

جدلية الوطن/ المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة

في رواية : "شرفات بحر الشمال"

د/ بوشوشة بن جمعة

المعهد العالي للغات

جامعة 07 نوفمبر - تونس

الملخص:

Résumé :

Approche critique qui toute ***** l'espace romanesque dans l'œuvre de Laredj Wassini intitulée ; « Baleans de la mer du Nord », une espace dont la structure se base sur la dialectique entre la partie et l'exit, de laquelle émergent plusieurs dualités telles que : le moi/ l'autre, la vie/ la mort, la passion/ le refus, la prison/ la liberté, la mémoire/ l'oubli, le nord/ le sud. De l'interaction entre l'ensemble de ces dualités se produisent les significations de ce roman qui représente avec beaucoup de transparence le réel algérien tragique, car quand la partie perd ses défits avec l'histoire, l'individu perd lui aussi ses défits avec l'existence.

يقارب هذا البحث جماليات المكان ودلالاته في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، حيث تخلق المكان عن وظيفته التقليدية، مؤطرا للسرد ليكتسب وظيفة أخرى حداثية جعلت منه شخصية روائية منتجة. ففي تشكيل عوالم الحكاية يبني المكان على جدلية الكتابة: الذات / الآخر . الحياة/الموت /العشق/الرفض. السجن/ الحرية. الذاكرة/ النسيان. الشمال/الجنوب. وجميعها ينضافر ويتعالق لينتج دلالات هذه الرواية التي تحيا على محنة: المكان/الجزائر، والذي هو زمن الاستقلال ورهاناته مع التاريخ جعل السارد يخسر بدوره رهاناته مع الوجود.

"ستموت إن كتبت و ستموت إن لم تكتب... فأكتب و مت..."

الظاهر جاوت

يتميز المشهد الروائي الجزائري، منذ التسعينات من القرن العشرين، بظهور نمط جديد من الكتابة السردية، أنتجته مناخات الفتنة الجزائرية، يوسم برواية المحنة. و هي رواية تتخذ من المأساة الجزائرية بؤرة سردها. فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي، و في ضوئها تتشكل مختلف عناصر سردها، و إستنادا إليها تتحدد رؤى كتابها و مواقفهم من الذات في علاقتها بالآخر والعالم.

و قد جسّد هذا النمط المستحدث في خارطة الرواية العربية الجزائرية عدد مهمّ من النصوص، اتخذ من المحنة الراهنة للجزائر منطلقا و مدارا و مدى (2). و تمثل رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، نموذجا دالاً على ذلك، حيث تأخذ المحنة طابعا جدليا، يشكل طرفيه الأساسيين: الوطن والمنفى. و هي الجدلية/ المركز، التي يتولد عنها داخل السرد الحكائي و يتفرّع عدد مهمّ من النقاطات يسهم في إغنائها و تنويعها، و ثمّ في تعميق الأبعاد التراجيدية التي تمثل السمات المفيدة لهذا النوع من السرد الروائي، و تتخذ مدارات لها: الذات/ و الآخر، الحياة/ و الموت، العشق/ و الرفض، السجن / و الحرية، الذاكرة/ و النسيان، الشمال / و الجنوب. و جميعها يتضافر في تشكيل العالم الروائي، عبر مذهب تجريبي في الكتابة السردية، لا يزال صاحبه واسيني الأعرج -رغم تواتر نصوصه- يبحث عن أفق كتابة بكر (3)، يكون قادرا على استيعاب الأسئلة المستجدة التي طرحتها مرحلة الفتنة/ أو المحنة في جزائر التسعينات و بلورة المفيد من مقوماتها الفكرية و أشكالها الجمالية.

و تعرض هذه الجدلية الأساس: الوطن/ المنفى أو المنفى/الوطن، عبر اشتغال الكاتب على عدد من تقنيات السرد كالحلم و التداخي، و المناجاة و الترسل، غير أنّ تقنيّتي التذكّر و التوالد تبقيان الأساس بحكم هيمنتها على بنية الخطاب السردية.

فاستناد الكاتب المكثف على التذكر في صياغة نسيج حكيه، جعل من هذا النص: رواية ذاكرة بامتياز. و هو ما يؤكد الكاتب ذاته في قوله: "أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت، في الوقت الذي أتمنى فيه قتلها" (4). و هي ذاكرة تمتدّ على مدى نصف قرن تقريبا، بحكم أنّ الوقائع المستعادة، تعود في مداها البعيد إلى بداية حرب التحرير الجزائرية عام 1954 و في مداها القريب إلى عام 1994 تاريخ مغادرة الكاتب الجزائر إلى فرنسا، و

بداية تجربة المنفى. و هو التاريخ الذي يتم التلميح له في أكثر من موقع من الرواية - بصيغة: " منذ سبع سنوات..."(5)، باعتبار أنّ زمن الكتابة يتحدّد بسنة 2001 .
و تتخلل هذين التاريخين عديد التواريخ الأخرى التي يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي و ترد في نسق يقوم على التداخل، و أبرزها: عام 1957 : تاريخ تصفية المجاهد عبّان رمضان بالمغرب الأقصى على أيدي عناصر من جبهة التحرير الوطني، فعام 1971 : تاريخ الثورة الزراعية والتأميمات والإنجازات الديمقراطية في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين ، ثم سنة 1991 : تاريخ إلغاء نتائج الانتخابات البلدية التي فاز بها حزب جبهة الإنقاذ وأخيرا 05 أكتوبر 1988: تاريخ بداية الفتنة واشتعال الجزائر على وقع الحرب الأهلية. و هو" الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته" (6)، ممّا يعلّل تعدّد الصفات التي ألحقت به، كـ"الزمن الموحش"(7)، والصيغ الموحية له، كـ"سنوات الظلام"(8).

