شعريّة الفضاء الروائي عند واسيني الأعرج
قراءة في البدايات والأصول وآفاق هاجس التجريب

The Poetic Nature of Spacial Novel for Waciny Laredj
A Reading in the Beginnings, the Origins, and the Prospects of Premonition in Experimentation

إلهام علول* المدرسة العليا للأساتذة * قسنطينة * الجزائر

ملخص

يعد "**واسيني الأعرج**" أحد أهم الأصوات الروائية الجزائرية المعاصرة نظرا لقدرته على استثمار أدواته السردية المختلفة لتقديم وإخراج أعماله الروائية إلى القارئ في شكل متميز.

وعليه فسنحاول من خلال هذه الورقة البحثية أن نقارب أبعاد بواكير توظيفه للفضاء النصي ونقف على أهم محددات الفضاء الجغرافي عنده وذلك في رواياته الثلاث: ضمير الغائب، سيدة المقام وذاكرة الماء والتي تمثل بجلاء صورة للرواية متباينة الوجوه –كما يسميها فريدمان- والرواية متعددة الوجوه تمثل روايات المبدع التي يظهر فيها خيط يربطها جميعا ويوحي أنها نفس واحد متقطع يمضي عبر منظورات واحتمالات مختلفة .

سنحاول إذن-من خلال الروايات الثلاث السابقة أن نبين خصوصياتها الفضائية-النصية والجغرافية- أولا ثم تطور تقنيتها النصية ثانيا من أجل الوصول أخيرا إلى وحدوية التصور

Abstract

Wacini Laredj is considered as one of the most important contemporary Algerian narrative writers due to his ability to utilize his various narrative tools to present and expose his fictional works to the reader in a distinct form. Through this research paper, we will try to approach the dimensions of his early employment of textual space and stand on the most important determinants of his geographical space in his three novels: Dhamir Al Ghaib (Conscience of the Absentee), Sayyidat al-***Maqam*** (The Maqam Lady) and Dhakiratu al ma (Water Memory), which clearly represent a picture of the novel with different faces, as Friedman calls it. The multifaceted novel represents the novels of the creator in which a thread appears and connects them all and suggests that they are one broken breath that goes through different perspectives and possibilities. We will, then, try through the previous three novels to

الفضائي فيها جميعا .

الكلمات المفتاحية: شعرية - الفضاء الجغرافي - فضاء نصي- واسيني الأعرج- تقنيات الفضاء الجغرافي.

show their spatial-textual and geographic peculiarities, first, then, their textual technology in order to finally reach the unity of space perception in all of them.

Key-words: Poetic nature of space, geographic space, textual space, Wassini Alaaredj, determinants of geographical space.

توطئة:

يعد "واسيني الأعرج" من أهم الأصوات الجزائرية والعربية التي تمارس فعل التجريب الروائي واقعا إبداعيا، ولعل رواياته الأولى بدء بضمير الغائب مرورا بسيدة المقام وصولا إلى ذاكرة الماء هي أهم الروايات التي تصف التغيير المدهش في تقنية الكتابة الروائية لديه لأنها –في اعتقادنا تمثل جميعا رواية متباينة الوجوه* يظهر فيها أثر تطور وعي الكاتب وأشكال نضج تقنية الكتابة لديه. فمع ضمير الغائب تبدأ بواكير توظيف الفضاء النصي ويتشكل مفهوم انسحاب معنى الحميمية من الوطن وتتعمق الممارسة النصية في سيدة المقام ويبدأ مفهوم البيتية هو أيضا في التقلص ليتحول في ذاكرة الماء إلى مجرد مخبأ عبثي لا يحقق الدفء ولا الأمان كما نجد في ذاكرة الماء حضورا مكثفا واستغلالا كبيرا للعديد من العناصر الفضائية النصية التي توحي بعمق التجربة الأدبية بل ونضج الاستغلال الواعي للفضاء النصي عند الكاتب.

1-شعرية الفضاء في روايات واسيني الأعرج المتباينة الوجوه

1-1- شعرية الفضاء في "ضمير الغائب" - الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر:

تقع "ضمير الغائب" في 266 صفحة من الحجم المتوسط، يستهلها الروائي بمقدمة الراوي الذي يحكي بإبهام عن التغيير الرهيب الذي حدث في المدينة، بعد أن داهمها الكسوف ثم يظهر نص الرواية في ثلاثة فصول متفاوتة الطول، يحمل كل منها عنوانا - ماعدا الفصل الأول- وتتناسل بدورها داخليا إلى مجموعة من المقاطع يختلف عددها من فصل لآخر وتتعين بدورها بعنوان ورقم ترتيبي « والمقصود عادة بتلك التقسيمات هو خلق نوع من الفراغ الفاصل بين الأحداث من ناحية، وإعطاء القارئ فرصة من الوقت لإعادة بناء ما قرأه من ناحية أخرى قبل استئناف العودة إلى عالم الرواية».[1]

ولعل أهم استغلال للفضاء النصي في "ضمير الغائب" قد ظهر إضافة إلى هذه التقسيمات والفراغات البيضاء التي تنجم عنها، في استعمال واع ومكثف للعناوين التي جاءت مختلفة في بنائها التركيبي وإن كانت جميعا لا تخرج على نظام الجملة الاسمية سواء المستوفية عناصرها (الحسين بن المهدي يقتحم الغموض) أو التي اعتراها الحذف (الجريدة) وتنقسم من الناحية المورفوتركيبية من خلال العوامل المختلفة التي استعملها "هنري ميتران"[2] في دراسته لعناوين روايات (Guy des Cars) كالآتي: 9/ 16 (العامل الحدثي) وهوما يوافق نسبة 56.25٪، 5/ 16 (العامل المكاني) وهو ما يوافق نسبة 31.25٪ و 9/ 16 بالنسبة للعاملين الزمني و المؤنسن (أي 1/ 16 لكل منهما) وهو ما يوافق نسبة 12.5٪ من مجموع العناوين المستعملة في الرواية.

ويظهر من خلال هذه النسب تركيز الروائي في تقديم عنوان فصل أو مقطع -في الغالب- على العامل الحدثي، إذ يستعمل جملة (تامة أو محذوفة بعض العناصر) تختصر مضمون الفصل برمته وتغري القارئ بمعرفة تفاصيله في آن، مثل (كشف ما خفي من السيرة الذاتية) ويأتي في الدرجة الثانية التركيز على العامل المكاني، فمن خلال تحديد

مكان الحدث، يتم الانغلاق في فضائه للإحاطة بأهم ما يدور فيه مثل (شارع المهدي بن محمد) الذي يصف فيه الشارع: طرقات، ودكاكين، باعة وناسا عابرين، ناقلا أهم ما يحدث فيه من أمور تنافى القيم والدين، وتخدش الحس الإنساني الرهيف.أما بالنسبة للعوامل الأخرى، فلم يتم الاهتمام بها بالحجم الذي ظهر به العاملان السابقان ولعل ذلك راجع إلى رغبة الكاتب في إبراز الحدث ومكان وقوعه وما يترتب عليهما من دفع لأحداث الرواية إلى التأزم مع تغيير في الأمكنة باعتبارها المحددات التأطيرية للفضاء العام الذي ينشأ من خلال تطور الأحداث.

