقة	السياق الزمني والنصي الّذي وردت فيه[2]	نوع المفارقة	الصفحة
1	ذاكرة الولي تستعيد صورَ أحداثٍ وقعت أثناء غيبته.	عودة الولي الطاهر.	استرجاع مختلط.	20
2	بداية سرد الولي تفاصيل بعض الأحداث التي تسترجعها ذاكرته المشوشة (مشاركته في حرب لا تعنيه).	مباشرة بعد تساؤل الولي عن مكان اختفاء المقام الزكي.	استرجاع داخلي ذاتي.	29
3	الولي يستعيد صوت بلارة بنت	بعد استفاقته	استرجاع داخلي.	34

[1] يقول جينيت: «يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة (...) نسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها». ينظر:

*Gerard Genette: **Figures III**, Op.Cit, p89.*

[2] المقصود بـ**السياق الزمني والنصي** الّذي ترد فيه المفارقة الحكي الأول: وهو النقطة الزمنية التي تُعتَمد في تحديد المفارقات الزمنية: «**وتعد اللحظة التي يبدأ فيها الراوي بالسرد هي لحظة الحاضر التخييلي الآني على خط السرد، باعتبارها نقطة الارتكاز، منها ينطلق الراوي في عملية السرد لاسترجاع الماضي عبر الذاكرة، أو مستخدما ومضات استباقية من خلال الحلم والتوقع والهواجس**». مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص *45*.

	تميم بن المعز.	من إغماءة.		
4	استدعاء حروب الردة.	في سياق الاسترجاع السابق.	استرجاع خارجي تاريخي.	34
5	إغماءة أصابت الولي الطاهر شاهد أثناءها ما حدث لقاهرة المعز من اختفاء للعمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات وانطماس معالم الأزهر.	بعد دخول الولي الطاهر في إغماءة.	استباق خارجي استشرافي.	46
6	استعادة الولي الطاهر فكرة تنفيذ مشروع المقام الزكي.	بعد استفاقته من غيبوبته.	استرجاع داخلي.	57
7	سرد حادثة غضب الولي الطاهر لبكاء المريدات.	بعد توقف الولي وعضبائه أمام القصر الثالث.	استرجاع داخلي.	60
8	سرد استباقي لنتائج التحقيق الذي باشره الولي مع المريدات.	في سياق المشهد السابق.	استباق داخلي.	68
9	مباشرته التحقيق مع المريدين وشيوخ القصر.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع داخلي ذاتي.	68
10	سلسلة استباقات استشرافية قدمتها بلارة للولي.	في سياق التحقيق.	استباق استشرافي خارجي.	75
11	استرجاع الولي مجموعة من المشاهد: أم متمم، سجاح، المريدات المسحورات.	في سياق حواره مع بلارة.	استرجاع مختلط.	78
	سلسلة تحذيرات استباقية من	في سياق المفارقة	استباق داخلي.	79

12	بلارة للولي الطاهر.	السابقة.		
13	استعادته صورة لمدينة الجزائر وهي تعاني من الارهاب.	بعد استيقاضه من غيبته	استرجاع داخلي	84
14	استرجاعه تحذيرات بلارة.	بعد مغادرة العضباء للقصر الثالث.	استرجاع داخلي.	101
15	حلم بلارة بإنجاب نسل صوفي خال من كل الشرور.	بعد إدراك الولي للحقيقة.	استباق خارجي حالم.	105
16	استرجاع تكراري لمشهد سفك دم بلارة بسل قرطيها.	في سياق حيرة الولي الطاهر من تضاعف القصور.	استرجاع داخلي.	131

ب) جدول إحصائي تحليلي للمفارقات الزمنية في رواية «ذاكرة الماء»:

الرقم	محتوى المفارقة	السياق الزمني والنصي الواردة فيه	نوعها	الصفحة
1	السارد يتذكر نبوءة العرافة قبل أربعين سنة عندما كان جنينا في بطن أمه.	في سياق بداية يوم السارد في الساعة الرابعة صباحا.	استرجاع خارجي.	11
2	السارد يستعيد حلم ليلة البارحة.	في سياق مناجاة السارد لنفسه بخصوص الخروج من بيته.	استرجاع خارجي ذاتي.	13

3	السارد يطلعنا على رزنامة يومه.	في سياق المناجاة السابقة.	استباق داخلي.	14
4	السارد يتناول قصاصة من جريدة الشعب حتوي خبرا حدث في سبعينيات القرن العشرين.	وردت في سياق تصفحة لرزمة من القصاصات.	استرجاع خارجي تاريخي.	14
5	ريما ابنة السارد تسترجع خصال يوسف ولعبه معها.	في سياق يوم السارد وهو يتأمل زرقة البحر الداكنة.	استرجاع خارجي	21
6	خبر في إحدى قصاصات جريدة المجاهد صادرة في سنوات السبعينيات.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي.	22
7	خبر صحافي في قصاصة من جريدة الشعب يتعلق بالتصحيح الثوري.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي.	37
8	السارد يستعيد صورة صديقه محمد (جوني) الّذي ضاع منذ ثلاثين سنة.	في سياق الحاضر وفرزه للقصاصات.	استرجاع خارجي	37
9	السارد يعود إلى سنوات طفولته مع نهاية الثورة.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	41
10	قصاصة صحافية من جريدة المجاهد الأسبوعي صادرة في السبعينيات تحمل خبر اغتيال الشاعر الفرنسي جون سيناك.	في سياق الحاضر وفرزه للقصاصات.	استرجاع خارجي تاريخي.	47

11	تكرار السارد لبرنامجه خلال هذا اليوم.	في سياق الحاضر.	استباق داخلي	48
12	السارد يستعيد صورة مريم وياسين.	في سياق اجراء مكالمة هاتفية مع الصحافية نادية.	استرجاع خارجي	49
13	السارد يخبرنا عن خروجه غدا.	في سياق المفارقة السابقة.	استباق خارجي متحقق في الماضي.	49
14	استرجاعه عادة خروجه يوم الثلاثاء من كل أسبوع.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	51
15	قصاصة من جريدة الوحدة مؤرخة في نهاية الثمانينات تحمل خبر اغتيال الطالب كمال أمزال.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	63
16	قصاصة من جريدة الشعب مؤرخة في التسعينيات تتضمن تكذيبا من وزير الثقافة لخبر توقيف بث الأذان.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي.	75
17	السارد يتذكر حادثة سجنه في السبعينيات.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	76
18	السارد يتذكر حادثة ذبحه لدجاجة في صغره.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	78
19	السارد يخبر ريما اعتزامه السفر رفقتها إلى باريس.	في سياق الماضي الخاص بالسارد.	استباق خارجي متحقق.	86

20	السارد يسترجع لحظة دخوله وزوجته مريم مقهى *le départ* في سان ميشال بباريس.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	94
21	مغادرته باريس قبل نهاية عطلة الشتاء.	في سياق الحاضر وتفحصه للقصاصات.	استرجاع خارجي ذاتي.	102
22	السارد يخبر مريم بأنه سَيُجَنّ ذات يوم.	في سياق الماضي الخاص بالسارد.	استباق خارجي ذاتي.	107
23	استرجاع حادثة استشهاد والد السارد سنة *1959*.	في سياق ما كانت تخبره به عمته قبل وفاتها.	استرجاع خارجي	108
24	السارد يتذكر أجداده الموريسكيين.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي	115
25	صورة فوتوغرافية للسارد أثناء طفولته.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي	119
26	نبوءة الغجرية بمستقبل السارد وهو في بطن أمه.	في سياق استرجاع خارجي.	استباق خارجي استشرافي	125
27	السارد يتذكر موت عمه جلول.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	131
28	استرجاعه فصول من حياة عمه جلول.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	136
29	خبر اغتيال يوسف صديق السارد.	في سياق فرزه للقصاصات.	استرجاع خارجي	144
30	استرجاعه فصول من حياة يوسف.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	147

31	سرد ماضي رئيس بلدية الجزائر الوسطى مع أول انتخابات تعددية.	في سياق تذكر السارد لجولة في شوارع العاصمة.	استرجاع خارجي	168
32	السارد يستعرض تاريخ إيكوسيوم.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	175
33	السارد يتذكر كلاما لجدته بقي عالقا في ذاكرته منذ عشرين عاما.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	189
34	استعادة مشهد بين مريم ووالدها.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	206
35	السارد يخبرنا بأنه سيأخذ ريما إلى الطبيب.	في سياق سرده لمعاناتها من مرضها	استباق خارجي	209
36	فاطمة تستعيد صورة عبد الرحمن المذبوح قبل يومين.	في سياق حوارها مع السارد في الحاضر.	استرجاع خارجي	219
37	السارد يستعيد مشهدا مشابها حدث قبل أيام.	في سياق السابق.	استرجاع خارجي	224
38	السارد يسترجع حادثة سيارته قبل سنة.	في سياق خروجه من البيت وركوبه سيارته.	استرجاع خارجي	227
39	استعادته ملامح وجه فاطمة بقسماته وانكساراته.	في سياق الخروج لتنفيذ برنامج يومه.	استرجاع داخلي	230
40	السارد يسترجع تاريخ الأتراك في الجزائر.	في سياق تنقله بين شوارع العاصمة لتنفيذ برنامج	استرجاع خارجي تاريخي.	232

		يومه.		
41	تذكره نصيحة أحد أصدقائه.	أثناء مغادرته لحي الأبيار.	استرجاع خارجي	233
42	السارد يتذكر كلمات صديقه يوسف المغتال منذ يومين.	في سياق الذهاب لحضور مراسم دفنه.	استرجاع خارجي	235
43	السارد يسترجع لحظات لقائه مع الطالبة جليلة في رواق الجامعة.	في سياق دخوله إلى الجامعة في الزمن الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	236
44	السارد يسترجع موقفا حدث له رفقة زوجته مع مدير المعهد.	في السياق السابق.	استرجاع خارجي ذاتي.	242
45	استرجاعه موقف حدث له مع إحدى أستاذات المعهد.	في سياق لقائه بمدير المعهد.	استرجاع خارجي ذاتي.	244
46	السارد يتذكر فضيلة مديرة المتحف الوطني للفنون.	في سياق تنفيذ برنامج يومه.	استرجاع خارجي	264
47	استرجاعه حملة مصادرة الكتب الدينية من طرف وزارة الداخلية.	في سياق سؤاله عن كتاب علي عبد الرازق.	استرجاع خارجي	271
48	السارد يتذكر صديقته إيماش.	في سياق عبوره أحد أنفاق طرقات العاصمة.	استرجاع خارجي	273
49	السارد يتشاءم من المستقبل.	في سياق الحاضر.	استباق خارجي استشرافي.	278
50	السارد يتذكر مضمون مكالمة	في سياق بحثه عن	استرجاع خارجي	279

	هاتفية مع الناشر.	مقر المطبعة.	ذاتي.	
51	السارد يقدم معلومات عن زميله عبد الله.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	291
52	السارد يتذكر إحدى كلمات صديقه يوسف.	في السياق السابق.	استرجاع خارجي	297
53	السارد يتذكر مشهدا بينه وبين مريم.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	297
54	السارد يتوقع ضحك مريم مما جاء في رسالته التي حررها قبل قليل.	في سياق الحاضر.	استباق خارجي	298
55	استرجاعه ابتسامة مريم العذبة.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	298
56	السارد يقدم معلومات عن زواج نادية من فلسطيني.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	300
57	نادية تسرد فصلا من ماضيها.	في سياق حوارها مع السارد.	استرجاع خارجي	304
58	السارد يسترجع حوارا بينه وبين مريم.	في سياق ذهابه لحضور مراسم دفن يوسف.	استرجاع خارجي ذاتي.	325
59	السارد يتذكر سواحل جينوفا الإيطالية.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	350
60	السارد يسترجع احتفالات الجزائر في السبعينيات.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي.	357
61	السارد يتنبأ بابتلاع المزبلة لضاحية واد السمار.	في سياق عبوره بواد السمار.	استباق خارجي استشرافي.	358

62	السارد يقدم معلومات عن رابح.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	364
63	السارد يتذكر كلامه مع ريما.	في سياق الحاضر.	استرجاع داخلي ذاتي	368
64	استرجاعه فصلا من اتمام فلم فاطمة الأخير.	في سياق لقائه مع فاطمة ببيتها.	استرجاع خارجي	372
65	السارد يسترجع فصولا من حياة ديدي بيّاع السجائر.	في سياق زيارته لفاطمة.	استرجاع خارجي	374
66	السارد يسترجع مشهدا دار بينه وبين إيماش.	384	استرجاع خارجي ذاتي.	384

ج) جدول إحصائي تحليلي للمفارقات الزمنية في رواية «بوح الرجل القادم من الظلام»:

الرقم	نص المفارقة	السياق الزمني والنصي الّذي وردت فيه	نوع المفارقة	الصفحة
1	حديث السارد عن طفولته.	مباشرة بعد المقدمة التمهيدية.	استرجاع خارجي ذاتي.	11
2	لقاء السارد مع وردية.	في سياق حاضر كتابة أحداث الرواية.	استرجاع خارجي ذاتي.	19
3	حديث السارد عن الزيارات التي كانت تقوم بها والدته إلى جاراتها	في سياق الحاضر	استرجاع خارجي	27
	السارد يتذكر عدم حضور	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	33

4	الشريف عرس أخته نصيرة.			
5	ضاوية تخبر زوجها باعتزام ذهابها إلى الحمام.	في سياق حديث ضاوية مع زوجها في الحاضر.	استباق داخلي	35
6	مسعودة المطلقة تزور بيت منصور نعمان.	مباشرة بعد المشهد الذي دار بين ضاوية وزوجها.	استرجاع خارجي	37
7	السارد يعود بنا إلى زمن مابعد الاستقلال مباشرة للحديث عن المظاهرات الرافضة للانقسام داخل جيش التحرير.	جاءت هذه المفارقة في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي تاريخي.	43
8	منصور ومعلمته السابقة كلير ردمان يزوران شاطئ سيدي فرج.	في سياق حوار بين البطل وزوجته ضاوية في الزمن الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	51
9	منصور يغادر الشاطئ عائدا إلى فيلا روز.	في سياق سرد كآبة مدينة «عين..»	استرجاع خارجي ذاتي.	57
10	منصور يعود إلى فيلا روز بعد توديعه معلمته التي رحلت إلى فرنسا.	في سياق سرد الحاضر ولقاء السارد مع صادق الأحدب.	استرجاع خارجي ذاتي.	65
11	الحاج يتذكر نصيحة ضاوية بحلق لحيته.	في سياق مونولوغ في الحاضر.	استرجاع داخلي	71
12	قصة تعرف منصور على	في سياق سرد فضاء	استرجاع خارجي	75

	زكية.	شوارع مدينة «عين..».	ذاتي.	
13	مشهد بين منصور ووالدته.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	85
14	أسرة منصور تفر من فيلا روز.	في سياق سرد الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	93
15	منصور يسترجع صورة زكية.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	94
16	زكية تنبئ منصور بخطورة موقفهما.	في سياق المفارقة السابقة.	استباق داخلي غير متحقق.	94
17	منصور يطمئنها بأنه سيتزوجها يوما ما.	في سياق الحوار بينه وبين زكية.	استباق داخلي غير متحقق.	96
18	والدة منصور تخبره بنسيان بوبي في فيلا روز.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	97
19	منصور يفر من منزل محافظ شرطة.	في سياق مشهد بين الحاج وضاوية.	استرجاع خارجي ذاتي.	103
20	منصور يلتقي بمسعودة المطلقة.	في سياق سرد الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	115
21	مواصلة سرد قصته مع مسعودة.	في سياق سؤال ضاوية عن مصير ابنه من مسعودة.	استرجاع خارجي ذاتي.	117
22	كابوس مسعودة يطارد الحاج منصور نعمان.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	118
23	منصور يسافر إلى فرنسا لمزاولة دراسة الطب.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	123

24	قصته مع شيراز زميلته في الجامعة.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	127
25	الحاج يتذكر بدايات إنجاز لوحة الهاشمي سليماني.	في سياق سرد الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	136
26	سرد بداية تعرفه على شيراز.	بعد خروج الحاج رفقة الهاشمي سليماني.	استرجاع خارجي ذاتي.	137
27	المحقق يخبر الحاج بأن ما دار بينهما من حديث سيتكرر في يوم آخر.	في سياق استجواب المحقق للحاج منصور.	استباق داخلي	151
28	حوار بين منصور وسيلين في شارع شاتلي.	بعد خروج الحاج من مخفر التحقيق	استرجاع خارجي ذاتي.	155
29	المناضل البروليتاري يهدد منصور بالانتقام.	في سياق سرد ماضيه مع سيلين.	استباق داخلي	158
30	المناضل البروليتاري ينفذ تهديداته.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	159
31	منصور يعلم سيلين بوفاة والدته.	في سياق حوار بين الحاج وضاوية بشأن قصته مع سيلين.	استرجاع خارجي ذاتي.	169
32	الحاج يتذكر جريمة الارهابي عبد اللطيف في حقّ الإمام الضرير.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي	180
33	معارف منصور يعزّونه في والدته.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	183
	الاتفاق على الذهاب إلى	في سياق تلقي نبأ	استباق داخلي.	192

34	العاصمة يوم غد.	وفاة عبد الواحد الابن الوحيد للحاج.		
35	رسائل منصور إلى والده المسجون.	في سياق العودة من العاصمة.	استرجاع خارجي ذاتي.	199
36	رسالة سيلين إلى منصور.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي ذاتي.	209
37	محاكمة والد منصور.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي	217
38	حصول منصور على شهادة الدكتوراه.	في سياق حديث دار بين الحاج وصادق الأحدب.	استرجاع خارجي ذاتي.	225
39	صالح الغمري ينبئ الدكتور منصور بأنه سيكون موضع مراقبة إذا كتب في سيرته بأنه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين.	في سياق تذكر الحاج لكلام صالح الغمري.	استباق داخلي	231
40	تواصل الحوار بين منصور وصالح الغمري.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	231
41	الحاج يتذكر اعترافه بذنوبه أمام الإمام الضرير.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	237
42	الحاج يسترجع لحظات سفره إلى مدينة «عين..».	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	239
43	استرجاعه حادثة وفاة والده.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	239

44	ضاوية تستعيد لحظات خطبتها من طرف الدكتور منصور.	في سياق مشهد بينها وبين الحاج.	استرجاع خارجي	251
45	خبر صحافي ورد في جريدة بشأن جريمة بشعة حدثت الأسبوع الماضي.	في سياق ذهاب الحاج إلى مقهى المنفيين.	استرجاع خارجي	255
46	الحاج يتذكر لحظات زيارته منزل ضاوية قبل خطبتها.	في سياق الزمن الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	257
47	ليلة زواجه من ضاوية، الدكتور منصور يستعيد سنوات المجاهدة السبعة.	في سياق تذكر ليلة زواجه من ضاوية.	استرجاع خارجي ذاتي.	259
48	الحاج يعلم ضاوية بعودته بعد نصف ساعة.	في سياق سرد الحاضر.	استباق داخلي	263
49	الحاج يتذكر أيام ظهور بوادر الحمل على بطن ضاوية.	في سياق سرد حاضر البطل.	استرجاع خارجي	267
50	الفيلسوف جمال بقة يتنبأ بمآل البلاد إلى الهاوية.	في سياق أحد اللقاءات التي جرت بين الحاج منصور والفيلسوف بمقهى المنفيين.	استباق داخلي	279
51	الحاج يتذكر أيام طفولة ابنه عبد الواحد.	في سياق مشهد ثلاثي بين الحاج وضاوية وشقيقتها رانجا.	استرجاع خارجي	285
52	الحاج يستعيد صور مظاهرات	في سياق سرد	استرجاع خارجي	291

	أكتوبر1988 .	حاضر البطل.	تاريخي.	
53	تذكره الكلب بوبي.	في سياق رؤيته لكلب في شوارع «عين..» .	استرجاع خارجي	294
54	هدير طائرة يعيده إلى أكتوبر 1988 .	في سياق تجوله في شوارع «عين..»	استرجاع خارجي تاريخي.	294
55	الحاج يتذكر عرض انضمامه إلى الجبهة الإسلامية للإنقاذ.	في سياق الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	305
56	الحاج يتذكر زيارته لخلوة المتصوف سعيد الحفناوي.	في سياق سماعه صيحات صادق الأحدب.	استرجاع خارجي ذاتي.	313
57	ضاوية تتذكر يوم اغتيال الحاج منصور نعمان.	في سياق اطلاعها على اعترافاته.	استرجاع داخلي	325
58	ضاوية تواصل تذكر الأيام التي تلت وفاة زوجها.	في سياق اطلاعها على اعترافاته.	استرجاع داخلي	329

د. جدول إحصائي تحليلي للمفارقات الزمنية في رواية «اعترافات حامد المنسي»:

الرقم	نص المفارقة	السياق الزمني والنصي الواردة فيه	نوع المفارقة	الصفحة
1	السارد يتذكر قول أحد زملائه الأساتذة بخصوص رائحة التبغ.	في سياق وصف قاعة الأساتذة.	استرجاع خارجي ذاتي.	11
02	السارد يتذكر معركة	في سياق وصف	استرجاع خارجي	11

	صفين.	كيفية جلوس الأساتذة في القاعة.	تاريخي.	
03	السارد يتذكر يوما من أيام سفره عبر حافلة.	في سياق سرده موقفه من إحدى الأستاذات التي تقابله في وضعية الجلوس في القاعة.	استرجاع خارجي ذاتي.	14-15
04	السارد يتذكر إجابة والدته بخصوص اسمه.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	17
05	السارد يطلعنا واجباته التي سيقوم بها خلال السنة الجارية.	في سياق الحاضر بعد استلامه توقيت عمله	استباق مختلط	20
06	السارد يتذكر كلام جدته عن النمل.	في سياق اليوم الثاني من الأسبوع الأول من الأحداث.	استرجاع خارجي	22
07	السارد يتذكر طارق بن زياد، وكذلك الوجود الروماني في مدينة روسيكادا.	في سياق وصفه للفضاء الذي كان يقف فيه.	استرجاع خارجي تاريخي.	24
08	السارد يتذكر أسطورة عوج بن عناق.	في سياق تداعي ذاكرة السارد.	استرجاع خارجي أسطوري.	26
09	السارد يتذكر أيام طفولته.	في سياق ممارسته تمارينه الصباحية المعتادة.	استرجاع خارجي ذاتي.	32
10	السارد يخبرنا بما سيقوم به بعد انهاء تمارينه الرياضية	في السياق السابق.	استباق داخلي ذاتي.	33

الصباحية.

11	السارد يتذكر ظروف التعليم في الزمن الماضي.	في سياق مقارنته بظروف التعليم في الزمن الحاضر.	استرجاع خارجي	34
12	أيام تعلم السارد في الكتّاب.	في سياق ممارسة تمارينه الصباحية.	استرجاع خارجي ذاتي.	36
13	السارد يطلعنا برنامج يومه الجاري.	في سياق ممارسة تمارينه الرياضية.	استباق داخلي ذاتي.	41
14	السارد يتذكر فصولا من حياة والده.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	41
15	السارد يخبرنا بما سيخلد به الشيخ الطاهر.	في سياق رد فعل على المعاملة القاسية التي كان يتلقاها من معلم الكتّاب.	استباق داخلي ذاتي.	44
16	قصة اختفاء شقيق حدة بوفكران.	في سياق سرد اليوم الرابع من الأسبوع الأول.	استرجاع خارجي	47
17	حدة تأمل في عودة أخيها يوما ما.	في سياق المفارقة السابقة.	استباق خارجي غير متحقق.	47
18	حدة تسرد قصة أمها مع الولادات.	في سياق الزمن الحاضر للسرد.	استرجاع خارجي	47
19	السارد يسرد لنا قصة عودة شقيق حدة ميتا.	في سياق الرد على أوهام حدة.	استرجاع خارجي	48
20	السارد يستبق ما سيقوم به بعد طلوع الشمس.	في سياق صبيحة اليوم الرابع من	استباق داخلي ذاتي.	52

		الأسبوع الأول.		
21	المنسي يتذكر ذلك اليوم الذي أهدى فيه أطفال الحي قفصا به طائر زاوش لحدة.	في سياق تذكرالسارد ولع حدة بالحيوانات.	استرجاع خارجي	53
22	الوجود التركي في الجزائر.	في سياق مقارنة الحاضر بالماضي.	استرجاع خارجي تاريخي.	60
23	السارد يعود بنا إلى عهد ماسينيسا.	في سياق اليوم السابع من الأسبوع الأول.	استرجاع خارجي تاريخي.	82
24	المنسي يتذكر قصة الشيخ الطاهر مع السجائر.	في سياق حاضر السارد في بداية الأسبوع الثاني من القصة.	استرجاع خارجي	92
25	المنسي يسرد قصة سيدي علي.	في سياق يومه الأول من الأسبوع الثاني.	استرجاع خارجي	94
26	المنسي يأمل رسم صورة لحدة.	في سياق حاضر السارد.	استباق خارجي	98
27	المنسي يتذكر معاملة هارون الرشيد لجواريه	في سياق اليوم الثاني من الأسبوع الثاني	استرجاع خارجي تاريخي	107
28	المنسي يخبر ما سيقع غدا.	في سياق اليوم الثاني من الأسبوع الثاني.	استباق داخلي	109
29	المنسي يتذكر دونكيشوط.	في سياق حاضر السارد.	استرجاع خارجي تاريخي أسطوري.	109
30	قصة إغواء آدم.	في سياق سرد قدرة	استرجاع خارجي	117

		المرأة على إغراء الرجال.	ديني أسطوري.	
31	السارد يتذكر المتسول ولد علي.	في سياق اليوم الرابع من الأسبوع الثاني.	استرجاع خارجي.	120
32	السارد يتحدث عن تماثيل مشهورة.	في سياق السادس من الأسبوع الثاني.	استرجاع خارجي تاريخي.	133
33	المنسي يستعرض شريطا لأهم المتصوفة.	في سياق جلوس المنسي إلى شاطئ البحر.	استرجاع خارجي تاريخي.	142
34	المنسي يفكر كيف ستمر ليلته.	في سياق نهاية اليوم السابع من الأسبوع الثاني.	استباق داخلي ذاتي.	145
35	المنسي يتذكر صديقه عبد الله.	في سياق اليوم الأول من الأسبوع الثالث.	استرجاع خارجي	154
36	المنسي يتذكر نقاء المدينة التي يقطنها.	في سياق المقارنة بين حاضرها وماضيها.	استرجاع خارجي	158
37	المنسي يستحضر أسطورة تانيت.	في سياق اليوم الثالث من الأسبوع الثالث.	استرجاع خارجي تاريخي أسطوري	166
38	المنسي يقدم لمحة عن عمي صالح.	في سياق اليوم الرابع من الأسبوع الثالث.	استرجاع خارجي	176
39	المنسي يخبرنا بما سيقوم به بعد عودته إلى منزله.	في السياق السابق.	استباق داخلي ذاتي.	181
40	المنسي يتذكر ساعة جده.	في سياق رؤيته لبوصلة فوق مكتبه.	استرجاع خارجي	183

41	المنسي يتذكر السندباد وابن بطوطة وكولومبس.	في سياق اليوم الخامس من الأسبوع الثالث.	استرجاع خارجي تاريخي أسطوري	185
42	المنسي يدخل دائرة المستقبل عن طريق الحلم	في سياق المفارقة السابقة.	استباق خارجي غير متحقق.	185
43	المنسي يتذكر جدته البارعة في تفسير الأحلام والعالمة بأسرار النبات.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	186
44	المنسي يتذكر والده وهو يقتاد إلى السجن.	في سياق اليوم السادس من الأسبوع الثالث.	استرجاع خارجي	191
45	المنسي يتذكر كلام خالته بخصوص يوم ميلاده.	في السياق السابق نفسه.	استرجاع خارجي	192
46	المنسي يتذكر جدته مجددا.	في سياق اليوم السادس.	استرجاع خارجي	195
47	المنسي يقدم معلومات تاريخية عن لوحة الموناليزا.	في السياق السابق نفسه.	استرجاع خارجي تاريخي.	198
48	المنسي يتساءل كيف سيكون موقف الناس من لوحته بعد اتمامها.	في سياق اليوم السابع من الأسبوع الثالث.	استباق خارجي	201
49	المنسي يتذكر قصة بدء الخليقة.	في سياق انهاء لوحته في اليوم السابع.	استرجاع خارجي تاريخي ديني أسطوري.	204
50	المنسي يتوقع ما سيحصل في المستقبل.	في سياق خاتمة الرواية بعد نهاية	استباق استشرافي	205

	الأسبوع الأخير من القصة.		خارجي.

هـ. جدول إحصائي تحليلي للمفارقات الزمنية في رواية «تاء الخجل»:

الرقم	نص المفارقة	السياق الزمني والنصي الواردة فيه	نوع المفارقة	الصفحة
1	الساردة تعود بنا إلى الرابعة عشر من عمرها.	في سياق ابراز الساردة موقفها من تاء التأنيث.	استرجاع خارجي ذاتي.	12
2	الساردة تعود إلى زمن طفولتها.	في سياق خطابها الموجه إلى نصر الدين.	استرجاع خارجي ذاتي.	15
3	الساردة تتحدث عن علاقة والدها ووالدته قبل زواجهما.	في سياق المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي	16
4	الساردة خالدة تتذكر لقاءً كان قد جمعها مع نصر الدين في جامعة قسنطينة	في سياق حاضر الساردة	استرجاع خارجي ذاتي	18
5	الساردة تتذكر يوما من أيام الدراسة الابتدائية.	في سياق تداعي ذاكرة الساردة.	استرجاع خارجي ذاتي.	19
6	الساردة تتذكر حديثا لها مع نصر الدين.	في سياق اعترافها بحبها لنصر الدين إلى الوقت الحاضر.	استرجاع خارجي ذاتي.	23
7	الساردة تتذكر يوما من أيامها بأريس وهي تتأمل بيت نصر الدين.	في سياق ابراز انزعاجها من أريس.	استرجاع خارجي ذاتي.	25

8	الساردة تتذكر كلام نصر الدين عن زواجهما.	في سياق كتابة الساردة لفصل من قصتها.	استرجاع خارجي ذاتي.	34
9	الساردة تسرد علينا تفاصيل انغماسها في العمل الإعلامي.	في سياق تفسير التحول الذي حدث في حياة الساردة.	استرجاع خارجي ذاتي.	34
10	الساردة تستبق ما ستخبر به نصر الدين في قصصها القادمة.	في سياق كتابة قصتها.	استباق خارجي	35
11	الساردة تذكرنا بتاريخ الاغتيالات بعد موجة الإرهاب عن طريق توظيف تقنية الخبر الصحافي.	في سياق ابراز أسباب الأزمة الدموية وتداعياتها.	استرجاع خارجي تاريخي.	36
12	الساردة تتذكر مقولة لالة عيشة.	في سياق حاضر الساردة.	استرجاع خارجي	37
13	الساردة تتذكر صورة ريما نجار المنتحرة من جسر سيدي مسيد.	في سياق نقدها للحاضر المتأزم.	استرجاع خارجي	39
14	الساردة تستبق ما ستكتبه عن نصر الدين في قصصها القصيرة.	في سياق كتابتها لقصتها الحاضرة.	استباق خارجي	43
15	الساردة تعود بنا إلى بداية عهد التعددية السياسية في الجزائر.	في سياق محاولة تفسير الواقع المتأزم للجزائر.	استرجاع خارجي تاريخي.	51
16	الساردة تفكر فيما ستكتبه	في سياق طلب من	استباق داخلي	53

	عن موضوع المغتصبات.	مدير تحرير الجريدة		
17	الساردة تعود بها ذاكرتها إلى زمن طفولتها البريئة.	في المفارقة السابقة.	استرجاع خارجي ذاتي.	55
18	الساردة تتوقع ما سيقوله أهلها وأقاربها بشأن التحقيق الصحافي الذي ستنشره في جريدتها.	في سياق الحاضر.	استباق خارجي	57
19	الساردة تتذكر ما كتبته سابقا بشأن المغتصبات.	في سياق كتابة تحقيقها الأخير عن المغتصبات.	استرجاع داخلي ذاتي.	59
20	الساردة تتذكر نصر الدين وهو يعيد لها دفترها في عيد ميلادها السابع عشر.	في سياق زيارتها للمستشفى الجامعي لقسنطينة للاطمئنان على يمينة.	استرجاع خارجي ذاتي.	63
21	يمينة تسرد فصلا من حياتها قبل الاختطاف.	في سياق حديثها مع الساردة خالدة.	استرجاع خارجي	75
22	الطبيب يستبق موت يمينة.	في سياق تأزم حالة يمينة.	استباق داخلي	77
23	خالدة تسترجع قصة مخطوطها الذي وضعته عند أحد الناشرين لطباعته	في سياق مغادرة المستشفى بعد زيارة يمينة.	استرجاع داخلي ذاتي.	81
24	يمينة تسرد قصة رزيقة مع أمير الجماعة المسلحة.	في سياق شرح المغتصبات لمعاناتهن.	استرجاع خارجي	85

25	الساردة تعد يمينة بإحضار الكتاب الذي طلبته في الغد.	في سياق العودة من المستشفى.	استباق داخلي	85
26	الساردة تعد يمينة بالسير معا فوق جسر سيدي مسيد بعد تماثلها للشفاء ومغادرة المستشفى.	في سياق الحوار الذي جرى بينها وبين الساردة لإتمام التحقيق.	استباق خارجي غير متحقق.	86
27	الساردة تستعرض تاريخ القتال في جبال الجزائر.	في سياق مواصلة كتابة قصتها.	استرجاع خارجي تاريخي.	93

2. آليات بناء المفارقات الزمنية في الرواية الجزائرية:

بعد الإحصاء الشامل والتصنيف الدقيق للمفارقات الزمنية الّتي احتوتها البنى السردية للنماذج الروائية الجزائرية المختارة، لا بدّ على البحث أن يحلل آليات بنائها، ثمّ يستنتج الدلالات الزمنية التي تتضمنها.

