جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج
رواية (شرفات بحر الشمال) أنموذجاً

أ.م.د. فيصل غازي محمد النعيمي
جامعة الموصل /كلية التربية

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الكتابة الروائية عند الروائي الجزائري (واسيني الأعرج) من خلال مقاربة روايته (شرفات بحر الشمال) ، فالكتابة الروائية عنده تسعى إلى إنتاج نمط كتابي يستند على شعرية منفتحة تستثمر خطابات متعددة، ومختلفة يمتزج فيها، المعرفي، والسردي، والشعري، والحكائي، والسياسي، والإنساني، والأخلاقي، والفني، وتمثل رواية (بحر الشمال) أنموذجاً سردياً واعياً لعملية التحول الكتابي في الرواية العربية أولا , وامتثالاً للشروط الفنية والجمالية والتاريخية والإنسانية ثانياً , مما يحقق تفرداً لهذا النص على أكثر من مستوى .

abstract

This research aims to detect aesthetics novel writing when Algerian novelist (and wAsceni Alaarag) through approach novel (balconies North Sea), writing fiction has (and wAsceni Alaarag) seeks to produce a pattern written based on the lattice open invests letters multiple, different blends where,cognitive and narrative, and poetic, and Gaii, political and humanitarian, moral, artistic, and represents a novel (north Sea) model narrative conscious of the transformation process written in Arabic novel first, and in compliance with the terms of functional and aesthetic, historical, humanitarian Secondly, it achieves unique to this text on more than one level.

توطئة نظرية: عن جماليات الكتابة الروائية الجديدة :

إنّ التحولات التي أصابت النص الروائي العربي المعاصر على المستويين (البنيوي والفكري) في العقدين الأخيرين من الأهمية ، بحيث لا يمكن تجاوزها، أو نكرانها عند القراءة والتأويل , وقد لعبت العوامل الموضوعية والذاتية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والطبيعة الإجناسية للنص الروائي المنفتحة والمعقدة في آن واحد) دوراً كبيراً في تحويل النمط الكتابي من المرحلة الكلاسيكية، والحديثة إلى المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية العربية المعاصرة، بما يعكس التحولات الكبرى للمجتمعات العربية ،والإنسان العربي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نكسة حزيران وما تبعها من نكسات وهزائم وانكسارات على الأصعدة كافة .

والرواية العربية " نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة , وإيقاع التصنيفات الاجتماعية , وتبدل القيم , وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة , الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة، لأنها الشكل التعبيري الأقدر على إلتقاط صور وعلامات التحولات , من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش "[1] ومن المؤكد أن هذه التوطئة النظرية ليس من وكْدها متابعة العوامل والظروف التاريخية والاجتماعية التي بلورت الشكل الروائي العربي الجديد , إلاّ بقدر ما يخدم هذه المقاربة , فالمنطق الأساس يرتكز على ما يسمى بـ(التطور الكتابي) الذي صاحب رحلة الرواية العربية , فالشكل الكتابي ارتبط

بالنزعة التجديدية لدى المبدعين , وهذا ما يفسّر البحث المستمر عن أدوات كتابية تمكّن المبدع من التعبير عن الإنسان وواقعه ضمن " حيازة جمالية "[2] للعالم أو البحث عن عالم أفضل .

ومن هنا فالرواية الجديدة تعبير فني عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان , فالذات تحسّ غموضاً يعتري حركة الواقع , وفي ظل تفتت القيم الأخلاقية والمبادئ والمقولات، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتي , تصبح جماليات الرواية العربية الحديثة وأدواتها الكتابية غير ناضجة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه , وعاجزة عن التعبير عنه , لهذا تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة، أو وعي جمالي , فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية , ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لابدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم [3]،ومن هنا فإن الكتابة الروائية الجديدة تحاول التشديد على ما يأتي [4]:

إن التجربة الإنسانية مراوغة الملامح , مما يصعّب التكهن بوجهة سير الأحداث , وتشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه , ومن هنا فإن الراوي كلي العلم يختفي ويحلّ محله راوٍ آخر يروي بضمير المتكلم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه .

وبذلك نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة وهما : اللايقينية , وصيغة الانتهاك الشكلي , وهذا يتحقق عبر كسر الترتيب السردي التقليدي , وتفكيك العقدة الكلاسيكية , والغوص إلى الداخل بدلاً من التعلق بالظاهر , وتهديد بنية اللغة , وتوسيع دلالة الواقع[5]

وتأسيساً على هذا القول ، فإن النص الروائي الجديد " يتجه في تشكيل أساس من تشكيلاته إلى بنيوية النص , بالشكل الذي يحقق التوسع نحو المجال الثقافي لا النصي الصرف , على النحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النص تنفتح على المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النص وطبقاته وبطاناته" [6].

إن مقاربة ظاهرة الكتابة الروائية الجديدة جمالياً يجب أن تتوفر على ثلاثة مرتكزات وهي : الموضوع الجمالي , والوعي الجمالي , والعلاقة بينهما[7]. على اعتبار أن الموضوع متعلق بالمؤلف، والوعي بالقارئ : والعلاقة بالاستجابة الجمالية (عملية القراءة). لذلك فإنّ قراءة نص (واسيني الأعرج) المندرج في مجمله ضمن تيار الرواية العربية الجديدة سوف تتحدد على وفق هذه المرتكزات التي تتراوح مابين الثوابت الفنية ،ومحاولة التفرد ،والانزياح عن الواقع النصي الكتابي المعتاد.

ومن هذا المنظور فإن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج تسعى إلى إنتاج نمط كتابي يستند على شعرية منفتحة تستثمر خطابات متعددة، ومختلفة يمتزج فيها المعرفي، والسردي ،والشعري ،والغنائي، والسياسي، والإنساني ،والأخلاقي، والفني .وتمثل رواية (شرفات بحر الشمال) أنموذجاً سردياً واعياً لعملية التحول الكتابي في الرواية العربية أولاً , وامتثالاً للشروط الفنية والجمالية والتاريخية والإنسانية ثانياً , مما يحقق تفرداً لهذا النص على أكثر من مستوى [تداخل نصوص وتعدد خطابات لغوية (فصحى، وعامية ،وفرنسية) وإشكاليات تداخل الفنون وانزياح شكلي ومعرفي] , لاسيما وإن هذا النص يمثل تجربة سردية فنية إنسانية عبرت عما اصطلح علية بـ" زمن المحنة " [8] .وهي الحرب الأهلية التي دارت في الجزائر في يناير 1992بعد إلغاء الانتخابات التشريعية التي حقق فيها الإسلام السياسي فوزاً مؤكداً مما أدى إلى تدخل الجيش لإلغاء الانتخابات , وعلى أثر ذلك بدأت الفتنة التي استخدم فيها العنف بدافع التعبير عن الرفض , وبالتأكيد فإن

نص الرواية لم ينغلق على هذا الزمن، بل انفتح عبر ذاكرة متشظية على أزمنة سابقة ولاحقة , ومن هنا فإن مقاربتنا الجمالية لهذه الرواية تسعى لإبعاد النص عن القراءات الاختزالية (النصّية والأيدلوجية) على اعتبار أن النص الروائي حصيلة اندماج وتفاعل عناصر عدّة (ذاتية وموضوعية) ترتبط بالذات، والإبداع، والتاريخ، والواقع الراهن، والتجربة الفنية، والإنسانية .

أولاً : جدلية المكان (بين التوحش والألفة) :

يتخذ تشكيل المكان في رواية (شرفات بحر الشمال) مساراً محدداً ويخضع لرؤية شمولية (فكرية , إنسانية , عقائدية , حضارية, فنية) وفقاً لمرتكزين:

الأول : عدم الإحتفاء بالوصف الطوبوغرافي للمكان (وتحديداً أمكنة الوطن) مع وجود استثناءات في (أمكنة المنفى) , وتحتل الرؤية النفسية دور الوصف الطوبوغرافي في تشييد المكان ،وبناء دلالاته .