أما بالنسبة للفضاء الجغرافي، فنلاحظ اختفاء كليا للأماكن الحميمية في مقابل أماكن الإقامة الإجبارية ابتداء من البيت الذي يفترض أنه المكان الذي يشعر الإنسان فيه بالانتماء والدفء والأمان، إذ لا نجد في الرواية كلها وصفا لبيت سكنى إلا بيت الراوي الذي أجبر على العيش فيه، و هو بيت يفتقر إلى أدنى الأجواء الصحية، (الظلمة، الرطوبة، الروائح الكريهة..) حتى أن الماء (رمز الحياة) لا يصله إلا نادرا، بل إنه حتى يفتقر إلى الحميمية إذ هنالك دائما من يراقبه في الخارج ويرصد تحركاته ويقتحم عليه بيته في خلوته مع صديقته ليفقد البيت أدنى شروطه وهي السرية قبل الأمان.وحين تنعدم البيوت –رمز الألفة والحماية والأمومة– كما يرى غالب هلسا –**تسود السجون وتتعدد أشكالها، حتى تصبح أماكن الانتقال العمومية ممثلة في الشوارع والطرقات سجونا واسعة النطاق، تضمخها القذارات المنتشرة والرذيلة التي صارت ديدنا والبذاءات التي أصبحت شعار الكل.

ويظهر في الرواية مكان خصوصي واحد يتطلب شروطا خاصة جدا لاقتحامه مما يؤكد انغلاقه الظاهري على من فيه، هو المستشفى التجميلي الذي يصف الروائي من خلاله عمق التشوهات التي تحدث في الشارع الذي على ما يبدو يدخل هذا المكان ليكتسب جمالياته التي أهمها: قطع الأنف بالدرجة الأولى (خسارة الشرف والكرامة)، سمل العينين وإبقاء عين واحدة في منتصف الجبهة لا ترى إلا عبر جهاز ملحق بالمستشفى (فقدان الرؤية والرؤيا، والنظر إلى الوضع بعيون أجنبية لا يهمها إلا الاستفادة

بشكل أفضل كلما كان التدهور أكثر) تركيب آذان طويلة (التجسس والخيانة)، تركيب أدمغة جديدة (التخلص الكلي من ثقل الهوية).وبعد أن تجرى هذه العمليات، يخرج الناس من المستشفى إلى المدينة ليمارسوا حياتهم ضدها، بل ضدهم أيضا، مما يؤكد انفتاح المستشفى التجميلي على ما يقع خارجه كونه السبب المباشر فيه.

ولقد أثار الروائي رغبة القارئ في ولوج عالم المستشفى التجميلي منذ بداية الرواية*** من خلال إشارات خاطفة إليه، تؤكد حيويته وفعله في الأحداث ليصبح المؤطر المكاني للمقطع الرابع من الفصل الثاني الذي يحمل عنوانا له (أسوار المستشفى التجميلي) والذي يتم فيه وصف المستشفى وصفا دقيقا وكذا الإحاطة بجميع تفاصيل العمليات التي تجرى فيه والتي يستشف القارئ من خلالها، سبب تدهور الأوضاع في المدينة وفقدانها لكرامتها وقدرتها على رفض جميع المبتذلات التي تمارس فيها.

ويبدو أن أهم ما يميز التأطير المكاني للأحداث في "ضمير الغائب" هو الانغلاق التام والشامل الذي يمنع الشخصيات من الانفتاح على الخارج ولا يتيح لها أدنى فرصة لرفض هذه الأجواء الخانقة لوجودها. ويضيق نطاق الحياة في الرواية، فتنسحب لتسكن إطار صورة قديمة لـ "المهدي" والد الراوي، الذي وحده يستطيع أن يرفض ما يحدث الآن لأنه قادر على فضح جميع من تسبب في تشويه الأمس وطمس معالمه. وتصبح صورة المهدي، مكان السكنى الوحيد للراوي الذي بعد أن يفقدها- حين يكسر "المهدي" زجاج الصورة ويخرج في المحكمة لينذد بالمحاكمة- يتلاشى في السماء و يتبدد.[3]

1-2- شعرية الفضاء في "سيدة المقام" مرثيات اليوم الحزين

تقع "سيدة المقام" في 284 صفحة من الحجم المتوسط، تنقسم إلى أحد عشر فصلا يحمل كل منها عنوانا دالا على محتواه وقد جاءت العناوين فيها على هيئة مركبات إضافية (مكاشفات المكان- ظلال المدينة- فتنة البربرية- حنين الطفولة- محنة الاغتصاب- حراس النوايا- اغماءات الموت- ونهايات المطاف) بنسبة 72.72٪، ومركبات وصفية (الجمعة الحزين- الجنون العظيم- البحر المنسي) بنسبة 27.27٪. و يلاحظ أن العناوين تركز على العامل الحدثي بالدرجة الأولى بنسبة 54.54٪. وعلى العاملين المكاني والزماني

بنسبة 18.18٪ لكل منهما، وعلى العامل المؤنسن بنسبة 9.09٪، مما يشير إلى أن الروائي يهتم في اختيار العنوان بالعامل الحدثي ليوجز به أهم وقائع الفصل مثلا: حنين الطفولة يختصر مضمون الفصل الذي يصف ماضي "مريم" (طفولتها). أو محنة الاغتصاب الذي يتعرض لزواج "مريم" ثم طلاقها السريع بسبب تعامل زوجها العنيف معها.وإذ ينتقل الروائي من فصل إلى فصل، فإنه يترك فراغا بياضيا، تختلف مساحته من فصل إلى آخر وهو يمثل عادة انتقالا زمنيا أو مكانيا للأحداث المروية يمنح فرصة ملئه للقارئ.

كما نلاحظ أيضا على مستوى الفضاء النصي، ظهور خطاب الهوامش التي يستعين فيها الروائي بشرح معاني بعض الكلمات التي يتم استعمالها في المتن الروائي، وتقدر بـ (105) مفردة فيها: (4) هوامش للتعريف بإحدى الشخصيات (وراد بومدين، عبد المجيد مسكود، صفية كتو غفور) وهم في جملتهم ثلاثة مطربين شعبيين، وشاعرة. و(7) أسماء أماكن (أحياء شعبية أو مستشفى)، (2) كلمتان أعيدت كتابتهما باللغة الفرنسية، (1) تحديد اسم مؤلف رواية "جرمنال". أما المفردات الباقية فقد جاءت بالعامية وقدم الروائي في الهامش معناها بالفصحى. ويبدو أن خطاب الهوامش وسيلة من الروائي لتقريب نصه من القارئ العربي عموما الذي قد لا يفهم بعض المفردات العامية الجزائرية وفي ذلك رغبة صادقة منه في تكسير الحواجز اللغوية بين البلاد العربية وتقريب اللهجة الجزائرية إلى القارئ العربي لمزيد من الاحتكاك الثقافي والفكري.