إذا كان تحديد المفارقات الزمنية لكلّ خطاب روائي يتحدد انطلاقا من الحكي الأول «**فان الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنّه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل**».[1] ويطلق **سعيد يقطين** على هذه التقنية مصطلح التخطيب، الّذي يوضح وظيفته بقوله: «**إن تخطيب زمن القصة في الخطاب هو الذي يحقق زمنيته ويعطيه بعده الخاص والمتغير**»،[2] وليس عبثا أن يتحكم السارد في ترتيب أحداث القصة ترتيبا خاصا، وذلك باعتماده على آليات نصية محددة، تؤدي إلى انفتاح الخطاب الروائي إلى جهتين متعاكستين؛ جهة الماضي عن طريق الاسترجاعات، وجهة المستقبل عن طريق الاستباقات، بنوعيها الداخلية والخارجية، كما توضحها الجداول الإحصائية السابقة.

[1] سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص 41.

[2] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ص 97.

إنّ اللافت للنظر في الجداول التصنيفية السابقة هو تأرجح أحداث النصوص الروائية المختارة بين الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، غير أنّ ترتيبها لم يكن ترتيبا كرونولوجيا بل ترتيبا فنيا خاضعا في كثير من الأحيان إلى الحالة النفسية للشخصية المهيمنة على البرنامج الّذي يجسده المسار السردي لكل نص، خاصة وأن هذه النصوص يطغى عليها طابع رواية السيرة الذاتية[1] أو ما يُصطلَح عليه بالاعترافات، فالسرد - بصفة عامة- «**يصدر عن رؤيتين نفسيتين، رؤية نفسية واعية وعيا داخليا، ورؤية نفسية واعية وعيا خارجيا، وتوصف عادة الرؤية الأولى بالذاتية، والرؤية الثانية بالموضوعية**».[2] فالاعترافات أو روايات السيرة الذاتية تصدر عن الرؤية الأولى؛ أي الرؤية النفسية الواعية وعيا داخليا.

ولهذا جاء الإيقاع السردي للخطابات الموصوفة السابقة إيقاعا ماضويا في أغلبه، وهذا ما تثبته الإحصائيات الآتية:

1- في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، لاحظنا، استثناءً، توازنا إيقاعيا سرديا، بصورة نسبية، وهذا ما تترجمه الأرقام الآتية: *10* حركات سردية استرجاعية تتراوح بين استرجاعات مختلطة وعددها اثنان، والاسترجاع الداخلي الذاتي وعدده اثنان كذلك، والاسترجاع الداخلي الغيري وعدده ست استرجاعات، واسترجاع خارجي تاريخي. في مقابل *06*، حركات سردية استباقية تتراوح بين استباقين داخليين، وثلاث استباقات خارجية. وهذا ما يصعب من تصنيف هذه الرواية تصنيفا دقيقا.

2- في رواية «**ذاكرة الماء**»، طغى النزوع إلى الماضي، وهذا ما توضحه الأرقام الآتية: *56* استرجاعا تراوح بين *16* خارجيا ذاتيا، و*10* استرجاعات خارجية تاريخية، و*29* استرجاعا خارجيا غيريا، واسترجاع داخلي واحد. في مقابل *10* استباقات؛ اثنان منها

---

[1] يعتبر فيليب لوجون أنّ «**كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته وإحساساته مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف هو سيرة ذاتية**». لمزيد من التوضيح ينصح العودة إلى:

فيليب لوجون: **السيرة الذاتية- الميثاق والتأريخ الأدبي-** ، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط *1*، *1994*، ص *10* وما بعدها.

وفي هذا الصدد دائما، يقول **قيس الهمامي**: «**يتحدد هذا الجنس عموما بتاريخ المؤلف أي أن يكون تاريخ الشخصية هو الغاية ومحور العمل**». ينظر: قيس الهمامي: **التجريب وإشكالية الجنس الروائي**، ص*64*.

[2] يوسف الأطرش: **بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة**، ص *328*.

داخلية والثماني المتبقية خارجية. ومرد ذلك إلى أنها رواية سيرة ذاتية.

3- في رواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، سيطر عمل الذاكرة على فعل التوقع، وهذا ما تترجمه الإحصائية الآتية: *49* استرجاعا تراوح بين *32* استرجاعا خارجيا ذاتيا، و*11* خارجيا غيريا، وثلاث استرجاعات خارجية تاريخية، وثلاث داخلية. و*09* استباقات داخلية. وهذا ما يتوافق مع نمطها المتماهي مع طابع الاعترافات.[1]

4- في رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، نجد *37* استرجاعا تراوح بين *05* خارجية ذاتية، و*12* استرجاعا تاريخيا، و*18* استرجاعا خارجيا غيريا، واسترجاعين خارجيين اسطوريين، مقابل *13* استباقا تراوحت بين استباق واحد مختلط، و*07* استباقات داخلية ذاتية، و*05* استباقات خارجية. وتعليل ذلك واضح من عنوان الرواية الذي يفصح عن مضمونها الاعترافي.

5- في رواية «**تاء الخجل**»، سيطر الماضي على المستقبل بفعل نمط بناء هذه الرواية الّتي تأخذ شكل السيرة الذاتية، وهذا ما تترجمه المتراجحة الآتية: *20* استرجاعا تراوح بين *10* خارجية ذاتية، و*03* خارجية تاريخية، و*05* خارجية، استرجاعان داخليان ذاتيان. في مقابل *07* استباقات تراوحت بين *04* خارجية، و*03* داخلية.

وقبل أن نقرأ دلالات هذه النتائج الإحصائية سوف نسلط الضوء على الآليات والتقنيات المستعملة في خلق هذه المفارقات بنوعيها: الاسترجاعات والاستباقات، والبداية ستكون بالتعرف على تقنيات الاسترجاع، ثم يليها التعرف على تقنيات الاستباق.

أ. آليات الاسترجاع:

يلجأ الروائي الجزائري- عبر وسيط ورقي يدعى السارد - إلى توظيف كم من التقنيات والآليات التي تمطط الخطاب السردي باتجاه الماضي سواء داخل القصة الإطار وهو ما يصطلح عليه **جيرار جينيت** وأشياعه بالاسترجاع الداخلي، أو خارج إطار القصة،

---

[1] **الاعترافات** سرد نثري استعادي، يندفع فيه السارد الذاتي إلى منطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذاتية، مستخدما الآليات والتقنيات والطرائق ذاتها التي يستخدمها السرد السير ذاتي، غير أنه يتدخل على نحو أعمق في طبقات الشخصية الباطنية، ويتوافق مع السرد السير ذاتي في آلية التطابق بين السارد والمؤلف والشخصية. فهو سرد سير ذاتي يتقصّد الإثارة والنقد اللاذع وتعرية الذات، مما يجعله يدور على المستوى النوعي في فلك السيرة الذاتية. لمزيد من الاطلاع ينظر: محمد صابر: **تمظهرات التشكل السير ذاتي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، *2005*، ص*108*.

وهو ما يصطلح عليه بالاسترجاع الخارجي، وهناك نوع آخر تكون بداية سعته خارج القصة، ونهايتها ضمنها، وهو ما يسميه **جيرار جينيت** استرجاعا مختلطا.[1] وفي هذا الصدد تقول **مها حسن القصراوي**: «**ليست أحداث الماضي مجرد قوالب جامدة جاهزة يتمّ توظيفها في النص، وإنّما هناك محفزات تلعب دورا أساسيا في وجود الماضي واستمراريته في المقطع السردي الحاضر**».[2]

ولعلّ أبرز هذه المحفزات **اشتغال الذاكرة** باعتبارها: «**ذاتُ زمنيّةٍ مضاعفةٍ: الماضي والحاضر. الأول كائن بالفعل لأنّ الإنسان لا يتذكر إلاّ ما فات، وهو أشبه بالهباءات؛ أي بكتل صغيرة معزولة، لأنّ الذاكرة لا تستبقي منه إلاّ الحاسم المصيري الّذي انتقش بصورة إرادية أو غير إرادية. أمّا الحاضر فكائن قوة وفعلا؛ قوة لأنّه شرط إحياء الماضي، وفعلا لأنّ الماضي لا يكون إلاّ منعكسا على مرآة الحاضر**».[3]

إنّ الذاكرة إذن آلية مهمة من آليات الاسترجاع الّتي عادة ما ينبعث نشاطها بفعل مثير ما، يحدث في الحاضر، فتستدعي ما حدث في الزمن الماضي ليصبح في حضرة الزمن الحاضر؛ ليس كما حدث فعلا بكل تفاصيله بل على شكل هباءات أو ومضات متقطعة الأوصال بفعل ما يعتري الذاكرة من محوٍ للتفاصيل الدقيقة والاحتفاظ فقط بما هو حاسم ومؤثر في عقل ونفس الشخصية المتذكِّرة، وربّما هذا ما رمت إليه الباحثة الألمانية **كايت همبرجر** *(Kate Hamberger)* بقولها: «**إنّ التمثيل الحيّ يُدَاخِلُ ضمن الذاكرة الذاتية الإحساسَ القديمَ. ولكن ما إن يُعاد إنتاجه في، وبالذاكرة حتّى يتماهى من جديد مع الاحساس الآني واللحظة الحاضرة لفعل التذكر والإحياء**».[4]

و**لمصطفى الكيلاني** إشارة مهمة إلى الألوان الّتي يصطبغ بها فعل التذكر نجدها في قوله: «**يبدو فعل التذكر ألوانا متغايرة تتواصل في السياق السردي الواحد، تذكر الفرد وتذكر الآخر القريب من الأسرة وتذكر المجموعة، وبين السالف واللاحق وبين المنقضي والراهن توقيت، أي زمن مختلف، ووعي زمن مختلف أيضا، وامتداد أسطوري**

---

[1] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص *60*.

[2] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص*202*.

[3] عبد الوهاب الرقيق: **في السرد (دراسات تطبيقية)**، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط *1*، *1998*، ص *87*.

[4] *Hamberger Kate : **Logique des genres littéraires**, Seuil, Paris, 1986, p101.*

رحب، وامتداد مكاني وسيع أيضا، وآفاق من الحلم والتخييل يقابلها الحد، الوقف، الانحباس، الارتداد، الانزواء خوفا من ضياع المعنى الكامل».[1]

وفي هذا الصدد أحصت الباحثة **مها حسن القصراوي** في كتابها الموسوم بـ: «**الزمن في الرواية العربية**» ثلاث حفزات تعمل على تحريض الذاكرة من أجل الاشتغال ومن ثمّ تأثيث البنية السردية. وتتمثل هذه المحفزات فيما يلي:[2]

1- اللحظة الحاضرة من أهم محفزات التذكر، بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة وأشياء تثير ذكريات الماضي، ولعلّ المقارنة بين الحاضر والماضي تدفع الشخصية إلى استحضار الماضي ورؤيته من منظور زمني جديد، وفق خصوصية التجربة الحاضرة ومدلولاتها.

2- الحواس الّتي تلعب دورا أساسا في تحفيز الذاكرة لتتم عملية الاسترجاع؛ فالرؤية البصرية لشخص ما أو شيء ما في الحاضر قد تدفع إلى استعادة الماضي، كما أنّ الرائحة والأصوات، وكلّ ما يمكن أن يثير حواس الإنسان قد يعمل على استحضار الحدث الماضي.

3- اللغة كذلك تعد من محفزات الاسترجاع، فمجرد لفظة ما قد تعمل على إثارة ذاكرة المستمع فتستعيد ما يرتبط بها ممّا حدث في الماضي.

وتذهب الباحثة **أمينة رشيد** إلى أنّ: «**الرواية إنتاج لوجود الماضي في حاضر الشخصيات، ويدل كل معمار للقصة على رؤية كاتبها جماليا واجتماعيا، فالشّكل في نظري يحمل منظور الكاتب ومفهومه للعالم**»،[3] من هذا المنطلق يعتبر شكل البنية السردية مهما في كشف رؤية الكاتب الجمالية، الاجتماعية، الثقافية والإيديولوجية.

والاشتغال على محور الزمن أهم المداخل الّتي يلج من خلالها القارئ إلى عمق البنية الذهنية للكاتب، الّذي يسلم عنان السرد إلى شخصية افتراضية ورقية- حسب تعبير **رولان بارت** (*R. Barth*)- ، تشتغل بصوتها لتشكيل الخطاب السردي، اعتمادا على مجموعة من التقنيات، أهمها على الإطلاق نشاط الذاكرة الواعية وغير الواعية.

---

[1] مصطفى الكيلاني، **زمن الرواية العربية**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، *2003*، ص *48*

[2] ينظر: مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص ص *202- 203*.

[3] أمينة رشيد: **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، *1998*، ص *9*.

وسنعمل في هذا المقام على محاورة النصوص الروائية الجزائرية لنرى من خلالها دور الذاكرة في تشكيل البنية السردية، ومن ثمّ استنتاج آليات التذكر الّتي يعتمدها السارد في بعث نشاطها وتحريضها ودفعها للإنتاج، وفي الوقت نفسه، إماطة اللثام عن المدلولات الخفية لهذا الفعل المقصود.

تعمد أغلب الروايات من نمط السرد اللاحق إلى تنشيط الذاكرة لا لسد فجوة في الحكاية الإطار، بل للعودة إلى ماض بعيد، عادة ما تدفع إليه مواقف الشخصية الرئيسة من الحاضر المتأزم، فتلجأ بذلك إلى استعمال أسلوب الهروب إلى الماضي في صفحاته المشرقة تعويضا وتنفيسا لها مما انتابها من ضغط نفسي يحاول أن يسجنها في شرنقته؛ ففي رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» نقف عند مجموعة من المقاطع النصية الّتي يظهر فيها نشاط الذاكرة واضحا وجليا، كما هو الحال في المقطع الآتي المسرود بضمير الغائب: «**ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت لكن لا يميز، أو حتّى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم، والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلّها آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر**»؛[1] فالولي الطاهر بعد صحوه من غيبوبته، أصابه نوع من هذيان الذاكرة الّتي تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع حدثت فعلا أثناء غيابه لكن لا يستطيع أن يحدد مرجعها الزماني والمكاني، وهو ما يدل على الحالة النفسية غير العادية لهذه الشخصية الّتي لحقتها لعنة بلارة الّتي بشرته بهذا المآل إن هو سفك دمها، ولكن الولي لم يأبه لهذا الوعيد وقام بسل قرطيها، فحدث ما حدث، وها هو الآن يعود إلى مقامه الزكي ولكنّ هذه العودة ظلّت رهين اعتقاده الّذي سرعان ما خاب؛ لأنّ المقام لم يكن حقا مثل ذلك الّذي شيده قبل غيابه، ولعلّ هذا الذهول والحيرة والاضطراب النفسي هو سبب ما اعترى ذاكرته من هذيان.

أمّا في المقطع الآتي فإننا نجد نوعا من التوازن قد عاد إلى ذاكرة الولي الطاهر الذي يسرد لنا تجربة من تجاربه الواضحة أثناء غيابه عن المقام قائلا: «**أعرف المنزل ومن فيه، فقد كان مأوى لنا عدة سنوات، صاحبه شاب يتاجر بين الداخل والخارج في رحلات الصيف والشتاء والربيع والخريف، وكلّ شهر وكل أسبوع نحو إيطاليا وتركيا وبريطانيا وبعض بلدان جنوب آسيا، وقد كان لنا طيلة سنوات نعم السند والمعين،**

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص20.

فأمدنا بكلّ ما نحتاج إليه، واستجلب لنا من مالطة كميات هائلة من السلاح والذخيرة، ووسائل الاتصال...»،[1] وقد لعب المكان في هذا المقطع النصي دورا مهما في تحريض ذاكرة الشخصية بمجرد وقوع حاسة البصر عليه، وهو من العوامل المحفزة للذاكرة السردية.

إذن، نستطيع من خلال هذين المثالين المجتزأين من رواية **الطاهر وطار** أن نقول: إنّ الذاكرة في هذه الرواية تمثل محركا أساسا للفعل السردي سواء عن طريق هذيان الذاكرة، أو عن طريق التحفيز البصري للذاكرة الواعية.

وفي رواية «**ذاكرة الماء**» لـ**واسيني الأعرج**، يتضح، من عنوانها، الحضور القوي للذاكرة من خلال وقوع شخصية البطل في شرنقة الزمن النفسي، فتلجأ إلى استخدام أسلوب تيار الوعي فتعيش في ذاكرتها للتخلص من ثقل الزمن الحاضر الذي لوثته يد الإرهاب الأعمى، وقد تضافرت محفزات عديدة لتخليص ذاكرة السارد من خمولها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مفعول الكلمة الحاضرة في بعث الذاكرة لاستجلاب ما يماثلها من كلام سابق اختزنته الذاكرة، وعادة ما يكون كلاما ذا قيمة، لا يمر هكذا دون تأثير على نفس السامع أو إقناع له، وهو حال ما ذكره السارد في هذا المقطع: «**تذكرت كلمات صديقي الفنان، يوسف الذي اغتيل قبل يومين:**

يا كل صديقي

يا صديقي

يا بعض صديقي...»؛[2] فهذه الكلمات ليست ككلّ الكلمات الّتي تمرّ على أذن السامع، بل إنّها كلمات لها وقعا وتأثيرا بالغا على شخصية السارد صديق يوسف؛ لأنّها كلمات شاعر تنطلق من القلب لتنفذ إلى قلبِ المعنيِّ بها، دون أن يعترضها حاجب أو رقيب. وبالتالي تلعب الكلمة دورا مهما في إيقاظ الذاكرة من سباتها لينفتح بذلك فعل السرد إلى الوراء.

وإذا كان هذا حال الكلمة مع الذاكرة، فإنّ المكان لا يقل عنها تأثيرا في تشغيل مفعول الذاكرة لتستعيد ذكرياته الحالّة فيه، سواء كانت جميلة أو مؤلمة، ففي

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص86.

[2] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص20.

هذا النص الروائي نجد المكان مرتبطا بذكريات جميلة جمعت السارد مع مريم قبل مرحلة الزواج من أجل توطيد علاقتهما: «**قبل زمن ليس ببعيد، كنت أنا ومريم نأتي إلى هذا المكان، ندخل مطعم الأقواس الّذي أغلق بعد أن عاد صاحبه عمي موحا إلى قريته تحت الضغط...**».[1]

والذاكرة في نشاطها لا تستند دائما إلى محفز بعينه، بل قد ينبعث نشاطها لا إراديا، وقد تكون الحالة النفسية للشخصية المتذكرة وراء ذلك، وهذا ربّما ما نلحظه في قول السارد: «**لست أدري بالضبط، ما الّذي جعلني أبحث عن صديقي الّذي ضاع منذ ثلاثين سنة في مدينة غريبة لم يكن يعرفها، ولم تكن تعرفه أبدا، عاودتني صورته، بل عادوني هو...**»،[2] وكذلك في قوله: «**لست أدري ما الّذي ذكرني بفضيلة مديرة المتحف الوطني للفنون؛ امرأة تشبه سيدة الرخام في صلابتها...**»؛[3] فالسارد في هذين المقامين يطرح سؤال الحيرة الدال على الاسترجاع اللا إرادي لصديقه الّذي ضاع منذ أكثر من ثلاثين سنة، وكذلك تذكُّرَه فضيلة مديرة المتحف الوطني، ولعلّه، كما ذكرنا قبل قليل، يعتبر هذا التذكر اللاواعي نتيجة تشابه السياق النفسي لشخصية السارد في الحاضر مع ما واجهته هاتين الشخصيتين في زمن مضى، وهذا من قبيل المعادل النفسي إن صح التعبير.

من هذا المنطلق نستطيع أن نستنتج أنّ نشاط الذاكرة في رواية «ذاكرة الماء» لـ**واسيني الأعرج** يتراوح بين الوعي تارة واللاوعي تارة أخرى، وفي حالة النشاط الواعي هناك عوامل حسية تحرضها في الزمن الحاضر، فتستدعي ما يوافق المحسوس السمعي أو البصري في الزمن الماضي. أمّا في حالة التذكر اللاواعي فربّما يكون نشاط الذاكرة واقعا تحت تأثير الحالة النفسية للشخصية المتذكِّرة.

ومن النماذج الروائية النسوية الّتي تعتمد في بناء أحداثها على اشتغال الذاكرة نذكر رواية «**تاء الخجل**» للكاتبة الجزائرية المغتربة **فضيلة الفاروق**، هذه الرواية الّتي تعالج الوضع المتردي الّذي آلت إليه جزائر التسعينيات من القرن العشرين؛ أين عانت فيه

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص *179*.

[2] المصدر نفسه، ص*37*.

[3] المصدر نفسه، ص *264*.

الأنثى- الطرف المغيب في مأساة الجزائر- من جرائم الاغتصاب الّتي اُرتُكِبَتْ في حقها من طرف الارهابيين، لتعود من حين إلى آخر إلى الزمن الماضي عن طريق نشاط الذاكرة لتؤصل هذه الظاهرة كاشفة عن التراتبية غير العادلة الّتي كرستها التقاليد البالية داخل الأسرة الجزائرية.

الساردة، وفي اعتمادها في تمطيط النص على الذاكرة تعتمد تقنيات سنذكرها تباعا من خلال استقرائها من النماذج النصية التي سنسوقها الآن: نبدأ بقولها: «**عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة. كنتَ قد انبعثت من كل الفجوات، وقد بصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة التي تخيم على الغرفة. كنتَ قريبا مني. فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي "NIKE"، بنطلونك "الجينز" الباهت اللون، بقميصه الرياضي الأبيض برائحة "FA" المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة تعيد لي دفتري الذي استلفته مني، قلت لي:**

- **تأكدي من أن دفترك عاد إليك سالما.**

قلت لك:

- **أنا متأكدة من أنه سالم.**
- **ما يدريك؟ قد تكون قطتي لعبت ببعض أوراقه.**
- **سأسامحها لأنها قطتك.**
- **أما أنا قلت أسامحها...**»،[1] فالمتمعن في هذا النص يجد أن الذاكرة تفرض نفسها على الشخصية المتذكِّرة عنوة لأنّ الدافع هو حالة نفسية إيجابية تتمثل في السعادة الغامرة الّتي تشعر بها الشخصية بفعل التأثير العاطفي الّذي مارسته شخصية نصر الدين على قلب خالدة الشخصية المحورية في هذه الرواية.

ويتأكد هذا النوع من دواعي التذكر في مواقف أخرى ذكرتها الساردة وهي طالبة في جامعة قسنطينة: «**يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيَّجة بالماضي كلّه، كنا في الجامعة، وكان رذاذ شباط (فيفري) يلبس قسنطينة فستان زفاف... ما زلت أذكر كم كنت أحب يديكَ، واستدارة أظافركَ والحقول المزهرة في**

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص70.

راحتيكَ»،[1] وكذلك في قولها: «**وأنا على الشرفة الرابعة عشر، حين دغدغتَ مشاعري بنقائك، عشتُ الحيرة لأوّل مرّة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟ أتذكر ذلك الطوفان الّذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا؟ أتذكر أجمل السنوات الّتي أمضيناها معا؟ وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرتَ إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة. لم أكن أعلم يومها أنّني سلّمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك. وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد**»،[2] فهذين النصين يدعمان ما سبق أن ذكرناه قبل قليل؛ إذ يمثل الشوق والحنين إلى الآخر دافعا قويا جدا لانبعاث نشاط الذاكرة إلى الوراء زمنيا وإلى الأمام خطيا.

وفي المقابل نجد كذلك الحالة النفسية السيئة تمارس بدورها العنف الرمزي[3] - بتعبير **بيير بورديو** (*Pierre Bourdieu*)- على ذاكرة الشخصية/ خالدة، لتجبرها على استعادة صورة مأساوية كانت قد عايشتها في مجتمعها الريفي المتخلف: «**وصورة العرس الكئيب الّذي حضرتُه البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا. بكت أم العريس... وبعد ساعة جاء الشيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثمّ خرج...**»؛[4] فالموقف المأساوي المذكور في هذا النص سيطر على ذاكرة خالدة ومارس عليها سطوته وسجنها في شرنقته ليصبح كابوسا مرعبا يهددها من حين إلى آخر، ولم تجد الساردة أفضل من نعت الجرح لهذه الصورة.

إذن، يتضح لنا مما سبق ذكره أن نشاط الذاكرة في رواية «**تاء الخجل**» رهين إحساسين متناقضين لاختلاف دوافعهما الّتي تتراوح بين الموقف الايجابي تارة والموقف السلبي تارة أخرى.

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*18*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*12- 14*.

[3] يعرف السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو العنف الرّمزي في كتابه "**الهيمنة الذكورية**" بأنّه: «**عبارة عن عنف يمارس عبر الطرق والوسائل الرّمزية الخالصة، أي عبر عملية التعرّف والاعتراف، أو على الحدود القصوى للمشاعر والحميميات**»، أو هو صنوف من التعرفات والأقوال والأفعال والحركات والكتابات، الّتي من شأنها أن تلحق الأذى بالاتزان النّفسي أو الحسي لشخص ما.

[4] فضيلة الفاروق: **مصدر سابق**، ص ص*25- 26*.

هذا، وتبقى رواية «**اعترافات حامد المنسي**» للكاتب **الأزهر عطية** من أخصب المدونات الروائية الّتي يسهم اشتغال الذاكرة في بنيتها إسهاما لا ينكر، خاصّة وأنّها اعترافات يبوح من خلالها السارد بضمير المتكلم عن عوالم خفية مجهولة لدى عامّة النّاس، وقد تعددت فيها بواعث اشتغال الذاكرة، وهي كالآتي:

1- الرائحة التي تلعب دورا مهما في تحريض الذاكرة، ونجد ذلك جليا في المقطع النصي الآتي: «**رغم أنّي تذكرت ما قاله لي أحد الأصدقاء ذات مرّة**

- أنت مثل النساء، لا تحب رائحة التبغ... أتذكّر الآن جيدا أنّني ضحكت آنذاك. ولم أزد شيئا على ذلك، لأنّني تذكرت جدتي العظيمة وتذكرت غليونها الفخاري العجيب».[1]

2- الهيئة، كذلك، تثير الذاكرة انطلاقا من مبدأ التشابه، كما هو جلي في هذا المقطع: «**كان أولئك الأساتذة يجلسون في صَفَّين متقابلين نظرت إليهما فتذكرت معركة صِفِّين**».[2]

3- تماثل الموقف الحاضر الّذي تتعرض له الشخصية المتذكِّرة مع موقف سابق تعرضت له في الماضي، كما يبينه النص الآتي: «**وتحدي تلك المرأة ذكرني أيضا بامرأة أخرى. كنت مسافرا، والأسفار فيها كثير من المفاجآت، وكنت أجلس في مكان لم أتعود الجلوس فيه قبلا، لوجوده في وسط الحافلة، بحيث يكون نصف الركاب أمامي، ونصفهم ورائي، رغم أنني في مثل هذه الحالات أفضل الجلوس في المؤخرة، حتّى أرى كل شيء. كان المقعد الّذي إلى يساري فارغا، عندما ركبت الحافلة، وبعد قليل فقط كانت تجلس إلى جانبي امرأة من ذلك النوع الّذي يحمل الرهبة والخشوع إلى القلب، ويفرض عليك سلوكا معينا وحذرا، وذلك ما حدث لي في بداية الأمر، حيث وجدت نفسي أتحرك في مكاني مفسحا لها المجال، ثمّ رحت أنجذب أكثر باتجاه النافذة، متظاهرا في الوقت نفسه بالاهتمام بما هو في الخارج...**».[3] وكذلك في قوله: «**وعندما أتذكر النمل الأسود أتذكر جدتي الّتي كانت تكشف لي أسرار الحيوانات كانت تقول لي: النمل**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*11*.

[2] المصدر نفسه، ص*11*.

[3] المصدر نفسه، ص ص*14- 15*.

الأسود عربي، لذلك تراه يكد ويشقى باستمرار أمّا النمل الأحمر فهو رومي، ولذلك تراه رشيقا أنيقا خفيف الحركة»،[1] فرؤية النوع يذكّر بما قيل عن ذلك النوع وبقي مختزنا في الذاكرة.

4- القصد إلى التذكر عن طريق ما يسمى بالذاكرة المفكرة، وذلك حينما تتعمد الشخصية التذكر الواعي المقصود لذاته، كما هو موضح في النص: «**اتكأت إلى الوراء، وحاولت أن أذهب بعيدا، أن أحلق في عوالم تخلو من صورتها، تذكرت أمي: سميتك المنسي، حتى ينساك الموت**»؛[2] فالسارد هنا هو الّذي دفع ذاكرته للاسترجاع الواعي المقصود لغرض الهروب من صورة تسيطر عليه في الحاضر.

5- الفضاء الذي يعد من أبرز دواعي التذكر، وقد شاع ذلك في الشعر الجاهلي وبالضبط في الوقوف على الطلل، كما هو معروف على غرار مطلع معلقة امرئ القيس:[3]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فالمكان أو الفضاء يثير الذاكرة سواء لباعث ايجابي أو سلبي، أو لتشابهه مع المكان المتذكَّر، أو لاسترجاع حدث وقع في مكان مماثل، كما في النص: «**كان البحر أمامي، والجبال ورائي تذكرت حينها طارق بن زياد بعد أن قطع المضيق وهو يخاطب جيشه، ويأمر بحرق سفنه، ويقطع بذلك عن نفسه وعن غيره خط الرجعة ويفرض فكرة التوغل**».[4]

6- الكلام: الّذي لا يقل تأثيرا عن الفضاء في تحريض الذاكرة، كما في قول السارد: «**ذكّرني كلامها بتلك المرأة العظيمة، الّتي صادفتها ذات مرّة في رحلة لا أنساها ما حييت...**».[5]

7- تماثل الكيفية بين الحادثة الحاضرة وحادثة ماضية، يدفع الذاكرة لاستحضار واستدعاء ما حدث في الماضي ليتماهى في الزمن الحاضر، كما نقف عنده في النص: «**وفي الذاكرة تحركت أشياء قديمة اهتزت بعنف ثمّ استقرت في صمت**

---

[1] الأزهر عطيّة: **اعترافات حامد المنسي**، ص*22*.