و قد تبلورت في هذه المرحلة - العقد الأخير من القرن العشرين - الملامح الأساسية لمحنة الجزائر: البلاد و العباد، و التي شكّلت و لا تزال - الجرح النازف للذاكرة الفردية و الجماعية، و من ثمّ لذاكرة هذه الرواية. ثمّ إنّ هذه الذاكرة التي تتأسس عليها الرواية، تتعالق فيها سيرة الذات في محنتها، و مسيرة الوطن في محنته إلى حدّ التماهي مما أربك العلاقة بين الميثاقين : الروائي و السيرداتي. و تكشف عن هذا التعالق عديد العلامات المبنوثة في ثنايا النص، و الدالة على توظيف الكاتب لعدد من مكونات سيرته الذاتية في نسيج منته الحكائي. فالذات الساردة: ياسين، وهي الشخصية الرئيس في الرواية، تشترك و الذات الكاتبة في الانتماء إلى ذات الموطن: إحدى قرى الغرب الجزائري، التابعة لوهران، و في فقدان " الوالد في حرب أكلت كلّ عشاق البلاد التي أخذها الآخرون" (9)، و كان ذلك في غضون سنة 1958، و في الانتقال من القرية إلى مدينة وهران لمتابعة الدراسة، و أخيرا في قرار ترك الجزائر إلى فرنسا عام 1994، و قد اصطحبت معها إلى منفاها ذاكرتها المتعبة أمام أسئلة الجزائر المستعصية، بعد أن تعرّض عليها النسيان، إذ تؤكد أن: " لا وجود للنسيان. نحن لا ننسى عندما نريد. و لكننا ننسى عندما تنتهي الذاكرة. و الذاكرة عندما تشرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحدا" (10). و من إحدى مدن المنفى: أمستردام، تتولّى الذات الساردة الكشف عن مدافن الذاكرة بعد بعثها.

أما توظيف الكاتب لتقنية التوالد السردي في عرض جدلية الوطن / المنفى، التي يتأسس عليها عالم الحكاية / الرواية، فيتجلى في بناء حكيه على قصة إطار: هي قصة السارد: ياسين، تحوي عددا وفيرا من القصص لنماذج بشرية أعجمية و عربية، و إن تفاوتت منازلها الاجتماعية ومراتبها الثقافية فقد تساوت في مصائرها الفاجعة. و قد عمد الكاتب إلى توزيع حكاياتها على فصول روايته بنسب متفاوتة (11)، و إن كان أغلب تلك النماذج يمت إلى شخصية الذات الساردة بأكثر من صلة و سبب، بحكم أنها تبقى الشخصية المدار التي تستقطب سائر شخصيات الرواية التي تدور في فلكها، و تمثل وجوها دالة عليها، و كاشفة عن أشكال ممارستها للوجود، و رؤيتها للذات و العالم. وقد أسهم هذا التوالد في تشظية السرد داخل كل فصل، و من ثم في تدمير منطق البنية الحداثية التي تشابكت فيها أنساق الزمن و تداخلت. كل ذلك إبقاء على عنفوان إغواء الحكاية للقارئ، و تمثلاً لبنية الحكي في "ألف ليلة ليلة". ذلك النص الذي سبق للكاتب أن استلهم عددا من عناصره السردية و جماليات بنية شكله في روايته: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية (12).

و تسهم العتبات السردية بدورها في توضيح جوانب من جدلية الوطن/المنفى، بحكم أنها تمثل مفاتيح جوهرية تساعد على الكشف عن مداليل أساسية للرواية. فعتبة العنوان توحى بجماليات بنية الشكل السردية من خلال عبارة "شرفات"، باعتبار أن كل فصل يشكل شرفة نطلع منها على ملمح / أو على ملامح من محنة الذات الساردة و وطن المحنة، كما تحدد صيغة "بحر شمال"، الفضاء المكاني الذي يتم فيه بعث مدافن الذاكرة و إنجاز فعل الكتابة في مناخات الوحدة والعزلة و الوحشة التي تسم المنفى. و تكشف العتبة الثانية التي محورها التنبيه و الاعتذار على الطابع المرجعي للرواية من خلال مطابقتها للواقع: فضاءات و شخصيات و وقائع، و هي مطابقة لا يعدها الكاتب من قبيل المصادفة، و إنما هي وليدة حبّ مفرط للجزائر: المكان و الإنسان، في زمن خسران رهانات الوجود و في مقدمتها رهان الحب. و تكشف العتبة الثالثة من خلال صيغة الإهداء عن طقوس الكتابة، و هي طقوس عشق و جنون أو لا تكون: عشق و جنون يتلازمان في هذه الرواية مع الفجيرة و الموت قتلا أو إنتحارا، فيكون بذلك خسران رهان الحياة و هو ما تؤكد العتبة الرابعة، التي يعترف فيها الرسام فانسون فان غوخ قبيل وفاته - بخسارة مواعده مع الحياة، و باقتراجه من المصير الحتمي للكائن: الموت.