هذا فيما يخص أهم المظاهر الفضائية النصية التي ظهرت بشكل واضح في "سيدة المقام".

أما فيما يخص الفضاء الجغرافي فالبيت في "سيدة المقام" في طريقه إلى التلاشي، بدأ يفقد حميميته ويخطو بسرعة مجنونة نحو خنق الألفة المفترضة فيه ويتجلى ذلك من خلال بيت "مريم" الذي صار صورة لعقد عمها الذي تزهد فجأة وجعل يفرغ البيت من ملامحه الحضارية ويستبدله بمظاهر الحياة في الجاهلية، فلا وجود لملاعق أو شوكات أو طاولات أو تلفزيون لأن الصحابة كانوا يأكلون على الحصائر في رأيه.[4]

وجراء الرغبة في اكتساب "بيت" تجد فيه الراحة والأمان تنتقل "مريم" إلى بيت زوجها "حمودة" حيث ترتكب أكبر جريمة في حق رهافتها وإنسانيتها حين كتفها زوجها واغتصبها، بذلك تفقد كل ارتباط بمعنى "البيت" وينكسر في داخلها معناه الأليف ليصبح كتلة أسمنتية بلا ذاكرة نسته بمجرد أن غادرته.***

لكن نعثر في "سيدة المقام" على بيت بقي محافظا على بيتيته يعكس صاحبه وذوقه، فكل ما فيه يدل عليه وهو بيت أستاذ نقد الفن الكلاسيكي/ الراوي/ صديق "مريم". ففيه أسطوانات وصورة لإحدى الراقصات العالميات و لـ "مريم" في عرض البربرية وكذا لوحة لـ "سالفادور دالي"، وأخرى لـ "لمحمد خدة"، يتقلص فيه الوجود الخارجي المعادي للأشواق إلى هذه الأبعاد الضيقة التي من خلالها ينفتح المكان على الذات التي تؤثثه بما يعج بداخلها من أحلام يخرجها ليسكنها زوايا البيت.[5]

ورغم أن بيت الأستاذ/ الصديق استطاع أن يختزل العالم في أبعاده الضيقة ويمنح ساكنيه الألفة والأمان إلا أن "مريم" تبقى معلقة "ببيت" تحلم به يكون لها تؤثثه بنفسها، فيحمل بصماتها لكنها تموت ولم تحصل عليه مطلقا.

وإذ تنعدم الحميمية في البيوت- السكنى، تتعدد الإقامات الجبرية ويتسع نطاقها لتشمل الوطن برمته، الذي اكتسح التغيير المفجع شوارعه وطرقاته التي تم اغراقها داخل برك آسنة من القذارة والقبح وتحويلها إلى أوكار يختبئ فيها حراس النوايا يكتبون على جدرانها تهديداتهم ووعيدهم في انتظار لحظة تلبس بين رجل وامرأة يفرغون فيها كبتهم الجنسي ويشبعون نهمهم إلى الجريمة والتدمير.

ولعل أهم ما يميز أماكن الانتقال العمومية هو الجسر الذي يعتبر الرابط بين المدينة وما تبقى من مرتفعاتها والذي يعكس حالة التعليق التي تعيشها المدينة في انتظار النجاة أو السقوط لكن على ما يظهر-من خلال الراوي-فإن جميع المؤشرات تدل على أنها ستختار الانتحار.

أما أبرز مكان للتجمع الخصوصي في "سيدة المقام" يعكس رؤية واحدة وموقفا واحدا من الكون والحياة هو "المسرح" أو "صالة الأوبرا" الذي تلتقي فيه ذوات متباينة يجمعها هاجس أوحد هو الفن بقوة مغناطيسية قاهرة، تقوم بجذب العناصر المتجانسة بعضها إلى بعض فيحدث الالتقاء بين "مريم" / راقصة الباليه، "أنا طوليا" مدربة البالي والراوي/ أستاذ نقد الفن الكلاسيكي في مكان يبارك هدفهم المشترك في ترقية المواطن ثقافيا عن طريق بعث الحس الفني فيه.

من ثم لم تعد صالة الأوبرا مجرد قاعة للتدريب إنما أصبحت مكانا لممارسة الحياة والتنفيس عن الكبت اليومي الذي يضغط أحلام الإنسان ويصادرها في مجتمع يسحق الفرديات ويقهرها فيصبح المسرح الملاذ بالنسبة لـ"مريم" تهرب إليه من ضغط عمها وعقد زوجها لتلتقي فيه بمن تحب (أنا طوليا/ الراوي) وتمارس فيه ما تحب (الرقص) ويغدو الرقص عند "مريم" صوتها المخنوق لقول "لا" عن طريق الحياة داخل "البربرية" و"شهرزاد"...

وتصبح صالة الرقص لديها فضاءها الحميم الذي تعبر فيه عن رفضها لواقعها القاسي الذي تعيشه بمرارة.

لقد كان المسرح هو ما يمنح "مريم" القدرة على مقاومة وجودها المقموع فلما تصطدم بإشاعة غلقه تقرر أن ترقص أوبرا شهرزاد" لأستاذيها وصديقيها (الراوي وأنا طوليا)، وفيها تستنفذ كل رغبتها في الحياة–هي المهددة بالموت إذا رقصت نتيجة سكنى رصاصة أكتوبر في تلافيف دماغها تتحرك لتقتلها إذا مارست حقها في الرقص والحياة– في رقصة الموت تلك الأخيرة فإذا رأت كيف تتحول هذه الإشاعة إلى حقيقة ملموسة أمام عينيها بإخراج الطلبة لتسكين منكوبي زلزال العاصمة، تنهار كلية خاصة وأنها قد استنفذت طاقة الحياة لديها ولم يبق لها مقدار ذرة من المقاومة فتستسلم للموت.

هكذا انسحبت الأماكن الحميمية في "سيدة المقام" من الحياة ولم يبق للشخصيات بذلك إلا أن تستسلم للموت.

1-3-شعرية الفضاء في "ذاكرة الماء"محنة الجنون العاري:

تقع الرواية في 343 صفحة من الحجم المتوسط، وقد قسمها الروائي إلى قسمين: الأول "الوردة والسيف" في 188 صفحة، والثاني "الخطوة والأصوات" في 141 صفحة، وقسم كلا منهما إلى فصول متفاوتة الطول عينها بالأرقام من 1 إلى 15 و 1 إلى 10 على الترتيب، ويبدو من هذا الاختيار الدقيق للعناوين المركزة السابقة أن الروائي قد وضع الذاكرة باعتبارها كتلة تمتد في حركة انفتاحية على الماضي بإزاء الماء المتدفق دائما إلى الأمام، ليعطي للماضي بعده المتجدد، ويتتبع أفاعيله في المستقبل الذي هو نتاج حتمي له. فما يحدث في الجزائر اليوم-حسبه- ليس وليد الآن إنه نتاج البنيات المهترئة التي عملت منذ الاستقلال على استلاب الشعب وسرقة مكتسبا ته.تكسر الذاكرة انغلاق المحنة رغبة في تفجير الجنون الذي ينجرف مع الماء وينساب معه لفضح كل المكبوتات وتعرية جميع الطابوهات.