[2] المصدر نفسه، ص*17*.

[3] امرؤ القيس: **الديوان**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط*4*، دت، ص*04*.

[4] الأزهر عطية: **مصدر سابق**، ص*24*.

[5] المصدر نفسه، ص*29*.

تذكرت، كان الشيخ في الكتّاب يعاقبني بمثل هذه الطريقة...».[1]

8- التشابه العكسي بين ما حدث في الحاضر وما تستحضره الذاكرة، كما في قوله: «**ودخّنتْ، نعم استأذنتْ ثمّ دخّنتْ، وآنذاك تذكرت صديقي المسكين الّذي قال لي ذات مرّة في نفسي: أنت مثل النساء لا تحب رائحة التبغ تذكرته وقلت في نفسي: ماذا لو رأى المسكين هذا المنظر بالذات**»؛[2] فما استحضرته الذاكرة يتناقض تماما مع ما حدث الآن، وكان باعثا لذلك الماضي عن طريق فعل التذكر.

9- التماهي مع شخصية أدبية؛ كشخصية **دونكيشوط** (*Don Quichotte*) بطل رائعة **ميكاييل سيرفانتس** (*Michael Servants*): «**إنّني أقاوم رياحا عاتية بهراوة أكبر منّي. تذكرت دونكيشوط. أوحت له وساوسه أنّه فارس وبطل، فعاش مهووسا بالأعمال البطولية، ومحاربة الظلم والظالمين**».[3] فالسارد في هذا المقطع النصي يتقمص شخصية أدبية نظرا للتماثل بين صنيعهما على سبيل المشابهة وليس التطابق.

10- السياق الفكري وما يقوم به كدور المحرض لذاكرة الشخصية، ويتضح ذلك من خلال المثال الآتي: «**كنت أفكر في التاريخ، وفي أستاذ التاريخ، في الواقعية وفي المثالية، فكرت أيضا في التصوف، واستعرضت شريطا لأمم المتصوفة، داوود الطائي، الفضيل بن عياض، رابعة العدوية، الحسين بن منصور الحلاج، أبو حيان التوحيدي، شهاب الدين السهروردي، ابن عربي، النابلسي، ذو النون المصري، ابن الفارض، عبد القادر الجيلاني، وغيرهم من رجال التصوف**»؛[4] فالسياق الفكري الّذي كان مهيمنا على فكر الشخصية الساردة يدفع الذاكرة إلى استحضار ما يصاحب ذلك التفكير، كما هو واضح من المثال السابق حيث أدى التفكير في الفكر الصوفي إلى استدعاء أبرز أعلامه على مر العصور.

بعد هذه الوقفة المتأنية مع «**اعترافات حامد المنسي**»، يتبين لنا اعتمادها شبه الكلّي على اشتغال الذاكرة، المنبعثة لدواع شتى، نذكرها تباعا: الرائحة، الهيئة،

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*82*.

[2] المصدر نفسه، ص*91*.

[3] المصدر نفسه، ص*109*.

[4] المصدر نفسه، ص*142*.

تماثل الموقف الّذي تتعرض له الشخصية في الوقت الحاضر مع موقف مشابه حدث في الماضي، القصد في التذكر، الفضاء، الكلمة، تماثل الكيفية في ما حدث في الحاضر وما حدث في الماضي، التشابه العكسي بين ما يحدث في الحاضر و ما حدث في الماضي، تماهي الشخصية المتذكّرة مع الشخصية المستدعاة سواء كانت أدبية أو تاريخية أو أسطورية أو غيرها، السياق الفكري وما يقوم به من دور المحرض لذاكرة الشخصية.

وفي ختام هذا العنصر نستنتج أنّ الذاكرة، في نشاطها، لا تشتغل هكذا دون عوامل محفزة، بل إنّها تنبعث انطلاقا من مُحَرِّضات متعددة، استقرأها البحث من المدونات المدروسة، وهي: الكلمة، الفضاء أو المكان، تماثل الموقف الحاضر مع موقف سالف له وقع في نفس الشخصية المتذكّرة، تماثل الكيفية، الحالة النفسية السعيدة أو التعيسة، تماهي الشخصية مع شخصية أدبية أو تاريخية أو سياسية أو أسطورية...إلخ، الهيئة، الرائحة، الإحساس، التشابه العكسي بين ما يحدث في الحاضر وما حدث في الماضي، السياق الفكري: فلسفي، سياسي، نفسي، ديني، صوفي... إلخ الّذي يدفع الشخصية إلى تذكر المصاحبات المتعلقة بهذا الفكر كتذكر أبرز أعلامه.

والذاكرة في النصوص الروائية خصوصا والسردية عموما إما أن تكون واعية أو غير واعية. وتتمثل وظيفتها الأساس في تحقيق مبدأ الحركية في النص السردي عبر فعل التمطيط إلى الوراء.

ب. آليات الاستباق:

إذا كان الروائي الجزائري يستعمل كما من التقنيات والآليات لتمطيط الخطاب السردي باتجاه الماضي فإنّه في المقابل يوظف آليات أخرى لتمطيطه باتجاه المستقبل، عن طريق ما يعرف بالاستباق، سواء كان داخليا أوخارجيا، وقد حددها عبد الوهاب الرقيق في ثلاث،[1] غير أنّ البحث سيقتصر على آليتين هما:

[1] عبد الوهاب الرقيق: **في السرد**، ص ص *88- 94*. حيث حددها في الأنواع الثلاث الآتية: الاستشراف، واللافتة، والسبق.

1- **الاستشراف:** الّذي يأتي ملتحما بالسرد، مشحونا بأحلام الشخصية وعواطفها ونواياها المتعلقة بالزمن القادم، وتدل عليه مجموعة من القرائن، وهذا ما سنقف عنده في نماذج الدراسة:

في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي**» نجد الولي وقد أدخلته غيبته في عوالم المستقبل أين يستخدم الوسائل التكنولوجية المتطورة جدا فيستشرف مستقبل القاهرة عن طريق السفر عبر الزمن: «**القاهرة، القاهرة المعزية. اختفت منها العمارات والحارات، والمساجد والقصور والفيلات حتّى الأزهر انطمست معالمه، حتّى المقطم استوى، حتّى الأهرامات توارت وبثت الزرابي على امتداد البصر... لدى تماوج الخلق تهليلا وتكبيرا**».[1]

ويعتبر الحلم نوعا من الاستشراف، وقد وظفه السارد بضمير المتكلم ممططا من خلاله المسار السردي باتجاه المستقبل: «**ها هنا كان الباب، أحفر هنا. أفتح ثغرة ألج منها، أحرر الأسرى والأسيرات، وأعطي الإذن بإقامة زفاف لمائتي عريس وعريس. أكون وبلارة العروسين رقم مائتين وواحد. يتحد الجوهر بالجوهر، ونشرع كلّنا، الجوهر والعرض في إنجاب نسل جديد، نسل كلّ النّاس، كما تقول بلارة، نسل أولياء الله الطاهرين ينتشر في الأرض ليملأها...**».[2]

وفي «**ذاكرة الماء**»، نجد نصوصا استشرافية نابعة من الحالة النفسية المتأزمة في اللحظة الحاضرة، أين تسيطر على الشخصية المحورية/السارد بضمير المتكلم نزعة التشاؤم والسوداوية والشعور المأساوي: «**سأجن ذات يوم، قلتها لمريم قالت وهي تضحك. وهل بقي لك عقل، قلت، وهل تعرفين بقية الحكاية، قالت أعرفك بما فيه الكفاية، ستقول، سأجن، وسأفعلها ذات يوم وأعبر هذا البحر حافي القلب والذاكرة بدون أي إدعاء، سوى برغبة العاشق وجنونه وهو ينطفىء داخل شعلة هي هيامه الكبير**».[3]

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*46*.

[2] المصدر نفسه، ص*105*.

[3] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*107*.

وهناك نصوص استشرافية وردت في إطار مفارقة استرجاعية خارجية، ينهض فيها فعل الاستشراف عن طريق فعل التنبؤ والعرافة، وهذا ما نجده في النص الآتي: «**أتصورها الفجرية التي جاءت إلى أمي عندما كانت حاملا بي لتقول لها:**

- **إنّ ساكن بطنك هذه المرّة سيكون ذكرا، سيحفظ كلمات الله ويشربها كلّما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الّذي يزورك دائما في الحلم "سيدي امحمد الوسيني" وإلاّ سيسرقه منك الموت لأنّهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن أو البارد**».[1]

ويتواصل فعل الاستشراف في هذه الرواية عن طريق رؤية مؤسسة على معطيات الحاضر المتأزم: «**سيأتي زمن لا يعرف الواحد فينا صاحبه وأخاه وقريته وربما بلاده، الكل خائف من الكل**».[2] وهذا ما نلفيه أيضا في النص الآتي حينما تقع عين السارد على الامتداد المفجع لمزبلة واد السمار: «**كلّ الحمير الذين يشقّون دروبها يوميا للتنظيف، يصبون خراجهم عند المنحدرات الملتصقة بالقصر، بعد سنوات قليلة سيتحول إلى مزبلة خصوصا مع انهيار كل أعمدته وكل بناياته التي لم تستطع اليونسكو حمايتها من التلاشي**».[3]

ويأتي الاستشراف في بعض الأحيان مؤسسا على معطيات الخبرة المتأتية من الممارسات الماضية، وهذا ما نقف عنده في هذا النص الّذي يتوقع فيه السارد ضحك مريم مما جاء في رسالته التي حررها قبل قليل: «**ستضحك مريم طويلا عندما أخبرها بهذا الإنجاز العظيم. أعرف أنها ستصرخ بأعلى صوتها** *HOURRAH !* **وأخيرا اشتريت حذاء! عليك الحمد**».[4]

وفي رواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**» تكاد تنعدم البنى السردية الاستشرافية ما عدا نبوءة الفيلسوف جمال بقة الّذي أطلع عليها الحاج منصور نعمان

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*125*.

[2] المصدر نفسه، ص*278*.

[3] المصدر نفسه، ص*360*

[4] المصدر نفسه، *298*

أثناء حديثهما في مقهى المنفيين وهو بصدد تأويل المشهد الحاضر وتداعياته على مستقبل الجزائر أين يتنبأ بمآل البلاد إلى الهاوية: «**لا أدري إلى أين نحن سائرون! قال بصوت مرير جمال بقة أنشأ يمسد وجهه الأسمر البشرة، الحَلِق حلقا دقيقا، ناظرا بيأس باتجاه الطريق كمن يحدق في الفراغ والعدم.**

إلى الهاوية نحن سائرون. أجاب».[1]

وفي «**اعترافات حامد المنسي**» نقف عند مجموعة من النصوص الاستشرافية مبنية على الأمل والحلم تارة، وعلى التفكير في المستقبل القريب عن طريق التساؤل المنبئ عن الحيرة المتأتية من إحساسين متناقضين هما الرغبة والرهبة.

ففيما يتعلق بالاستشرافات الحالمة فإنّنا نجدها حاضرة في النصوص الآتية:

1- على لسان حدّة وهي تعيش على أمل عودة أخيها يوما ما: «**مع بداية الثورة اختفى. قال لي آنذاك إنّه سيسافر إلى مكان بعيد في مهمة، وأنّه سيعود. ومنذ تلك اللحظة لم أرَ وجهه ثانية إلى الآن. انتهت الثورة، ومات من مات، وعاد من عاد. ولكنّه لم يمت، ولم يعد. إنّني مازلت أنتظره كل يوم، وكل لحظة، لأنّني متأكدة أنّه سيعود**».[2]

2- من خلال أمل المنسي في رسم صورة لحدّة: «**وعندما نسمع صوتك الغاضب، ستهتز أعماقنا، وسيرسم كل واحد منا لكِ صورة في الذاكرة. أما أنا فسأرسم لكِ صورة أروع من صورة الموناليزا، وسأختار لها مكانا مجاورا لصورة الشيخ الطاهر تجاوره وتجاورني، وتستفزني باستمرار. وقد تتحداني أيضا وأتحداها**».[3]

3- الذهاب إلى المستقبل عن طريق الحلم المقترن بالتذكر: «**وتذكرت الطوفان إنّني أغرق في بحر من طوفان القلق، فأين السفينة التي ستنجدني؟ سأحمل فيها من كل زوجين أثنين. لا سأحمل حدّة وحدها، وإن شاءت أن تحمل معها سلحفاتها، فلها أن تفعل، وإن لم يباغتها الطوفان سأحمل معي هذه البوصلة لتحدد لي جهة الشرق، حتّى أبقى منسجما مع حركة الكرة الأرضية، وستحمل حدة فكرونها، حتّى تكون منسجمة مع نفسها. وستحملنا تلك السفينة، بعد ذلك، نحو الغربة. سنكون غرباء بعد الطوفان**

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*279*.

[2] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*47*.

[3] المصدر نفسه، ص*98*.

مثل ما كان كلّ الأنبياء غرباء في رحلاتهم. وستنسى هذه المدينة، آنذاك، لعبة الوادي التي يلعبها في بعض شتاءاته الخصبة».[1]

أما عن بنية الاستشرافات المؤسسة على آلية التفكير في المستقبل القريب عن طريق التساؤل المنبئ عن الحيرة المتأتية من إحساسين متناقضين هما الرغبة والرهبة، فإننا نستطيع أن نؤسس لها من خلال النصين الآتيين:

1- استغراق حامد المنسي في دوامة التفكير في كيفة اجتياز ليلته: «**أفكر الآن في هذه الليلة، كيف ستمر بي. لا أعتقد أنّني سأكتفي بالجلوس في شرفتي المحاذية لشرفة حدّة، لأنّها ستفسد عليّ وحدتي وتأملاتي، مثلما أفسدتها عليّ في هذا النهار. سأصعد إلى سطح العمارة وبذلك أقترب أكثر من القمر، وأبتعد أكثر عن البشر. هناك سأجلس، وهناك سأقضي ليلتي. هناك سأتوحد وأتجلى، وأمارس كلّ هواياتي الأخرى**»،[2] ففي هذا النص نجد المنسي واقعا بين فكي الرهبة من الحاضر والرغبة في المستقبل، أين سيتجلى ليفارق مأساة الحاضر وكوابيسه.

2- تساؤل المنسي عن موقف الناس من لوحته بعد إتمامها: «**هل يستطيع الناس بعد مدّة إدراك قيمة هذه اللوحة التي أرسمها؟ أعتقد أنّ عدد هؤلاء الناس سيكون قليلا جدا. لقد تعود النّاس إدراك فائدة الأشياء الأخرى الّتي تعود عليهم بالفائدة مباشرة، أمّا هذه الأشياء الجميلة فإنّها تبقى من نصيبك أنت، ونصيب أمثالك يا منسي**».[3] فمن خلال هذا المونولوغ نستشف رؤية المنسي المتشائمة من خلال معرفة مسبقة بطبائع النّاس الّتي تميل إلى المنفعة المباشرة، أمّا الجمال الفني فإنّه لا يحتل مكانة لائقة في أذواق العامة من النّاس.

3- توقع ما سيحصل في المستقبل مؤسس على نوع من الحلم: «**سأمر بهذه المدينة بعد سنوات لا أعرف لها عددا، لأنّ عددها مازال نائما في منطقة النسيان. سأمر لأتفقدكم، وأتفقد أشيائي الجميلة، وغير الجميلة. وحينها سأجد الأمور قد تغيرت، سأكون مبتهجا، وسيستقبلني كل الأصدقاء، وكلّ الأحبة كما يستقبل الفاتحون.**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، *198*

[2] المصدر نفسه، ص*145*.

[3] المصدر نفسه، ص*201*.

ولن أكون بعد ذلك منسيا، ولكنني سأتفقد بين الوجوه وجه حدة الغائب. نعم سيكون غائبا آنذاك. أسألكم عنها، فلا أسمع منكم جوابا، فأفهم من ذلك أنها قد رحلت، وأنها قد تركت لكم أشياءها الجميلة، وتركت فيكم ما تركته فيّ جدتي عندما رحلت...».[1] فهذا النص عبارة عن حلم في قالب نبوءة أراد السارد من خلاله أن يجعل خاتمة الرواية متفائلة تبث الأمل في نفس القارئ.

أما «**تاء الخجل**» فإنّها تكاد تخلو من السرد الاستشرافي لولا عثورنا على هذا النص الّذي يؤشر إلى موقف أقارب خالدة وأهلها من التقرير الصحافي حول حال المغتصبات من طرف الإرهاب الأعمى: «**غدا سيقول الأقارب والأهل وكلّ من يعرف اسمي: "هذه ابنة عبد الحفيظ تفضح واحدة منا"**»،[2] وهذا الاستشراف مؤسس على معرفة مسبقة من الساردة بطبائع أهلها، وأقاربها الذين لا يعيرون للحقيقة قيمة إذا كانت تتعلق بانتهاك حرمة بناتها، ولو كان ذلك ظلما وعدوانا.

2. **الإعلان:** وهو آلية من آليات الاستباق الداخلي يوظف عادة لإخبار القارئ بوقوع حدث يحتاجه السارد الآن لمعقولية حدث آخر، وهو يحتوي بالضرورة على معلومات صحيحة على حدث وقع أو بصدد الوقوع. وقد وظفت هذه التقنية في نماذج الدراسة فيما يعرف بالاستباقات الداخلية الّتي أحصيناها في الجداول السابقة، وذلك كما يلي:

أ- سرد استباقي لنتائج التحقيق الذي باشره الولي مع المريدات: «**ستتضح المسألة في نهاية التحقيق الّذي أجريه، وسيتجلى ما إذا كان الخناس الوسواس، أو عفريت ماكر، المتسببين، وما إذا كان الفيف غضب منا لسبب أو لآخر، فأطلق مكنوناته، وحرضها على العباد... ربما لا تعدو المسألة كلّها أن تكون حالة صوفية بلغناها بالصلاة والذكر والحضرات. حينها سأعطي العهد والميثاق لكلّ من هم ها هنا، وأطلقهم في الأرض ولاة يقيمون الصلاة ويأتون الزكاة، ويحاربون الوباء**».[3] فمن خلال هذا النص نلاحظ كيف يعلن الولي الطاهر عن نتائج التحقيق قبل نهايته، وهو ما يدخل ضمن دائرة الإعلانات

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص205- 206.

[2] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص57.

[3] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص68.

الاستباقية الّتي يراد من ورائها إرشاد القارئ أو مراوغته كما هو حاصل من خلال هذا الإعلان غير المتحقق.

وعلى النقيض من هذا النص، نعثر على نص آخر يكون فيه الإعلان الاستباقي متحققا فعلا في ثوب نبوءة تنبأت بها بلارة على مسمع من الولي الطاهر: «**أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر عليّ حتى وإن كنت تحت قدمك، احذرك يا مولاي من سفك دمي. ينمحي مخزون رأسك، ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة. تجوب الفيف هذا مئات السنين فلا تعثر على طريقك ويوم تعثر عنه تبدأ من البداية، أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون، أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء. تموت ألف ميتة وميتة، ويسقى دمك كلّ صقع رفع فيه الأذان، وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث**».[1] وفعلا فإنّ هذا الإعلان الاستباقي تحقّق فعلا وهو ما تجسده أحداث الرواية في زمنها الحاضر.

وفي رواية «**ذاكرة الماء**» يطلعنا السارد على رزنامة يومه قبل الشروع في تنفيذها: «**تأملت رزنامة البرنامج اليومي المعلقة على الباب، البريد، المطبعة، المطعم، الجنازة، ثمّ العودة**»،[2] فهذا البرنامج يمثل القصة الّتي سيحكي السارد تفاصيلها فيما يأتي من صفحات الرواية، وبالتالي فهذا الاستباق الداخلي بمثابة إعلان مسبق عما سيجده القارئ في قابل الصفحات. قد تكرّر هذا الاعلان ثانية في الصفحة *48* عند الشروع في تنفيذه. وتعددت هذه اللافتات بتعبير **عبد الوهاب الرقيق** في مسار الخطاب، وذلك على غرار ما نقرأه في الصفحة *49* حينما يخبرنا السارد مسبقا عن اعتزامه الخروج غدا: «**غدا أفكر في النزول إلى المدينة**»،[3] فهذا الاعلان جاء من السارد، وهو يتحدث مع ابنته ريما.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*79*.

[2] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*14*.

[3] المصدر نفسه، ص*49*.

مخبرا إياها أنّه سينزل إلى المدينة يوم غد الثلاثاء وهو اليوم الّذي تدور حوله أحداث القصة في الزمن الحاضر.

أمّا في رواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**» فقد عثرنا على مجموعة من النصوص الاستباقية الإعلانية، كما توضحه الأمثلة الآتية:

1- ضاوية تخبر زوجها باعتزام ذهابها إلى الحمام: «**سأذهب إلى الحمام اليوم، الحاج. أسمع ضاوية تقول لي هذا الصباح**».[1]

2- إعلان كاذب، يريد من خلاله منصور أن يساعد زكية على تجاوز الحالة الصعبة الّتي تمر بها: «**ستكونين زوجتي، قلت ماسحا دموع البحر المنسابة على وجهها الحلو المعذب، المختلطة بدموعها هي:**

- **كم سنكون سعداء لو قدرنا لنا أن نتزوج!**

سنكون سعداء فعلا !»،[2] فهذا الإعلان المسبق لا نجد له تحققا إلى أن توفي الحاج منصور. وبالتالي أطلقنا عليه مصطلح الإعلان الكاذب.

3- المحقق يخبر الحاج بأنّ ما دار بينهما من حديث سيتكرر في يوم آخر: «**ما قلته هو نفس الكلام الّذي سأعيده عليك في أي يوم آخر**».[3]

4- المناضل البروليتاري يهدد منصور بالانتقام: «**... إذا كنت تعول على هذه الحضارة البرجوازية العفنة، واصل تضييعك لسيلين وقتها إنّني مولع بسحق أوجه الرجعيين القذرين من أمثالك**».[4] فهذا الإعلان الاستباقي نجده في قابل الصفحات قد تحقق فعلا من خلال تنفيذ البروليتاري لوعيده تجاه منصور.

5- «**نتفق جميعا على أن نذهب إلى العاصمة صباح الغد**»،[5] فهذا الإعلان المسبق المتحقق بعد ذلك، جاء كردّ فعل على نبأ وفاة ابنهما عبد الواحد اغتيالا، في أحد شوارع العاصمة.

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*35*.

[2] المصدر نفسه، ص*96*.

[3] المصدر نفسه، ص*151*.

[4] المصدر نفسه، ص*158*.

[5] المصدر نفسه، ص*192*.

6- صالح الغمري ينبئ الدكتور منصور بأنه سيكون موضع مراقبة إذا كتب في سيرته بأنه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين: «**سأكتب تقريرا أقول فيه إنّك تنتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين... إنّها تهمة جيدة... ستصبح موضع مراقبة**»،[1] وهذا فعلا ما حصل في ما تقدم من مسار الحكاية المسرودة.

7- الحاج يعلم ضاوية بعودته بعد نصف ساعة: «**سوف أعود إليك بعد نصف ساعة**».[2]

وفي رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، نقف كذلك عند نماذج من الاستباقات الإعلانية، الّتي تندرج ضمن الاستباقات الداخلية تارة والخارجية تارة أخرى، وهذا كما توضحه النصوص الآتية:

1- السارد يطلعنا على واجباته الّتي سيقوم بها خلال السنة الجارية: «**قلّب أوراقك يا منسي، وانس ما حولك. هذا جدول توقيت العمل. كلّ ساعات عملك في الصباح، أمّا المساء فهو لك، وسيكون لك يومان للراحة في الأسبوع، الجمعة والاثنين...**»،[3] فمن خلال هذا المونولوغ تعرفنا مسبقا عن البرنامج الأسبوعي لحامد المنسي خلال سنة جارية بأكملها، وهنا نلاحظ أنّ سعة هذا الاستباق الإعلاني مختلطة؛ لأنّ بدايتها تنتمي إلى القصة الإطار أمّا نهايتها فهي خارجة عنها تنتمي إلى دائرة المستقبل الّذي لم يأت بعد.

2- السارد يخبرنا بما سيقوم به بعد إنهاء تمارينه الرياضية الصباحية: «**عندما أنهي دورتي هذه، سأستحم، وأتناول الفطور، ثم بعد ذلك أذهب إلى الثانوية، حيث ينتظرني اليوم درس في الجغرافيا**»،[4] وما يلاحظ على هذا الاستباق الإعلاني أنّ سعته كلّها تقع داخل القصة الإطار، وبالتالي فهو استباق داخلي.

3- السارد يخبرنا بما سيخلد به الشيخ الطاهر: «**أمّا الشيخ الطاهر، فسأرسم له صورة طاهرة مثله، ستخلده على مرّ الأجيال**»،[5] وهذا ما تحقق فعلا في الصفحات

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص263.

[3] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص20- 21.

[4] المصدر نفسه، ص33.

[5] المصدر نفسه، ص44.

الصفحات الأخيرة من الرواية، وبالتالي، فهو كسابقه، يدخل ضمن الاستباقات الإعلانية الداخلية. والملاحظة نفسها تنسحب على ما جاء في النص الآتي: «**غدا، عندما أواجهها في الدرس، أو تواجهني، من سيحمر وجهه، أنا أم هي؟ أشرح لها الدرس، أم تشرحه لي؟ أعلمها ما تعلمت، أم تعلمني ما تعلمت؟ أعترف لها، أم تعترف لي؟**»،[1] وكذلك على ما جاء في الصفحة *181*، حينما يخبرنا المنسي بما سيقوم به بعد عودته إلى منزله: «**عندما أعود إلى المنزل، أسجل بعض الأشياء التي لم يأت عليها النسيان، ثم أعانق علامة من علامات الاستفهام وأنام**».[2]

وبدورها فإنّ رواية «**تاء الخجل**» توظف هي الأخرى هذا النوع من الاستباقات، بل إنّها تكاد تقتصر عليه في بناء مفارقاتها الاستباقية، وهذا ما تثبته النصوص الآتية:

1- «**لن أحاكمك سأواصل السرد فقط. سأقول لك حتّى التوت جوارحي فعلا، وحتّى تحركت زلازل الداخل بقوة غيّرت خارطة مشاعري**»،[3] فهذه السابقة الإعلانية تمثل اعترافا من الساردة خالدة بمشاعرها النبيلة تجاه نصر الدين.

2- «**وضع في يدي تكليفا بمهمة، ودلف في سيارته و مضى. ساعتها لم أكن أعرف أنّني سأسلك منعرجا جديدا في حياتي، وأنّني بشكل، ما سأخاصمك. وسأكتب بشكل لا يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة**»،[4] فالاستباق الّذي ورد في هذا المقطع النصي مُؤشَّرا عليه بالفعل المضارع المسبوق بسين الاستقبال: سأسلك، سأخاصمك، تضع القارئ في دائرة المستقبل المعلن عنه مسبقا.

3- «**ها هي المفاجأة الّتي لم أكن انتظرها،أن أدخل عالم المغتصبات لا كصحافية، ولكن كفرد من الأهل، أي شيء سأكتبه عن يمينة؟ هي الممددة على فرح اسمه "أنا"، هي النائمة على أمل ليس أكثر من راديو، سأحضره لها أنا، لأنّي أنا الأهل، وأنا الأقارب، وأنا ابنة اللسان الّذي وقّدنا في يوم غير متوقع، وفي ظروف غير**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*109*.

[2] المصدر نفسه، ص*181*.

[3] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*35*.

[4] المصدر نفسه، ص ص*43- 44*.

متوقعة. طوال الطريق وأنا أفكر كيف سأكتب في الموضوع، بأية صيغة، بأيّ قلب، بأيّة لغة، بأيّ قلم؟».[1] فخالدة في هذا النص تستبق معلنة، عن طريق صيغة المونولوغ، ماستكتبه في موضوع المغتصبات، وكذلك ما ستجلبه ليمينة خلال زيارتها القادمة.

4- «**كانت يمينة قد نامت... الطبيب غير متفائل،الموت يتجول في الأروقة، ويسخر من تمسكنا بالحياة . - ستموت يا حكيم أليس كذلك؟ أومأ برأسه أن نعم**»،[2] فتأكيد الطبيب الوفاة القريبة ليمينة هو من قبيل الإعلان المسبق.

5- «**خفت أن أتأخر أكثر،كان الليل قد بدأ يحط أشياءه على سطوح قسنطينة، وعيونها بدأت تتأهب للسهر، فاستأذنتها، ووعدتها أن أحضر لها مخطوطي في الغد**».[3] فالعهد الّذي قطعته الساردة على نفسها بأن تحضر مخطوطها ليمينة يوم غد، هو من قبيل الإعلانات المسبقة التي مرت بنا.

إذن، يعتمد الاشتغال النصي للخطاب السردي في الروايات الّتي درسناها على الامتداد والاستطالة من جهتين؛ جهة الماضي عن طريق اشتغال الذاكرة بفعل مثيرات متعددة، وكذلك صوب المستقبل عن طريق تقنيتي الاستشراف والإعلانات المسبقة. وهذا ما يجعل البنية السردية رهينة التجاذب الزمني بين الحاضر والماضي والمستقبل.

3. دلالات المفارقات الزمنية في الرواية الجزائرية:

والآن، سيعمل البحث على استجلاء الدّلالات الزمنية لهذه المفارقات، معتمدا تقنية التصنيف النوعي للزمن؛ التاريخي، النفسي، العجائبي؛ وهذا من منطلق أن: «**الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية**».[4]

1.4. دلالة استرجاع الزمن التاريخي:

يُعتبَر التاريخ منهلا مهما جدا، يستقي منه الأدباء عموما والروائيون خصوصا

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*53*.

[2] المصدر نفسه، ص*77*.

[3] المصدر نفسه، ص*85*.

[4] محمد برادة: **الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين**، مجلة فصول، مج *11*، ع *4*، *1993*، ص *22*.

مادتهم القصصية بصفة كلية كما هو شائع في الروايات التاريخية، أو بصفة جزئية على سبيل التناص التاريخي في الأنواع الروائية الأخرى، وهكذا «**صار زمنا داخليا بالضرورة، هو زمن الحكاية أي زمن العالم التخييلي السائد في النص الروائي**»،[1] ولهذا يرى الباحث **حسين خمري** «**أنّ التاريخي والتخييلي يتداخلان ويتعانقان، ويحاول الكاتب أن يعيد التاريخ إلى الوراء**»،[2] ويتم ذلك كما يلي:[3]

1- عزل النص التاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية الّتي ولد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها.

2- ربطه بسياق سردي تتحكم فيه السببية الجمالية، لأنّ النصوص التاريخية لا تقدم منفصلة عن النصوص الروائية والأحداث السردية وبهذه الطريقة يفقد التاريخ خاصية التتابع والسببية المنطقية.

3- جعله حيا داخل شبكة من العلاقات الجديدة، لأنّ ما يربط النص الروائي بالنص التاريخي ليس هو المناسبة ولكنّه السياق الجمالي.

وهذا ما سيعمل البحث على إبرازه في الروايات المختارة كنماذج من خلال تقنية الاسترجاع الخارجي.

في رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** الزمن التاريخي حاضر بقوة من خلال توظيفه كأساس تاريخي لتفسير ظاهرة الحركات الإسلامية المعاصرة، الّتي اختارت منطق المغالبة كسبيل لاعتلاء سدة الحُكْم؛ وهذا ما دفع **الطاهر وطار** إلى قول «**كلمة لابد منها**» قبل الشروع في سرد أحداث هذه الرواية التجريبية، جاء فيها ما يلي: «**فهذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكلّ تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا**».[4] متكئا في تشريحها على خلفية تاريخية تتمثل في موقف الخليفتين **أبي بكر الصديق** و**عمر بن الخطاب** من قضية قتل **خالد بن الوليد** لـ**مالك بن نويرة**. «**ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي**

---

[1] عبد الوهاب الرقيق: **في السرد (دراسات تطبيقية)**، ص *28*.

[2] حسين خمري: **فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط *1*، *2002*، ص*120*.

[3] المرجع نفسه، ص*120*.

[4] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*09*.

الله عنه برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد... وخلاصته أنه يشك في إصابته فله أجر واحد».[1] وبعد هذه الكلمة يتسلم السارد زمام الفعل السردي ليسلط الضوء على تفاصيل القصة الّتي يتضمنها خطاب الرواية، والّتي يلخصها عنوانها أحسن تلخيص «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، فهذه الجملة تحمل خبرا مهما وهو عودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي. والسؤال المطروح إلى أين ذهب الولي حتى يعود إلى مقامه من جديد؟

يمضي بنا السارد باستعمال ضمير الغائب في تتبع حركة الشخصية الرئيسية في هذا النص؛ شخصية **الولي الطاهر** الّتي دخلت في غيبة لايدري زمنها ومكانها «**شدد على كلمة أرضنا كأنما يريد أن يؤكد أنّه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت**».[2] ليقرر حينها أن ينزل من على ظهر العضباء «**فصلى ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي**».[3] ولكنّنا حينما نتتبع المسار السردي لهذا الخطاب الروائي نعثر على جواب للسؤال الّذي طُرِح آنفا، وبالضبط في الصفحتين: *79 - 80*، عبر مشهد دار بين الولي الطاهر وبلارة بنت المعز، تطغى عليه الصفة الاستباقية، وهذا ما نقف عنده في النص الآتي: «**أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر عليّ حتى وإن كنت تحت قدمك... احذرك يا مولاي من سفك دمي. ينمحي مخزون رأسك، ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة. تجوب الفيف هذا مئات السنين فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عنه تبدأ من البداية... أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون... أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء... تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك كل صقع رُفِع فيه الأذان، وفي كلّ عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن**

---

[1] الطّاهر وطّار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*10*.

[2] المصدر نفسه، ص*13*.

[3] المصدر نفسه، ص*13*.

تدري عم تبحث... امتدت يداه معا فسلتا قرطين من أذنيها، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع، تأوهت متألمة، ظلت لحظات تتأوه ثم راحت كلّما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي إلى أن غابت نهائيا».[1]

ففي هذا النص ربّما إجابة ولو مبتسرة عن سؤالنا السابق، تعرفنا على الأقل من خلاله على سر غيبته الّتي عاد بعدها لا يعلم أين كانت وكم دامت: «**استيقظ الولي الطاهر بعد وقت لا أحد يعرف مداه، ليجد نفسه تحت جدار القصر، التفت يمينا، شمالا، فلم يقابله إلا الفيف، والأتان التي كانت أمامه، تتلهى بحشيش أخضر، مسح يديه بالرمل من الدم الذي كان عالقا بهما، والذي لا يدري مصدره، ولا يهتم بمعرفته. ثم امتطى الأتان متمتما يا خيل الله اركبي، ولم ينتبه لا إلى لونها ولا إلى الدم الذي كان يسيل من أذنها».**[2] وبعد أن أفاق من غيبوبته «**راح ينادي بأعلى صوته: يا مَن هنا. يا مَن هناك. أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي. أنتم يا مَن هنا، إنسا أم جنا كنتم. أنا شيخكم. أنا الولي الطاهر. صاحب المقام الزكي**».[3]

فبلارة بنت تميم بن المعز، في حقيقتها، شخصية تاريخية، مرجعية حسب التصنيف الّذي ذهب إليه **فيليب هامون** (*Philip Hammond*)،[4] وهي في الوقت نفسه شخصية إشارية واستذكارية، قام الكاتب بتوظيفها في هذا النص، حتّى يمازج بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، من خلال وظيفة التفسير، ويبدو من خلال بعض القرائن النصية الموجودة في هذا النص المأساوي أنّ بلارة شخصية رامزة لعنصر مهم من عناصر الهوية الجزائرية هي الهوية الأمازيغية: «**بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة، لا ولم تكن جنية من جنيات الفيف الخالي، ولا شيطانا رجيما. بلارة. آه إنني ألهث بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي إلى تيه بني إسرائيل هذا. كيف يا بلارة العزيزة تستطيع ذاتٌ أن تنفصم وتظل بعيدة عن ذاتها. وكيف تستطيع ذاتٌ أن تتجرد**

---

[1] الطّاهر وطّار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص *79 - 80*.

[2] المصدر نفسه، ص*81*.

[3] المصدر نفسه، ص*33*.

[4] فيليب هامون: **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، *2012*، ص ص *29 - 31*.

من نفسها. لم أفهمك عندما كنت تتوقين إلى الحلول والاتحاد والتوحّد، آملة في نسل جديد يجسد كل النّاس.

- **مولاي الولي الطاهر، يا روح الفيف، الأعظم، الغربة تكوي قلبي، الوحشة تمزق صدري. آه يا مولاي، عطش عطش، حنين حنين. الماء قدامي، فلا ألحقه، إني جمرة، ألتهب كلما زاد هبوب الريح. يقتلني عشق الريح»**.[1] فهذا النص يؤكد بما لا يترك مجالا للشك بأن بلارة شخصية تاريخية ولكنّها وُظِفت كرمز لعنصر مهم من عناصر الهوية الجزائرية، والّذي تسبب التنكر له في رحلة التيه الّتي دخل فيها الجزائريون في فترة الأزمة الدموية من التاريخ الحديث.

ولم يكتف الكاتب باستدعاء شخصية بلارة وتوظيفها كرمز تاريخي،[2] بل استحضر، كما ذكرنا في بداية هذا المبحث، فصلا من سيرة القائد الفاتح خالد بن الوليد، يتمثل في حادثة قتله لمالك بن نويرة في حروب الردة، جاء ذلك في النص الآتي: «**قال أبو قتادة: فجئته فقلت: أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال: نعم. قلت: والله ما يحل لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام، فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم، فأمر بهم خالدٌ فقُتِلُوا. قال أبو قتادة: فتسرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر، وعظّمت عليه الشأن، فاشتد في ذلك عمر، وقال: ارجم خالدا، فإنه قد استحل ذلك، فقال أبو بكر، والله لا أفعل، إن كان خالد تأوّل أمرا فأخطأه**».[3] إنّ هذا النص المؤدلج فيه سبر للتاريخ الإسلامي الواسع يركز على «**عناصر من الماضي الإسلامي المرتبطة بالحركات الثورية والمعارِضة، وبالقطيعة، وباعتباره التاريخ المقصي من الاحتفالات الّتي تقيمها المؤسسة الدينية للتراث المنتصر**»،[4] فهذه الحادثة التاريخية تمثل أساسا تاريخيا يؤسس عليه الكاتب رؤيته لحاضر الحركات الإسلامية المتطرفة المندفعة تجاه العنف، والتغيير

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص *100 - 101*.

[2] تذهب الباحثة **عفاف عبد المعطي** إلى أن رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: «**تقرأ التاريخ قراءة صوفية، وهذا ما يبرر أن الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة**». عفاف عبد المعطي: **حاضر الرواية في المغرب العربي**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط *1*، *2003*، ص *96*.

[3] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص *109 - 110*.

[4] دبي كوكس: **الروائي الطاهر وطار (مقاربات نقدية)**، تر: أزراج عمر، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ع*21*، أكتوبر*2009*، ص*73*.

بالقوة دون إعمال للعقل والتصرف بحكمة، وتقدير لعواقب الأمور قبل الحسم، كما هو حاصل في جزائر التسعينيات من القرن العشرين، إذ دخلت في أتون أزمة دموية أتت على حاضر الجزائر وماضيها وجزءا من المستقبل.

أما رواية «**ذاكرة الماء**» فهي رواية تنزع كما ذكرنا سابقا نحو الماضي، ولعلّ عنوانها ينطق بذلك، فالذاكرة وظيفتها استرجاع ما علق بها في الماضي من محطات متنوعة بفعل التحريض الّذي يمارسه مثير ما فتكون استجابتها تلقائية، أو قد تستدعي الماضي في لحظة وعي كامل لتوظيفه في موقف ما، أمّا الماء فهو رمز للانسياب والتدفق المستمر لما تختزنه هذه الذاكرة.

ويبقى التاريخ من أهم مصادر **واسيني الأعرج** في كتاباته الروائية المتعددة، يستحضره من أجل توظيفه لتفسير الحاضر الموبوء الّذي تمر به الجزائر، وهذا ما تذهب إليه الباحثة **أمال سعودي** حينما تقول متحدثة عن هذه التناص التاريخي في رواية «**ذاكرة الماء**»: «**يضع النص في رحم الأحداث التاريخية الّتي عرفتها البلاد، ولهذه الاعتبارات يحتل الكاتب موقع المرسل المحرك الّذي يدفع القارئ لفهم وتأويل ما وقع في الزمن الحاضر**»؛[1] كما هو بارز في هذه الرواية حيث يبدأ من استحضار ما حدث في بداية العشرية السوداء من القرن الماضي. مستخدما تقنية الكولاج أو ما يسمى باللصق، يتحدث السارد قائلا: «**ولهذا احتفظت بهذه القصاصة فيما بعد: "لقد تمّ التعرف على قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الإستراتيجية وكان قد جاءه قاتله قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، وقد وعده الأستاذ بوخبزة على بذل مجهود خاص للحصول على عمل". جريدة الوطن** (....) *199*». [2] فهذا النص الصحافي يقدم لمحة بسيطة عن عنف الجماعات المسلحة الّتي لم تترك شريحة من المجتمع الجزائري إلاّ وتركت فيها بصمتها الهمجية بما في ذلك شريحة المثقفين المستنيرين.

---

[1] أمال سعودي: **حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج**، مذكرة ماجستير مخطوطة، تخصص الأدب الجزائري الحديث، إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، نوقشت بتاريخ: *14/01/2009*، ص*70*.

[2] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*18*.

والكاتب في موقفه الفكري ينبذ كلّ الممارسات القذرة من أيّ طرف جاءت، وهذا ما نلفيه في الصفحة *67* ، هذه الأخيرة تتضمن موقفا رافضا من السارد لما قررته السلطة الفعلية آنذاك في جانفي *1992* ، عندما قررت الاستنجاد بمحمد بوضياف لإدارة شؤون الجزائر المتأزمة، هذا الموقف يكشف النوايا السيئة التي كانت تبطنها: «**عندما جيء ببوضياف، عرفت أنه لن يبقى كثيرا، قلت لأولادي، هذا مسكين نية، عمره محدود وسيودع هذه الدنيا مبكرا أو سيستقيل بسرعة...**».[1]

ولعلّ هذا الموقف الرافض لسياسات السلطة نابع من جرح قديم سببه الممارسات التعسفية لذات السلطة في حق مثقف نقدي من طينة يوسف الصديق الحميم للسارد: «**يوسف بعدما سجن طويلا بعد انقلاب *1965* بتهمة التحريض والكتابة ضد السلطات العسكرية كان متعبا، في كلّ مرّة يصاب بنوبة تطول معه وتقصر، ولهذا تعوّد أن يلوم نفسه دائما فهو يشعر أنّه كان يمكن تفادي الكلام الزائد كما كان يسمي مشاحناته مع الآخرين، مرّة أخذ من بارات المدينة بتهمة الجنون والتهديد بالقتل للآخرين، بقي أسبوعا ثم خرج، في المرة الثانية اتهموه بنفس التهمة ... وقبل أحداث *1988* بساعات قليلة داهموا بيته، أخذوه، ضحك طويلا وهو يركب سيارة الإسعاف التي أحضروها له خصيصا... منذ ذاك الزمن، أخو يوسف انتفى ولم يعد أحد يسمع به. بينما نوارة كانت تفكر جادة في الدخول إلى مستشفى المجانين الّذي سجن فيه يوسف مدة من الزمن لتسترجعه من جديد هناك**». فاضطهاد المثقفين يمثل نقطة سوداء في جبين السلطة السياسية من جهة، والإرهاب الأعمى من جهة أخرى. ولعلّه أحد أسباب تأزّم الحاضر الّذي تمر به الجزائر في تاريخها المعاصر.

إنّ أسباب الأزمة العويصة الّتي تمرّ بها الجزائر في العصر الحديث – حسب رؤية السارد– لم تكن داخلية فقط بل إنّ هناك رواسبا تاريخية خارجية كان لها قسط كبير في زرع بذورها التي ظهرت ثمارها بعد ردح من الزمن، من أهمها الغزو التركي المبطن للجزائر بداعي الحماية من الغزو الإسباني: «**لا بد أن يكون القراصنة الأتراك الذين مروا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموها**

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*67*.

بالنصل والقيامة والخديعة».[1] فهذا النص الاسترجاعي الخارجي يصور لنا الأتراك قراصنة مروا على الجزائر بداعي الحماية فامتصوا خيراتها وتركوها خرابا بعد أن كانت سيدة البحر المتوسط؛ وذلك بتكريس الممارسات الديكتاتورية المبطنة بالخديعة والمكر.

أما رواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**» فهي تنحو في حقيقتها نحو الذكريات الذاتية نظرا لطابع الاعتراف الّذي يطغى على القصة الّتي تقدمها للقارئ؛ أي إنّها تتمركز في زمنيتها حول الذات الفردية، لذلك يندر استحضار التاريخ بما أنّه معطى موضوعي يمثل الزمن الاجتماعي، بيد أنّنا نعثر أثناء قراءتها على نص يؤشر لحقيقة تاريخية حدثت بعد نهاية ثورة التحرير الجزائرية: «**البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون حرب أخرى بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة: "سبعة سنين من الحرب كفاية"، يهتف الشعب...**».[2] ففي هذا النص - الّذي يؤرخ لحقيقة حدثت في حقبة معينة من تاريخ الجزائر ما بعد الاستعماري- مغزى عميق ربما يحاول السارد من خلالها تفسير الأزمة الدموية الّتي شهدتها الجزائر في الزمن الحاضر. فالتناحر الّذي شهدته هذه الحقبة بين الجزائريين له جذور وفتائل كانت خامدة لفترة من الزمن، وربما يتمثل أحد هذه الفتائل في عدم حسم الجزائريين في الأسس والمبادئ المتينة للدولة الجزائرية المستقلة، الأمر الّذي أدى إلى اشتعاله من جديد بعد توفر الظروف والملابسات المناسبة بعد أحداث أكتوبر *1988* ، وهذا ما تصوره أحداث الرواية المنتمية إلى الزمن الحاضر الذي غرق في بحر من الدماء التي سالت بفعل خيار العنف الدموي.

ورواية **اعترافات حامد المنسي** تبدو للوهلة الأولى رواية ذاتية تنأى بأحداثها عن السرد الموضوعي، غير أنّ القارئ يتفاجأ لما يجد نفسه أسير صفحاتها الّتي يفوح منها عبق التاريخ، كيف لا وبطلها أستاذ لمادة التاريخ يحاول أن يفسر ما هو ذاتي بما هو تاريخي عبر تقنية التناص التاريخي.

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص *20*.

[2] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*43*.

تستحضر شخصية السارد التاريخ بحسب الموقف الّذي تجابهه في اللحظة الحاضرة، وسنحاول أن نقتفي أثر المسار السردي لهذا الخطاب الروائي من أجل رصد تلك النصوص التي تؤشر لزمن تاريخي ما، ومن ثَم ربط ذلك الزمن المسترجع بفعل الذاكرة الواعية مع الموقف الذي تتعرض له الشخصية في اللحظة الحاضرة.

أوّل هذه النصوص التاريخية المستدعاة موقعة صفّين الّتي جرت أحداثها بين جيش **علي بن أبي طالب** من جهة، وجيش **معاوية بن أبي سفيان** من جهة أخرى: «**كان أولئك الأساتذة يجلسون في صَفَّين متقابلين نظرت إليهما فتذكرت معركة صِفِّين**».[1] فالسارد من خلال هذا النص يصور مشهدا يدور أمامه في اللحظة الحاضرة تصويرا فيه كثير من الذكاء، حيث يريد، ربّما، أن يفسر الانشقاق السياسي والصراع الإيديولوجي الموجود بين أسرة الأساتذة في الجزائر، فلم يجد أحسن من موقعة صفّين التي تؤرخ للصراع السياسي حول الأحق بالحكم والخلافة، إلى أن وصل الأمر إلى حد سفك دماء المسلمين.

نص آخر يستحضر فيه السارد حادثة تاريخية هامة من حلقات تاريخ الفتح الإسلامي هي **معركة مضيق جبل طارق** الّتي قادها الفاتح البربري **طارق بن زياد**: «**كان البحر أمامي، والجبال ورائي، تذكرت حينها طارق بن زياد بعد أن قطع المضيق وهو يخاطب جيشه، ويأمر بحرق سفنه، ويقطع بذلك عن نفسه وعن غيره خط الرجعة ويفرض فكرة التوغل...**».[2] ويتكرّر هذا النص المستدعى في الصفحة *110* من الرواية، ولكن من زاوية أخرى: «**العدو أمامكم، والبحر من ورائكم، تذكرت طارق بن زياد، وتذكرت بلاد الأندلس كان شجاعا، وكانت جميلة، والأخطار كثيرة لكنّ الإرادة كانت أقوى...**».[3] فهذا النص التاريخي المستدعى بفعل الذاكرة كان نتيجة تأثير المكان على نفسية السارد في لحظة ما من الزمن الحاضر حينما كان السارد يقضي

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص *11*.

[2] المصدر نفسه، ص *24*.

[3] المصدر نفسه، ص *110*.

وقتا للراحة والاستجمام على شواطئ **روسيكادا** للتخلص من هموم الحياة وأتعابها في هذا الزمن المرهق.

وفي الصفحة نفسها من الرواية نجد السارد مازال تحت وطأة المكان يروي لنا فصلا من تاريخ **روسيكادا** الرومانية: «**في المرتفع كان الرومان يجمعون المياه ليرووا بها عطش هذه المدينة، وخزاناتها السبع ما زالت شاهدة على ذلك كما أنّها مازالت تسقي هذه المدينة حتى اليوم**»،[1] فهذا النص ربّما يريد السارد من ورائه المقارنة بين ثبات المكان وتحول الزمان، ولعلّ النص الوارد في الصفحة *80* وما بعدها يوضح الفروق بين الزمن الحاضر المتأزم والزمن الروماني المزدهر الّذي كانت عليه مدينة السارد: «**توقفتُ أمام النافذة ونظرت. كان المسرح الروماني العتيق ببقاياه هناك، كان يبدو حزينا بين أشجار وجدران تحف به. هنا كان السادة يجلسون، وهنا كانوا يمتعون أنفسهم بمشاهدة مصارعة العبيد للعبيد، ومصارعة العبيد للحيوانات المفترسة. رأيت جندا أقوياء، أيديهم على مقابض سيوفهم، ورأيت سادة تغمرهم النشوة ويهزهم الفرح، وقد علت وجوههم ابتسامات عريضة. وسمعت بعض القهقهات أيضا. لقد امتلأت بهم مدرجات المسرح عن آخرها. وتبدت لي في وسطهم صورة "سيتيوس"، حاكم اتحاد المدن الثلاث، كانت واحدة اسمها "ميلوم" وكانت الثانية اسمها "روسيكادا"، وكانت الثالثة اسمها "شولو". اختفت تلك الصورة فجأة، وتبدت صورة أخرى، إنه "كوموديوس" عيناه يسكنهما البحر، ويسكنهما الخوف، وبجانبه إحدى الجميلات. كانت قد أسلمت وجهها لنسمات البحر المنعشة في لذة واطمئنان...**».[2] إنّه حال البلاد بصفة عامة وما آلت إليه بفعل دخولها في نفق مظلم لا يعلم منتهاه، في مقابل الماضي السعيد حينما كان الإنسان يحترم الثقافة وأهلها.

ودائما، في إطار تفسير الحاضر المتأزم الّذي تعيشه الجزائر، يستحضر السارد نصا تاريخيا مناقضا للنص السابق، يتماهى مع هذا الحاضر، إنّه زمن الأتراك في الجزائر:

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي، ص** *110*.

[2] المصدر نفسه، ص ص *80* - *81*.

«أتذكر الآن زمنا من الأزمنة الماضية، كان النّاس الذين يغنون ويعزفون النغم الجميل يوضعون في صفوف الكفرة والملحدين، لا تغن يا ولد علي، ولا تتغزل يا ولد علي، فهذا زمن الترك قد ساد، فاسكت، ضع خمسة على فمك ولا تتنفس طويلا فقد تحسب عليك تنهيدة وتدفع ثمنها، آه ما أقسى زمن الترك... كانوا يفرضون الضرائب على كل الممتلكات».[1] فما أشبه زمن اليوم مع ذلك الزمن الّذي تكمم فيه الأفواه وتستنزف فيه جيوب المواطنين البسطاء.

أما رواية «**تاء الخجل**» للكاتبة الجزائرية **فضيلة الفاروق** التي تعالج وضع الأنثى في المجتمع الجزائري الأبوي الذكوري، حيث تصور لنا سقوطها بين سلطة التقاليد المزدرية للمرأة خلال الماضي، وسلطة الإرهاب الأعمى في الزمن الحاضر (العشرية الأخيرة من القرن العشرين).

كعادة الروائيين، الذين مروا بنا في الأسطر الماضية من هذا المبحث، تؤسس الكاتبة لرؤيتها الثورية تجاه الآخر/ الرجل، في صوره المناهضة للمرأة سواء من خلال فرض قيود الأبوية المتسلطة، كما عايشته في قريتها بمدينة آريس ببانتة، أو صورته كإرهابي يستغل المرأة أبشع استغلال كما يتبدى في فعل الاغتصاب الّذي تعرضت له من قِبَلِ هؤلاء الوحوش الذين يتحركون في أجساد آدمية.

تعالج **فضيلة الفاروق** هذه الإشكالية من منظور إبداعي يمتزج بتوظيف الخبر الصحافي لتؤرخ لتلك الوقائع المأساوية التي شهدتها الجزائر خلال العشرية الحمراء: **«سنة العار... سنة** *1994* **الّتي شهدت اغتيال** *151* **امرأة، واختطاف** *12* **امرأة من الوسط الريفي المعدم. ثمّ ابتداء من عام** *1995* **أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية إذ أعلنت الجماعات المسلحة "***GIA***" في بيانها رقم** *28* **الصادر في** *30* **نيسان (أفريل) أنّها قد وسعت دائرة معركتها...** *550* **حالة اغتصاب لفتيات ونساء تتراوح أعمارهن بين** *13* **و***40* **سنة، سجلت تلك السنة»**.[2] فهذا النص المستوحى من المرجع الواقعي التاريخي يعرض

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص ص *60* - *61*.

[2] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*36*.

علينا لوحة بشعة تصور لنا الحالة المأساوية الّتي وصلت إليها الجزائر بداية من سنة *1994* ، تلك السنة التي تفنن فيها الدمويون في ارتكاب شتى فنون العنف؛ من اختطاف، واغتيال، واغتصاب.

وفي رصدها لهذه الأهوال الّتي تقدم صورة بشعة عن حاضر الجزائر خلال فترة الأزمة الدموية من تسعينيات القرن العشرين تنطلق **فضيلة الفاروق** من رؤية مفادها أنّ تجليات الحاضر لها رواسب تاريخية تراكمت عبر السيرورة الزمنية إلى أن وجدت المناخ الملائم لتنبعث من جديد في صورة أشد إيلاما: «**كلّ شيء في هذه الجبال تَعَوَّدَ الحرب والقتال، الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال. القتال صار عادتها السيئة، صار فطرتها السيئة**».[1] إذن القتال متأصل في هذه المنطقة الجغرافية الّتي تشكل حدود الجزائر، منذ فجر الغزو اليوناني والروماني، فالبيزنطي والوندالي، وصولا إلى التواجد التركي على سبيل الحماية انتهاءً بالثورة على المحتل الفرنسي الاستيطاني، فكيف لا يكون الحاضر حلقة في سلسلة التعاقب التاريخي؟

4- 2. دلالة الزمن العجائبي:

قبل الخوض في هذا العنصر من البحث لا بدّ أن نقف ولو قليلا عند مصطلح العجائبي (*Le Fantastique*) ، هذا المصطلح الّذي نجد له حضورا في مبحث الصوراتية في الأدب المقارن. ويعتبر **تودوروف** من الأعلام البارزين الذين عالجوا هذا المصطلح، من خلال كتابه الموسوم بـ«**مدخل إلى الأدب العجائبي**»، يعرض فيه محاولته صياغة مفهوم يتساوق مع هذا المصطلح، بعد مناقشته للآراء السابقة، منطلقا من مقولة **موريس بلانشو** (*Maurice Blanchot*): «**وحده الكتاب مهم، كما هو، بعيدا عن الأجناس، خارج خانات النثر والشعر، والرواية والشهادة، الّتي يأبى أن ينتظم تحتها، الّتي يدين سلطتها في أن تثبت له مكانه، وتحدد شكله. لم يعد أي كتاب ينتمي إلى جنس، كلّ كتاب يرجع إلى الأدب الواحد، كم لو أنّ هذا الأخير يحجز مسبقا الأسرار والصيغ الّتي**

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*93*.

وجدها في عمومها»،[1] والفكرة الأساس في هذه المقولة هي التأسيس لمقولة تداخل الأجناس الأدبية بما يجعلها تتخندق تحت مصطلح جامع هو **التناص**. من هذا المنطلق يأتي العجائبي لينصهر داخل الأجناس الأدبية المتنوعة، شعرا أو نثرا، لينماز كما يقول **بيار جورج كاستكس** (*Pierre Georges Castex*): «**بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية**»؛[2] وبهذا يكون العجائبي تداخلا بين الواقعي والخيالي في تناغم فني ممتع.

وفي إضاءة منهجية لفصل من كتاب «**العجائبي في الأدب**»، تحت عنوان: **تجليات العجائبي في السرد دراسة في " ليلة القدر" لـالطاهر بن جلون**، يقول المؤلف **حسين علام**: «**على المستوى المنهجي، لا بدّ أن نستحضر عند مقاربة النصوص العجائبية، بنية الأحداث والعوامل، والفضاء الزمكاني، والخطاب، من رؤية وصيغة أسلوبية، وزمن السرد؛ إذ للعجائبي... زمنا خاصا به هو زمن الحاضر، في تشابكه مع الزمن الواقعي والزمن الخيالي**».[3]

ويوضح الباحث **إبراهيم خليل** مفهوم الزمن العجائبي، بالاستناد إلى **تودوروف** من خلال مؤلفه المذكور سابقا، قائلا: «**ومثل هذا الجمع بين زمن كتابة الرواية، والأزمنة القديمة – على اختلاف ما بينها من تتابع، وافتراق- يمنع القارئ، فيما يذهب إليه تودروف، من قبول ما يروى عليه، أو التردد – على الأقل– في تصديقه ترددا كبيرا. وهذا ما يجعلنا نصف هذا النوع من الزمن السردي بالزمن الغرائبي، أو الزمن العجائبي**».[4]

---

[1] تزفيتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط*1*، *1993*، ص*31*.

[2] حسين علام: **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط*1*، *2010*، ص*29*.

[3] المرجع نفسه، ص*77*.

[4] إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، *2010*، ط*1*، ص*125*.

ولعلّ هذا النص، وما سبقه، سيكون متكأ لهذا العنصر من البحث، نسعى من خلاله مقاربة الزمن العجائبي في النماذج الروائية الّتي أشرنا إليها سابقا، بحسب حضور هذا النوع من الزمن في هذه المتون الروائية باعتباره، كما قال **حسين علام**، زمنا خاصا يتقاطع فيه الواقعي بالمتخيل انطلاقا من الإشكاليات الّتي يريد أن يعالجها الروائيون في كتاباتهم.

الزمن العجائبي له حضور جلي في هذه رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** الّتي يشير عنوانها إلى عودة البطل بعد غيبة لا يعلم مكانها ولا زمانها: «**لا يدري الولي كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة**».[1]

إنّ هذا النص المُفتَتِح لأحداث هذه القصة يضعنا، كما تقول الباحثة عفاف عبد المعطي، «**في صلب الشأن الجزائري شأننا جميعا كقراء للمتخيل السردي الجميل، [لكنه يقدمه] بعيدا عن الواقعية الفجة والمعالجات التهويلية، كما [يحمل] رؤية فلسفية لعودة شبه أسطورية لولي من أولياء الله، وهو شخصية تاريخية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة، عاشت في الماضي ثمّ أتت إلى الحاضر**».[2]

ويتأسس فعل العودة في هذا النص الروائي على أساطير العودة إلى الأصل كما أوضحها **فرويد** (*Freuid*)، حيث تعمل الذاكرة على «**استحضار وإحياء أحداث معينة رافقت النشوء والتكوين، أو كما تقول الأساطير، دراما النشوء الأوّل. وهو ما تفعله الأساطير بما يرافقها من طقوس الكهان والسحرة القبليين. العودة إلى الوراء مهمة لفهم الإنسان وشفائه في كلتا الحالتين، حالة التحليل النفسي وحالة طقوس الكهان: إنّها تعمل على تحويل العالم والكائن عن طريق التمثيل الرمزي للولادة الأولى، ليس فسيولوجيا بل روحيا**».[3] فالعودة عند وطار، كما هي الغيبة: «**تاريخية، ولذلك نجد**

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*15*.

[2] عفاف عبد المعطي: **حاضر الرواية في المغرب العربي**، ص *95*.

[3] محمد الأسعد: **أساطير في علم النفس والفن والسياسة**، مجلة الكويت، ع *355*، *22*ماي *2013*، نقلا عن موقع: *http://www.kuwaitmag.com*

وطار يتنفس بالتاريخ المقدس، والتاريخ الأسطوري في الرواية، ليتعانق مع الواقع المعيشي، ثناثية تبنى عليها جميع الحالات».[1]

ومن تجليات الزمن العجائبي في هذا النص الروائي توقف الزمن الفلكي كما هو واضح في هذا النص: «**ظلّ الولي الطاهر يرفع كفيه ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات طويلة، لا يتوقف إلاّ ليلقي نظرة جانبية. لعلّ الشمس تحركت فمدّ الله الظل. لكنّ شيئا من ذلك لم يحدث. الشمس في منتصف السماء، والظلّ ينزل مباشرة تحت العضباء غير مبال لا لهذه الجهة ولا لتلك. أمّا عند الزيتونة العالية، فيمثل شبه خارطة جغرافية لمناطق ليست غريبة عن مخيلته**».[2] وهناك نصوص أخرى يتأكد فيها هذا النوع من الزمن، من قبيل النصوص الآتية: «**النهار مثل مقامي الزكي يتضاعف، بتوقف الميقات، ولا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعّدون**».[3] وفي قوله: «**تواصل الهجز وقتا لا أحد بإمكانه تحديده، مادامت الشمس ذاهلة والظلال غير ممتدة**»،[4] وأيضا: «**الشمس في ذهول عميق. إنّه يوم ربك. ألف سنة مما يعدون، أعطى للأرض منه لحظة سميت بالزمان وقسمت إلى ليل ونهار، وأشهر وسنوات وقرون وساعات ودقائق وثواني. إن شاء أطال اللحظة وإن شاء قصرها. ولكن هذا الفيف أين يقع، حتّى تذهل شمسه كل هذا الذهول**»،[5] فتوقف الزمن الفلكي الّذي تؤكده حالة الشمس الّتي لا تبرح كبد السماء، له دلالة زمنية صوفية؛ إذ مرّ بنا في الفصل النظري أنّ الزمن الصوفي هو اللازمن، وأيضا في ذلك ربّما إشارة إلى تواصل حالة الحرب الّتي دخلت فيها جزائر التسعينيات من القرن العشرين وبقائها على حالها. فالشمس بحرارتها ربّما تشير إلى الحرب، والظلّ مؤشر للتحول إلى حالة السلم.