الذات/ الوطن: ذاكرة العشق و الموت

تتعلق في هذه الرواية الذات و الوطن إلى حدّ التوحد و الالتباس، إذ يشكّلان طرفين لحالة عشقية، فيها من الوجد الكثير، و من الوجد أكثر بسبب اقترانها بفجاعة الفقدان و الموت. و قد عمد الكاتب إلى التشخيص الأدبي للوطن بأن أضفى عليه رموزا شفيفة تقترن بالأنثى، فكان سحر الرمز من فتنة الأنثى. و كان العشق محفز السارد إلى ارتكاب المعصية الأولى، و إختراق بوابات الجنون، و الضرب في مسالك الغواية، إلى مدينة الدهشة، حتى التهلكة و الموت: " فالمدينة و المرأة تتشابهان، تغويك، و عندما تصير فيها تتخلى عنك أو بكل بساطة تضعك في خانة المضمونين. و قد يأخذها سحرك فتسيك حذك اليومي و تطيع، و لا شيء فيها يعزبك في قساوة الفقدان" (13).

فالمدينة / الجزائر، في هذه الرواية "ليست حجارة ، بل هي التباس اللذة المسروقة، شيء غامض من الصعب فك سره" (14). و هي بذلك شخصية فاعلة في الذات الساردة و سائر شخصيات الرواية، و محددة للكينونة الفردية و الجماعية و للمصائر في أن. فهي تحمل أكثر من صفة، و تضطلع بأكثر من دور.

فهي " فتنة ": الاسم الملتبس دلاليا، إذ يتماص فيه الجمال و الصدام، و المرأة المدهشة التي سحرت السارد ببراعة عزفها على البيانو و جمال صوتها، ورقة ملمسها، وذكاء رائحتها و توهج جسدها، و جنون عشقها و سخاء عطائها، فيها يلتبس العشق بالأمومة إذ تفوق السارد سنا. فقد تمنعت على الجميع و استعصت ماعدا السارد الذي فتحت له كل مغالقات فتنتها لأنه الوحيد الذي كانت تحبّ لصدقه في هوى عشقها حتى الدمار ، فكان أن منحته ليلة استحالت على الجميع، و هبته فيها نخب الوجود بكل عنفوان، في مقام الولي الصالح، قبل أن تغيب في مياه ميناء الجزائر فجرا، بعد أن سلّمته الحميم من أسيائها للذكرى و أوصته بالوفاء، قائلة: " عدني فقط إذا كتب لك أن تكبر و تعبر البحر، أن تزورني إذا كنت حية، سأرتكب معك نفس الحماقات، و لو كنت أما لعشرين طفلا. و إذا عثرت عليّ و قدمت، ضع على قبري أو على أي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهي و تذكرني، و قل لخاطرك على الأقل، تلك إمراة التي كانت تحبني" (15). عشق ينتهي بالفقدان إذ تدخل فتنة في الغياب/الموت. و يكون وفاء السارد لها و قد تحول إلى بلاد الشمال/ مدينة المنفى: أمستردام، بالبحث عنها في أكثر من مكان، و بسؤال الجميع عنها قبل أن ينتهي به المطاف إلى مقبرة البحر المنسي، فيضع باقة

نرجس على قبر يحمل لقب تينا الوهرانية القريب إيقاعاً من اسم فتنة الحاضرة/ الغائبة من خلال موسيقاها الجنائزية: موسيقى العزلة و الحنين، التي يمارس السارد تجربة منفاه على وقعها. فالبحث عن فتنة في بلاد المنفى إنّما هو في الحقيقة بحث عن الهوية الضائعة من قبل السارد إثر فقدان الوطن، و تمزق الروابط التي تشكل عناصر كينونته وتحدّد طبيعة علاقته بالوجود. ففقدان الوطن/ أو خسرانه قرين الفاجعة و المأساة في هذه الرواية.

أمّا الاسم الثاني /أو بالأحرى الوجه الثاني الذي تحمله المدينة /الجزائر، فهو "زليخة": أخت السارد، القروية المنشأ، و البائسة الوجود. فهي تشنق وجودها و تنحت كيانها من تحويل الطين إلى أشكال إبداعية جميلة، تستهوي الآخرين فيقبلون على اقتنائها في السوق الأسبوعية للقرية. تشكل طينها في صبر و صمت و أناة، و نكتم وجدها و أشواقها لابن قريتها لكحل بكثير من المكابدة و الملحمية.

تموت بعد أسبوع من اغتيال حلم وجودها، بتحوّل حبيبها إلى بلاد الشمال و اقترانه بإبنة عمه هناك. وجه ثان يكرّس الانتماء إلى الجزائر /الأرض، رمزا للأصل /و للجذور، و عشق ثان ينتهي إلى العدم.

و أخيراً تمثل "نرجس" /أو "حنين" الاسم الثالث/و الوجه الثالث للمدينة/ الجزائر. هي مذيعة برنامج "آخر الليل"، عشقها السارد لعذوبة صوتها و لغتها العشقية. بعث لها خمسين رسالة حب دون أن يصله منها ردّ، فتابع الكتابة إلى الرسالة الألف، بعد أن شكّلت له "حالة تمرکز يصعب التخلص منها" (16). لكن دون أن يوافقها بهذا الإرث الكبير من خطابات العشق. يلتقيها في بلاد الشمال بإسم آخر: حنين، تمارس الشعر و تعيش وحشة المنفى بذاكرة مثقلة بالإنكسارات. تكتشف عشق السارد لها عبر حكاية الألف رسالة فلا تتردد في منحه الدفء، في مدينة أمستردام ذات الطقوس الممطرة و الباردة. عشق ينتهي هو الآخر إلى الفقد، بسفر السارد صباحاً إلى منفى جديد: مدينة سان فرانسيسكو، ..