أما بالنسبة للعنوانين الجزئيين: "الوردة و السيف"، "الخطوة والأصوات". فيمكن أن نرى بأن الوردة بشارة الربيع واستقبال للزمن الآتي، والسيف مصادرة للزمن المستقبلي وإعدام له. من ثم يتعمق الصراع بين الوردة والسيف: الوردة النابضة بالحياة والسيف الحامل الموت. وإذ تذعن الوردة لقدر الانتهاء فإنها لا تستسلم لموتها المؤكد إلا بعد أن تعيش ما قدر لها من حياة "وردة" تسخر من السيف الذي يترصدها بالموت وتصر على استنفاذ حقها في الحياة حتى آخر قطرة فإذا كان الموت قدرا، فالحياة حق ولقد استطاع الراوي أن ينفتح من خلال هذا الإصرار على الحياة، على ذاكرته رغبة منه في جعلها تعيش بعده وتقول حياته إذا أسلم جسده للقتلة.

إن الإصرار على ممارسة الحياة يتجلى في القسم الثاني من الراوية، حين يصمم الراوي، رغم الحظر والخطر أن يخرج إلى شوارع المدينة التي ينام فيها القتل المجاني لإنفاذ برنامجه الأسبوعي الذي يختزله -دائما- في يوم واحد. فالخطوة المفرد تصميم على مواجهة الجمع بأصواته العديدة ولغته الوحيدة التي لا تعرف إلا الصمت على الجرائم أو تشجيعها بالصمت، لأن كل الذين يرفضون يبادون الواحد تلوى الآخر حتى تقتل

أصواتهم وتختزل أصوات البقية في النهاية إلى لغة الخوف والجبن التي يجهد الراوي من أجل تحويلها بدوره إلى لغة جمع تتعدد بتعدد القراء. من ثم يصبح الجمع بين الخطوة والأصوات نفسه، شكلا من أشكال مقاومة الوردة للسيف.

وتصبح الرواية انفتاحا حياتيا متجددا على قدر الوجود ومحنة ملامسة طابوهاته وتعريتها أثناء التنقل المستمر بين المكانين الحاضر والغائب، رغبة في استخلاص آخر خطوة من الحياة وتحويلها إلى كتابة مع الإصرار على رغبة الوردة في العيش رغم خطر السيف الذي يتهددها ورغم صراع الأصوات العنيف- داخل النفس وخارجها- بين التحدي و النكوص أي أن هذه العناوين جميعا، تسهم في خلق دلالة موحدة للفضاء الذي يتحرك فيه الراوي، والقارئ معه، ولا تخرج في مجملها عن معنى الصراع بين الحياة و الموت في جميع صوره ومظاهره.

وفي سياق استثمار الفضاء النصي لتفجير دلالات النص نجد أيضا استعمال الإبرازات لتمييز بعض المقاطع عن بقية النص الروائي وشحنها بقدرة كبيرة على جلب اهتمام القارئ إلى أهميتها: فهي تنم عن فضاء الغربة وانكساراتها في رسائل "مريم" وترسم فضاء الأرواح التي يمكنها الالتقاء في عالم فوق واقعي عن طريق إيحاء الكلمات التي تخلقها لغة الشعر الجميل من خلال الإهداء الذي كتبته صديقة البطل / الراوي الشاعرة المغربية له على غلاف ديوانها. وتشي بفضاء الخوف الذي تصنعه المنشورات الإرهابية التي توجد في الشوارع أو في الرسائل التهديدية التي يضعها القتلة في صناديق البريد.

وإلى جانب إبراز بعض النصوص يبرز الكاتب أيضا بعض الأسماء مثل "سلطان الرماد": الديوان الذي تسجل فيه "ريما" واقع الاغتيالات اليومية لأصدقائها، مقهى "لابراس" "الجميلات"، "الكوك هاردي" وغيرها من الأسماء التي تحيل على أماكن تحفر وجودها العميق في الذاكرة، وترفض التلاشي والزوال، وحتى دفتر "ريما" "سلطان الرماد" مكان للذاكرة... مكان لتأبين الموتى، وإسكانهم قبرا من الكلمات، وتحويل وجودهم الفارغ في الواقع إلى فضاء صفحة بيضاء.

كما يصطنع الكاتب في غير ما موضع من الرواية أنواعا مختلفة من الكتابة فنجد الكتابة العمودية التي تظهر عندما ينقل الكاتب نصا شعريا أو مطلع أغنية كما تظهر الكتابة الأفقية من اليسار إلى اليمين حين يستعمل الكاتب بعض الجمل باللغة الفرنسية والتي تدل على تداخل الثقافة الجزائرية بالفرنسية وعلى حضور فضاء فرنسا في الجزائر وسيادته في أجوائها عن طريق لغتها التي لا تزال تتردد بين الناس. ويلاحظ أن استعمال هذه الأنواع المختلفة من الكتابة، قد أعطى للرواية بعدا شموليا، حين جعلها ذاكرة جيل بكامله يتكلم لغات مختلفة: عربية، أجنبية، وشعرية أيضا.

كما استعمل الكاتب التأطير كخصيصه ظاهرة ومميزة في الرواية، حيث تظهر في صفحة الرواية، صفحة من كتاب آخر أو إعلان ما أو مقطع يقرؤه البطل، فيتم تمييزه عن النص الروائي بوضعه ضمن إطار خاص ليقوم بوظيفة التحفيز الواقعي في النص، واسترعاء اهتمام القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان.[6] كما يساعد هذا التأطير على إحداث توتر جديد في النص شبيه بالتوتر الذي نشعره اليوم في الحياة المعاصرة التي تضج بالإعلانات والمنشورات والعناوين التي تقطع على المرء بقسوة ما يقرأ أو ما يسمع.[7]

أما فيما يخص الفضاء الجغرافي فيلاحظ أن "ذاكرة الماء" تدور حول فكرة البيت الذي تهدم، حتى يصبح الوطن بأسره هو الذي يتهدم فالبيت يشبه إلى حد بعيد السجن لأنه يفتقد لكثير من الحميمية والألفة، فقد فَقَدَ ساكنه الإحساس بالأمان فيه، ولم يعد بالنسبة إليه إلا مكانا للسكنى الجسدية فقط -بل ربما أقل من ذلك- إنه مجرد مكان للاختباء خوفا من الموت المجاني الذي يترصده في المدينة -مثلما هو بالنسبة للراوي- بل يتم أحيانا اقتحام حرماته لتمارس فيه أبشع الجرائم: القتل (قتل يوسف)، والاغتصاب (اغتصاب نوارة).