---

[1] نعيمة فرطاس: **سيميائية العنوان عند الطاهر وطار- رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا**، مجلة الثقافة، مرجع سابق، ص87.

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص18.

[5] المصدر نفسه، ص19.

ومن مظاهر الزمن العجائبي في هذه الرواية امتداد الزمن الفلكي بخروجه من دائرة الواقعية إلى دائرة الغرائبية، كما حصل مع أهل الكهف الذين لبثوا في كهفهم ثلاث مئة سنين وازدادوا تسعا،[1] وهو ما يدخل في دائرة الكرامات الّتي يختص بها اللّه تعالى أولياءه: «**احتمال آخر. فقد تكون الدنيا صلحت بعدي بعد غيبة الولي فظهر أولياء طهر آخرون عمّروا هذا الفيف الرهيب، ليعلو صوت الله آناء الليل وأطراف النهار، ولعل الدعوة انتشرت فضاق المقام الزكي واضطر الإخوان إلى التوسع**».[2] وكذلك في قوله: «**خطرت له خاطرة لم يشأ أن يفصح عنها، لم يشأ أن يقول ربّما أنجبت الأخوات المائتان وواحدة، نسلا تضاعف في كلّ هذا الوقت الّذي قضيته في الغياب**».[3] ونلفي نصا آخر يتجلى فيه العجائبي وهذا في قول السارد: «**أنتم يا من هنا. أنا صاحب هذا المقام الزكي أنا الولي الطاهر. لقد كانت كرامتي هذا البناء الشامخ أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء، فكانت صرخة مدوية مني، استغرقت سبعين يوما، كان على إثرها البنيان قائما**»،[4] فهذه الصرخة الّتي استغرقت سبعين يوما لا يصدقها العقل، لذلك فهي من مظاهر العجائبية الزمنية الحاضرة بقوة في هذا النص الروائي.

ويشكل الزمن الغيبي أحد التمظهرات البارزة في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي**» بما يدخله ضمن دائرة الزمن العجائبي، نلفي ذلك في المقاطع النصية الآتية:

- «**لا أحد يمكن أن يعلل بعض أمور تتعلق بهذه العضباء، غير ما في علم الولي الطاهر تختزنه ذاكرته، ويطل منها قطرة فقطرة ونقطة فنقطة.**

متى شقت أذناها؟ الله والولي الطاهر أعلم.

متى كانت في حوزة الولي الطاهر؟ لا أحد يعرف.

من أين أو منذ متى؟ من أمور الغيب أيضا».[5]

---

[1] ينظر: **سورة الكهف**، الآيات من *19* إلى *26*.

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*15*.

[3] المصدر نفسه، ص*15*.

[4] المصدر نفسه، ص*46*.

[5] المصدر نفسه، ص ص*15* - *16*.

- «**والمؤكد لدى الأولين والأخيرين من الأتباع أنّ العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن**».[1] فالعضباء الّتي هي من كرامات الولي الطاهر تؤشر لزمن غيبي عجائبي بما تثيره من أسئلة محيرة لدى كل من تقع عليها عينه، من قبيل غياب المرجع الزمكاني الّذي يحدد هويتها.

ويمثل الامتداد اللانهائي للمكان والزمان حالة صوفية تتلبس الولي الطاهر، ما يجعلها تدخل ضمن مظاهر العجائبية الزمنية في هذه الرواية، كما في قول السارد: «**عندما يسقط الولي الطاهر مغميا عليه في حضرة طيبة، لا حد لا لمكانه، ولا لزمانه، ومحاولة معرفة ذلك إفساد للحالة**».[2] فالصوفي حينما يصل إلى حالة الصحو يدخل في حالة أعلى وهي السُّكْر، حينها يصبح المكان غير المكان الواقعي، والزمان غير الزمان الكرونولوجي. إنّه زمان سرمدي أبدي لا بداية له ولا نهاية، يصفه الباحث **وفيق سليطين** بقوله: «**في تلك اللحظة، يتمّ تجاوز حدود الزمن والمكان وينعتق الصوفي من صفة الوجود، راجعا بآخره إلى أوله؛ أي إلى الاتحاد بالأصل الّذي هو في عمق غياب الوجود يظهر، فقط، عندما لا يوجد شيء**»،[3] وهو ما نقف عنده كذلك في هذا النص من الرواية: «**صعدت إلى خلوتي، حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنّها استغرقت سبعة أيام. ويقولون إنّهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الطاهرين الذين استبقونا، على مثل هذه السجدة. قلت، على مثل هذه السجدة. قلت ومن أدراكم فيوم ربكم، كألف سنة ممّا نعد، وقد يكون نفحني بلحظة منه**».[4] فهذه السجدة الّتي دامت سبعة أيام مع غياب وعي الساجد، الّذي خرج بفعلها من واقعه الطبيعي إلى فضاء روحي، تعد زمنا عجائبيا لا يتساوق والطبيعة البشرية.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*16*.

[2] المصدر نفسه، ص*15*.

[3] وفيق سليطين: **الزمن الأبدي (الشعر الصوفي)**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، *2007*، ط*1*، ص*250*.

[4] الطاهر وطار: **مصدر سابق**، ص ص*34* - *35*.

وتمثل **الذاكرة الهذيانية**[1] حسب اصطلاح **عبد الوهاب الرقيق**، أهم ملمح سيميائي لشخصية الولي الطاهر، وهذه الذاكرة الهذيانية من الطبيعي أن تنتج لنا زمنا مشوشا لا تربطه وشائج المنطق والطبيعة، ونعثر في هذه الرواية على نصوص استرجاعية هذيانية، كما هو في النص الآتي: «**ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت لكن لا يميز، أو حتّى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم، والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلّها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر... الماضي يغرق في الضباب. بل إنه يومض**».[2] فهذا النص يبئر لنا هذه الذاكرة تبئيرا في الدرجة صفر، ومن خلاله يطلع المسرود له على حالة الهذيان الّتي تسم هذه الذاكرة الّتي لا تميز بين ما وقع الأمس، واليوم، والسنة الماضية، والقرن الماضي، ممّا يؤدي إلى تشكل ومضات زمنية تكسر النسق الكرونولوجي الطبيعي.

ولعلّ لجوء السّارد إلى توظيف هذا النّوع من الزّمن في بناء مفارقاته الزّمنية يدل على حالة العجز الّذي أصبح يواجهه الجزائريون اليوم جراء عدم حسمهم في مشروع الدولة الوطنية بعد الاستقلال وصولا إلى ما نعانيه اليوم من تشرذم وحيرة واضطراب.

وإذا كان استنطاق التاريخ سمة بارزة في روايات **واسيني الأعرج**، كما هو الشأن في روايات **الطاهر وطار**، فإن العنصر العجائبي لا يقل شأنا من حيث الحضور عبر مختلف تجلياته: الدينية، والأسطورية والصوفية...إلخ، وما روايته «**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**» إلاّ خير دليل على ذلك.

---

[1] **الذاكرة الهذيانية**: وهي ذاتية لأنّ الراوي هو الشخصية، يقوم نسقها غالبا على التداخل، إنّها المرادف الضدي للذاكرة الموضوعية، هذه تعمد إلى تركيم الوحدات القصصية جوار بعضها ... متجهة صعدا على المحور الزمني مرقمة الأحداث حسب منطق علمي صارم، بينما تبحر تلك في الماضي بغير بوصلة، فإذا التشويش سمة زمانها، والغموض صفة خطابها القصصي، والوعي المرضي محتواها التخييلي.

ينظر: عبد الوهاب الرقيق: **في السرد (دراسات تطبيقية)**، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط*1*، *1998*، ص *87*.

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص ص*20 - 21*.

فرواية «**ذاكرة الماء**» تنخرط ولو بشكل خفي ضمن هذه الروايات الّتي تضفي لونا من العجائبية على مقاطع من أحداثها خاصّة عبر فعل التذكر. ولعلّ النصوص الّتي سنسوقها الآن ستجلي هذا الجانب المهم في السرد الإبداعي:

يقودنا السارد في هذا المقطع النصي عبر هذا المشهد الحواري إلى الولوج في عوالم الخرافة والأسطورة حيث تطلب الوالدة من ابنها أن يقف على قبر جدتة الفقيدة قبل طلوع شمس اليوم الموالي لدفنها: «**أنت تعرف يا وليدي، قبر عمتك، قبل ما تطلع الشمس يجب أن تقف عليه تقدر تشوفك قبل ما يطلع النهار**»،[1] فالشرط الزمني (قبل طلوع الشمس) للوقوف على قبر الفقيدة يخرج هذا الزمن من دائرة الواقع الطبيعي إلى عوالم الخرافات والأساطير؛ فيكون بذلك زمنا عجائبيا لاقترانه بهذه العوالم.

وكذلك يجد القارئ لروايات **واسيني الأعرج** حضورا مطّردا لأصوله الموريسكية[2] عبر التوظيف الأسطوري، الّذي يأخذ في كل مرّة شخصية تختلف في أسمائها ولكنّ جوهرها واحد؛ ففي الرواية محل الدراسة يطلق عليها صفة الجد القديم، كما في النص الآتي: «**بي شوق كبير لفعل ما كان يفعله أجدادي الأوائل، جدي القديم، عندما غادر أندسله الّتي نبت فيها، يقول الرواة، أنّه لم يحمل في جيبه إلاّ حفنة تراب، عندما فاجأه الموت، طلى بها كلّ جسده ثمّ قال بأعلى صوته أمام الذين كانوا يحيطون باحتضاره: طز في الموت، ها أنا ذا ألبس وطني**».[3] ولعلّ لفعل التمسح بالتراب كما تذكره هذه الأسطورة ترسبات في الذاكرة الشعبية الجزائرية، وهذا ما يفسر ربما ما صوره السارد بقوله: «**تذكرت فجأة لماذا كانت نساؤنا عندما تدخلن إلى بيت الولي الصالح وتقفن على قبره في أيام الأعياد، أو المرض، أو القنوط، تنزعن بعض الأتربة من عمق الأرض تتمسحن بها بعد أن تطلين كامل أجسادهن، لتشفين من**

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*114*.

[2] فتحت إسبانيا عام *2009* ملف الموريسكيين بعد *400* عام على طردهم من الأندلس، لم يكونوا مستعمرين جاؤوا من الخارج بل إسبانا اعتنقوا الإسلام وطردوا من بلادهم. يقدر عددهم في المغرب بحوالي *4* ملايين نسمة من أصل *35* مليونا (إحصاء *2007*)، يعيش حاليا معظمهم في شمال المغرب، بل إن بعضهم ما زال يسكن في قرى بمحاذاة السواحل المطلة على مضيق جبل طارق، حيث يمكن مشاهدة السواحل الإسبانية من الضفة المغربية.

[3] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*115*.

البؤس والمرض، ونفور الفراش، وعنف الزوج والكوابيس المخيفة».[1] ويواصل السارد سرد أسطورة جده قائلا: «**إنّي أحفر هذه الذاكرة المرة، الذاكرة الّتي حولوها إلى رماد، لا بدّ أن يكون تحتها شيء كبير، كان جدي هكذا يفعل، يحفر الأرض صباحا ومساء، يستنشق تربتها، ثمّ يركض كالمجنون ويبعثرها عاليا، لتسقط ذراتها على رأسه، وهو يقهقه بأعلى صوته ها ها ها هي ذي عظام أجدادي الأولين تحيا من جديد، وعندما جفت الدنيا في عينيه، وانغلقت كلّ البحار الّتي عبرها في وجهه بحث عن قلب أمه المملوء بالحنين والأشواق الزرقاء، كان ممحونا بها ومجنونا مثلها**»؛[2] فشخصية الجد القديم رمز لأصول السارد/ الكاتب، وهي شخصية أسطورية أدبية مقاوِمة تتماهى عبر السيرورة الزمنية مع كل فرد ينتمي إلى هذا الأصل. والكاتب في توظيفه لهذه الأسطورة ربما يريد أن يقاوم جملة الضغوطات الّتي يواجهها من جهتين: جهة السلطة السياسية الحاكمة، وجهة السلطة الموازية متمثلة في الجماعات الإرهابية المسلحة. وفي ذلك توصيف دقيق لأزمة **المثقف النقدي الجزائري**[3] في تسعينيات القرن العشرين.

ويتجلى الزمن العجائبي في هذه رواية **بوح الرجل القادم من الظلام** في الجانب الصوفي الّذي كان حاضرا في ثنايا اعترافات البطل الحاج منصور نعمان، هذا الأخير الّذي يسرد علينا في الصفحات الأخيرة من الرواية قصة سعيد الحفناوي المتصوف الّذي كان يختلي بنفسه في خلوتة في ضاحية من ضواحي مدينة «**عين...**» الّتي اتخذها مقاما يمارس فيه طقوسه التعبدية كعادة المتصوفة.

يحكي لنا السارد قصة هذا الولي التي تمتد من الصفحة *313* إلى غاية الصفحة *324*، على لسان سارد ثانوي هو صادق الأحدب، ومما جاء فيها ما يلي: «**سمعت الأحدب يضيف وأنا لا أزال أتبعه:**

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*117*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*115* - *116*.

[3] **المثقف النقدي هو المواطن** المنتج للأفكار والحامي للقيم الكونية وللثقافة المحلية بأحدث أشكال التعبير والقائم معنويا وبالسلطة الرمزية والاستقلالية المخولة له بقوة التاريخ، ناقد لكل أشكال الوثوقيات القاتلة للتقدم والتطور. لمزيد من الاطلاع، ينظر: منتدى كتاب مغاربة يتحدثون عن المثقف النقدي: في جريدة الجزائر نيوز، بتاريخ *2013/ 05/ 27*.

- **الولي سعيد الحفناوي بلغ أقصى مقام تمناه الإنسان، المقام الّذي لا يوجد بعده مقام.**

- **ما هو؟**

- **هو المقام الّذي لا يبلغه إلا القليلون، المقام الّذي يتيه الكثيرون أثناء طريقهم الشاق للوصول إليه، فيصابون بالجنون أو يموتون من الإجهاد أو اليأس والشوق، مقام الواصل الذي يسمح برؤية الواحد الأحد والتوحد به، مرحلة الوجد والفناء في ذات الله، مرحلة السعادة الربانية الّتي لا يصل إليها إلاّ المخيرون من العباد».**[1]

فهذا المقطع الحواري يقدم تعريفا بشخصية سعيد الحفناوي؛ هذه الشخصية الصوفية الّتي سلكت سبيل مجاهدة النفس والارتقاء بها في مدارج السالكين، حتّى تصل إلى مقام الواصل أين يرى السالك الذات الإلهية لتتم بذلك عملية الاتحاد. والسالك في ارتقائه الروحي يدخل في دائرة زمنية روحية تختلف اختلافا جذريا عن دائرة الزمن الكرونولوجي؛ يسمى الزمن الصوفي حيث ينعدم الزمن الطبيعي وينفتح زمن سرمدي لا أول له ولا آخر، يطلق عليه الزمن الأبدي.[2]

ومن الكرامات الّتي حبا الله بها وليه سعيد الحفناوي ما ذكره السارد الثانوي صادق الأحدب على مسامع الحاج منصور نعمان وهما في طريقهما صوب مقام الولي الصوفي: «**ذات يوم رأيت شجرة برتقال منتصبة على غير مبعدة من قبته، والوالي الصالح سعيد الحفناوي يمد يده، قاطفا ثمارها**»،[3] فهل يعقل أن نشاهد في الحالات العادية أشجار برتقال في فيافي الصحراء المقفرة؟ إلاّ إذا كان ذلك فعلا من الكرامات الّتي لا يحظى بها إلاّ الأولياء الصالحون. ولم يقتصر الأمر على هذه الكرامة فقط بل سخر الله له بئرا في الفيف الخالي، الّذي تكاد تنعدم فيه الحياة: «**في يوم آخر، مضى عليه الآن زمن طويل، رأيته يشرب من ماء بئر على غير مبعدة من القبة البيضاء**».[4]

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*318*.

[2] ينظر: **الزمن الأبدي – الشعر الصوفي...**- للباحث وفيق سليطين، مرجع سبق ذكره.

[3] إبراهيم سعدي: **مصدر سابق**، ص*319*.

[4] المصدر نفسه، ص*319*.

فالشيخ سعيد الحفناوي الّذي «**تحجّ إليه الغزلان والطيور، وتنشق له الأرض بالينابيع وتنمو له في الصحراء أشجار البرتقال**»،[1] تختلف حياته جذريا عن الحياة الطبيعية الّتي يحياها الناس العاديون؛ إنّ لها منطقا زمنيا خاصا لا يدركه إلاّ المتصوفة إدراكا روحيا: «**لا أدري كيف أشرح لك الأمر، بالنسبة إليه الموت والحياة حق مثل الليل والنهار، مثل الشباب والشيخوخة، مثل الشتاء والصيف، مثل الربيع والخريف، وهو لن يحزن أيضا حتى يأتيه الموت، حياته حياة أخرى غير التي نعرفها جميعا، هو أيضا كان مثلنا، يقلق ويخاف، ويحب ويكره، لكنه بلغ بعد ذلك مرحلة الصفاء، مرحلة النور والوجود الربانيين، مرحلة الحياة الحقيقية والمطلقة، حيث اللحظة الواحدة تساوي ألفي عام**»،[2] فهذه الحياة مطلقة ينتفي منها ما يحسه البشر العاديون من قلق وخوف، وحب وكره للبشر الآخرين، ليحل محلها فناء في الذات الإلهية، حيث اللحظة الواحدة تعادل ألفي عام؛ وعليه فمن هذه الزاوية يصنِّف البحثُ هذا الزمن ضمن دائرة الأزمنة العجائبية. وربّما تتمثّل دلالاته في سياق أحداث الرواية في كون التصوّف هو الخلاص من المحنة الّتي يعيشها الإنسان اليوم لتجاوز أخطاء الزمن الماضي.

ويندرج الزمن العجائبي في الروايتين الأخريين: "**اعترافات حامد المنسي**"، و"**تاء الخجل**" ضمن الحدث المؤسس على الخرافات والأساطير الّتي تعشش في الذاكرة الشعبية الجمعية خاصة عند العوام من النّاس، ففي الصفحة *82* من «**اعترافات حامد المنسي**» نقرأ النص الآتي، الّذي يتخذ من السرد الاسترجاعي وسيلة لتثقيف القارئ: «**وفي الباب توقفت. سحبت نفسا طويلا، وسحبت بصري من بين الألوان إلى زرقتي الماء والسماء. جذبتني إليها جبال سطورا الهادئة. هناك كانت تنام إلهة الجمال بين أحضان البحر. ذهبت الإلهة، وبقي الجمال تائها يبحث عمن يحضنه يصونه، كم تعبت المسكينة وهي تزرع هناك بذور الحب والجمال. كان اسمها عشتار**».[3] وكذلك قول السارد:

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*320*.

[2] المصدر نفسه، ص*321- 322*.

[3] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*82*.

«وفجأة تحركت تانيت[1] في القسم بين الصفوف، لمعت فجأة كنار ملتهبة، كانفجار رهيب من انفجارات حرب مدمرة، ثمّ برزت صورتها مثلث على مثلث. مثلث على مستطيل، ثمّ على أشكال هندسية أخرى، منها ما أعرفه ومنها ما لا أعرفه. ثمّ هدأ كل شيء»،[2] وكذلك قوله: **«عندما أكمل الله خلق آدم من طين ذات ألوان كألوانك هذه، استوى على عرشه وقال: ها قد سويته، ونفخت فيه من روحي. لكنّ آدم عصى ربّه. كان إبليس سببا، وكانت حواء واسطة بينهما.**

أخرج آدم حواء من ضلعه، ولكنّها أخرجته من جنته. فهل مازالت حواء واسطة تمارس لعبتها؟

في لحظة من لحظات الشوق إلى المجاهيل، مزق آدم أضلاعه، وأخرج منها امرأة، ثمّ ضمها إلى صدره المشعر، بكلّ عنف وحنان، وغاب معها في لذّة عارمة لم يشعر بها من قبل. ثم صارت تلك اللذة هدفا من أهدافه، في الحلم وفي اليقظة. في البدء كان الشوق وفي البدء كانت اللذة. في البدء يكون الشوق وفي النهاية تزهر الأحلام...».[3] وأيضا قوله: **«عندما نقتل الأفعى نقلبها على ظهرها، لنكشف بطنها للشمس فكان في الأفعى وفي كل الأفاعي، لأنّها كانت في المتآمرين والعاملين على إخراج آدم، عندما أخفت الشيطان في فمها وأعادته إلى الجنة، حيث قام بفعلته هناك فوسوس لحواء حتى أطعمت آدم من الشجرة، ثم كان لهما ما كان»**؛[4] فعجائبية الزمن ضمن هذه النصوص المسرودة تباعا، تكمن في غياب المرجع التاريخي الطبيعي لوقوع مثل هذه الأحداث المتخيلة لتفسر

---

[1] **أسطورة تانيت:** إلهة قديمة جُلبَت إلى شمال أفريقيا في الألف الثاني قبل الميلاد، ويعتقد أنّها (عناة) وهي إلهة معروفة بالمشرق، والعراق، وهي (إناتا) والبربر يقدمون تاء التأنيث على الأسماء فأصبحت (تاناتا) وهي الإلهة التي وجدت على نقوش فخارية في مصر قبل الفراعنة، ويذهب البعض إلى أنها نفسها أثينا الإلهة اليونانية.. ولكن أصلها سومري قديم.. وهي إلهة الأمومة والخصوبة عند البربر، وزوجها عند البربر هو الإله بعل حمون، وقد ظلت عبادتها قائمة للقرن الثالث الميلادي، وتأثرت إسبانيا وأوروبا بعبادتها حيث بنى لها القيصر (سبتموس سفيروس)، وهو من أصل إفريقي، معبدا في روما. مأخوذ من الموقع التالي:*http://godof.algeriaforum.net/t170-topic* ، تاريخ الزيارة *30/07/2013*. الساعة:*00:30* .

[2] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*169*.

[3] المصدر نفسه، ص*204*.

[4] المصدر نفسه، ص ص*116 - 117*.

ظاهرة ما عجز العقل البشري في طفولته عن تفسيرها تفسيرا علميا صارما، فهذه القوة الّتي تدعى الحب والجمال جعلوا من خلفها قوة غيبية محركة تدعى **الإلهة عشتار**، والخصوبة تحركها **إلهة بربرية** تدعى **تانيت**، وهي في الحقيقة قوى متخيلة لا تأسيس علمي أو زمني يسندها.

أما **أسطورة البدء**؛[1] أي بدء الخلق، فإنّ زمنها يندرج تحت عباءة الزمن الديني الغيبي الّذي لا يستند إلى مرجع تاريخي محدد، وإنّما هي أسطورة تستند إلى حقيقة نصية دينية مبثوثة في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم، في عدة سور منه، ما يدخلها تحت الأساطير المؤسسة على الحقيقة الدينية، أما أسطرتها فقد جاءت بسبب ما تضيفه إليها المخيلة الشعبية من ملمح خرافي عن طريق فعل السرد، لتدخلها في دائرة الأساطير؛ وبالتالي يكون زمنها زمنا غيبيا دينيا يمكن أن يندرج ضمن العجائبي.

إنّه التوق إلى الأصل الصّافي والمنبع النقي للإنسان عموما، والجزائري خصوصا، يسعى البطل المثقف من ورائه تغيير عالم اليوم/ الحاضر المتأزّم، ولعلّ استدعاء السّارد أسطورة عوج بن عناق:[2]

---

[1] يقول الباحث **موسى ديب** الخوري في مقال بعنوان: «**التكوين في الحضارات القديمة**»: إنّ البدء كامن فينا، وهو بدء دائم التجدد، ومنه تفيض عبر كل لحظة عوالمنا اللانهائية. إننا في الحقيقة نبحث عن البدء لأنّه الحقيقة الأولى الّتي لا تزال تبدعنا. وهكذا فإنّنا لا نرضى في قرارة أعماقنا ببدء محدود بالزمان والمكان. وحتّى نظريات البدء العلمية تنحو اليوم لاكتناه الزمن اللانهائي الّذي كان كامنا في لحظة البدء، وإلى استكشاف المراحل الكونية التي سبقت ولادة كوننا. إنّنا ببساطة لا نستكين لانطواء المعلومات الّتي حملتها الأكوان الماضية معها، ونحن، عبر لا وعينا الكوني، لا نخلق كوننا الجديد وحسب، بل ونحلم بالبدء الّذي لا يمكن بلوغه.
مأخوذ من الموقع التالي: *http://www.glbet-el.org/textesarabe/creation.htm*، تم الاطلاع على هذا الموقع يوم: *30/07/2013*، الساعة: *00:55*

[2] أورد أبو الشيخ الأصبهاني في كتاب "**العظمة**" حديثا عن شخصية عوج بن عناق نورده كما جاء في هذا الكتاب: " حدثنا أحمد بن محمد المصاحفي، حدثنا محمد بن أحمد بن البراء، قال: حدثنا عبد المنعم بن إدريس، عن أبيه، قال: ذكر وهب - رحمه الله تعالى- : أن عوج بن عنق كانت أمه من بنات - أدم عليه السلام- وكانت من أحسنهن وأجملهن، وكان عوج ممن ولد في دار أدم- عليه السلام- وكان جبارا خلقه الله تعالى كما شاء أن يخلقه، ولا يوصف عظما وطولا وعمرا، فعمّر ثلاثة آلاف وستمئة، وكان طوله ثمانمئة ذراع، وعرضه أربعمئة ذراع، حتى أدرك زمان موسى، عليه السلام- وبني إسرائيل، وكان قد سال نوحا – عليه السلام- أن يحمله معه في السفينة، فقال له نوح :– عليه السلام- لم أومر بحملك أي عدو الله ! اغرب عني، فكان زمان الغرق الماء إلى حجزته،

«آه **لو كان بإمكاني أن أفعل ما يفعله عوج**»، [1] ما هو إلاّ مؤشّر على رفض الواقع المرّ بعين المثقّف النّقدي الّذي يملك عينا ثاقبة لا ترى الأشياء على بساطتها كما يراها النّاس العاديون.

وفي رواية «**تاء الخجل**»، نلفي هذا النص، وهو عبارة عن نبوءة مؤسسة على اعتقادات خرافية عجائبية: «**تحضرني مقولة عائشة: حين يبدأ العام الجديد بيوم الاثنين يكثر الموتى من الشباب، وحين يبدأ بيوم الثلاثاء يكثر الموتى من العجزة وكبار السن، وحين يبدأ بيوم الأربعاء يموت المال**»، [2] فارتباط الموت بفئة عمرية معينة؛ حسب اليوم الّذي يكون بداية للعام الجديد، كأن يكون يوم الاثنين مؤشرا زمنيا لكثرة الموتى من فئة الشباب، والثلاثاء مؤشرا زمنيا لكثرة الموتى من فئة الشيوخ والعجزة، والأربعاء مؤشر زمنيٌّ لموت الثروة الحيوانية؛ إبلا كانت أو أبقارا أو أغناما... هو ارتباط زمني خرافي يدخله في دائرة العجائبي يحاول أن يقدّم تفسيرا أسطوريا للعنة الإرهاب الّذي يعاني منه الجزائريون عموما، والنّساء على وجه الخصوص.

لإذن شهد الزمن العجائبي حضورا بارزا في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، دون التقليل من حضوره في المتون الروائية الأخرى خاصة رواية اعترافات حامد المنسي وقد كان لتوظيفه دلالات نفسية ناتجة عن معايشة أزمة الحاضر.

4- 3. **دلالة الزمن النفسي:** يقول الباحث أحمد طالب: «**إذا جاز لنا أن نصنف الزمن إلى زمن نفسي وآخر تاريخي، فإنّ الزمن النفسي ينتمي إلى الزمان الشخصي**

وكان يتناول الحوت من البحر فيرفعه بيده إلى الهواء فينضجه بحرّ الشمس ثم يأكله، وكان سبب هلاكه أنه أطلع على بني إسرائيل، وهم في عسكرهم، فحزرهم حتى عرف قدره، وكان عسكرهم فرسخين، فعمد إلى جبل، فسلخ منه حجرا على قدر العسكر، ثم احتمله على رأسه يريد أن يطبقه= =عليهم، فأرسل الله عز وجل هدهدا ليريهم قدرته، فأقبل وفي منقاره حجر من السامور فجاب الحجر على قدر رأس عوج، وهو لا يدري، ثم ضربه بجناحه ضربة فوقع في عنقه، فأخبر موسى – عليه السلام- خبره، فخرج إليه ومعه العصا فلما نظر إليه موسى – عليه السلام- وبسطته سبع أذرع، وطول العصا سبع أذرع، ووثبته إلى السماء سبع أذرع، فضربه بالعصا أسفل من كعبه، فقتله فمكث زمانا بين ظهراني بني إسرائيل ميتا". ينظر: أبو الشيخ الأصبهاني أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر بن حيان: **كتاب العظمة**، تح: رضاء الله بن محمد إدريس المبار كفوري، ج1، دار العاصمة، الرياض، *1148*هـ، ص ص*1519 - 1520*.

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص *27*.

[2] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*37*.

الفردي الّذي يقابله الزمان الاجتماعي العام، الّذي عن طريقه نتفاعل يوميا مع الحياة فينشأ النوع الثاني المسمى بالزمن التاريخي»،[1] وما يهمنا من هذه المقولة، هو مفهوم الزمن النفسي، الّذي يتحدد - كما يذهب الباحث- بأنّه الزمن الذاتي للشخصية السردية؛[2] انطلاقا من إحساساتها الداخلية الّتي تترجم إلى مواقف ذاتية من الوجود. وهو ربما ما قصده **غاستون باشلار** بقوله: «**الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية**».[3]

وهو ما سنحاول في هذا المقام أن نقف عنده من خلال هذه النصوص الروائية الّتي اشتغلنا عليها في المباحث السابقة، وبخاصّة وأنّ هذه النصوص الروائية يهيمن عليها كما ذكرنا آنفا الطابع الفردي الذاتي، ما جعلنا نصنفها في دائرة روايات السيرة الذاتية.

ينهض الزمن النفسي في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» انطلاقا من الزمن الحاضر، وبالضبط في اللحظة الّتي أفاق فيها الولي الطاهر من غيبته الّتي لا يعلم مداها الزمني: «**استيقظ الولي الطاهر بعد وقت لا أحد يعرف مداه، ليجد نفسه تحت جدار القصر. التفت يمينا، شمالا، فلم يقابله إلا الفيف، والأتان الّتي كانت أمامه، تتلهى بحشيش أخضر. مسح يديه بالرمل من الدم الذي كان عالقا بهما، والّذي لا يدري مصدره، ولا يهتم بمعرفته. ثمّ امتطى الأتان متمتما يا خيل الله اركبي، ولم ينتبه لا إلى لونها ولا إلى الدم الّذي كان يسيل من أذنها**»؛[4] فالحالة النفسية الّتي يصورها هذا المشهد الدرامي انطلاقا من قرائن نصية كعدم علمه بمصدر الدم العالق بيديه،

---

[1] أحمد طالب، **مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب**، ص *18*.