فشخصيات فتنة و زليخة و نرجس رموز شفيفة للوطن/الجزائر، تشكّل كل منها بعداً أساسياً من أبعاد الوطن، حيث تجسّد الأولى: العطاء و الثانية: الأرض و الثالثة: اللغة. ويكشف السارد أنّهن أسهمن في نحت معالم كيانه و تحديد ملامح هويته، بقوله: "أختي علمتني الصبر و حبّ التفاصيل الصغيرة، المهبولة علمتني ألا أسأل

كثيرا عندما يتعلق الأمر بالسخاء و نرجس عرفت منها أن اللغة سحر يمكن أن يودي بنا إلى الهلاك أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات"(17).

و يكشف انتهاء علاقة السارد معهن جميعا إلى الفاجعة: فقدان / الموت، عن رؤية متشائمة للحب الذي يقترن مصيره بالوجه العدمي للوجود، في زمن الوحدة. فيكون بذلك حالة مستحيلة، معادلة مختلة تجعل منه رهانا خاسرا في وطن خسر الكثير من رهانات التاريخ و الوجود. و تتكرس هذه الرؤية التشاؤمية من خلال عرض السارد للمصائر التراجيدية التي انتهت إليها أغلب شخصيات الرواية بفعل شططها في الحب وفشلها في كسب رهانه. فالانتحار كان المصير المشترك لبوشكين، ومايا كوفسكي وفانسون فان غوخ، و الجنون كان نهاية فرجينيا وولف، و الموت كان قدر كل من زليخة و فتنة و كنزة و تينا الوهرانية و ليلي، بينما أقدمت نادين على الانتحار، وجميعهن خسر رهان الحب، بانتهاء ما خضنه من تجارب عاطفية انتهت إلى الفشل و هو ما سعى السارد إلى تعليقه في قوله: " يبدو لي أن حالة الحب الملتبسة، حالة دائمة الفشل، أجمل شيء فيها، أننا نقضي العمر كله في ترميم الكسورات المترتبة عن هذه الهشاشة"(18)، و هو ما يعل تحول الانتحار إلى فعل إيجابي ينجزه الكائن، يبعث على الانبهار، إذ يخترق السائد ليشكل الاستثناء و هذا ما يؤكد السارد في قوله: " أشعر أحيانا أن في الانتحار لغة مبهورة بالشطط و الخوف واللذة. نقول الاستثناء و المستحيل. رغبة باطنية و عميقة تتجاوز الاعتيادي و المكرور..."(19). و تعلق حالة الالتباس التي يشكلها الحب اقترانه في هذه الرواية بالموت الذي مثل المصير الفاجع لأغلب شخصياتها، و أضفى ألوانا قاتمة على عوالمها، مما ينهض دليلا على فشل الكاتب في إبداع رواية تحتفي بالحب في زمن الرعب و القتل و الدمار مثلما صرح بذلك (20)، إنما - و على النقيض من ذلك - نجده قد نجح في كتابة رواية تحتفي بالموت و آثار الدمار التي لحقت بالوطن/ الجزائر: الأرض و الإنسان، و طالت وجوده، خاصة و هو القائل في إحدى مقاطع الرواية: " أنا قادم من أرض صرنا نحتفل فيها بذكر الموت و ليس بالحياة. و لهذا لا نعرف كيف نتعامل مع السعادة عندما تفاجئنا. كل منا عليه أن ينتظر موته ليحتفي به."(21). فالوعي الحاد بالموت، و الإحساس به، كحالة متمكنة من الكيان، هما اللذان صييرا الحب "أكبر حالة التباس في هذه الرواية، التي أنشأها الموت الفاتت أو الراهن أو القادم. وهو ما يجد تعليقه

في مظاهر مأساة الوطن/ المحنة، التي تستعيدها ذاكرة السارد: و طن يلد الموت لا الحياة.

الوطن / المحنة وخسارة رهانات التاريخ:

يفقد الوطن - في هذه الرواية - بفعل المحنة و تواصل اشتعال الحرب الأهلية التي "تعب كلّ المشتركين فيها"(23)، وجهه الحقيقي، بحكم أن " البلاد لم تعد بلادا، و الناس لم يعودوا ناسا، ولكن شيئا آخر بدون ملامح واضحة، مليء بالزوجة و الخمائر القديمة، في الليل يكون خسران الأحباب و الأصدقاء، و في النهار يتواطأون مع القتلة للإجهاز على مل تبقى من الحياة الصغيرة للناس"(24). و قد رمز الكاتب إلى فقدان الوطن وجهه و السمات المفيدة الدالة على هويته بتمثال المرأة التي لا رأس لها، و الذي قام السارد بنحته. فلما كانت المدينة/ الجزائر، تلتبس بالمرأة، فإنها تعرض من خلال هذا التمثال الرمز فاقدة للرأس/ أي للعقل و المنطق، مما يعلل انتشار الجنون حالة مشتركة بين الجميع. ف" في هذا البلد، المجنون هو الكائن الطبيعي الوحيد و ما عداه خطأ طارئ في هذا الوطن"(25)، كذلك الأرض/ الجزائر مثل أناسها مجنونة، " تنجب أجمل الأشياء، ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين، و كأنها ربّت مع الزمن حاسّة مضادة للحياة"(26). و هو ما جعل "البلاد كلّها معطّلة مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال السيئ له"(27)، فهي بلد تقتزن بالدمار بسبب التهافت السياسي الذي تشهده منذ الاستقلال إلى الآن، و قد نجم عنه الاستنزاف الفاحش لكل ثرواتها، من قبل من لم يصنعوا استقلالها. و رغم ذلك فقد امتكوها وتحكموا في مسار تاريخها الحديث و المعاصر. ف"المدينة كانت لهم، و الذين دخلوها كفاتحين كانوا قتلّة. حملوا المعاول التي لا تعرف إلاّ التهديم. ثمّ تصالحو مع طراوتها. و عندما انتهت الطراوة و لم تعد تنتجها هذه المدن، داروا عليها و أكلوها و أحرقوها"(28). و قد كانت في البدء بلادا "مؤهلة لكل شيء جميل قبل أن يجهز عليها الذين حرّروها"(29). و من ثمّ فبدل أن تكون عنفوان الوجود و الزمن المرتجى صارت بلادا "تلد الموت"(30). و ذلك بعد أن أصاب الاختلال منطق الأشياء فيها، و طال الخراب النفوس بتهافت أخلاق الناس و سلوكياتهم، فتواطأوا على الكذب و النفاق و الخديعة و الدسيسة، لكي يتحولوا في الليل إلى كيانات خاوية يسكنها الخوف من الموت المترصد لها في كل آن. و هو ما حوّل الوطن/ الجزائر في الرواية إلى سجن كبير، يعبر عنه