أما من خلال تتبع أماكن الانتقال العمومية في الرواية فيبدو أن أهم ما يطبعها هو التغيير الرهيب الذي ينخر في عمق المدينة التي خسرت جمالها وألقها، وكل ما يجعل منها مدينة، كما خسرت أيضا تراثها الحضاري تحت وطأة قوى لا عاقلة تتهددها وتحاول أن ترجعها بوحشية إلى البداوة وتفرض عليها البشاعة والقذارة والخوف بديلا للجمال

والنقاء والأنوار. من ثم يضع الروائي أمام القارئ فضاءين أحدهما حاضر يقوم بتغييب نفسه بتجريدها من جميع معالمها والآخر غائب يتم ترهينه بحنين دائم لأجوائه.

2- خصوصية بنية الفضاء في الخطاب الروائي عند "واسيني الأعرج"

لقد حاولنا فيما سبق أن نقدم صورة مختزلة عن أهم فضاءين يمكن تناولهما في دراسة الفضاء الروائي وهما الفضاء الذي تشغله الكلمات والفضاء الذي يتخلق بالكلمات. فأما بالنسبة للفضاء الأول/ الفضاء النصي: فنلاحظ عمق استفادة الروائي في "ذاكرة الماء" - بشكل بارز - من تقنيات كتابة الرواية الجديدة وإخراجها، إذ ظهر فيها ما لم يظهر من قبل في روايتيه السابقتين لها من مثل الإبرازات والتأطيرات التي تساهم في شد انتباه المتلقي إلى جزء بعينه في الرواية.إضافة إلى ذلك، نلاحظ تقلصا جليا في استعمال العناوين منذ "ضمير الغائب" التي ظهر فيها حوالي (16) عنوانا- ثم ينزل العدد إلى (11) في "سيدة المقام" ليصل إلى عنوانين للقسمين فقط في"ذاكرة الماء" التي استغنى فيها الروائي عن عنونة المقاطع، بأرقام، وميقاتية في أعلى الصفحة، تحدد الزمن الحقيقي الذي يستغرقه الراوي في الأحداث. كما نجد اختلافا واضحا في البنية التركيبية للعنوان، فبعد أن كان الروائي يختصر أحداث الفصل بجملة أو عبارة دالة عليه من مثل: كشف ما خفي من السيرة الذاتية/ في "ضمير الغائب" أو حنين الطفولة في سيدة المقام- رأى- على ما يبدو أنه يخنق أفق انتظار القارئ، حين يقدم له إشارة واضحة بعض الوضوح عما سيأتي سرده خلال الفصل أو المقاطع، لذلك أصبح يستعمل عنوانا يقول ولا يقول، يغري بالقراءة والكشف، مثل الوردة والسيف/ في ذاكرة الماء.

أما بالنسبة لفضاء الهوامش فنلاحظ أن الروائي قد استعمله بشكل بسيط في ضمير الغائب إذ تم شرح حوالي 34 مفردة، في حين أصبح استعماله مكثفا في سيدة المقام (حوالي 105 مفردة) ليصل في "ذاكرة الماء" إلى ثلاث مفردات فقط، ولعل ذلك راجع لوعي الكاتب بضرورة خلق لغة تواصل بين جميع العرب، تتسم بالبساطة والإشراق، حتى وهي تستعمل العامية الجزائرية، بأنها تختار منها الأقرب إلى الفهم والاستيعاب في جميع

البلاد العربية رغبة في كسر العزلة بين الأدبين المغربي والمشرقي وتوصيل صوت الجزائري إلى جميع الربوع العربية.

أما فيما يخص الفضاء الجغرافي، فنلاحظ تشابها كبيرا في العالم الروائي للروايات الثلاث، التي تصف في مجملها فضاء خاصا، تتعمق فيه السجون وتنسحب الأماكن الحميمية الواحدة تلوى الأخرى مخلفة وراءها الفراغ وحزنا مهولا وشرخا عظيما في الذاكرة.

ولعل أهم ما يتمظهر خلاله الفضاء العام للروايات الثلاث هو:

2-1- البنية التركيبية للعنوان:

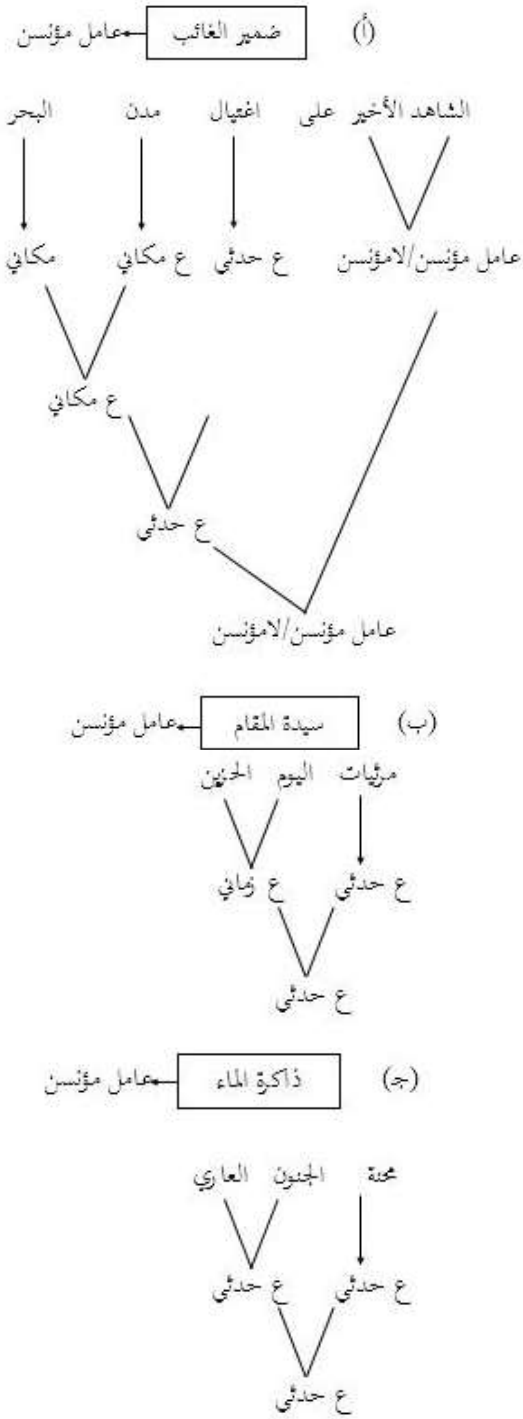
يظهر العنوان في الروايات الثلاث منقسما إلى فرعين: عنوان رئيسي وعنوان فرعي.

أما العنوان الرئيسي فيتشكل من خلال مركب إضافي:***** ضمير الغائب - سيدة المقام - ذاكرة الماء.