الثاني: تعمل الرؤية النفسية على تشكيل الفضاء المكاني على وفق مبدأ أساس يتحكم بما ينتجه من ثنائيات وتقاطبات مكانية وهو (الاتساع والضيق) ،ولا يقتصر هذا المبدأ على الجغرافية الحسية فحسب، بل يتجاوزها من خلال بيان علاقة الكائن بالمكان من حيث الانتماء والانسلاخ ,وهنا لابدّ من بيان أهمية عنوان الرواية على اعتبار أنه عنوان مكاني بامتياز (شرفات /بحر / الشمال) ويؤسس لظهور بؤرة مكانية مركزية / انتقالية وهي (الشرفة) تطل منها الذات الساردة (ياسين) على مكانين بعيدين، أحدهما: (الوطن /الجزائر)، والثاني: (الغربة /أمريكا) ،وبذلك نكون إزاء مكان انتقالي (مدينة أمستردام) لم تتوقف فيه الشخصية سوى (5ايام) ومع ذلك شُخّص هذا المكان ليتوازى بجمالياته وسعته وحضارته وقيمه الإنسانية مع أمكنة الوطن المتعددة . وتحيل الشرفة على تقاطبات مثنوية من أهمها : الداخل /الخارج ,الوطن / المنفى , الظهور / التواري , الأعلى/الأسفل , في حين تحيل (بحر الشمال) على مكان محدد (مدينة أمستردام + الميناء القديم) إي إن المكان إنقسم مابين الحركة والسكون مما أفسح المجال لإيجاد صيرورة حكائية تعود إلى ما يقارب الـ(نصف قرن) ،حيث يتقاطع الفردي والجماعي، والتاريخي والآني، والواقعي والمتخيل.

ولعلّ الفاعلية الأولى لثنائية (الضيق والاتساع)، و (الألفة والتوحش) تتجلى في موقعين مختلفين لشخصية ياسين (الشخصية المحورية + الراوي) , الأول عندما يقارب بين ضيق الأزقة في مدينة(الجزائر) ،ومن ثم انفتاحها على البحر وسعته " فضلّتُ أن أنزل الدروج بسرعة وأن لا التفت ورائي . عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نجرّ إلى نقطة البدء . كل إلتفاتة هي محاولة يائسة للبقاء . تسآلت وأنا أشمّ رائحة البحر المتسربة من بين شقوق الشوارع التي تلتقي لتضيق ثم فجأة تنفتح على البحر الذي يندفع أمامك بشكل فجائي بضبابه وحركة بواخره المتناوبة وصرخات البحارين والصيادين القادمة من ناحية الأميرالية"[9].

يشكل المقطع السردي السابق فاتحة مكانية تؤشر لبروز ثنائية الاتساع /الضيق، وبعد ذلك ثنائية الوطن / المنفى، وما بينهما من أماكن انتقالية أو احتمالية (مدينة الأطياف) . وتعدّ لحظة مغادرة(ياسين) لأرض الجزائر نحو (أمستردام) المنطلق والمحك الذي تحدد على ضوئه مكانة(الوطن) على المستويين الجغرافي والوجداني " نحن الآن على ارتفاع عشرة آلاف متر وسرعتنا تقدر بتسعمائة كيلو متر في الساعة . السماء ليست بكل هذا الجفاء الذي تصورته , ما يزال هناك متسع للشفاء من جراحاتنا . كم تبدو الدنيا واسعة من خارج

هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر . مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحراً , كلما امتدت نحوه , زاد اتساعاً وغموضًا, يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء , الباعة والمشترون " [10] .

تلعب عناصر وعوامل عدة دوراً مركزياً في عملية تشكيل المكان من حيث الحجم والدور , لعلّ أبرزها زاوية الرؤية (العمودية) التي تنطلق من الأعلى إلى الأسفل , وهي رؤية شمولية تضم الفضاء بأكمله (الجزائر) وهي مرتبطة بالرؤية الوجدانية لـ(ياسين)، مما جعل من الجزائر الشاسعة المترامية الإطراف مجرد رقعة ضيقة من التراب تقابلها من (الأعلى) السماء بشساعتها ولا محدوديتها .

ويتجلى الموقع الثاني عندما يكون(ياسين) محلقاً في السماء وهو يغادر الجزائر باتجاه أوروبا. ويمكن أن نلاحظ الكيفية الحكائية والصيغة الرؤيوية التي أسهمت في تشكيل مختلف للمكان مابين(الأعلى والأسفل) وبعد ذلك بقية الثنائيات . إذ انشطرت الرؤية المكانية مابين عين (الرائي) وبين (تجربته الذاتية) لتقدّم صورة مكانية أولية عن الجزائر (الوطن) ،وهذه الصورة بقدر ما تأخذ من الواقع، فإنها كذلك تعتمد على التخييل السردي المنفتح الدلالات . وبالاعتماد على هذه الرؤية الوجدانية الصادمة , سينفتح السرد (الذاتي والغيري) على رسم صورة الوطن بوصفه مكاناً سلبياً طارداً للشخصيات مما أسهم في بلورة الصورة الوحشية له , ومن المعلوم أن المكان المتوحش " من ادعى الأمكنة إلى الرفض والاحتجاج (....) فهو على خلاف المكان المتمدن , يضرب على الحرية القيود , ويقضي على النظام بالفوضى والتشويه وينتهك حرمة القانون انتهاكاً ليكرّس غطرسة القوة وينحي عن الكائن البشري , إنسانيته , ليخلص له الحيوان القابع فيه " [11]