السارد من منفاه في قوله: "كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة من التراب التي اسمها الجزائر". (31). و بالتالي تحوّل بيوتها إلى غرفات سجنية أفقدت نزلاءها الحرية بعد أن قيدت أشكال ممارستهم للوجود. و هو ما يصوره السارد/واحدًا منهم، في قوله: "أغلق الباب الذي صار يشبه أبواب جميع سكان المدينة المسجونين وراء قضبان ضيقة الروح أفقدت المدينة عفتها وعفويتها" (32).

كلّ هذا، يجعل من سكان المدينة/ الجزائر ضحايا قمع مضاعف، قمع تمارسه السلطة عليهم و قمع يمارسونه على بعضهم البعض، و قد تحوّلوا من مقموعين إلى قامعين. وهو ما يعلّل حالة الرعب التي أصبحت متمكّنة من الجزائري و صفة دالة عليه. فالجزائري هو الكائن الأرضي الوحيد الذي يتمنى لو تظّل الشمس معلّقة في مكانها طوال السنة، و أن لا تغيب أبدا حتى لا يضطر كل مساء إلى أن يتحول إلى جرد يبحث عن أكثر المآوي أمنا" (33). و هي مناخات السجن/و الرعب التي عمقت لدى الجميع الإحساس بالعزلة و الوحدة و الضياع، و هذا ما يفصح عنه السارد في قوله: "اليوم خسرتنا الحياة ولم يربحنا هذا الزمن الموحش. و بقينا نحن سفنا ضائعة بين تلاطمات الموج، لا مرافئ لها" (34).

وقد عمّقت محنة الوطن، محنة السارد الذي يتألم لما يلقاه في وطنه من غبن نتيجة إهمال الآخرين له و نسيانه. و قد أصبح رقما زائدا. يقول: "لا أشعر أنّ لي في وطني مكانا، و جودنا صار يضايق حتىّ الذين كنّا نظنّ أنّنا نحبهم و يبادلوننا نفس الودّ" (35). فكان يشعر بتمزق الروابط التي تشدّه إلى الوطن: الأرض و الناس معا و إلى الوجود. و هي الرهانات الثلاثة التي خسرها و تضافر جميعها على حمله على ترك الوطن إلى المنفى، منذ عام 1994 و إلى الآن.

فقد خسر رهان الوطن، بعد أن يؤس من استرجاعه ممّن امتلكوه من الاستقلال إلى الآن، حيث يقول: "فالجزائر اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال و يرشونها كل ليلة بمزيد من العهر و القتل و السقوط" (36). و يشاركه في خسران ذات الرهان الأصليون من الذين صنعوا استقلال الجزائر زمن حرب التحرير مثل عبّان رمضان و العمّ غلام الله، أو أولئك الذين حلموا بجزائر أخرى زمن الاستقلال، فاغتالت الحرب الأهلية حلمهم مثل عزيز، أخ السارد، الذي قتل قبل أن يرى: "مدينة الأطياف" التي كان يحلم بها تتجسد في الواقع: "مدينة لم يفكر فيها أحد، خارج الأدخنة حيث لا شيء سوى الزرقة

والامتداد اللامتاهي... بشوارعها الجميلة و باراتها الأنيقة ومسارحها و فنونها و مساحاتها الخضراء" (37). فقد خسر السارد/و أغلب شخصيات الرواية رهان الوطن نتيجة خسران الوطن ذاته رهانه مع التاريخ. و هو الخسران الذي يعبر عنه السارد في نيرة يائسة: "البلاد هذه ميؤوس منها" (38)، ثم نجده يخسر رهان: إنسان الوطن، والذي أصبح رمزا لكل مظاهر التهاافت الفكري و الأخلاقي و السلوكي، ممّا ولد في نفسه شعورا مريرا بالخيبة، يعبر عنه في أكثر من موضع في الرواية، كقوله: "في قلبي خيبة كبيرة من الناس المستكينين في كذبهم الدائم... لقد مات الذين كنت أحبهم، من اغتيل اغتيل، و من أثر الانتحار فعل ذلك بدون تردد..." (39). ثمّ يضيف في مقطع آخر: "لماذا الناس هكذا، كلما أحببناهم ازدادوا ضراوة و تتكرا. هل علي أن أكره لأزداد قربا من الآخرين" (40). إن خسران السارد لرهان الوطن /الأرض، ثمّ لرهان الوطن/الإنسان، هو الذي يعلّل خسارته لرهان الوجود. و هو الخسران الذي يتردد إيقاعه الفاجع في كامل مسار الرواية، كقوله: "كانت الحياة رهاني المستحيل" (41).