وأما العنوان الفرعي فيظهر في شكل جملة اسمية:

الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، مرثيات اليوم الحزين، محنة الجنون العاري ويرتبط العنوان الفرعي - فيما يبدو- بعلاقة تعويض أو بدل من العنوان الرئيسي أو بعلاقة الخبرية بحيث يمكن اعتبار العنوان الفرعي خبرا لمبتدأ هو العنوان الرئيسي لكن وجود كلمة "رواية" أسفل "العنوان الفرعي"، يدفع إلى الاعتقاد بأنها الخبر. ذلك أن كلا العنوانين لا يشكلان في استقلاليتهما جملة مفيدة، إلا في ضوء علاقتهما المفترضة بالنص الذين هما عنوان له أي الرواية بحيث نعتبر العنوان مبتدأ لخبر تتيح معرفته قراءة الرواية

وإذا حاولنا دراسة العناوين الثلاث، بالتركيز على العوامل المختلفة المشكلة لها، نحصل على المخططات الآتية:


(أ)
ضمير الغائب
عامل مؤنسن
الشاهد الأخير
على
اغتيال
مدن
البحر
عامل مؤنسن/لامؤنسن
ع حدثي
ع مكاني
مكاني
ع مكاني
ع حدثي
عامل مؤنسن/لامؤنسن
(ب)
سيدة المقام
عامل مؤنسن
مرثيات
اليوم
الحنين
ع حدثي
ع زماني
ع حدثي
(ج)
ذاكرة الماء
عامل مؤنسن
محنة
الجنون
العاري
ع حدثي
ع حدثي
ع حدثي

من خلال تركيب العناوين الثلاثة نلاحظ:

أ- بالنسبة لـ **"ضمير الغائب"**، "نجد أن العنوان الرئيسي يختلف بين العاملين المؤنسن

واللامؤنسن لأن "ضمير الغائب" في المصطلح النحوي يمكن أن يستعمل للإنسان ولغيره.

وهذا الإبهام يطلق معنى الرواية ويفتح أمام القارئ أفق التأويل.

فـ "ضمير الغائب" قد يكون دالا على "المهدي"، على "التاريخ المنسي" أو على (...) كما يمكن أن يعني الضمير: الاستعداد النفسي للتمييز بين الطيب و الخبيث، و إذ ينضاف إليه الغائب، فإنه يعينه بالتعريف، فيصبح الضمير منسوبا إلى هذا الغائب الذي نحتاجه ليكون الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر – هذا العنوان الفرعي الذي يدل في النهاية على إمكانيتين (عامل مؤنسن / لا مؤنسن) يفتح معنى الرواية ككل على التعلق بهذا الضمير الغائب (بمعانيه المختلفة) لمعرفة الحقيقية التي تجلو أهم حدث أعدم المكان (اغتيال مدن البحر) سواء أكان إنسانا، أوراقا، شهادات مكتوبة، صوت، صدى... أو حتى مجرد "حلم".

ب- بالنسبة لـ "سيدة المقام": وبعد أن كان القارئ منشطرا بين العاملين المؤنسن واللامؤنسن ومتعلقا بالشاهد الأخير الذي يمكنه أن يفضح من تسبب في اغتيال مدن البحر، يظهر العنوان (ب) على أنه استقرار على العامل المؤنسن الذي يؤكد حضوره وينفيه، يؤكده (بالسيادة) وينفيه (بالمرثيات).

من ثم كان العامل الزمني الذي ظهر مؤطرا ضمنيا للعنوان (أ) ظاهرا في العنوان (ب) لفظا، معدوما ضمنا، لأنه مات وتأتي الرواية لترثيه.

جـ- بالنسبة لـ "ذاكرة الماء": حين تصبح "سيدة المقام" الشاهد على مرثية اليوم الحزين، تنسحب مخلفة وراءها العامل اللامؤنسن الدال عليها (الذاكرة)، بعد محنة وجودها،

ومسيرة معاناتها الطويلة. وهنا تختفي العوامل الأخرى ليظهر فقط بجلاء العاملين

الحدثي، واللامؤنسن وإن كانت العوامل الأخرى تبرز ضمنا من خلال الذاكرة التي تحوي المكان والزمان والإنسان أيضا.

بذلك تظهر العناوين الثلاثة على أنها نسيج واحد، يأخذ بعضه بأطراف بعض، كما تظهر الروايات على أنها رواية واحدة متعددة الوجوه، تقرأ ثلاثتها للإحاطة بالمعنى العام الذي يريد الروائي الإشارة إليه.

فـ "ضمير الغائب" رحلة بحث عن الحقيقة، عن صوت الماضي الذي يعيد للتاريخ انسجامه وحيويته، لكنه ضمير واحد لا يقوى على مواجهة أولئك الذين شوهوا الحقائق وخرجوا بضمائر جديدة من المستشفى التجميلي ومع ذلك يبقى ضميرا رافضا، ساردا لقصة رفضه لتأتي "سيدة المقام" ممارسة لهذا الرفض بالاستبسال في مقاومة الواقع، واستبدال بشاعته برقصة تلتحم فيها بالماضي (شهرزاد، البربرية، كارمن، مريم...) الذي يرفض الهزائم، لكن الذين "اغتالوا البحر" يغتالونها أيضا، حين يسحبون منها سر مقاومتها

وسبب حياتها (الرقص) لتكون "ذاكرة الماء" بعد ذلك، وصفا لرحلة الذاكرة عبر مقصورات الزمن المتعددة.

هكذا استطاع الروائي من خلال استعمال بنية تركيبية مميزة للعنوان لديه أن يخلق الانسجام بين رواياته، ويحقق التواصل فيها، خاصة وأنها تتسم بالنهايات المفتوحة التي تجعل من الرواية التالية تكملة لسابقتها.

2-2- فضاء السجن وتعدده:

لقد عنى الكتاب العرب، عناية بالغة بوصف السجون، نظرا للانغلاق الفكري العام الذي تتخبط فيه البلاد العربية وما يستتبعه ذلك من ظهور أنواع متعددة من السجون.

«بدءا من البيت الذي تسجن فيه المرأة، ومرورا بالمدارس والمعاهد العلمية المختلفة التي يسجن فيها الفكر والكتاب الذي يسجن فيه الإبداع، والصحافة التي يسجن فيها الرأي والرأي الآخر والإعلام الرسمي الذي يسجن فيه رأي الشارع العربي وانتهاء بمباني السجون التقليدية التي تحتشد فيها المعارضة السياسية والإيديولوجية بشتى اتجاهاتها،

وتنوع أفكارها».[8] ورغبة في كسر هذه القيود والتحرر من سلطان الإقامات الجبرية المختلفة، أصبحت غالبية الروايات العربية سجينة وصف أفضية السجن المتنوعة، كما هو ظاهر بشكل واضح في روايات "واسيني الأعرج" التي تناهض السجن بجميع أنواعه وتجلياته وتؤكد حضوره القوي واقعا وكتابة في آن بحيث غدت في مجملها وصفا لسجن كبير واحد هو الحياة نفسها.