لا تتكون وحشية المكان في النص الروائي بشكل ذاتي، بل تتخذ صورتها الوحشية بفعل سلوك الإنسان الفاقد لقيمه الحضارية والأخلاقية والمتدني إلى مستوى الفعل الحيواني من قتل وتدمير وانتهاك للحرمات والحريات الشخصية , وبما أنّ الكاتب لا يهتم بطوبوغرافية المكان، وإنما بسلوك الإنسان , لذلك فإن الأمكنة في (الوطن) محدودة في عالم الرواية , مابين (البيت , القرية , مقام الولي الصالح , البحر , المدينة) فضلاً عن أن هذه الصورة المكانية لا تنبثق إلا وهي مقترنة بالذكرى الأليمة (موت /غياب)، وتشكل منطلقاً لتوقف زمن السرد الآني والعودة غير المنظمة إلى الزمن الماضي , ويمكن ملاحظة ذلك في مقتبس سردي أراد الراوي (المشارك) ياسين من خلاله أن يقدّم صورة بانورامية من الأعلى لمدينة الجزائر " المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي , تتضاءل كغيمة هاربة . كل ما كان كبيراً صار الآن في منتهى الصغر , لعباً متراصة بانتظام وأحياناً في فوضى . الشاطئ الممتد في شكل دائري والذي كان مسرحاً للحروب الفائتة والدخول والخروج المستمر لأقوام كثيرة , يتضاءل الآن تاركاً مكانه لزرقة بدون حدود وحمرة أرض لاشيء فيها يوحي أنها مسكونة ببشر يتحابون , وكلما تذكروا أنانياتهم الصغرى من هذا الارتفاع , حتى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى النور , لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده , مثل حال البلد , حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النفق " [12]

لا يمكن في هذا المقتبس الشمولي ذي الرؤية العمودية أن تحدد الأمكنة على وفق وجودها الفردي , بل إن الصورة الكلية المضغوطة والمصغرة إلى حدّ الانعدام هي من يحدد طبيعة المكان المتعلقة في الذاكرة , ولا يمكن بأي حال نفي الصورة العنفية الملتصقة بصورة المكان حتى ليبدو المكان وحشاً يفترس ساكنيه .

والملاحظ أن السارد يكشف عن الأمكنة (المدينة / الشوارع /البحر / القرية /مقام الولي) بوصفها فضاءات منعزلة (إلى حدٍّ ما) ومصدراً للأمان (النسبي) والجهل والخرافات والفقر والعشق " كانت عندما تأتي إلى البيت , وتكون أمي قد ذهبت بصحبة زليخة لحفر التربة , تأخذني إلى الولي , تضع في فمي قليلاً من نبتة مرة تسميها عشية اللذة"[13]

ولقد فرضت الأحوال والظروف التي مرت بها الجزائر في تلك المرحلة على (ياسين) أن يغادر القرية (الملاذ الآمن) إلى (المدينة) لإكمال تعليمه , لكن سنوات المحنة (السبع) فرضت عليه عزلة جبرية في (بيته) خوفاً من القتل واغلاقا لعينيه عن الصورة المتوحشة للمدينة والوطن " منذ سبع سنوات لم أخرج من اثني عشر متراً مربعاً , فيها الصالة والمطبخ والتواليت والآتلييه الذي اشتغل فيه وانّوم في أكثر الزوايا سواداً كل التماثيل والمنحوتات خوفاً من اغتيالها وأنسى أني كائن موجود عليه أن يتدرب باستمرار على الحياة مخافة أن ينسى وجودها . كل مساء وكل صباح على تغيير نظام الأشياء حتى أشعر نفسي بأني في مكان غير مكان الأمس وإلا سأنتحر من كثرة الضيق والتكرار ".[14]