و هكذا، فعندما يخسر الوطن رهانه مع التاريخ، تخسر الذات رهاناتها مع الوطن، و مع الإنسان و مع الوجود، فلا يبقى لها غير المنفى أفقا و الحلم مدى.

3-المنفى/ الوطن و انغلاق دائرة الحلم:

إنّ التباس الوطن الأول / الجزائر بالمنفى، يتواصل حتّى بعد أن تحول عنه السارد إلى الوطن الثاني، أمستردام: إحدى مدن بلاد الشمال، ممّا يجعل المنفى داخل الوطن أو خارجه، هو الفضاء الذي يحدد أشكال ممارسة السارد للوجود و رؤيته للذات و العالم. و هو ما جعل إحساس السارد بأنه منفي حالة متمكّنة منه و صفة دالة عليه. فقد كانت مدينة أمستردام التي نزل بها بوابة الذاكرة إلى وطن المحنة، بعد أن أدرك أنّ نسيان عشقه للوطن : التربة و الإنسان حالة مستعصية إلى حدّ الاستحالة، يقول: "أريد أن أنسى، لكنّ أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر و تشرّع كلّ الأبواب الموصدة عن آخرها" (42). و هكذا فبدل أن يسهم المنفى في براء الذاكرة من جراح إنكسارات الذات و الوطن - منذ حرب التحرير إلى زمن المحنة- فقد جدّد أوجاعها عبر إنتيال الرهانات الخاسرة، الفردية منها و الجماعية، و هو ما يفصح عنه السارد في قوله: "هذه الامطار الباردة بالذات تعمق هوة الجرح المتمادى... تسحبني

البرودة شيئاً فشيئاً نحو محارق الذاكرة. منذ أن وطئت قدمي تربة هذه المدينة و أنا أنام على الوجوه التي مازالت تحتل أمكنتها على الرغم من الزمن الذي مرّ (43).

وتأسس صورة الوطن المستعادة من مدينة المنفى : أمستردام على منظور مقارني يقابل بينه وبين هذه المدينة الأوروبية، و هو المنظور الذي يسمح جمالياً بالكشف عن شتى خلفيات محنة الوطن و الذات، و مختلف مظاهرها وما تنطوي عليه من أبعاد تراجمية تقترن بالفاجعة و المأساة. فبقدر ما تقترن مدينة أمستردام بالجميل من المناخات الطبيعية: الضباب و الثلوج و المطر، و بالسامي من قيم الوجود: البراءة و العذوبة و العشق، و بالراقي من الآداب و الفنون الجميلة : الرسم و النحت و المعارض و المتاحف و الندوات و أماسي الشعر، مما يجعلها من "المدن التي تبقى في القلب" (44)، تقابلها مدينة الجزائر، رمزا للدمار و القهر و القمع، تجسد الوجه العدمي للوجود في ضوء ما يسودها من مناخات رعب و فظائع قتل، جعلتها تمارس طقوس الموت بعد أن نسيت الاحتفاء بالحياة و قد تمكن منها الشطط و البؤس و الفاجعة، و هو ما يعلّل إحساس السارد بالقهر عند تذكّرها فمقارنتها بمدينة أمستردام، يقول: "لأمستردام طقوسها و لي مدينة تلتصق في الحلق كالغصّة، كلّما حاولت تفاديها، زادت توغلاً فيّ كالنصل القاطع" (45). و هو القهر الذي يعكس وعي السارد الحادّ، بالتباين الحاصل في أشكال ممارسة الفرد/ الجماعة لتجربة الوجود: هناك في الجزائر و هنا في أمستردام، فـ "الناس هنا يأتون لسماع الشعر مثل الذي يذهب إلى سهرة. أزواج بألبسة شيّقة و مريحة. أحياناً تأخذني الغيرة الطفولية و الحسد. لماذا أوطاننا تصرّ على الموت و الرماد و الدم؟ لماذا تحرم نساؤنا من أن يكنّ جميلات عاشقات؟ لماذا يُصرّ رجالنا على ذكورة هم أول من يدرك سخافتها" (46). إنّه التوق إلى الوطن/الحلم المستحيل يُطلب فلا يدرك، يعبر عنه السارد في إيقاع جنائزي يرثي الذات و الوطن: "لقد تبعثر الحلم داخل الدمّ و الخيبات اللامتناهية..." (47)، فينكر أن تكون الجزائر/ المحنة في الزمن الراهن هي البلاد التي حلم بها و جيله. فخرسان الجزائر لرهانات التاريخ أتى على الجزائر / الحلم. ليكرس بالمقابل الجزائر/ الموت، حيث يبقى مصير الجزائري فاجعا و مأساوياً- في نظر السارد- سواء كان داخل الوطن أو في بلاد المنفى.