[2] **الزمن النفسي في روايات تيار الوعي** يعتمد على تداعيات الذاكرة، مستغنيا «عن الترتيب الكرونولوجي المعتمد على المعايير الخارجية في استمرارية الحركة إلى الأمام، وتتجه إلى المعايير الذهنية حيث تتبع تداعيات الذاكرة». مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص *52*.

و«هو زمن لا تحكمه معايير محددة سوى تحرك الشخصية عبر أبعاد زمنها الخاص (الماضي والحاضر والمستقبل)، باستخدام تقنيات تيار الوعي والمنولوج ومراوحة الزمن ومنطق الصور والمونتاج وغيرها من آليات الزمن النفسي». مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص *59*.

[3] غاستون باشلار: **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، ص *15*.

[4] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*81*.

وكذلك عدم انتباهه للون العضباء وللدم الّذي يسيل من أذنيها المشقوقتين، مؤشر مهم على حالة الذهول التي أصابت الولي بعد لعنة بلارة التي أصابته.

ويتواصل هذا المشهد المسرود بصيغة الرؤية من الخلف[1] حسب اصطلاح **جون بويون** (*Jean Pouillon*)، والتبئير الصفر حسب اصطلاح **جيرار جينيت**: «**توقفت العضباء قبالة القصر الرابع، الواقع يسار المقام الزكي بربع دائرة، رفعت أذنيها، فتشكل المقصان المتوثبان للقطع. لم يكن هناك متسع من الوقت ليؤدي الولي الطاهر التحية للمقام بصلاة ركعتين، فقد هزته الصرخات من الداخل، مقرونة بدوي انفجارات قنابل مختلفة الأنواع والأصوات**»؛[2] فالصرخات الّتي كانت تهز الولي الطاهر من أعماقه، مختلطة بدوي الانفجارات المتنوعة بحسب تنوع القنابل المدوية، لم تسمح له ولو بتحية المقام الزكي بركعتين من الصلاة، وهو ما يؤشر كذلك إلى ضيق الزمن تساوقا مع الضيق النفسيلشخصية الولي الطّاهر إن صح التعبير.

ولعلّ هذا المشهد يجعلنا نطرح علامات استفهام عن سر هذه الأحاسيس المرعبة الّتي أطلعنا عليها السارد العليم بأعماق الشخصية المبأرة. وهو ما نجد له إجابة في الصفحة *85* من الرواية: «**وجدت نفسي مضطرا لإصدار الأوامر، فرحت أفعل دونما تردد.**

- **لم أكن أعرف القوم، لكن يكفي أنهم كانوا يشنون حربا.**

- **ضعوا حول كلّ شجرة برتقال عدة ألغام...**»؛[3] فهذا النص الاسترجاعي يكشف عن فصل من فصول غيبته، حيث وجد نفسه بفعل لعنة بلارة مسجونا في غياهب هذه الغيبة أين تحققت نبوءة بلارة ومن بين ما جاء فيها أن يشارك في حروب لا تعنيه: «**أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم،**

---

[1] *J. Pouillon* : ***Temps et Roman****, ed : Gallimard, Paris, 1993, p76.*

Et voir à ce sujet :T.Todorov; ***Qu'est-ce que le structuralisme****, «poetique» , ed du seuil, collection points, 1973, p56. Et, G. Genette :* ***Figures III****, Op.Cit, p206.*

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص*83*.

[3] المصدر نفسه، ص*85*.

وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون»؛[1] فتلك الصرخات وذلك الدوي المرعب الّذي كان يهز أعماقه يمثل وخزات الضمير الّتي تحاصر الولي من كل جانب حتى ضاقت عليه الأرض بما رحبت فأصبح لا يجد زمنا يكفيه لأداء واجب التحية المقدسة للمقام الزكي.

ويواصل الولي البوح ببعض الأهوال الّتي لاقاها في غيبته، ومنها ما يصوره هذا النص الاسترجاعي: «**هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان، في الزاوية الأخرى تنكفئ على نفسها امرأة في الثلاثين. في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها أن لا يلفت الانتباه إليه، لكنّه خانها، هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض امتدت قدم تدوسه**».[2] فهذا المشهد المرعب لا بدّ أن يترك أثرا عميقا في نفس الولي الطاهر، كيف لا وقد شهد أبشع المجازر في كلّ العصور؛ كقطع الرؤوس بالساطور لأمهات يرضعن فلذات أكبادهن. أليس هذا سببا كافيا يفسر الحالة النفسية المتأزمة الّتي دخل فيها الولي الطاهر؟

وفي غمرة اعتقاد الولي الطاهر أن حالة الذهول الّتي انتابته عند الاسيقاظ من غيبته قد زال مفعولها قرر أن يستظل تحت الزيتونة: «**تقدم نحو الزيتونة يستظل، فتبعته الأتان دون أن تغير من توجهها. راح يستدير محاولا إعادة التأكد من القصور الثلاثة... كلّ ما هنالك هو مجرد إحساس لدى الولي الطاهر، بأنّ الصوت بلغ منتهاه ومبتغاه، وبضرورة توقف حالة الذهول**».[3] ولكنّه لما رأى الشمس قد غمرها السواد أدرك أنّها في حالة كسوف عندها قرر أن يصلي صلاة الكسوف: «**لسبب ما كانت الشمس سوداء. كان الظل فيها. حالة كسوف لا محالة، قرر الولي الطاهر، أن يؤدي صلاة الكسوف، فلم يجد في ذاكرته سوى الفاتحة وسورة الأعلى فاستعان بهما في كلّ الركعات، وفي كلّ مرّة يتوقف عند الآيات: (.. سنقرئك فلا تنسى إلا**

---

[1] المصدر نفسه، ص79.

[2] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص ص127- 128.

ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى، ونيسرك لليسرى فذكر إن نفعت الذكرى سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحيى)...».[1] إنّ هذا النص يؤكد بقاء الولي الطاهر تحت سيطرة حالة التيه الّتي لحقته بسبب لعنة بلارة، وذلك يؤكد بقاءه تحت سيطرة الزمن النفسي القاهر.

إنّ دلالة هذا الزمن النّفسي في هذه الرواية تشير إلى عواقب الأخطاء الّتي مارسها المسلمون في الجانب السياسي عبر مرّ العصور، وهو ما أدّى إلى تواصل الأهوال الّتي أصابت الأمّة الإسلامية منذ فجر الإسلام وصولا إلى ما نحن عليه اليوم، في الجزائر وفي غيرها من الأصقاع العربية والإسلامية.

ويحتل الزمن النفسي حيزا مهما في رواية **ذاكرة الماء**، إن لم نقل إن هذه الرواية تمثل الزمن النفسي في تجلياته المتنوعة: الإحساس بشرنقة الزمن المتثاقل، وكذلك في الصورة المقابلة عبر الإحساس بتسارعه المفرط، وأخيرا مواقف الشخصية المحورية من الزمن في ثلاثيته: الماضي، الحاضر، المستقبل.

أ) الإحساس بشرنقة الزمن: المقصود بشرنقة الزمن؛ ذلك السجن النفسي الّذي تتخبط فيه الشخصية المتأزمة، لذلك يصبح الزمن في تلك الحال متثاقلا شديد الوطء، وهذا ما أشار إليه امرؤ القيس في أبياته المشهورة:[2]

وَلَيْـلٍ كَمَـوْجِ الْبَحْـرِ أَرْخَـى سُـدُولَه عَلَـيَّ بِـأَنْوَاعِ الْهُمُـومِ لِيَبْتَلِـيْ
فَقُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا تَمَطَّـى بِصُـلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَـازًا وَنَـاءَ بِكَلْكَـلِ
أَلاَ أَيُّهَـا اللَّيْـلُ الطَّوِيْـلُ أَلاَ انْجَـلِ بِصُـبْحٍ وَمَـا الإِصْـبَاحُ مِنْـكَ بِأَمْثَـلِ

حيث نلحظ في هذه الأبيات كيف استحال الليل، كزمن طبيعي، زمنا نفسيا شديد الطول نظرا للحالة النفسية المتأزمة للشاعر، حيث شبه تثاقلة بذلك البعير الّذي برك على الأرض لينام نوما طويلا، لا يستيقظ منه إلا بإرادته الّتي لا تقاوَم.

---

[1] الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص133.

[2] امرؤ القيس: **الديوان**، ص18.

تواجهنا في هذا المقام مجموعة من النصوص السردية الّتي وردت في رواية **ذاكرة الماء**، صوّر فيها السارد وطأة الزمن وشدة ثقله على نفسه، منها هذا النص: «**الأيام الّتي تلت كانت ثقيلة ومهلكة، حتّى نهايات الأسبوع الّتي كنا ننتظرها بشوق لننزل إلى عمق شوارع المدينة، لم تعد تعني لنا الشيء الكثير منذ أن غير يوما السبت والأحد بيومي الخميس والجمعة نهايات الأسبوع صارت قيامة ننتظر بفارغ الصبر زوالها لنعود إلى العمل**»؛[1] فالسارد وعبر تقنية الاسترجاع، يبوح للمتلقي بحالته النفسية المنكسرة بعد دخول البلاد في أتون الأزمة الدموية، الّتي أصبح فيها محاصرا، مهددا، يضيق به المكان ليتسع مدى الزمان غير المرغوب فيه، وما قوله: «**الأيام الّتي تلت كانت ثقيلة ومهلكة**»، إلاّ مؤشر صريح على ما ذكرناه، إضافة إلى ذلك استخدامه أسلوب المقارنة بين الزمن الماضي الجميل، والحاضر المشؤوم: «**حتّى نهايات الأسبوع الّتي كنا ننتظرها بشوق لننزل إلى عمق شوارع المدينة لم تعد تعني لنا الشيء الكثير منذ أن غير يوما السبت والأحد بيومي الخميس والجمعة، نهايات الأسبوع صارت قيامة ننتظر بفارغ الصبر زوالها**»، ففي الماضي كان الشوق هو الشعور المسيطر على البطل لقدوم نهايات الأسابيع، أمّا في الحاضر فقد انقلب هذا الشعور الجميل ليحل محله شعور الازدراء والملل ونفاد الصبر. وهو ما يؤكده في مواضع أخر من الرواية: «**منذ أكثر من عشر دقائق وأنا أدور في نفس المكان، ضيعت كلّ الاتجاهات عشر دقائق في مثل هذا الوضع تساوي عشر ساعات، ثانية واحدة في طريق الغلط كافية لتدميرنا**»،[2] وكذلك في قوله: «**قبل عشر سنوات، وربّما أقل، لم يكن هذا ممكنا على الإطلاق، ربّما عامل السن، فقد بدأنا نكبر بسرعة كبيرة، كل يوم في هذه البلاد تقاس بالشهور وربّما بالسنين أحيانا، لكثافته وجنونه**».[3] فانظر كيف يتمدد الزمن في لحظات الخوف لتصبح عشر دقائق تساوي عشر ساعات، أليس هذا من أسرار النفس ومن عجائبها؟

ومع تكثيف العمليات الارهابية، واتساع رقعة العمل الاجرامي مكانا وزمانا تعاضمت مأساة السارد/ البطل، إذ لم تعد نهايات الأسبوع تستأثر وحدها بازدراء

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*34*.

[2] المصدر نفسه، ص*278*.

[3] المصدر نفسه، ص*312*.

السارد بل أصبحت كلّ أيام الأسبوع سجنا داخليا تقبع وراءه هذه الذات المتأزمة، وهذا ما نقف عنده في الصفحة *51*: «**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**»؛[1] فالحاضر عند السارد/ البطل، المعبر عنه في هذا النص بـ«**هذا الفجر، فجر يوم الثلاثاء**»، زمن ثقيل؛ لأنّه اليوم الوحيد الّذي كان يخرج فيه إلى فضاء الجامعة ليمارس فيه فعل التحرر، ولو نسبيا، عن طريق التدريس، فإذا به يُحَاصَرُ حتّى في فكره، عن طريق الانقطاع الاضطراري، بسبب التهديدات المستمرة الّتي كان يتلقاها عن طريق الرسائل المجهولة.

وتزداد معاناة البطل/ السارد من هذا الحاضر؛ إذ لم يكتف هذا الأخير بملاحقته في الشوارع والساحات ومكان العمل/ الجامعة، بل أصبح يلاحقه داخل منزله: «**الساعة تزحف بثقل كبير نحو حتفها، لتعود من جديد داخل هذا البيت المفتوح على البحر المنسي**»،[2] وهو ما سبق أن صرح به في الصفحة *102*: «**لا أدري الزمن الّذي قضيته أو قضيته في هذه الحفرة، ولكنّي أعرف أنّه يمر بتثاقل كبير**»،[3] وكذلك في قوله: «**وعلى الرغم من انهماكاتي داخل القصاصات كان الزمن ينزل على رأسي مثل قطرات باردة جدا، ثقيلا ثقيلا ومخيفا، كأنّي في أعماقي كنت خائفا من لحظة الخروج**»؛[4] فمن شدة وطأة الزمن على نفس البطل حتّى داخل مسكنه الّذي يفترض من اسمه أن يكون مكانا للسكينة والهدوء والطمأنينة، أخذ يطلق عليه اسما آخر هو الحفرة، والكلّ يعرف ما لهذه الكلمة من ايحاءات الظلام والمعاناة والعذاب، وما تتركه من آثار الإحساس بشرنقة الزمن. وهكذا، يتواصل سرد هذه المعاناة خاصة في الصفحات الأخيرة من الرواية أين يدخل بنا السارد في جو الخوف والهلع نتيجة الحالة النفسية الصعبة جدا الّتي كان يعيشها، وهو يتصور الموت يحاصره أمام بيته.

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*51*.

[2] المصدر نفسه، ص*119*.

[3] المصدر نفسه، ص*102*.

[4] المصدر نفسه، ص*208*.

إنّ الإحساس بتثاقل الزمن ليس مرده دائما إلى حالة الخوف والرعب كما سبق أن مرّ بنا، بل قد يعود إلى حالة الشوق والانتظار أحيانا أخرى، وهو حال السارد وابنته ريما لما اقترب موعد العطلة، لزيارة مريم في باريس: «- **أنا جاي مع ريما.**

شعرتْ بالأرض تغادرها من تحت قدميها، وبدأت تعد الساعات المتبقية. الأيام الّتي تفصل بيننا صارت ثقيلة علينا جميعا»،[1] وأيضا قوله: «**كان الزمن يمر ثقيلا على ريما وهي تنتظر إقلاع طائرة الخطوط الداخلية المتوجهة إلى تلمسان من العاصمة، شعرت بها تأخرت كثيرا والمطار يزداد ضيقا كلما سمعت صوت مضيفات المطار، وهي تقول: الطائرة المتوجهة إلى تلمسان، ستتأخر نصف ساعة أخرى، عذرا للمسافرين**»،[2] ولكن أليس هذا الشوق هو هروب من سجن الزمن الحاضر الذي تشهده مدينة الجزائر؟

وبهذا نصل إلى أنّ إحساس الشخصية بشرنقة الزمن وتثاقله في هذه الرواية يعود إلى أسباب من أهمها: الشعور بالحصار نتيجة حالة الرعب والخوف الّتي تحيط بهذه الشخصية من كلّ جانب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى لحظات الشوق والانتظار للهروب من هذا السجن إلى فضاءات أخرى أكثر تحررا وأمنا.

ب) **الإحساس بتسارع الزمن:** هو إحساس يناقض تماما الإحساس السابق؛ حيث تشعر الشخصية الروائية بالمرور السريع للزمن، وهذا النّوع له حضور كذلك في هذه الرواية، وسنحاول أن نسوق أمثلة لنتعرف على دوافع هذا الإحساس.

في الصفحة *91* يسرد علينا السارد لحظة اللقاء مع مريم: «**قطعنا المعابر، كلّ شيء مر بسرعة، عندما التفت أبحث عن ريما كانت ملتصقة بصدر أمها مثل طفل صغير... صغير... صغير**»؛[3] ففي مثل هذه المواقف المفرحة يصبح الزمن كالسهم لا يشعر المرء بمروره.

---

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*88*.

[2] المصدر نفسه، ص*131*.

[3] المصدر نفسه، ص*91*.

وإذا كان الإحساس بتسارع الزمن لحظة الفرح والسعادة شيئا طبيعيا، فإنّه قد يعود إلى أسباب أخرى؛ منها أن الشخصية المتأزمة تعتبره مرادفا للحياة، وبالتالي فإنّه لا يساوي شيئا أمام شبح الموت الّذي يطارد هذه الشخصية من مكان إلى آخر، كما نجده في النص الآتي: «**لقد تقلص الزمن وانكسر، وصار قصيرا أمام الحياة الّتي بعد أن كانت حلما لم تعد إلاّ مشروع موت مؤجل ينتظرنا في كلّ زاوية داخل هذه المدينة**».[1] فالبرنامج المكثف الّذي تريد أن تنجزه هذه الشخصية المتأزمة، يجعلها تحس بضآلة الزمن وضحالته: «**الساعة تزحف بسرعة ووقتي محسوب جدا، فالزمن في هذه المدينة صار رديفا للحياة والنجاة وأحيانا للموت، ما تزال أمامي زيارات متعددة، المكتبة، المطبعة، المطعم والجنازة قبل العودة إلى البيت إذا كانت هناك عودة... لم تكن لدي حيل أخرى غير مواصلة التدحرج والانتهاء من برنامجي مهما كان الثمن، فالمحطات كثيرة والزمن محدود**».[2]

إذن ينبع الإحساس بتسارع الزمن في هذه الرواية من دافعين نفسيين هما: الفرح والسعادة من جهة، وضآلة الحياة أمم شبح الموت من جهة أخرى أين تكون الشخصية المتأزمة في عجلة من أمرها لربح أكبر قدر ممكن من اللحظات الزمنية.

ج) الموقف من المستقبل: تُعتبَر مواقف الشخصيات من الزمن علامات مهمة يهتدي بها الباحث للوقوف عند الزمن النفسي لتلك الشخصية تجاه هذا الزمن أو ذاك، وهذا ما تؤكده **مها حسن القصراوي** بقولها: «**إذا كان زمن السرد يشكل هيكل الخطاب الزمني، فإنّ الزمن النفسي يكشف دلالاته وتجلياته من خلال الرؤى المختلفة للشخصيات تجاه الزمن**»،[3] ورواية «**ذاكرة الماء**» لم تشذ عن هذا العرف، حيث نجد فيها إشارات نصية يوظفها السارد من حين إلى آخر؛ يضمِّنها موقفا ما تجاه الزمن، وخاصة المستقبل، عن طريق توظيف تقنية الاستباق بنوعيه الداخلي والخارجي، وسنحاول تحت هذا العنوان: «**الموقف من المستقبل**»، أن نستجلي الزمن النفسي

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*189*.

[2] المصدر نفسه، ص*286- 287*.

[3] مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص *60*.

للشخصية الرئيسة أو من تدور في فلكها، كشخصية ريما ابنة السارد.

في الصفحة 56 يستوقفنا السارد بطرحه مجموعة من الأسئلة القدرية: «**أوف صرنا قدريين، الموت هو الموت. نتساءل كيف ستكون نهايتنا؟ تحت سكين حاف، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح؟ بمحشوشة؟ أو برصاصات طائشة؟**»،[1] فحوى هذه الأسئلة يدور حول المصير؛ أي الموت، كيف ستكون النهاية التعيسة للسارد، الّذي يمثل رمز المثقف النقدي الرافض للوضع الّذي آلت إليه البلاد؛ هل ستكون نهايته ذبحا بسكين حاف أو بمنشار، أو بمحشوشة، أو برصاصة طائشة وهو أرحم طريقة للموت. إنّ هذا النص يتضمن موقفا من السارد تجاه المستقبل، وهو موقف متشائم مؤسس على معطيات الحاضر المتأزم، وقد مرت بنا صورته في العنصرين السابقين: شرنقة الزمن، وتسارعه.

ويستمر السارد في الثبات على هذا الموقف فيما يرد من استباقات أخرى ففي الصفحة 64، يستشرف حال البلاد عندما يصل القتلة إلى سدة الحكم: «**فهؤلاء القتلة عندما يصلون سيأكلون الأخضر واليابس**»،[2] وهو موقف معاد لهذا الزمن الّذي يختلف تماما مع طموحاته وطموحات المثقفين الذين يشاركونه التوجه الإيديولوجي.

ويظل هذا الهاجس مسيطرا على السارد، محاصِرا إياه، منغّصا عليه حاضره: «**ما يؤذيني أكثر أن يمشوا في جنازاتنا، وغدا سيكونون من أول القائلين أن دماءنا كانت رخيصة، أنّهم لم يعدموا إلاّ الخونة، ينتابني خوف بأنّنا مقدمون على فاجعة بدون حدود**»؛[3] فما أثقل من يقتل ويمشي في جنازة القتيل، ثمّ يتشدق بعد مدة أمام الملأ بأن القتيل خائن وجبت تصفيته وإعدامه، إنّها فاجعة المستقبل التي لا حدود لها كما صرح بذلك السارد.

ودائما مع التوقع والاستشراف والتنبؤ، يواصل السارد عرض مواقفه السوداوية تجاه المستقبل: «**سيأتي زمن لا يعرف الواحد فينا صاحبه وأخاه وقريته وربما بلاده،**

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص ص147- 148.

الكل خائف من الكل»؛[1] إنّ هذه الصورة السوداوية للمستقبل تمّ تشكيلها تحت وطأة الحاضر المتأزم الّذي ينبئ بما صور عيه السارد المستقبل الّذي سِمَتُهُ الأساس هي الخوف في أقصى درجاته؛ أين تنفصم فيه عرى الثقة بين أبناء المجتمع، بل بين الصديق وصديقه، والأخ وأخيه، فشدة هذا الهول لا تضاهيها إلا أهوال يوم القيامة؛ كما عبر عنها النص القرآني أبلغ تعبير: **(يَوْمَ يَفِرُّ المَرْءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ لِكُلِّ اِمْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ)**. [**سورة عبس، الآية:** *34- 37*].

ولم يقتصر السارد على عرض مواقفه المتشائمة من المستقبل بل أشرك ابنته ريما في هذا الهاجس رغم براءتها: «**ريما كانت تتأمل، وتلمس كلّ شيء تصادفه، وتحاول أن ترسم صورته في ذهنها، لأنّها كانت تعرف مسبقا، أنّه بعد سنة ريما لن تجد شيئا من هذا، سيندثر ويتحول في أحسن الأحوال إلى ذاكرة معطوبة في كلّ تفاصيلها الحميمة**».[2] إنّ هذا النص يعبر عن فضاعة الأزمة الّتي يتخبط فيها الحاضر، هذه الأزمة الّتي سرقت من الأطفال براءتهم وتلقائيتهم، فأصبحوا يتوجسون خوفا من مستقبل لاذنب لهم فيه.

ونتيجة هذه النقطة من البحث هي أن الصور السوداوية الّتي حاول السارد رسمها لمستقبل البلاد ليست صورة متخيلة مبنية على مجرد أوهام عابرة، بل هي صورة مؤسسة على معطيات الحاضر الموحش الّذي آلت إليه البلاد بعد أن غرقت في مستنقع الدم.

أما **رواية بوح الرجل القادم من الظلام**، فمن عنوانها، تبدو مثقلة بالاعترافات من خلال البوح بأسرار الماضي الّذي نعته السارد/ الحاج منصور نعمان بالظلام، لما يمثله هذا الماضي من سجن نفسي ظل قابعا فيه إلى أن حانت لحظة الخروج منه، بعد أن نصحته زوجته ضاوية بذلك لعله يشفى من هذا الداء النفسي.

يمثل الماضي بالنسبة إلى شخصية السارد زمنا ذاتيا مثقلا بالخطايا والسيئات، وربّما لذلك ما يبرره، وفي هذا الصدد نجده منذ الأسطر الأولى من الحكاية ربّما

[1] واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، ص*278*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*178- 179*.

يريد أن يبرر ما اقترفه من ذنوب وآثام في حقه، وفي حق غيره من الشخصيات الّتي تفاعل معها لتشكيل الصورة القاتمة لهذا الماضي الّذي نعته في اعترافاته بالظلام، وهذه الصفة هي انعكاس للحالة النفسية المتأزمة للبطل، يقول: «**... إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم بأنني مختلف عن الناس بأنني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري، الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط. لكن في كل يوم رزقني الله إياه، لاحظت أنني لم أعد كغيري، بأنني غريب بين أقراني... وجدتني أنا لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء أحلم بهن في خلوتي مثلما كان يحدث لي مع مدام كلير ردمان...**»؛ [1] فبداية الإحساس بالألم لدى السارد يعود إلى سن الثانية عشر لما وجد نفسه غريبا بين أقرانه، مختلفا عنهم، يطغى عليه طابع الغريزة الجنسية المتوحشة الّتي لا ضابط لها حتّى مع معلمته مدام كلير ردمان، هذه الأخيرة كانت تمثل له في ذلك الوقت زمنا جميلا؛ بما لاقاه من انشراح نفسي مقارنة بزمن **أندريه كاستيلان** (*André Castellane*) الّذي كان يمثل بالنسبة إليه زمنا مذموما: «**فقد بدا لي العام الّذي قضيته معها أحسن عام دراسي، خاصة بالقياس إلى تلك السنة الأخيرة الّتي أمضيتها مع السيد أندري كاستيلان، صاحب البيري الأسود الّذي كان يكرهني بلا سبب و لا يناديني إلا بصاحب الصوت الخشن**». [2]

بعد ذلك تبدأ مغامرات منصور نعمان مع النساء، حينها كان يجد متعة في ذلك، غارقا في غيِّه، بما زيّنه له الشيطان من أعمال، إلى أن جاءت فترة اضطر فيها إلى الانقطاع عن تلك الأفعال المشينة بعد زواج نصيرة، والتحاقه بثانوية فيكتور هيغو: «**جاءت بعد ذلك فترة لم أجد فيها ما أفعله، نصيرة تزوجت، زوجة أبيها أصبحت بعيدة عني، والشقراوات الأوروبيات اللائي صرت أدرس معهن في ثانوية "فيكتور هيغو" بحسين داي، لم يكن يقبلن حتّى بمجرد الكلام معي..**»؛ [3] فالإحساس بالفراغ حالة

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*14*.

[2] المصدر نفسه، ص*28*.

[3] المصدر نفسه، ص*35*.

نفسية متأزمة سقط فيها البطل، زادها وطأة ازدراء الطالبات الأوروبيات الشقراوات له.

منذ ذلك الحين والإحساس بالظلام بدأ يسيطر على منصور، خاصة مع ما تصدمه به الأنباء، ومنها خبر اختفاء مسعودة المطلقة، الّتي كان له معها فصول من المغامرات العاطفية: «**بضعة أشهر بعد ذلك اختفت مسعودة المطلقة، سرى بين مكان الحارة وحتّى خارجها أنّها كانت حاملا، هربت إذن خوفا من العار وربما من الموت على يد أبيها وإخوتها أو ربّما حتّى لا تضطر إلى فضح اسم مرتكب الجريمة. هل أرادت إنقاذ حياتي وصون شرف عائلتي؟ مهما يكن فإن مجرد تصوري ما كان سيحدث لي لو لم تهرب كان يثير في نفسي الرعب. الواقع أنّ الخوف من أن تظهر الحقيقة لم يبرحني قط، ظللت خائفا أن تكون قد قالت شيئا عني قبل أن تلوذ بالفرار أو أن يعثر عليها إخوتها فتقر بالمر، لذلك ما عدت في تلك الأيام أرجع إلى البيت عائدا من الثانوية إلاّ وأنا أحس بأنّني مقبل على خطر داهم...**»،[1] فهذا الإحساس بالخطر لما اقترفه من جرم الزنا مع مسعودة المطلقة، والّذي أدى إلى حملها منه، يؤشر إلى دخول منصور في دوامة زمن نفسي لا يوجد ما هو أثقل منه على النفس.

بيد أن هذه الشرنقة تحولت إلى فجوة، بعد أن سمع بقرار رحيل أسرة مسعودة: «**... لكن لم ألبث أن أحسست بالغبطة: لقد قرروا الرحيل عن الحي، قرروا الهروب من النظرات، والأقاويل والإشارات ومن العار الّذي حاق بهم... من نافذة غرفتي رحت أتابع عمل إخوة مسعودة المطلقة، لما رأيت الشاحنة غاصة عن آخرها بالأثاث تنطلق تحت صيحات الأطفال الذين بدأوا فجأة يرشقونها بالحجارة، قبل أن تختفي مبتعدة عن حَيِّنَا، أحسست بنفسي قد نجوت. نعم حينها فقط تنفست الصعداء حقا**».[2]

غير أن هذه الفجوة سرعان ما انغلقت بسبب حماقات منصور الّذي أدخل نفسه من جديد في دوامة الزمن، حينما أغوته نفسه بالنوم مع حورية المرأة المتزوجة الّتي

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص 38- 39.

[2] المصدر نفسه، ص39- 40.

قتلها زوجها حينما اكتشف خيانتها له: «**في تلك الأيام ظللت أحس بالرعب لمجرد التفكير بأنّه كان بوسعها لو بقيت على قيد الحياة أن تمد زوجها بما تعرفه عني من معلومات، الوسواس والقلق لم يبرحاني مع ذلك بدون انقطاع، تساءلت هل مضى وقت طويل بين دخول زوجها علينا في بيته وسماعي وأنا أهرول على الأرصفة... للرصاصتين اللتين أطلقهما عليها، في رعب بقيت أفكر بأنّها ربّما أقرت له بشيء أثناء ذلك، وأنا لم أزل دائم القلق خوفا من ظهور إخوة زكية، أصبحت أتوجس شرا، فضلا عن ذلك، من جانب زوج حورية، رغم علمي بوجوده في الحبس. لم أعد أرجع إلى البيت إلاّ وأنا أتوقع مكروها. لا أغادره إلاّ وأنا أحس بأنني ذاهب إلى المجهول**»،[1] فهذه الوساوس وتلك الأحاسيس المرعبة الّتي كانت تسيطر على شخصية منصور المذنب تمثل شرنقة زمنية، زادها ما أقدم عليه والده الّذي قتل أمه دون أن يطلع منصور على الدوافع الّتي جعلته يقدم على هذه الجريمة النكراء في حقه وحق منصور وحق أمّه: «**أبقى أسير بلا توقف، بلا هدف، وحيدا وسط الصمت والظلام والوحشة. تلاحقني جريمة أبي، أمشي من غير أن أعلم إلى أين، جريمة أبي قضت على كل شيء يحيط بي، أجلس في أسفل درج ضيق، طويل، مسندا رأسي إلى جدار، لكن أعلم أن الليل لن ينتهي**»،[2] لقد أصبح البطل يهيم في الشوارع بلا هدف، مثقلا بالهموم الّتي كانت بسبب الخطيئة، حينها أدرك منصور أنّ الفجر لن يأتي، لأنّ الليل لن ينتهي.

وهكذا هي حال **منصور الماضي** متقلبة في الزمن لا تدري كيف تخرج من شرنقته، إلى أن جاءت لحظة الاعتراف، ولكن بعد أن دخل في زمن آخر، تؤشر له توبته إلى اللّه، الّتي نصحه بها الشيخ الصوفي سعيد الحفناوي: «**منصور أخي، انظر إلى حياتك الماضية، تأمل فيها جيدا، ابحث عن ذنوبك كلها، ولا . الخاتمة**».[3]

من هنا تنفتح صفحة أخرى من الزمن هي الزمن الحاضر، زمن السرد والاعتراف بعد أن خاض معركة المجاهدة والصبر كما نصحه الشيخ الصوفي، دامت

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص ص*105 - 106*.

[2] المصدر نفسه، ص*179*.

[3] المصدر نفسه، ص*324*.