هذه العزلة (الطوعية / القسرية) التي حولت الوطن إلى سجن كبير لها ما يبررها عند (ياسين) فهي ليست صورة غرائبية فاقدة للمعنى بل واقع يعيشه كل يوم , ومما يعزز هذه الصورة الوحشية الضيقة للمكان تركيز الراوي (ياسين) على بؤر مكانية (طاردة) تكشف عن عنف المكان وقمع السلطة والمجتمع , والممارسات اللاانسانية التي توجه للفرد الجزائري , وتتحدد هذه البؤر المكانية من خلال (مستشفى المجانين) الذي هو في حقيقة الأمر (سجن) للمعارضة السياسية والاجتماعية من خلال شخصية (غلام الله) عم (ياسين) ومدرس القرآن والمناضل القديم " سيق بعدها مباشرة إلى بهو المجانين , بمستشفى مايو Maillot مجموعة من البنايات الصماء والحيطان الهرمة , يسيجها حزام من الأسلاك والأشجار الميتة وتجار السكائر والقهوة . الحجرات تشبه المقابر في كل تفاصيل الإهمال (.....) أمّا المصحة العقلية فهي عبارة عن بناية ضخمة منفصلة عن بقية البنايات العامة , معروفة بشبابيكها الحديدية المغلقة باستمرار . من حين لآخر يطل من ورائها شخص يصرخ طويلاً قبل أن يكمم ويصرع بحقنة "[15]

المكان في المقطع السابق شبكة معقدة من المتناقضات , فهي المرة الوحيدة التي يطغى فيها الوصف الطوبوغرافي على عملية تشييد المكان مما يسمح باقتناص التفاصيل وبيان مدى فاعليتها في تشكيل المكان (بناية , حيطان , حزام من الأسلاك, أشجار ميتة , حجرات , مقابر , شبابيك ....الخ)، وهذا التوصيف متداخل مع الرؤية المركبة (الموضوعية , والذاتية) والتي تجعل من المكان (المستشفى) مقبرة ومكاناً للموت والقهر في مفارقة ترسم الصورة العنفية / الوحشية التي آلت إليها أمكنة الوطن .

ولا يمكن الإفصاح عن صورة المكان المتوحش إلا من خلال بيان المكان المناقض له (على مستوى البناء والدلالة). وهو مكان إيجابي , أليف ينتمي إلى أمكنة الغربة والمنفى , إلا أنه مكان انتقالي مابين (الجزائر) و(أمريكا)، ويتجسد في مدينة (أمستردام) الهولندية .

ويمكن أن نلاحظ تحولاً في استخدام اللغة عند وصف أمكنة المنفى , بمعنى أن الكاتب يستخدم لغة مغايرة لتلك التي وصف من خلالها أمكنة الوطن , فاللغة الواصفة لمدينة أمستردام وأمكنتها لغة شعرية انزياحية تعمل على تأنيث المكان ونقله من التوحش إلى الألفة " لا أدري ما الذي جعل هذه المدينة تقفز فجأة نحو الذاكرة .

أمستردام التي لم أعرفها إلا من خلال الكتب واللوحات القديمة , تأتي في لحظات الغفوة كالغيمة أو كالماء المنزلق من أعماق الصخر . لا أدري لماذا كلما انتابتني هذه المدينة , تعبرني موجة حزن عميق وينهض في الذاكرة الذين صنعوا اسمها : رامبرارنت, فيرمز , هانز , ثم يأتي وحده , في كورس جنائزي , فانسون فان غوخ " [16]

ويبدو جليا كيف تناسلت الثنائيات الضدية من الثنائية الإطارية الأولى (التوحش / الألفة) إلى ثنائيات (الحزن /الفرح) (القبح /الجمال) , ولا يشك في أن تناسل الثنائيات المستمر دليل على فاعلية الفضاء المكاني وتحوله من مجرد جغرافيا ميتة إلى حالة وجدانية /نفسية وحساسية كتابية وشعرية سردية تكشف عن أزمة هوية تتأرجح مابين الإنتماء والإنسلاخ " ياه هذه هي أمستردام الشهية ؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء . مونتسكيو قال عنها : أحب فينيس كثيراً ولكني أحب أمستردام أكثر . بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة , طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة , مدينة هادئة ما عدا هدير السيارات الخافت والترام المطرز بالألوان الغريبة "[17]

إن أنثنة المكان عبر اللغة الشعرية الإيحائية العشقية وإسباغ صفات الأنثى على المكان , حررت هذا الفضاء من طابعه التقليدي وجعلت منه فضاءً حيوياً ينبض بالحياة والحركة .