فقد تحول الوطن / الجزائر بفعل الحرب الأهلية إلى فضاء عدمي تتكرس فيه أشكال الموت التي تتهدّد مصير الفرد / و الجماعة، كالاغتيال و الانتحار، مما يجعل الموت

تيمة أساسية في هذه الرواية، لوّنت مناخاتها بالكثير من القناتمة و الرؤى المتشائمة للوجود و الموجود في آن. فهي تزخر بحكايات الاغتيال أو الانتحار، التي تمت سواء زمن حرب التحرير أو زمن الاستقلال و خاصة أثناء مرحلة الفتنة في التسعينات من القرن العشرين. فمن الضرب الأول تعرض لقصة اغتيال الشهيد عبّان رمضان من قبل عناصر من جبهة التحرير الوطني، بينما تسرد من الضرب الثاني قصتي إغتيال العمّ غلام الله أحد قدماء المجاهدين البؤساء زمن الاستقلال و عزيز أخ السارد، الذي كان " يحلم بجزائر لم يفكر فيها أحد، بشوارعها الجميلة و باراتها الأنيقة، و مسارحها و فنونها و مساحاتها الخضراء" (48). كما تعرض لمقتل نوارة ابنة غلام الله ، و الطالبة الجامعية في أحداث 5 أكتوبر 1988، فضلا عن وقائع استشهاد والد الذات الساردة أثناء حرب التحرير، و موت زليخة، أخت السارد كمدا على رهان حبّ خاسر. و هي المصائر المأساوية التي تؤكّد - حسب السارد- أن "الموت هو الحالة الاستثنائية التي نامرسها وحيدين، و نعبر دهاليزها بدون رفة" (49).

و من لم يطله الاغتيال أو الموت الطبيعي فقد فضل إمّا الإقدام على الانتحار، شأن نادين التي خسرت رهانها مع الحياة، على إثر فشلها في أول حبّ ثم زواجها من أصولي إسلامي، أو الرحيل إلى مدائن المنفى. و هو ما تؤكده حكايات سعيدة التي غادرت البلاد بعد أن تزوّجت رجلا يكبرها، و نرجس المذبة التي هاجرت بحثا عن أفق وجود جديد، و الشاب شرطي المرور الذي رحل عن البلد على إثر تعرّضه إلى محاولتي اغتيال فاشلتين. غير أنّ المصير الفاجع للإنسان الجزائري يتواصل في المنفى و يمتدّ. فهو إمّا أن يدركه الموت، فيدفن في مقابر منسية، تقع على أطراف المدن، كمقبرة البحر المنسي في الرواية، شأن كنزة الوهرانية عازفة البيانو و زوجة الأمير الهولندي الحزين، و الطالب الجزائري، النادل بأحد مقاهي أمستردام، و شرطي المرور، إمّا أن يشعر باستحالة الوجود، بعد انغلاق كل الآفاق، فينتحر، شأن الفنّان الجزائري عبد القادر الذي أقدم على حرق نفسه عام 1994 بعد سنوات قضّاها في الشطط الباريسي، بوثائق مؤقتة، و كأن الموت و المنفى متلازمان، في ضوء المصير المأساوي للجزائري سواء كان في الوطن أو في المنفى، ممّا يجعل هذين الفضاءين: الوطن و المنفى يقترنان بالوجه العدمي للوجود، قدرا حتميا للجزائري، يعبر عنه السارد في قوله: "نحن هكذا، لا نترك وطننا إلاّ لنتزوج قبرا في المنفى" (50). و من بقى حيا داخل الوطن، يعيش الموت في الحياة، كما

يؤكد ذلك السارد: " سبع سنوات و أنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمنا للحياة" (51)، أما من كتبت له الحياة في المنفى، فيعيش العزلة و الوحدة القاتلة في مناخات الاغتراب، إذ " لا شيء يمكن أن يجعل المنفى مستساغا. حتى الزمن على قساوته لا يصنع ألفة و لكنّه يوفرّ لنا إمكانيات دائمة للتحمّل، لا نعرف أبدا ما يخبئ لنا القدر حتّى و هو يمارس معنا أسوأ أدواره" (52).

غير أنّ الموت في المنفى يبقى في نظر السارد " أرحم من النسيان و القبر المعزول في أرضك" (53)، كلّ ذلك، و لم يحل انغلاق دائرة الحلم للوطن المرتجى دون إبقاء الكاتب على شرفة من شرفات روايته مشرّعة على أفق تفاؤلي لجزائر الزمن الآتي، يعبر عنها بقوله: " بدل الخراب سينشأ عالم يستحق أن يعاش بحب، المسألة مسألة وقت، فما يزال هناك متسع للحنين والحياة" (54).

"شرفات بحر الشمال" رواية تتأسس على الذاكرة الفردية التي تتعلق إلى حدّ التماهي و الذاكرة الجماعية، مما يعلّل التداخل بين الميثاقين: الروائي و السيرداتي، و هي بذلك تؤسس ذاكرتها الخاصة نصّا إبداعيا.

و هي نصّ يشكّل سؤال اختلافه عن روايات واسيني الأعرج السابقة من خلال اشتغاله على المنفى: فضاء جديدا، يدخل في علاقة جدلية مع الوطن ليرسم طبيعة علاقة الكاتب به، عبر توليد عدد آخر من الجدليات المختلفة التي أغنت الرواية: متنا حكايا و خطابا سرديا و لغة كتابية، و قد تعدّدت تقاطباتها: الذات/ و الآخر، الحياة / و الموت، العشق/ و الرفض، السجن / و الحرية، الذاكرة / والنسيان، و الشمال / و الجنوب.

و هي رواية بقدر ما أرادت أن تنجز كتابة مدارها الحبّ جاءت الاستجابة مغايرة، عبارة عن كتابة عن الموت في شتى صورته، و كأنّ الكتابة عن الحبّ زمن المحنة/ أو في وطن المحنة هي كتابة مستحيلة، إذ يحمل الحبّ بذار الموت، فينتهي بأصحابه إلى التراجمي من المصائر، و كأنّه ضوء هارب ظلّ الكاتب يلاحقه عبر كامل مسار الرواية ليكتشف في النهاية أنّه حبّ مستحيل، يُطلب فلا يُدرك، و يُنشد فلا يُستجاب له، في زمن التهافت و خسران الوطن لرهاناته مع التاريخ و خسران الذات- هي الأخرى- رهاناتها مع الوطن: التربة و الإنسان و مع الوجود.