سبع سنوات: «**أثناء ليلة الزفاف تلك، فكرت في السنوات السبع الماضية، سنوات المجاهدة والصبر والبأس والمقاومة، نفسي بدت لي في الأخير جديرة بشيء من الاعتبار، أكثر من ألفين وخمس مائة ليلة من الصراع ضد أحلامي، ضد رغباتي، ضد غرائزي، من غير أن أستسلم ولا مرة، سبع سنوات وأحلامي وغرائزي تطاردني، تضطهدني، تعذبني بوحشية وبلا هوادة دون أن أرضخ لها، سبع سنوات من الجهاد القاسي والمزري ضد نفسي من غير أن أركع قط**».[1]

الزمن الحاضر بدوره لم يكن بردا وسلاما على الحاج منصور نعمان؛ لأنّه زمن الفتنة والدم، زمن العشرية الحمراء الّتي ابتليت بها البلاد (الجزائر)، فالزمن النفسي حاضر بدوره في حاضر السارد ولكنّه رمز للزمن الاجتماعي؛ لأن هذه الفتنة لم تكن انعكاساتها على شخصية الحاج منصور نعمان لوحده، بل اكتوى بنارها جميع الجزائريين دون استثناء، وقد نعت السارد هذا الزمن بزمن النحس، كان ذلك في معرض حديثه عن ابنه عبد الواحد: «**كان من أولئك المحظوظين الذين لا يعترض حياتهم منغص من المنغصات. أطفال مثله يمكن للمرء أن يكون له عشرون ولا خوف. كنت أشعر بالراحة والطمأنينة كلما فكرت أنّه لا يشبهني. كان إنسانا طبيعيا، بل مثاليا، هادئ الطبع، مسالما، ناجحا في دراسته من بدايتها إلى نهايتها، وسيما فضلا عن كلّ ذلك رغم أنه ولد في زمن النحس، بدا دائما كما لو أن الله شمله بعنايته، كما لو أنّه معصوم من شرور زمانه**».[2]

والدليل الّذي يجعل من الزمن النفسي في هذه الرواية منخرطا في الزمن الاجتماعي هو اشتراك الشخصيات المؤطرة لأحداث الحكاية في الإحساس بوطأة هذا الزمن من خلال المواقف المعبر عنها في ثنايا الأحداث، كما هو حال ضاوية القلقة على زوجها، بعد أن قرّر الخروج من البيت ليتطلع ما يحدث، وهي تنصحه

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص259.

[2] المصدر نفسه، ص285.

بالحذر واليقظة: «**لا تمش مغمض العينين في هذه الحالة، الحاج. أسمع ضاوية تنصحني بصوت قلق**».[1]

لقد سيطرت هذه الأحداث المؤلمة الّتي عايشها السارد فسجنته في نسقها، حتّى إنّه في كثير من الأحيان يجد صعوبة في مواصلة اعترافاته للشفاء من الماضي بسبب شلل ذاكرته، الّتي تتوقف عن الاشتغال أمام أهوال الحاضر: «**في البيت أغلق على نفسي من جديد في مكتبي، لكنّ الماضي يأبى أن يعود هذه المرة الآن هو الّذي يهرب مني ترى هل كف عن ملاحقتي؟ هل تخلى عني؟ هذه المرة أنا الّذي أبحث عنه ولا أجده، ساعات طويلة وذهني ليس فيه غير صهري السفاح، قاتل الأطفال، وصور المجازر والكوابيس التي أرى فيها ضاوية تذبح باستمرار، ثلاثة أيام تمضي هكذا، أوشك أن أقول لضاوية أن الماضي تركني، أنني شفيت...**»؛[2] فالكوابيس الّتي كانت تلاحق السارد ثلاثة أيام متتابعة مؤشر مهم على الحالة النفسية السيئة جدا الّتي كان يعيشها السارد، ممّا جعله يحس بتوقف الزمن عند هذه الصور المرعبة. هذا الإحساس نجده يتكرر سرده في موضع آخر من الرواية: «**تمضي أيام وأنا لا أستطيع استرجاع الماضي، يعود إلي في فوضى واضطراب لا سبيل إلى الخروج منه، الرأس المفصولة تحجب عني كلّ شيء، لا أرى إلاّ هي، أقضي ساعات وساعات في المكتب، لكن بدون جدوى، أحس كما لو أنّني أصبحت بلا ذاكرة**»،[3] وربما هذا ما قصدته الباحثة نصيرة زوزو بقولها: «**ونفسر هذا الخلط بشرنقة الزمن الّذي يتخم الذاكرة بذكريات تتداعى في ذهن الراوي في كلّ لحظة من لحظات الحاضر، إنّها الذكريات الّتي ترتبط بالحالة النفسية والشعورية لصاحبها**».[4]

إذن، نستطيع أن نقول: إنّ الزمن النفسي هو الزمن المهيمن على هذه الرواية، الّتي تحكي لنا قصة البطل/ السارد الّذي يريد أن يشفى من ماضيه الأسود عن

---

[1] إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، ص*31*.

[2] المصدر نفسه، ص*73*.

[3] المصدر نفسه، ص*84*.

[4] نصيرة زوزو: **بنية الزمن في رواية 'شرفات بحر الشمال' لواسيني الأعرج**، مجلة المخبر، ع *2*، *2005*، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص *100*.

طريق الاعتراف، لكن الحاضر/ زمن السرد يلقي بظلاله كذلك على نفسية السارد ليسجنها من حين إلى آخر في نسقه إلى جانب عموم الشخصيات المشاركة، فيتماهى بذلك الزمن الذاتي الفردي في الزمن الاجتماعي الّذي يؤشر لحقبة الدم الّتي مرت بها الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن العشرين.

رواية «**اعترافات حامد المنسي**» كغيرها من الروايات الّتي مرت بنا، يشكل الزمن النفسي أهم مفاصلها البنيوية، كيف لا، والسارد يعرض اعترافاته للمتلقي؛ لعلّه يفضفض بما يختلج في أعماقه من هموم وآلام تراكمت عبر الزمن.

ينطلق بنا السارد في عرض تفاصيل الحكاية من حاضره حينما كان جالسا في قاعة الأساتذة التي تفوح برائحة التبغ: «**كانت رائحة التبغ تنتشر في القاعة، وكنت أشعر معها بشيء من القلق والانزعاج ولكنّني تحملت**»،[1] فمباشرة منذ الأسطر الأولى يصدمنا السارد بضمير المتكلم بالحديث عن حالته النفسية القلقة والمنزعجة.

وتمضي بنا فصول الرواية على هذا النمط المتأزم تارة والمنشرح تارة أخرى، وفي أحيان أخرى تتداخل المشاعر في الموقف الواحد، كما ذكره السارد في النص الآتي: «**مازلت أذكرها الآن، وما زلت أذكر أياما قضيتها معها بعد ذلك، وعندما أتذكرها أشعر مرة بالخجل من نفسي، ومرة بالسعادة، ومرة بالندم، ولكنني أعترف أنها كانت امرأة عظيمة فعلا...**»،[2] ففي اعترافه هذا عبر فعل التذكر، نجد السارد تتنازعه مشاعر متناقضة تجاه تلك المرأة؛ فمرّة يشعر بالخجل، ومرّة بالسعادة، ومرّة بالندم؛ وهذا مؤشر مهم عن حالة التأزم والضياع النفسي، والاضطراب الّذي يعاني منه السارد.

والمتتبع لأحداث الحكاية يجد بطلها رهن إشارة ذاكرته المرهَقة عبر سلسلة الاسترجاعات الّتي أحصيناها سابقا، ولكن ما يهمنا من تلك المحطات ما يدخل في دائرة الاسترجاع الداخلي الذاتي المعبرة عن الزمن الفردي النفسي للسارد. وزمن

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*10*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*18 - 19*.

الطفولة يبقى من المحطات المهمة في سيرته الذاتية، حيث يمثل لديه زمن التعاسة والشقاء: «**وترحل بي بعيدا إلى سنوات هي في أغلبها سنوات الطفولة والتعاسة والشقاء**»،[1] ليسترسل السارد بذلك في ذكر بعض المحطات التعيسة على كثرتها، والجميلة على قلتها، من مرحلة الطفولة[2] المهمة جدا في بناء شخصية الفرد جسديا وعقليا ونفسيا.

ويتبدّى الزمن النفسي كذلك في مواقف السارد من الزمنين الماضي والحاضر، كما هو واضح في النص الآتي: «**إنّكم الشركاء في هذا الزمن الّذي لا يتجدد أبدا كل منكم يأخذ منه نصيبه ويتجلى فيه، أمّا أنا، حامد المنسي، فإنّني آخذ منكم جميعا، بل تأخذون مني جميعا. زمني زمنكم. أفرح لفرحكم وأحزن لحزنكم. أتجلى بتجلياتكم، وأرحل برحيلكم. إنني منكم، وأنتم مني. لأنّكم جزء من دوامتي الّتي لا استطيع الخروج منها أبدا**».[3] فالحاضر زمن سكوني ثابت لا يتجدد حسب رؤية السارد، ولكنّ اللافت للنظر في هذا القطع النصي هو تماهي الزمن الفردي في الزمن الاجتماعي، وفي ذلك دلالة على أنّ المثقف لا يعيش لنفسه بل يعيش للآخرين، يفرح لفرحهم ويحزن لحزنهم، يرى في التراث هويته وهوية شعبه، يقدسه، ويحب كلّ ما يرمز إلى الأصالة: «**أنا أصيل، وأحب الأصالة، وأقدس التراث. إنّه مرجعي الأساسي في كل الميادين**»،[4] وفي المقابل يزدري المظاهر الزائفة للعولمة: «**وسائل الإيضاح هذه وسائل عصرية تعلم الشذوذ والانحراف، وتؤدي إلى الانحلال الخلقي، وتورث أمراض المجتمعات المتحضرة الّتي صارت تعيش على المكشوف، إنّها عيوب لا بدّ أن نتجنبها، وأنا من الذين يحاربونها في السر**».[5]

ولم تقتصر مواقف السارد عل الزمنين الماضي والحاضر بل راح يحاكم المستقبل عبر رؤية متشائمة: «**...وبدأت أزمنة الغربة والتيه. كم سنة سَنَتِيهُ ياحدة؟ وكم سنة ستكون غربتنا؟ ستحملنا هذه المياه يا حدة نحو المجاهيل؛ وسنحمل نحن**

---

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص32.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص ص33- 39.

[3] المصدر نفسه، ص103.

[4] المصدر نفسه، ص106.

[5] المصدر نفسه، ص 106

همنا الذي يلاحقنا في البر وفي البحر، وسننزل بعد ذلك في شواطئ لا تعرفنا ولا نعرفها، وسيفتقد كل منا أشياءه، فتأتيك سلحفاتك متدحرجة. وسأتفقد أنا أشيائي الجميلة، أبحث عن وجه جميل، أو صدر دافئ ألجأ إليه، فلا أجد شيئا من ذلك. فأشعر بالقرف الشديد. ثم أتقيأ أحشائي، وأسبح في بحر من العرق البارد، ولا أذكر شيئا إلا جدتي».[1] إنّ هذه الصورة المستقبلية تبعث حقا على القرف؛ كيف لا، والسارد الشخصية المثقفة لن تجد مكانا لها فيه، بسبب ضياع قيم الهوية الّتي تعتبر صمام الأمان الوحيد لبناء مستقبل زاهر.

إذن، يمكننا أن نقول إنّ السارد في رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، منشطر بين أزمنة ثلاث يجمع بينها شعور يكاد يكون واحدا، حاضر ينقده نقدا لاذعا عبر موقفه الرافض له في مواطن متفرقة عبر الفضاء النصي للرواية، وماض ذاتي تغلب عليه السوداوية يرهق ذاكرته من حين إلى آخر، ومستقبل غامض لا مكان فيه لأمثال السارد الرامز لشخصية المثقف.

وبالنسبة لرواية «**تاء الخجل**» **التي** تعالج معاناة الأنثى في المجتمع الجزائري المحافظ، بين الزمنين الماضي والحاضر؛ معاناة من التقاليد الأبوية الموروثة الّتي تكرس سيطرة الذكر، والحط من قيمة الأنثى، هذا فيما يتعلق بالزمن الماضي في الرواية، ومعاناتها المستمرة في الزمن الحاضر ولكن مع طائفة أخرى من المجتمع، إنّها الجماعات الإرهابية المغتصبة لكرامتها وحقها في الحياة.

هكذا، تتأسس رؤية الكاتبة **فضيلة الفاروق** وهي تعرض أحداث الحكاية، بتناوب ضميري المتكلم والغائب؛ فضمير المتكلم نجده حاضرا في الشق الأول من هذه الحكاية والّذي يتعلق أساسا بماضي الساردة، مسيطرا فيها الزمن الذاتي عبر سرد معاناتها مع سلطة التقاليد الذكورية. أمّا ضمير الغائب فقد سيطر في الشق الآخر من الحكاية؛ حينما راحت الساردة بضمير الغائب تقدم لنا نماذج أنثوية تعرضت لجريمة الاغتصاب من طرف الجماعات الدموية.

من هنا يأتي الزمن النفسي ليلقي بظلاله على الشخصيات الفاعلة في بنية هذا النص، بدءا بالساردة الّتي جعلت من ذاكرتها وسيلة لاسترجاع فصول من تاريخها

[1] الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، ص*186*.

الذاتي، يمثل ماضيها المتذبذب بين الحلم والواقع؛ حلم جميل يصطدم بواقع متأزم، تلخصه لنا في النص الآتي: «**كنت أعود إلى البيت محملة بكلامك، فأنهي دروسي بسرعة، وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان، لكنّ بكاء أمي الصامت، وخلافات صبايا العائلة تجعلني متوترة أحيانا، أمّا ما يجعلني أفقد أعصابي فهي فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء، كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الّذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية**».[1] حلم بحياة أفضل مع نصر الدين ينسيها ما كانت تعانيه مع أسرتها المحافظة الّتي كانت تقيم للرجل وزنا يفوق بكثير نظرتها للأنثى الّتي تعد حسب الساردة مخلوقا من الدرجة الثانية، ودليلها أنّه لا يحق لها أن تتناول وجبة غدائها إلاّ بعد عودة الرجال من المسجد وتناولهم لوجبتهم، حينها فقط يرفع حجاب المنع ليحل لها ولبقية النساء تناول هذه الوجبة.

ويجد القارئ، في ما كانت تبوح به الساردة من أحاسيس متناقضة مؤشرات لزمن نفسي يحاصرها من كلّ جانب، كما هو واضح في كلامها الآتي: «**كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضياف حول المائدة الكبيرة، وينتظرون حدقنا لهم،(...) ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، وأختار لنفسي مرتعا في البستان، أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي ومقاومة العائلة**»؛[2] فألفاظ من قبيل: كان يزعجني، أصاب بالصداع، أتمارض، أختار لنفسي مرتعا في البستان، أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار. تؤشر لحالة الاختناق النفسي للساردة الرافضة لمثل هذه السلوكات المهينة للمرأة داخل أسرتها، فما بالك بخارجه. هذه الأحاسيس المؤلمة لا تجد لها من مخرج إلا لحظة لقائها مع نصر الدين الّذي يسحرها بكلامه المعسول، ليكون الحلم والتفكير ملاذها الوحيد بعد عودتها إلى البيت، كما صرحت به في العبارة الآتية: «**كنت أعود إلى البيت محملة بكلامك،**

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*24*.

[2] المصدر نفسه، ص*24*.

فأنهي دروسي بسرعة، وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان».[1]

وهكذا أخذ الحلم حيزا زمنيا من حياة الساردة حتّى وهي بعيدة عن ديارها في آريس، بعد أن التحقت بمدرجات جامعة قسنطينة، فكان دائما ملاذها الافتراضي بعد أن حاصرها الواقع بخيباته: «**فتحت نوافذي ليلتها على ساحة من الأحلام، وقفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي: «إنّ الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على السلطة»... حتّى استيقظ خجلي مع صوت زميلتي في الغرفة:- شخص طلبك في الخارج»**؛[2] فالأحلام من المنظور النفسي تمثل تعويضا لحالة القهر والضغط الّذي تتعرض له الشخصية في علام الواقع.

والتمني يمثل أحد السبل المعروفة للحلم، وهو ما وظفته الساردة في قولها: «**تمنيت أن أصبح طفلة، أن تحملني الريح إلى مدرسة البنات في آريس، أن أركض على الجسر الصغير، أن أصغي الى همسات الصفصاف، أن أرمي طائرة ورقية من على الجسر وأصفق حين تعلو وتعلو وتتحاشى فوق الشجر**»؛[3] فزمن الطفولة يمثل بالنسبة للساردة زمن الحلم الجميل، زمن البراءة والطهر، زمن الحرية والانعتاق من القيود الّتي تقيد المرأة بعد أن تدخل في دائرة البلوغ.

ويبقى الحاضر مدار الأحداث الرئيسة في الرواية زمنا موبوءً، حيث غابت عنه معالم الهوية الضامنة للوحدة لتحل بذلك الفوضى، ويسود العنف والتطرف في كلّ شيء؛ لذلك تقف الساردة موقفا رافضا لهذا الحاضر وفي الوقت نفسه رافضا للماضي، ونلمس ذلك في قولها: «**الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي، وقسنطينة لا تتحدث إلا بلغة الماضي... انتبهت أن سيارة كادت تدهسني وأنا أحاول قطع الطريق**»،[4] فهي بهذا الموقف تقدم رؤية مخالفة لرؤية الاتجاه السلفي الّذي يرى أن الماضي هو الحل الوحيد للخروج من حال التقهقر والتأزم: «**تعبت من نصي، هناك**

---

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*24*.

[2] المصدر نفسه، ص ص*40- 41*.

[3] المصدر نفسه، ص*55*.

[4] المصدر نفسه، ص ص*51- 53*.

شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطلي. هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين (الأصل)، أيعقل أنّنا لم نلتق منذ *1988* ؟ نحن القاطنين في مدينة واحدة... لكن آريس لم تعد مدينتي، الماضي لم يعد مدينتي، نصر الدين اختار أن يبقى من الماضي، وأنا علمتني قسنطينة كيف أتشابك مع كل الأزمنة»؛[1] ففي هذا النص تعلن بصريح العبارة رفضها للماضي، وأنّ الحل لأزمة الحاضر لا بدّ أن يكون بالاجتهاد في ابتكار حلول جديدة وذلك بالانعتاق من شراك الماضي والحاضر لصناعة مستقبل أفضل. وفي موقفها هذا نجدها متأثرة بأطروحات الحداثيين.

إذن، نستطيع أن نقول إنّ رواية «**تاء الخجل**» تنخرط بدورها ضمن الروايات المتأزمة الّتي يشكل حضور الزمن النفسي أهم سماتها، من خلال الرؤية السوداوية للساردة الرافضة للماضي والحاضر، باعتبار أن هذا الأخير امتداد للأول، واللجوء إلى الحلم كوسيلة للتعويض ومن ثمّ الانعتاق من شراك هذين الزمنين.

وختام هذا الفصل نقول: إنّ السرد من أهم التقنيات الحكائية الّتي يتم بها تقديم أحداث القصة وفق رؤية ما، معتمدا تقنيات الاسترجاع بفعل النشاط الحثيث للذاكرة التي تشده إلى الماضي، والاستباق بفعل قدرة المخيلة على الاستشراف، والتوقع الّتي تذهب به إلى المستقبل، مخلخلا بذلك البناء الزمني الكرونولوجي، وبناء زمن فني للنص حسب القدرة الإبداعية للكاتب.

ولهذه المفارقات الزمنية إلى جانب الوظيفة الفنية، دلالات زمنية، حاول البحث أن يرصدها بحسب الأنواع الزمنية التي تضمنتها مدونة البحث؛ وهي كالآتي:

1- **الزمن التاريخي** يمثل مرجعية يؤسس عليها الكاتب رؤيته تجاه القضايا المستجدة في الحاضر؛ ففي رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» يمثل استرجاع البطل لبعض الأحداث التاريخية تأسيسا من الكاتب لرؤيته لحاضر

[1] فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، ص*89*.

الحركات الإسلامية المتطرفة، المندفعة تجاه العنف والتغيير بالقوة، دون إعمال للعقل والتصرف بحكمة، وتقدير لعواقب الأمور قبل الحسم، كما هو حاصل في جزائر التسعينيات من القرن العشرين، إذ دخلت في أتون أزمة دموية أتت على حاضر الجزائر وماضيها وجزءا من المستقبل. وما قلناه عن هذه الرواية ينسحب على رواية «**ذاكرة الماء**»، ورواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، و«**اعترافات حامد المنسي**»، و«**تاء الخجل**»؛ حيث تستدعي التاريخ لتفسير الحاضر.

2- **الزمن العجائبي يمثل** التأثيث الفني لهذه النصوص لإخراجها من دائرة المباشرة إلى دائرة المتعة والفن، ولدفع القارئ إلى توسيع أفق القراءة قبل الغوص في أعماق هذه النصوص، وقد شهد حضورا بارزا في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، دون التقليل من حضوره في المتون الروائية الأخرى خاصّة رواية «**اعترافات حامد المنسي**».

3- **الزمن النفسي** له حضور مميز في المتون الروائية المدروسة؛ بل يمكننا القول إنّها تمثل في مجموعها زمنا نفسيا يحاكم الحاضر الموبوء الّذي وصلت إليه الجزائر منذ أحداث أكتوبر *1988*، ولعلّ هيمنة الفعل الاسترجاعي عبر الذاكرة أكبر دليل على تأزم الشخصية. وهذه العودة إلى الماضي قد تكون بدافع الهروب من الحاضر، وقد تكون لمحاكمة الماضي في حد ذاته؛ باعتباره التربة الّتي زرعت فيها بذور التأزم الّتي أطلت برأسها في الزمن الحاضر.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة الموسومة بـ: «**الزمن في الرواية الجزائرية (دراسة بنيوية ودلالية)**»، نصل إلى حصر أهم النتائج الّتي توصلت إليها، بحسب تسلسل فصول البحث، وهي كالآتي:

أ- نتائج الفصل التمهيدي:

1- تكاد تُجمِع المعاجم العربية، على أن الزمن، أو الزمان: فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر، ويمكن تقسيمها إلى فترات تتناهى إلى العدم. مع إثبات صفة الاستمرارية إلى المستقبل، دون الارتداد إلى الماضي.

2- أمّا المعاجم الأجنبية فهي ترى أن الزمن له استعمالات متعددة؛ حيث يُطلَق على مناسبة أو ظرف ما، كما تُنعَت به المقاييس العروضية (الصورة الزمنية للإيقاع الشعري)، وكذلك يُوظَّف في علم النحو، للتمييز بين الأفعال من حيث زمن حدوثها.

أمّا إذا نُظِر إليه كموضوع للتفكير، فهو وسط هلامي مجرد، غير قابل للتقطيع، يُدرَك من خلال تجليه في الأفعال والأحداث والظواهر، أحادي الاتجاه؛ يمضي إلى الأمام دون قابلية العودة إلى الوراء.

3- أمّا العلم فإنّه ينظر إلى الزمن كموضوع، من جهات ثلاثة، هي: الدينامية الحرارية، والجانب النفسي، والجانب الكوني. بيد أن الجانب الأوّل، والمقصود به الجانب الدينامي الحراري، هو الّذي نال الاهتمام الأكبر من الدرس الفيزيائي، باتجاهيه: الكمي عند **نيوتن**، والنسبي عند **أينشتاين**.

4- الزمن من أهم الموضوعات الّتي حرضت التفكير الفلسفي من خلال تنوع التصور، واختلاف المفهوم بحسب المنطلق الابستيمي الّذي يوجه كلّ تيار فلسفي؛ فهناك من يربطه بالحركة وهو مذهب الوضعيين. وهناك من يربطه بالنشاط العقلي المدرِك للظواهر والمفسِّر لها، وهو مذهب العقلانيين. وهناك اتجاه آخر يجعل الزمن حركة نفسية داخلية، وهو مذهب الوجوديين، والمثاليين عموما. أمّا المتصوفة فالزمن عندهم هو انعدام الزمن، ولا يكون ذلك إلا لحظة المكاشفة والصحو.

5- الزمن السردي والزمن الحقيقي يتسمان بتقارب شديد؛ ذلك أنّ الأخير يمثل المرجعية الواقعية للأول، ويزداد تعقيد نقاط التحول في السرد بسبب تحول نقاط الإسناد في الزمن الحقيقي للسارد، وهكذا يوضع الحاضر الحقيقي، مثلا، والحاضر التخيلي في تناظر ممتع. والأمر نفسه ينسحب على الماضي والمستقبل.

6- من المنطلق السابق اجتهد الباحثون والمنظّرون في مجال السرد صياغة نظرية للزمن السردي وهو ما أفلحوا فيه إلى حد ما، خاصة **جيرار جينيت** في خطاب الحكاية، و**بول ريكور** في نظريته التأويلية من خلال مؤلّفه المشهور «**الزمن والسرد**». وقد تركت هذه الجهود أثرا طيبا على مستوى التلقي العربي لما جاء فيها، مما أسهم في تحريك وتيرة الدراسات الأكاديمية الّتي جعلت دراسة الزمن السردي موضوعا لأطروحاتها المختلفة.

ب. نتائج الفصل الثاني:

إنّ النماذج الروائية المختارة كمدونة لهذه الدراسة، جاء بناء مساراتها السردية وفق منظومات زمنية تشابكت فيها الأزمنة وتداخلت لتتراوح بين الماضي، الحاضر والمستقبل، بفعل حضور عنصر الانتباه في الحاضر، والتذكر الّذي يتم عن طريق الذاكرة، والاستباق عبر التوقع حينا والإعلان حينا آخر، وهذا ما يكسب الكاتب قدرة على تمطيط السرد عبر الارتداد إلى الوراء، أو الانفتاح على دهاليز المستقبل، وهو ما يضفي مسحة فنية على المسار السردي، عن طريق فعل الخرق لتوقعات القرّاء.

فالبناء الزمني لرواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» للمرحوم **الطاهر وطار** طغت عليه سمة التداخل الزمني المفرط، وهو ما يعكس بحق الحالة النفسية للبطل الّذي لحقته عاقبة سفك الدماء، فأصبح يعيش حالات لا زمنية تعكسها حالة الذهول الّتي أصابت الشمس، بحيث لم تعد تبرح كبد السماء، وبالتالي توقف الزمن الفلكي ليحل محله زمن نفسي عجائبي.

أمّا رواية «**ذاكرة الماء**» لـ**واسيني الأعرج** فهي رواية تعتمد أسلوب **تيار الوعي**

الّذي يتناوب فيه الزمنان الحاضر والماضي، مع انفتاحات على المستقبل من حين إلى آخر. وهو ما يدخلها في دائرة الروايات المتداخلة زمنيا.

وبالنسبة لرواية «**بوح الرجل القادم من الظلام**» لـ **إبراهيم سعدي**، فإنّ بناء مسارها السردي في عمومه، كان تناوبيا في أغلب مقاطعه؛ حيث تناوب الزمنان الماضي والحاضر عن طريق التذكر حينا، والمعايشة والانتباه حينا آخر. وهذا لا يعني أن سمة التداخل الزمني كانت غائبة في بناء هذه الرواية، بل جسدت حضورها في بعض المقاطع الّتي يتأزم فيها الحدث سواء في الماضي أو في الحاضر ممّا يفسح المجال للتوقع الّذي يؤدي إلى انفتاح البنية السردية على المستقبل عن طريق الاستباق الداخلي أو الخارجي.

وهذه السمة الأخيرة نلفيها جلية في رواية «**اعترافات حامد المنسي**» من حيث الترتيب الزمني الّذي جاء متداخلا، تضافرت في بنائه الأزمنة الثلاثة، مع سيطرة نسبية للنظام التناوبي بين الحاضر والماضي.

والتداخل الزمني لم يكن حكرا على الروايات الذكورية، فرواية «**تاء الخجل**» لـ**فضيلة الفاروق** لا تقل شأنا في هذا الجانب الفني؛ وهو ما يعكسه بجلاء بناء مسارها السردي الّذي جاء وفق نظام زمني متشابك بن الحاضر والماضي، والمستقبل؛ بفعل حضور الانتباه لما يحدث في الحاضر، واشتغال الذاكرة الّتي تمطّط السرد إلى الوراء، والتوقّع الّذي يدفع السرد لينفتح على المستقبل.

ج. نتائج الفصل الثالث:

1- إذا كان الإيقاع مرتبطا بالحركة، فإنّ ذلك يذكرنا بالسرد المرتبط بدوره بحركية الحكي، عبر أفعال الشخصيات أو بطريقة سردها من طرف صوت السارد. وبالتالي فإنّ للإيقاع علاقة وطيدة بالسرد، من خلال رصد سرعته؛ سواء في بطئها أو تسارعها أو توازنها، ولن يتأتى لنا ذلك إلاّ إذا أخضعناها لمقياس محدد، ولن يكون ذلك المقياس إلاّ الزمن. وهذا ما يصطلح عليه البحث بالإيقاع الزمني للسرد.

2- يعتبر الحذف من أهم التقنيات الّتي يلجأ إليها الكتاب لتسريع الإيقاع الزمني للمسار السردي، خاصّة حينما تكون القصة طويلة جدا في سيرورتها الواقعية الطبيعية.

والحذف كتقنية سردية، حاضر بقوة في المدونات الروائية الجزائرية، المختارة كنماذج للدراسة، وحضوره تراوح بين الصريح المحدد المدة بدقة، والصريح غير محدد المدة، والضمني الّذي يدرك عقليا عن طريق السياق الوارد فيه، خاصة مع الحضور القوي لتقنية تيار الوعي في النماذج الروائية المدروسة. الّتي تعتمد اعتمادا كبيرا على ومضات الذاكرة بشكلها المتقطع، وبالتالي لا غرابة إذا وجدنا الحذف الضمني حاضرا بقوة في مساراتها السردية. ووظيفة هذه الحذوف، بأنواعها الّتي ذكرناها، إنّما هي تسريع إيقاع السرد من الناحية الزمنية.

3- إضافة إلى تسريع إيقاع المسار السردي عن طريق تقنية الحذف فإن التلخيص يأتي تاليا له في درجة تسريع إيقاعه؛ فالروايات المدروسة وظفت هذه التقنية في تسريع الإيقاع السردي، خاصّة لحظات انبعاث ذاكرة الشخصيات الفاعلة الّتي تستعيد صورا من الماضي بشكل مضغوط مكثف، وهو ما يتناسب مع طبيعتها الّتي تحتفظ بالمفاصل الكبرى للماضي، غير آبهة بالتفاصيل التي تنمحي مع مرور الزمن.

وقد اعتمد السارد في كلّ نموذج أسلوب الفواصل المتتابعة؛ بحيث تختص كلّ فاصلة بعنونة حكاية بكاملها، ربّما تحتاج سرديا إلى صفحات عديدة، إن لم يُخَصَّص لكلّ حكاية قصة منفردة، أو إن لم تكن رواية كاملة، وهذا ما ينعته البحث بالمسار السردي ذي الإيقاع الزمني السريع.

4- التواتر المؤلف يمثّل تقنية سردية هامة، تسهم في تضييق المساحة النصية للمسار السردي، عكس ما هو حاصل على مستوى وقائع القصة المحكية، وهو ما يؤدي آليا إلى تسريع الإيقاع الزمني للخطاب. وهو في حضوره، تؤشر عليه أساليب لغوية عديدة، نجملها فيما يلي:

الفعل المضارع: **يتكرر**، صيغ المماثلة: «**كما سمعته أول مرّة، وثاني مرّة، كما تكرر فيما بعد، تعوّدتْ عليه**». الجملة الشرطية «**كلما تحدثتُ ... نبهتني**»، و«**كلّما قمت ... أجدها ورائي**»، صيغة الترديد الزمني المعمم: **كل يوم** ... أحمل... خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، صيغة التكرار الفعلي المتماثل: «**كانت تتكرر بشكل ميت**»، صيغة العادة: «**فجر يوم الثلاثاء... هو عادة اليوم الاعتيادي الّذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس**»،الإشارة إلى رتابة الحركة: «**إنّها حركة رتيبة تؤديها كل يوم بإتقان**»، صيغة الدوام المقترنة بزمن: «**في الصيف دائما**»، صيغة الكثرة: «**فكثيرا ما سمعته يتحدث عني**».