ويتجلى فضاء السجن في الروايات الثلاث في شكلين مختلفين:

2-2-1 السجن مكانا:

لعل أبرز تجسيد لفكرة السجن هي المبنى الذي يحمل اسما له لفظة "سجن"، وهو المكان الذي تتم فيه مصادرة جميع الحريات، وعزل الإنسان داخل حيطان أربعة، وراء أبواب مغلقة لا يستطيع أن يبارحها عقابا له على جريمة ارتكبها، سواء أكانت الجريمة اجتماعية أو سياسية وعلى هذا النوع الأخير يركز "واسيني الأعرج" الذي يندد بالمعتقلات السياسية التي تناثرت في البلاد العربية منذ الستينيات ومارست سلطة القمع وامتهان الإنسان في عمق إنسانيته، يصف فضاء السجن في "ضمير الغائب" بقوله:

« وقبل أن أتنبه لموقعي و للروائح الكريهة التي تلف دائرتي، وقع على أذني صرير الباب الحديدي العالي الذي أغلقه الرجل الأصلع البدين بإحكام. خفت من الأصوات الغامضة، و بعدها غامت عيني و لم أعد أتذكر شيئا مهما مما وقع لي، ثم هذا القبو ذو الرائحة الكريهة...هل مازال الليل في بدايته أم انقضى. في هذه الحفرة الكل متشابه...».[9]

إنه فضاء مغلق مختزل وراء باب حديدي عال، يؤكد العزلة عن الخارج، مركب من امتزاج عناصر تخنق آدمية المرء وتعمي الرؤية لديه كلية، مكونة من روائح كريهة: تقتل الإحساس، أصوات غامضة: تبعث على الفزع وتخلخل الإرادة والصمود، ظلام ممتد ليلا ونهارا: يعدم الزمن ويقتل انتظار يوم جديد.

إن هذه العناصر جميعا تؤكد الانتقال من عالم النور/ الحرية إلى عالم الظلام/ السجن بالتالي من الحياة إلى حفرة، بل قبر يموت فيه المرء تدريجيا: يخسر إنسانيته- إحساسه - ذاكرته ثم يستسلم للفراغ.

من ثم، حاول "واسيني الأعرج" من خلال وصف السجن أن يؤكد على أهم وظيفة يقوم بها وهي انتزاع السجين من هويته وسلبه من وجوده وقتل التطلع إلى المستقبل لديه.

ويبدو أن هذه الوظيفة المنوطة به، تنتقل تدريجيا إلى أماكن أخرى فتتحول بدورها إلى سجون، لعل أهمها أماكن السكنى التي لا تختلف في جمالياتها على أن تكون معتقلات تمارس سلطتها القاهرة على قاطنيها يصف الكاتب بيت الراوي في "ضمير الغائب" بقوله: «عدت أتأمل الحيطان مخرمة كانت من بقايا حرب مجهولة، حتى الطلاء بدأ يتكور في بعض الأماكن من فعل الرطوبة. الأرضية متسخة. رائحة كريهة جدا، تنبعث من زاوية ما من زوايا هذا البيت الذي بدأ يضيق على أهله».[10]

نلاحظ التشابه البعيد بين المكانين مما يؤكد أنها يشكلان فضاء واحدا هو فضاء السجن الذي ظل محافظا على جمالياته منذ عصور سحيقة، يصر عليه عم "مريم" في "سيدة المقام": «نزع كل شيء من حجرته، اللوحات التي على الحائط، السداريات، اشترى حصيرا من أحد الباعة الجوالين، حيطان الصالون صارت مثل الهيكل الميت، وعندما حاولت أن أنزع عش العنكبوت الذي ملأ الزوايا قال لي، تقول أمي، هذه مخلوقات الله لها حقها في الحياة مثلما لنا هذا الحق».[11]

إن هذا البيت، على ما يبدو سجن، ليس في ذلك شك .. قبر يتآكل فيه الإنسان وتتآكل معه الصيرورة التاريخية التي تعني التقدم إلى الأمام والاستفادة من جميع مكتسبات الحضارة.

وإذ تتحول أماكن الإقامة الحميمية خاصة إلى سجون، يتمدد مفهوم السجن و يتسع نطاقه حتى يصبح معادلا للوطن ككل الذي تصادر فيه الحريات بل الحياة أيضا، يقول في "ذاكرة الماء" على لسان "ريما" الطفلة التي أتعبها أن تدخل قريتها لدفن الأموات !! «شفت بابا، صرنا لا ندخل القرية، إلا لدفن الأموات، مع أنني أذكر، قبل سنوات قليلة، كنا ندخلها أثناء العطل لنحتفل بربيعها أو بصيفها الدنيا بدالة يا بابا».[12]

بذلك تختفي الأماكن الحميمية التي يفترض أنها تحقق الأمان، و تزرع الألفة وترعى الأحلام، ليتوالد السجن في كل مكان، جارفا معه كل إحساس بالأمان والألفة

والحلم – فارضا على الإنسان العيش داخل فضاء مظلم، قاهر، مغلق بإحكام على جميع صور الحياة ومعانيها.

2-2-2 السجن فكرا:

يأخذ السجن في روايات "واسيني الأعرج" أبعادا مختلفة ويتمظهر من خلال مفاهيم اجتماعية أو سياسية أو دينية سائدة، تحاصر الإنسان وتحصره في نطاق ضيق من ذاته وتفرض عليه الإقامة الجبرية داخلها فيجد ألا مجال أمامه لرؤية نور الحرية وأنه مجبور على العيش دائما في ظلام العبودية. وذلك من خلال مصادرة حرية التفكير الذي يلتبس بمعنى الحياة ذاتها وينعكس في طرائق مختلفة من ممارسة هذه الحياة لعل أهمها حرية التعبير، سواء أكان بالكتابة الصحفية، حيث يمنع "الحسين" في "ضمير الغائب" منعا عنيفا عن مزاولة مهنته التي تعني بالدرجة الأولى البحث عن الحقيقة حين طلب منه بلقاسم – مدير التحرير– أن يتخلى عن بحثه عن "المهدي" ليبحث في تاريخ شهيد آخر – أو يحوّله إلى صفحة الإعلانات وليقدم استقالته نهائيا إذا شاء: يصف "الحسين"، هذه المصادرة للفكر ولحرية التعبير من خلال هذا المقطع الحواري بينه بين "بلقاسم". يقول: «"هه، كلهم شهداء ونحن في غنى عن المشاكل، يبدو أن حالة المهدي مزعجة قليلا لراحة بعض المسؤولين و أنت تعرف البقية، لياقة الأدب يا أخي". لم أقل شيئا كنت أتأمل وجهه الذي تكاثرت انثناءاته التي تخبئ بينها تقاسيم رجل مهزوم حتى العظم. أصريت على الاسم، أصر على تغييره. اقترح علي أسبوعا آخر للراحة و التفكير، ذكرني بالشائعة التي تدور في الجريدة و المرتبطة بتحويلي من صفحة التحقيقات إلى صفحة الإعلانات. كان التهديد مبطنا وكنت أعرف مسبقا أنه سيأتي اليوم الذي أخير بين الشارع أو التساقط على صفحة الإعلانات و الوفيات. اقترحت عليه استقالتي. لم أر حسرة واحدة تفسد صفاء عينيه».[13]

إنه يصادر منه حق التعبير، حق الاختيار، حق الوجود أيضا، فلا إحساس بحرية **"الأنا"** إلا إذا استطاعت **"الأنا"** أن تمارس وجودها و تعبر عن نفسها وتصر على اختياراتها دون تسلط من الآخر الذي لا يمارس حضوره بالإقناع و الحوار، بل باستعمال سلطة القهر الفكري وقمع أي رغبة في إبداء الاختلاف، في الكشف عن الحقيقة، في

التعبير عن المسكوتات عنها التي يتحدث عنها المجتمع جميعا في الخفاء بدلا من إخراجها إلى النور، يستقيل "الحسين" من التعبير، ثم يقال بقوة من الذاكرة.