ثمّ إنّها رواية تتميز بشعرنة سردها التي حضرت بكثافة في خطابها السردية و لغتها، لتشكل العلامة الدالة على أدبيتها، من خلال اشتغال الكاتب المكتف على المتخيّل

بقصد تحويل الملفوظ إلى رمزي يمتل صورة شعرية، عبر لغة مشحونة بمسافات التوتر، ومقاطع رُسمت بطريقة الشعر الجديد، وحرية الراوي في الحكى و السرد، حيث لا منطق للزمن يحكمه، إذ التوالد هو المبدأ السردى، و زئبقية الحكاية هي المدار، و قد إنفرطت الحكمة، و تشظى الحكى الذي ورد منفتحاً على آفاق لا تُحد من المجازات و الصور التي يلوّنها غموض شفيف نتيجة تداخل الحلم و الواقع، و الوهم و الحقيقة، و تماسّ التخوم بين الذاتى و الموضوعى، و الروائى و التاريخى.

الهوامش:

- (1) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. الجزائر، منشورات الفضاء الحر، الطبعة الأولى 2001 328 صفحة.
- (2) يمكن أن نمثل لهذا النمط من رواية المحنة، بروايات:
الطاهروطار: عودة الولي الطاهر إلى مقامه، الجزائر، منشورات التبيين، الجاحظية 1999.
إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، الجزائر، منشورات التبيين، الجاحظية، 1999.
جيلاني خلاص: واصف جزيرة الطيور، الجزائر، منشورات مارينو، 1998 .
الحب في المناطق المحرمة، الجزائر، دار الجديد، 2000.
- (3) صدر لواسيني الأعرج إلى حد الآن: عشر روايات، تشترك في نزعتها التجريبية الباحثة عن أفق جديد للكتابة السردية، يخترق السائد السردى من خلال المساءلة الدائمة لشروط الرواية و أدواتها. و هذه الروايات هي على التوالي: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1980)، "وقع الأحذية الخشنة" (1981) "ما تبقى من سيرة أضر حمروش" (1982) "نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري" (1983)، "مصرع أحلام مريم الموديع" (1984)، "ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" (1990)، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أو رمل المائة" (1993)، "سيّدة المقام" (1995)، "ذاكرة الماء" (1997)، "حارسة الظلال" (1999)، "مرايا الضربير" (بالفرنسية) (1998) و أخيرا "شرفات بحر الشمال" (2001).
- (4) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 143.
- (5) الرواية: ص 24.
- (6) الرواية: ص 21 .
- (7) الرواية: ص 24.
- (8) الرواية: ص 80.
- (9) الرواية: ص 103.
- (10) الرواية: ص 24.
- (11) تتوالد القصص في المتن الحكائي و تتوزع على فصول الرواية، على النحو التالي :
الفصل 1 : قصة واحدة، الفصل 2 : أربع قصص، الفصل 3: قصة واحدة، الفصل 4: قصتان الفصل 5: ثمان قصص، الفصل 7: قصة واحدة.
- (12) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل المائة، الجزائر، لافوميك، دار الاجتهاد، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1993 (جزآن).

(32) الرواية: ص 24-25.	(13) واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 80.
(33) الرواية: ص 23.	(14) الرواية: ص 81.
(34) الرواية: ص 155.	(15) الرواية: ص 55.
(35) الرواية: ص 21.	(16) الرواية: ص 32.
(36) الرواية: ص 14.	(17) الرواية: ص 184.
(37) الرواية: ص 212.	(18) الرواية: ص 100.
(38) الرواية: ص 21.	(19) الرواية: ص 95.
(39) الرواية: ص 101 و أنظر كذلك الصفحات: 13-16-206 و غيرها .	(20) صرّح ا واسيني الأعرج في حفل تكريمه في الملتقى الدولي الخامس لعبد الحميد بن هذوقة أيام 22-25 أكتوبر 2001، بأنه أراد أن يكتب عن الحبّ في رواية "شرفات بحر الشمال"و أن يتحدّث عنه في زمن فقدت فيه هذه العاطفة الكثير من وهجها و صدقها و حميميتها، في وطن الفتنة/الجزائر.
(39) الرواية: ص 85-86.	(21) الرواية: ص 70.
(40) الرواية: ص 87.	(22) الرواية: ص 97.
(41) الرواية: ص 71، و أنظر كذلك الصفحات: 29-59-100-206.	(23) الرواية: ص 122.
(42) الرواية: ص 109.	(24) الرواية: ص 19.
(43) الرواية: ص 211.	(25) الرواية: ص 29.
(44) الرواية: ص 284.	(26) الرواية: ص 242.
(45) الرواية: ص 224.	(27) الرواية: ص 19.
(46) الرواية: ص 274.	(28) الرواية: ص 103.
(47) الرواية: ص 21.	(29) الرواية: ص 135.
(48) الرواية: ص 212.	(30) الرواية: ص 127.
(49) الرواية: ص 89.	(31) الرواية: ص 17.
(50) الرواية: ص 59.	
(51) الرواية: ص 21.	
(52) الرواية: ص 189 .	
(53) الرواية: ص 242 .	
(54) الرواية: ص 100.	