5- التدرج الوصفي يؤدي دور المعطّل لسيرورة أحداث القصة الإطار، وبالتالي يتعطل الزمن المصاحب لهذه الأحداث، وفي المقابل يواصل النص سيرورته الزمنية القرائية، ما يجعلنا نقول إن إيقاع زمن الخطاب متثاقل نوعا ما.

فالمقاطع الوصفية الّتي جاءت في سياق بنية الخطاب للروايات المدروسة تشتغل من الناحية التقنية كأداة نصية تعمل على تمطيط البنية النصية من الناحية الزمنية، وهو ما يعد إبطاءً للإيقاع الزمني للخطاب مقارنة بزمن القصة الميت في هذه المقاطع الوصفية، خاصة مع الوقفات الوصفية البلزاكية الخالصة.

وإلى جانب الوصف بنوعيه البلزاكي والبروستي، نجد وقفات يتعطل فيها زمن القصة ويتمطط فيها زمن الخطاب على عدة صفحات، إنّها وقفات للتأمل الوجداني عبر انفتاح نصوص ترسلية بين السارد ومريم، منفلتة من الزمن الماضي،وهي خاصية تنفرد بها رواية «**ذاكرة الماء**» دون سواها من النماذج الروائية الأخرى، فهذه النصوص الترسلية تمثل مقاطع نصية خالية من الزمن الحدثي، ولكنّها تشغل حيزا نصيا معتبرا، يقابله زمن أثناء قراءته، وهو ما يعتبره البحث داخلا ضمن الوقفات أو الاستراحات الكابحة لزمن الخطاب، وبالتالي إبطاء للإيقاع الزمني للخطاب.

6- التواتر التكراري، يشير إلى أهمية الحدث المكرر، بما له من وزن وتأثير على أحداث القصة الإطار، لذلك يلجأ السارد إلى تكراره لإلحاحه على

ذاكرة السارد، ولقيمته الدلالية الّتي يتضمنها، وهو إلى جانب ذلك يمثل تقنية لتمطيط النص على حساب القصة، وبالتالي يؤدي ذلك إلى إبطاء الإيقاع الزمني للمسار السردي للخطاب مقارنة بزمن القصة.

وقد حضر هذا النوع من التواتر عن طريق تكرار الأقوال أو الأفعال بنوعيه: المتشابه والمتماثل، وذلك في روايتي «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، و«**بوح الرجل القادم من الظلام**». أمّا النماذج الروائية الأخرى، وهي: «**ذاكرة الماء**»، و«**اعترافات حامد المنسي**»، و«**تاء الخجل**»، فهي نماذج تخلو من توظيف هذه التقنية النصية.

7- يمثل المشهد صيغة مهمة من صيغ بناء الخطاب الروائي، إلى جانب صيغتي السرد والوصف، حيث يُعمد إلى توظيف المشهد لخلق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب، والإيهام بواقعية القصة المحكية من خلال اطّلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها.

وقد حضرت صيغة الخطاب المشهدي في نماذج المدونة المدروسة بشكل متفاوت نسبيا؛ حيث نجده حاضرا بقوة في رواية «**ذاكرة الماء**»، كما نجده حاضرا كذلك بدرجة أقل نوعا ما في «**بوح الرجل القادم من الظلام**»، و«**تاء الخجل**»، ولكنّه يحتل كذلك حيزا هاما من صفحات الروايتين، أما في رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**» فقد سجل حضورا معتبرا ولكن ليس بالصورة التي جاء عليها في الروايات السابقة، وبالنسبة لرواية «**اعترافات حامد المنسي**» فقد تضاءل حضوره إلى حد كبير.

وقد تنوّعت طرائق توظيف المشهد من المباشرة حينا إلى اللاّمباشرة حينا آخر، ومن المنقول إلى المعروض؛ وذلك بالنظر إلى زمن وقوعه، فالمشهد المستدعى من الماضي عن طريق مخزون الذاكرة، هو ما اصطلح عليه البحث لفظ المنقول، أمّا المتزامن مع الحاضر قصة وخطابا، فهو ما اصطلح عليه البحث معروضا، وقد استعار

البحث هذه التسميات من الباحث المغربي سعيد يقطين مع تصرف في مفهومها في بعض الأحيان.

والحضور المشهدي في هذه الروايات الخمسة، إضافة إلى وظيفة الإيهام بالواقع وإضفاء الصبغة الدرامية على أحداث القصص المروية، مارس وظيفة نصية تمثلت في تحقيق التوازن الإيقاعي الزمني بين زمن القصص المروية من جهة، وزمن الخطابات المحاكية من جهة أخرى، وذلك بشكل متفاوت من رواية إلى أخرى حسب درجة حضوره في كل رواية.

8- المونولوغ - على غرار المشهد الخارجي- تقنية مهمة في تحقيق التوازن الإيقاعي بين خطاب الحكاية والقصة المحكية، وقد سجّل حضورا معتبرا في مدونة البحث. إذ لاحظنا من خلال رواية «**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**»، أنّه وظّف بطريقتين: الطريقة الأولى هي التبئير الصفر؛ أين كان السرد بضمير الغائب مع علم السارد بالمناجاة الداخلية لشخصية الولي الطاهر. أما الطريقة الأخرى فهي المعروض الذاتي أين تتولى الشخصية بذاتها عرض ما يجول بخاطرها لحظة الحاضر.

وفي رواية «**ذاكرة الماء**»، على قِلَّتِه، فقد حاول أن يسهم بدوره في تحقيق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب. أما في رواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**»، فقد حضر المونولوغ من خلال تقنية المعروض الذاتي الّذي تطلقه الشخصية بضمير المتكلم، وقد أسهم، كما مرّ بنا، في تحقيق نوع من كبح جماح السرد إلى درجة التوازن الإيقاعي بين زمن القصة وزمن السرد.

وفي رواية «**اعترافات حامد المنسي**» لاحظنا حضوره الملفت من خلال الشواهد المستقاة بنوعيها المعروض الذاتي بضمير المتكلم، والمعروض الذاتي بضمير المخاطب الذاتي؛ أين تنفصم الذات إلى ذاتين، يجري بينهما حوار داخلي من جهة واحدة: أي من المخاطِب إلى المخاطَب دون دوران الحوار، ليبقى عبارة عن أسئلة معلقة تنتظر إجابة لن تأتي.

د. نتائج الفصل الرابع:

1- يعتمد الاشتغال النصي للخطاب السردي في الروايات الّتي درسناها على الامتداد والاستطالة من جهتين؛ جهة الماضي عن طريق اشتغال الذاكرة بفعل مثيرات متعددة، وهي: الكلمة، الفضاء أو المكان، تماثل الموقف الحاضر مع موقف سالف، لَهُ وَقْعٌ في نفس الشخصية المتذكِّرة، تَمَاثُلُ الكيفية، الحالةُ النفسيةُ السعيدةُ أو التعيسةُ، تماهي الشخصية مع شخصية أدبية أو تاريخية أو سياسية أو أسطورية...إلخ، الهيئةُ، الرائحةُ، الإحساسُ، التشابهُ العكسيُّ بين ما يحدث في الحاضر وما حدث في الماضي، السياقُ الفكريُّ: فلسفيّ، سياسيّ، نفسيّ، دينيّ، صوفيّ... إلخ الّذي يدفع الشخصية إلى تذكر المصاحبات المتعلقة بهذا الفكر كتذكر أبرز أعلامه.

وفي الجهة المقابلة يتمدد صوب المستقبل، عن طريق تقنيتي الاستشراف والإعلانات المسبقة. وهذا ما يجعل البنية السردية رهينة التجاذب الزمني بين الحاضر، والماضي، والمستقبل.

2- ولهذه المفارقات الزمنية إلى جانب الوظيفة الفنية، دلالات زمنية، حاول البحث أن يرصدها بحسب الأنواع الزمنية الّتي تضمنتها مدونة البحث؛ وهي كالآتي:

أ. الزمن التاريخي يمثل مرجعية يؤسس عليها الكاتب رؤيته تجاه القضايا المستجدة في الحاضر؛ ففي رواية «**الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي**» يمثل استرجاع البطل لبعض الأحداث التاريخية تأسيسا من الكاتب لرؤيته لحاضر الحركات الإسلامية المتطرفة المندفعة تجاه العنف والتغيير بالقوة، دون إعمال للعقل والتصرف بحكمة، وتقدير لعواقب الأمور قبل الحسم، كما هو حاصل في جزائر التسعينيات من القرن العشرين، إذ دخلت في أتون أزمة دموية أتت على حاضر الجزائر وماضيها وجزءا من المستقبل. وما قلناه عن هذه الرواية ينسحب على «**ذاكرة الماء**»، ورواية «**بوح الرّجل القادم من الظّلام**»، و«**اعترافات حامد المنسي**»، و«**تاء الخجل**»؛ حيث تستدعي التاريخ لتفسير الحاضر الموبوء.

ب. الزمن العجائبي يمثل التأثيث الفني لهذه النصوص لإخراجها من دائرة المباشرة إلى دائرة المتعة والفن، ولدفع القارئ إلى توسيع أفق القراءة قبل الغوص في أعماق هذه النصوص، وقد شهد حضورا بارزا في رواية «**الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي**»، دون التقليل من حضوره في المتون الروائية الأخرى خاصة رواية «**اعترافات حامد المنسي**»، وقد أسهم بدوره في تفسير أزمة الحاضر الّذي تعيشه الجزائر.

ج. الزمن النفسي له حضور مميز في المتون الروائية المدروسة؛ بل يمكننا القول إنّها تمثل في مجموعها زمنا نفسيا يحاكم الحاضر الموبوء الّذي وصلت إليه الجزائر منذ أحداث أكتوبر *1988* ، ولعلّ هيمنة الفعل الاسترجاعي عبر الذاكرة أكبر دليل على تأزم الشخصية. وهذه العودة إلى الماضي قد تكون بدافع الهروب من الحاضر، وقد تكون لمحاكمة الماضي في حد ذاته؛ باعتباره التربة التي زرعت فيها بذور التأزم الّتي أطلت برأسها في الزمن الحاضر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

أوّلا: مصادر البحث:

1- إبراهيم سعدي: **بوح الرجل القادم من الظلام**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط*1* ، *2002*.

2- الأزهر عطية: **اعترافات حامد المنسي**، وزارة الثقافة، الجزائر، *2007*.

3- الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، *2004*.

4- فضيلة الفاروق: **تاء الخجل**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط*2* ، *2006*.

5- واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء**، دار الفضاء الحر، الجزائر العاصمة، *2001*.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة.

6- أ.أ. مندلاو: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط *1* ، *1997*.

7- أبو الشيخ الأصبهاني أبو محمد عبد الله بن محمد بن جعفر بن حيان: **كتاب العظمة**، تح: رضاء الله بن محمد إدريس المبار كفوري، ، ج1 ، دار العاصمة، الرياض، 1148هـ.

8- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط*1* ، *2010*.

9- إبراهيم العاتي: **الزمان في الفكر الإسلامي**، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط*1* ، *1993*.

10- ابن رشد: **تهافت التهافت**، تح: محمد العريبي، دار الفكر اللبناني، بيروت، *1993*.

11- ابن منظور: **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

12- أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي: **المحكم والمحيط الأعظم**، تح: عبد الحميد هنداوي، ج8 ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2000.

13- أبو القاسم الشابي: **الخيال الشعري عند العرب**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط 1 ، 1998.

14- أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله: **أساس البلاغة**، تح: محمد باسل عيون السود، ج1 ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1998.

15- أحمد بن فارس: **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، ج3 ، دار الفكر، 1979.

16- أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المطابع المركظية عمان، الأردن، ط 1 ، 2004.

17- أحمد طالب: **مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق**، دار العرب للنشر والتوزيع، دط،2004.

18- إدموند هوسّرل: **دروس في فينومينولوجيا الوعيّ الباطنيّ للزّمن**، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، بغداد/ بيروت، ط1 ، 2009.

19- آلان روب غرييه: **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د. ت).

20- امرؤ القيس: **الديوان**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4 ، (د. ت).

21- أندريه لالاند: **الموسوعة الفلسفية**، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثالث، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 2001.

22- إيميل توفيق: **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، دار الشروق، القاهرة، ط*1* ، *1982*.

23- باديس فوغالي: **الزمان والمكان في الشعر الجاهلي**،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ، الأردن، ط*1*، *2008*.

24- بشير بويجرة محمد : **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري** (*1970-1986*)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط*1* ، *2002*.

25- بول ريكور: **الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)**، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط *1* ، *2006*.

26- **الزمان والسرد (الزمان المروي)**، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط*1* ، *2006*.

27- بيتر كونزمان وآخرون: **أطلس الفلسفة**، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط*2* ، *2007*.

28- تزفيتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط*1* ، *1993*.

29- جان بول سارتر: **الوجود والعدم**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت، ط *1* ، *1966*.

30- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج*1* ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، *1982*.

31- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد: **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)**، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج*5*، دار العلم للملايين، بيروت، ط*4* ، *1987*.

32- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط *3* ، *2003*.

33- جيرار جينيت: **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط *1* ، *2000*.

34- جيرالد برنس: **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع *368* ، ط *1* ، *2003*.

35- جيل دولوز: **البرغسونية**، تر: أسامة الحاج، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط*1* ، *1993*.

36- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط *1* ، *1990*.

37- حسين علام: **العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط *1* ، *2010*.

38- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج*7* ، دار ومكتبة الهلال، (د. ط)، (د. ت).

39- الرازي، زين الدين: **مختار الصحاح**، تح: يوسف الشيخ محمد، ج*1* ، المكتبة العصرية، بيروت، ط*5* ، *1999*.

40- روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف،*1974*.

41- روجر فاولر: **اللسانيات والرواية**، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، مطبعة البعث، *2006*.

42- ستيفن هوكنغ: **موجز تاريخ الزمن**، تر: باسل محمد الحديثي، دار المأمون، بغداد، *1990*.

43- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ سوشبريس، الدارالبيضاء، ط*1* ، *1985*.

44- سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 1993.

45- **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 1، 1989.

46- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر/ الدار التونسية للنشر، تونس، (د. ط)، (د. ت).

47- سيزا قاسم: **بناء الرواية**، هيئة الكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 2004.

48- الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

49- قيس الهمامي: **التجريب وإشكالية الجنس الروائي**، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2009.

50- صلاح فضل: **تحليل شعرية السرد**، دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني، القاهرة/ بيروت، ط 1، 2002.

51- عبد الرحمن بدوي: **شروح على أرسطو**، دار الشروق، بيروت، 1971.

52- **الزمان الوجودي**، دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1973.

53- عبد الرزاق قسوم: **مفهوم مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد**، ضمن أعمال مؤتمر ابن رشد في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1985.

54- عبد اللطيف الصديقي: **الزمان أبعاده وبنيته**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1995.

55- عبد الوهاب الرقيق: **في السرد (دراسات تطبيقية)**، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.

56- عز الدين إسماعيل: **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، دط، *1974*.

57- عفاف عبد المعطي: **حاضر الرواية في المغرب العربي**، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط *1*، *2003*.

58- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

59- غاستون باشلار: **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، *1982*.

60- **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط *3*، *1992*.

61- فؤاد زكريا: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**، دار الشؤون الثقافية العامة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد/ القاهرة، (د. ط)، (د.ت).

62- **التعبير الموسيقي**، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، *1956*.

63- فالنتينا ايفاشيفا: **الثورة التكنولوجية والأدب**، تر: عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، *1985*.

64- فيليب هامون: **سيميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، *2012*.

65- فيليب لوجون: **السيرة الذاتية- الميثاق والتأريخ الأدبي**، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط *1*، *1994*.

66- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي. والحموي، أبو العباس: **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ج *1*، المكتبة العلمية، بيروت، (د. ط)، (د.ت).

67- قيس الهمامي: **التجريب وإشكالية الجنس الروائي**، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، *2009*.

68- مجدي وهبة: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، القاهرة، 1997.

69- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: **المعجم الوسيط**، ج 1، القاهرة، ط 2، (د.ت).

70- مجموعة من الباحثين: **الفضاء الروائي**، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، (د.ت).

71- مجموعة من الباحثين: **الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريور)**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 1، 1999.

72- مجموعة من المنظرين: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/الرباط، ط 1، 1982.

73- محمد بوعزة: **هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.

74- محمد كامل الحر: **ابن سينا حياته وآثاره وفلسفته**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.

75- محمد صابر: **تمظهرات التشكل السير ذاتي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

76- محمود أمين العالم: **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط 1، 1985.

77- **أربعون عاما من النقد الأدبي**، دار المستقبل العربي، القاهرة، دط، 1994.

78- محمود طه محمود: **القصة في الأدب الإنجليزي**، دار القومية للطباعة، القاهرة، 1966.

79- مرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني أبو الفيض: **تاج العروس من جواهر القاموس**، ج35، تح: جماعي، دار الهداية، (د. ط)، (د.ت).

80- مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

81- ميخائيل باختين: **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1990.

82- هانز ميرهوف: **الزمن في الأدب**، تر: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

83- هاني يحي نصري: **دعوة للدخول إلى تاريخ الفلسفة المعاصرة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.

84- هنري برجسون: **التطور الخالق**، تر: محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

85- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

86- هيفاء الفريح: **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية**، النادي الأدبي، الرياض/ المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 2009.

87- وفيق سليطين: **الزمن الأبدي**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.

88- وليد نجار: **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

89- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط 3، 2010.

ثالثا: الأطروحات والرسائل الأكاديمية الجامعية:

90- أمال سعودي: **حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج**، مذكرة ماجستير مخطوطة، تخصص الأدب الجزائري الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، السنة الجامعية: *2008 /2009*.

91- رابح الأطرش: **بنية الزمن الروائي (بحث في النص الروائي المغاربي الجزائر- تونس- المغرب** *1985- 1995*)، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، (مخطوطة)، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، السنة الجامعية *2006 /2007*.

92- يوسف الأطرش: **بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب الحديث**، (مخطوطة)، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية *2003 /2004*.

رابعا: مقالات في مجلات ودوريات علمية:

93- دبي كوكس: **الروائي الطاهر وطار (مقاربات نقدية)**، تر: أزراج عمر، مجلة الثقافة، ع*21*، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، أكتوبر*2009*.

94- عبد العالي معزوز: **مشكلة الزمن**، مجلة بصمات، ع *3*، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، الدار البيضاء، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، *2008*.

95- عبد اللطيف فتح الدين: **مفهوم المكان والزمان في فلسفة إيمانويل كانط**، مجلة بصمات، ع *3*، جامعة الحسن الثاني، المحمدية، الدار البيضاء، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، *2008*.

96- محمد الأسعد: **أساطير في علم النفس والفن والسياسة**، مجلة الكويت، ع *355*، *22*ماي *2013*، نقلا عن موقع:

http://www.kuwaitmag.com

97- محمد برادة: **الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين**، مجلة فصول، مج 11، ع 4، 1993.

98- نصيرة زوزو: **بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال**، مجلة المخبر، ع2، 2005، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005.

99- نعيمة فرطاس: **سيميائية العنوان عند الطاهر وطار- رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا**، مجلة الثقافة، ع21، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، أكتوبر 2009.

خامسا: المنتديات والمواقع الالكترونية:

100- **منتدى كتاب مغاربة يتحدثون عن المثقف النقدي**: في جريدة الجزائر نيوز، بتاريخ 27/05/2013.

101- موقع: http://godof.algeriaforum.net/t170-topic ،

تاريخ الزيارة 30/07/2013. الساعة:00:30

102- http://www.glbet-el.org/textesarabe/creation.htm ،

تمّ الاطلاع على هذا الموقع يوم: 30/07/2013، الساعة: 00:55

103- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، نسخة 2013.

سادسا: المراجع باللغة الأجنبية.

*104- Christian Metz : **Essais sur la signification au cinéma**, Kliincksieck, Paris, 1968.*

*105- E. Benveniste : **Problèmes de linguistique générale**, Paris, éd : Gallimard, 1974 .*

*106- Gérard Genette : **Figures III**, éd : Seuil, Paris, 6ed, 1972.*

*107- Gérard Genette et Autres: **L'analyse structurale du récit (in communication 8-)**, éd : du Seuil, Paris, Frane, 1981.*

*108- **Grand Larousse de la langue française**, Libraire Larousse, Paris,1984.*

*109- Jean Dubois et Autres: **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, éd: Larousse, Paris; 1999.*

*110- J. Pouillon : **Temps et Roman**, éd : Gallimard, Paris, 1993.*

*111- O.Ducrot et T.Todorov: **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Seuil, 1972.*

*112- Paul Ricoeur : **Temps et Récit**, Tome 01, éd: Seuil, Paris, 1983.*

*113- : **Du texte a l'action**, éd : Seuil, Paris, 1986.*

*114- Paul Robert: **Le grand Robert de la langue française**, tome 9, suc Z, éd 2, Robert, Paris.*

*115 - Pierre Louis Rey: **Le roman**, Hachette supérieur, éd 5, France, 1998.*

*116- Saint-Augustin: **confessions,** Tome 2, société d'édition les belles lettres, Paris, 1969.*

*117- T.Todorov : «**poétique» in Qu'est-ce que le structuralisme ?,** éd : Seuil,1973.*

*118- Yvez Reuter: **L'analyse du récit**, éd : Nathan, Paris, 2003.*

ملخص البحث

ملخص بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في تخصص الأدب العربي الحديث، بعنوان: «الزمن في الرواية الجزائرية – دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج- »

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة عنصر بنيوي سردي يتمثل في الزمن؛ لأنّه يمثل هوية النص السردي، وبنيته التركيبية العميقة، وتنطلق هذه الدراسة بغية تحقيق هدفها المنشود من رؤية منهجية، تتمثل في ضرورة المزاوجة بين دراسة البنية الزمنية من الناحية التقنية؛ لإبراز البعد الجمالي للمسار السردي في المتن الروائي الجزائري في فترة الأزمة الدموية، بداية من *1988* إلى اليوم، والدراسة الدلالية من خلال محاولة تأويل هذه البنية.

ولهذا رسم البحث خطة منهجية تنسجم مع الرؤية السالفة الذكر، تتركب من فصل نظري تمهيدي وثلاثة فصول تطبيقية، عبر مدونة سردية جزائرية تتكون من خمسة نصوص تنتمي إلى السياق الزمني المذكور سالفا. متوسلة معطيات النظريات البنيوية السردية الّتي تركت بصماتها الواضحة على المشهد النقدي العربي المعاصر، وبخاصة ما جاء في كتاب «**خطاب الحكاية**» لـ**جيرار جينيت**.

الفصل الأول: جاء تمهيديا نظريا؛ حاول البحث،من خلاله، التعرف على مفهوم الزمن من منظورات مختلفة: لغوية، فيزيائية، فلسفية، سردية، ومن ثَمّ ربط العلاقة بينه وبين جنس السرد، من خلال ما تركته لنا أهم النظريات في هذا المجال.

الفصل الثاني: موسوم بـ«**المسار السردي وبناؤه الزمني في الرواية الجزائرية**»، تعرفنا من خلاله على أشكال البنى السردية لنماذج الدراسة من الناحية الزمنية. عن طريق جداول تصنيفية مذيلة بمنحنيات توضيحية، مع تحليلها.

الفصل الثالث: موسوم بـ«**المسار السردي وإيقاعه الزمني في الرواية الجزائرية**»، حاول البحث من خلاله، التعرف على أنماط السرد من حيث السرعة والبطء

والتوازن، عبر توظيف السارد لمجموعة من التقنيات، والحركات المحققة لهذا التنوع الإيقاعي.

الفصل الرابع: موسوم بـ«**المسار السردي ودلالات مفارقاته الزمنية في الرواية الجزائرية**»، حاول البحث، من خلاله، استخراج أهم المفارقات الزمنية استرجاعا، واستباقا، ثم دراسة الآليات التقنية لبنائها، وأخيرا محاولة تأويل هذه المفارقات بعد تصنيفها إلى أزمنة ثلاثة: تاريخي، عجائبي، نفسي.

وأخيرا، ختمنا البحث بحصر أهم النتائج المتوصل إليها، مرتبة وفق تسلسل فصول البحث.

Résumé de thèse de doctorat intitulée:

Le temps dans le roman algérien

– étude structurale et sémantique des échantillons -

Le but de cette thèse est de connaître les systèmes temporels cachés derrière l'aspect créatif dans les romans algériens, par échantillons des Cinque textes : des Taher Wattar, Ouassini Laredje, Brahim Saadi, Alazher Atia, Fadhila Elfarouk. Par ce que sont représentent vraiment des textes créatifs et spécifiques , quand indique le problème du « structure et sémantique du temps romanesque ».

Après avoir collecté et classifié la matière, on a partagé la thèse selon le plan suivant : Préface , un chapitre théorique ,et trois chapitres dominés par l'aspect pratique, et finalement une conclusion.

La préface est méthodiquement considérée comme une représentation du thème étudié dans la thèse.

Dans le premier chapitre, qu'il est purement théorique, à cause de la nature de sujet, on a essayé d'expliquer les déférents notions du terme « Temps » ; linguistique, scientifique, philosophique, et narratologique.

Dans les trois chapitres qui restent, on a suivi un chemin pratique, sans que chaque chapitre ne manque d'introduction théorique, reliée au composant narratif que ne voulons approcher. Alors on a mis au point les visions les plus importantes dans les composants narratifs.

Le deuxième chapitre : intitulé «le parcours narratif et son ordre temporel dans le roman algérien».

Le troisième chapitre : intitulé «le parcours narratif et son rythme temporel dans le roman algérien».

Le quatrième chapitre : intitulé « le parcours narratif et ses significations des anachronies temporels dans le roman algérien».

Finalement, on a conclu notre thèse par les résultats les plus importants qu'on a obtenus.

Summary of a thesis to get a doctorate's degree, titled:

" The time in the Algiers novel"

- Structural and semantics' study –

The goal of this thesis is to know and understand the time systems hidden behinds the creative aspect , which was illustrated in the ***Algiers*** *novel frome five exemples : Taher Wattar, Ouassini Laredje, Brahim Saadi, Alazher Atia, Fadhila Elfarouk because it represents in fact a creative and special text.*

After collecting and classifying the material, the thesis was divided as the following: Preface, Theoretical chapter, Three chapters prevailed by the practical, and finally a conclusion

The preface is only as known methodically a representation of the studied subject.

First chapter is purely theory ethical, because of the subject's nature, in which we tried to explain déférent notions of terme « Time » ; linguistique, scientifique, philosophique, and narratologie.

In the three other chapters, we followed a way very near to the practice, though one can see a theoretical introduction in every chapter related to the narrative structure that we want to approach. So we focused on the most important visions in these narrative structures .

Second chapter, ***titled:*** *the structure of the time in the* ***Algiers novel***

Third chapter, ***titled:*** *the rhythm of the time in the* ***Algiers novel***

Fourth chapter, ***titled:*** *the anachronisms timing, and our significations' in* ***Algiers novel***

Finally, the thesis was resumed by the most important results, which had been in our study.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
1. مقدمة.....	1- 6
2. الفصل التمهيدي: مفهوم الزّمن وعلاقته بالسّرد.....	7- 55
أوّلا : تمهيد.....	8
ثانيا : مفهوم الزّمن.....	10
1. المفهوم اللّغوي للزّمن في المعاجم.....	10
1.1. في المعاجم العربيّة.....	10
2.1. في المعاجم الغربيّة.....	13
2. مفهوم الزّمن عند العلماء والفلاسفة.....	15
1.2. عند علماء الفيزياء.....	15
2.2. عند الفلاسفة.....	18
ثالثا. مفهوم السّرد.....	29
1. في المعاجم اللّغويّة.....	29
2. المفهوم الاصطلاحي للسّرد.....	32
3. الزّمن والإبداع الأدبيّ.....	33
4. الزّمن والنّظريات السّردية.....	37
5. خاتمة الفصل التمهيدي.....	54
3. الفصل الثاني: المسار السّردي وبناؤه الزّمني في الرواية الجزائريّة.....	56 - 122
1. تمهيد.....	58
2. في رواية الوليّ الطّاهر يعود لمقامه الزّكيّ.....	61
3. في رواية ذاكرة الماء.....	68
4. في رواية بوح الرّجل القادم من الظّلام.....	84
5. في رواية اعترافات حامد المنسي.....	98
6. في رواية تاء الخجل.....	114
7. خاتمة الفصل الثاني.....	121
4. الفصل الثالث: المسار السّردي وإيقاعه الزّمني في الرّواية الجزائريّة...	123- 212

1. مصطلح الإيقاع	124
2. مفهوم الإيقاع الزّمني	125
3. آليات تسريع الإيقاع الزّمني في الرّواية الجزائريّة	126
3.1. الحذف	126
3.2. التّلخيص	136
3.3. التواتر المؤلف	144
4. آليات إبطاء الإيقاع الزّمني	153
4.1. الوصف	153
4.2. التواتر التكراري	170
5. آليات توازن الإيقاع الزّمني في الرّواية الجزائريّة	177
5.1. المشهد	177
5.2. المونولوغ	200
خاتمة الفصل الثالث	208
5. الفصل الرابع: المسار السّردي ودلالة مفارقاته الزّمنيّة في الرّواية الجزائريّة	213-307
1.المفارقات الزّمنيّة في الرّواية الجزائريّة	214
2. آليات بناء المفارقات الزّمنيّة	238
3. دلالات المفارقات الزّمنيّة في الرّواية الجزائريّة	261
3.1. دلالات استرجاعات الزّمن التاريخيّ	261
3.2. دلالة الزّمن العجائبي	272
3.3. دلالة الزّمن النّفسي	285
خاتمة الفصل الرابع	306
6. خاتمة البحث	309
قائمة المصادر والمراجع	319
ملخص (اللغة العربيّة)	331
ملخص (اللغة الفرنسيّة)	333
ملخص (اللغة الإنجليزيّة)	335

Répibluque Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique.

Université L'arbi Ben M'hidi-
Oum El Bouaghi
Faculté des Lettres et des langue
Département de langue et littérature arabe

N° d'ordre:……..…..……..

N° d'inscription:……..……

Le temps dans le roman algérien

-étude structurale et sémantiques à partir d'un corpus-

Thèse de Doctorat science en lettre arabe

Spécialité: Littérature Arabe Moderne.

présenté par:
SOLTANI Rachid

sou la direction de professeur:
RAIS Rachid

Jury de Soutenance		
Dr. DAKDOUK Belgacem	*Université L'arbi Ben M'hidi-Oum El Bouaghi-*	*Président*
Pr. RAIS Rachid	*Université L'Arbi Tebessi –Tebessa-*	*Directeur de thèse*
Pr.HANOUNE Abdelmadjid	*Université Badji Mokhtar –Annaba-*	*Examinateur*
Dr. TAOUTAOU Razika	*Université L'arbi Ben M'hidi-Oum El Bouaghi-*	*Examinateur*
Dr. TABDJOUN Rabah	*Ecole Normale Supèrieure-Constantine-*	*Examinateur*
Dr. BOUMAZBAR Tahar	*Université Mohamed Seddik Ben Yahia –jijel-*	*Examinateur*

Année universitaire: 2013-2014.