ويتسرب اضطهاد الكلمة، ليطال التعبير الأدبي فيظهر الراوي في "ذاكرة الماء" معلقا برواية تقتله لو نشرها يقول في حواره مع "أحمد" المكلف بطباعتها:« – ماذا نستطيع أن نفعل في ظل وضع شاذ مثل هذا، لا تعرف فيه عدوك من صديقك؟– لا شيء سوى أن سعادة غامرة تملؤني ممزوجة بالرعب كلما عبرت هذه الشوارع وقمت بمعصية الحياة ضد الموت.– أنت تعيد علي شخصيته روايتك أخرها قليلا يرحم والديك، الدنيا لن تقوم إذا لم تنشر ؟ – و إذا نشرت ماذا سيتغير في هذه الدنيا ؟ – بكل بساطة ستقتل.– وتعتقد أني إذا لم أنشرها سأنجو من الاغتيال.– على الأقل لا تعجل بموتك ».[14]

إن إصراره على نشر الرواية، إصرار عبثي –كما يظهر– إنه تمسك بحرية قول ما يعج به القلب من آلام حتى الثمالة .. حق مشروع يوازي الحياة لديه يمكنه أن يقدم حياته نفسها ثمنا له.

مثله مثل "مريم" "سيدة المقام" التي سحب منها حق التعبير بالكلمة عن رفض الواقع البئيس الذي أجبرت على احتماله –يوم نسبت لغير والدها ويوم أخذها زوجها بقوة حيوانية، بعد أن أغلق فمها بقطعة قماش كيلا تسمع صرختها الرافضة– فوجدت نفسها قد اختارت أن تعبر برقص الباليه، الذي تلتحم فيه بموسيقى عالمية، تتجاوز الزمان وتتداخل بالعديد من الشخصيات المختبئة داخل الوجدان الإنساني، لكنها تمنع من ممارسة هذا الحق بإيقاف التدريبات ثم إغلاق المسرح كلية، لتجد نفسها محاصرة، ترقص لآخر مرة على إيقاع "شهرزاد" "رمسكي كور ساكوف"، ثم تستسلم للموت.

إنه سجن فكري كبير يصوره العالم الروائي عند "واسيني الأعرج" يمارسه الآخر بجميع متوارثاته الطابوية ليمنع الذات من الرفض، بل من التعبير عن نفسها، عن واقعها، أو حتى عن رغبتها في ممارسة وجودها وحقها في نشر الحقائق وفضح المكبوتات فتجد نفسها أخيرا تعيش داخل عدد من الاقامات الجبرية المتداخلة ببعضها البعض تجعل من الحياة قبرا وبالتالي مستحيلة.

قائمة المصادر والمراجع:

مصادر البحث:

1-واسيني الأعرج: ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.1990.

2-واسيني الأعرج: سيدة المقام" مرثيات اليوم الحزين منشورات الجمل، ألمانيا 1995.

3-واسيني الأعرج: ذاكرة الماء محنة الجنون العاري. منشورات الجمل، ألمانيا 1997

مراجع البحث:

أ- العربية

1--حميد، لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت ط2-1993

2- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1. 1992.

3-شاكر، النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط.4.1991.

4--عمار، زعموش: دراسات في النقد والأدب. دار الأمل. 1998.

ب-المترجمة:

1-باشلار، غاستون: جماليات المكان تر: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط.4.1996.

2-بوتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات.بيروت.ط.1.1971 .

ج- الأجنبية:

7- Mitterand, Henri. les titres des romans de Guy des Cars. In Sociocritique , ed Fernand Nathan, 1979

8-م الآداب الأجنبية. ع2. .دمشق.1977.

الهوامش والإحالات:

* منذ أن غدت الرواية مفتوحة على النفس وجد الروائي أن ليس له ختام ضروري وأن سرده يمكن أن يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة في أجزاء عديدة مما أدى إلى ظهور الرواية المتباينة الوجوه وقد اشتق المصطلح من الكيمياء حيث يطلق على الذرات القادرة على الاتحاد مع الذرات الأخرى في اتحادات متضاعفة.

ينظر لمزيد من الإيضاح فريدمان/ ألان وارن: الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلا ووظيفة تر:محي الدين صبحي. مجلة الآداب الأجنبيةع2.دمشق.1977.صص3-24.

[1] عمار، زعموش. دراسات في النقد والأدب. . دار الأمل. 1998ص 154.

[2] Voir: Mitterrand, Henri. les titres des romans de Guy des Cars. pp 92-93.

** يرى غالب هلسا أن المكان العربي هو مكان أمومي، و أن استعادة المكان في الأدب العربي تستدعي معها أيضا الأم. ينظر: مقدمته لترجمة كتاب باشلار: جماليات المكان. ص 213.

*** يراجع الصفحات التالية من الرواية: 11، 13، 14، 25، 157، 163، 176، 182...

[3] ينظر لمزيد من التفاصيل الرواية ص ص 258-263.

[4] ينظر: الرواية ص 95 و ص 103.

**** تقول: خرجت من بيت نسيته عند العتبة بالضبط. ينظر الرواية ص 119.

[5] ينظر أوصاف البيت: الرواية ص 71.

[6] ينظر: حميد، لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص 57.

[7] ينظر: بوتور، ميشيل. بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. ص ص 129-130.

***** وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من التركيب، ذائع الاطراد في الروايات العربية والعالمية كمثال على ذلك نجد: ريح الجنوب، ذاكرة الجسد، رجع الصدى، زمن الأخطاء، مدن الملح ،نجمة أغسطس،"ثلوج الكلمنجارو، موسم الأمطار، عنب الغضب. كما نلاحظ أن تركيب رواية "ذاكرة الماء" يتشابه مع عدد من الروايات التي تحمل المكون نفسه "ذاكرة" مثل ذاكرة الجسد لـ"أحلام مستغانمي"، ذاكرة الجنون و الانتحار لـ"حميدة عياشي"...و هي بذلك تشكل نوعا من "المناصة"

بالعنوان، كما يشير إلى ذلك سعيد يقطين ينظر كتابه: الرواية و التراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1992. ص 23.

[8] شاكر، النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. ص 309.

[9] الرواية ص 218.

[10] الرواية ص 41.

[11] الرواية ص 103.

[12] الرواية ص 124.

[13] الرواية ص 20.

[14] الرواية ص ص 249-250.