يأخذ الكشف عن جماليات هذه المدينة(امستردام) مسارات متعددة بعضها آني والآخر تاريخي وما بينهما من مسارات عجائبية وأسطورية وسياسية وحضارية , إلا أن المسارين الواضحين هما : الاعتماد على مفهوم (البنية المتجاورة) التي تجمع وتضم أمكنة مختلفة في فضاء واحد وهي في مجملها تعبر عن الوجه الحضاري لـ(أمستردام) وتحديداً أمكنة (البيوت والفنادق الكلاسيكية , المتحف , البحر, الميناء القديم , الشوارع) وبعد ذلك الاعتماد على مفهوم (البنية المتناقضة) التي تجعل من المدينة بأكملها فضاءً دالاً على الحياة والتحضر وهي تقابل وتناظر (مقبرة الغرباء) بوصفها فضاءً للموت والعزلة والغربة , مما يشكل ترابطاً خفياً بين أمكنة الوطن وأمكنة الغربة .

يبرز الاهتمام بالطراز الكلاسيكي الهولندي وجماليات العمارة ,من خلال توصيف لـ(الغرفة) التي أقام فيها (ياسين) عند وصوله إلى (أمستردام) " عندما خطوت الخطوات الأولى داخل الغرفة عرفت لماذا الأمكنة تموت وتحيا بالذاكرة .الأمكنة في بلادنا مثل الناس , تولد داخل الشطط وبسرعة تموت . كل ما في الغرفة يحيل إلى القرن السابع عشر . البهو الطويل بأفرشته الحمراء والسقف العالي والحيطان السميكة التي تقي البيت من الضربات التحتية للماء الذي يتسرب بهدوء عن أقدامها . الأواني القديمة , النحاسية والمصنوعة من رخام الدلف Delf , ما تزال في أمكنتها كما كانت منذ قرون , عليها ملامس اليد الأولى التي وضعتها والنظرة الأولى التي اختارت الزوايا الأكثر إضاءة " [18]

يتعامل الراوي (المشارك) مع المشهد المكاني بقدسية ناجمة من أجواء الألفة التي تحيط به , فـ(عراقة) المكان وتحضره وامتداداته الزمانية أضفت عليه صفة (القداسة) لذلك حافظ على هيئته الأصلية ووضعيته الأولى (الأشياء , الزوايا , الإضاءة ,.....) . وفي ذلك مفارقة على المستوى البنائي للمكان، ولاسيما أمكنة الوطن التي لم تحظ بهذه الرؤية الأليفة المندمجة مع المكان وعناصره , لذلك التقطت عين (الواصف /الراوي) جماليات العمارة الكلاسيكية وأهملت تفاصيل البيت الجزائري . وذلك ضمن رؤية تدرجية إنفتاحية (وهي نقيض

الرؤية الدائرية / التكرارية التي لازمت أمكنة الوطن) حيث يقدم (ياسين) المكان الحضاري الثاني في (أمستردام) وهو متحف (الريشكميوزم) " الريشكميوزم وحده يعطي شهوة البقاء مسمراً عند حيطانه واسقفه العالية . جئناه من المدخل الرئيسي . قالت ماريتا وهي تحاول أن تخنق نقرات كعبها العالي:

- هنا أفضل .

للمتحف عدة مداخل , إما عن طريق محطة الترام رقم : 2و 5 Hobbemastraa هو بيمسترات , إذا جئت من محطة القطار المركزية . وإذا جئت من الدام Dam ,الترام رقم 124, 25في موقف سترادوددر سكاد Stradhouderskad أو بكل بساطة عن طريق سفن وزوارق القنوات المائية , الميوزت بوت تستحق أن يجربها الإنسان . مريحة وجميلة ".[19]

ينفتح المشهد المكاني المعبر عن عراقة المدينة وحضارتها وتمدنها عما هو أهم , وهو مخطط وسائل النقل المتعددة في (أمستردام) التي تكشف عن التطور والرقي الحضاري (ترام , قطار , سفن , زوارق , قنوات مائية) في تعبير سردي ساخر عند مقارنة المشهد المكاني الحالي مع (مترو) العاصمة في الجزائر الذي بقي مجرد حفرة ترابية ومكاناً لتجمع المياه والأوساخ وشاهداً على الفساد في مرحلة ما بعد الاستقلال .

يشكل (البحر) حيزاً واسعاً في نص الرواية , وصورته مركبة ومتداخلة مابين البحر الأبيض المتوسط وبحر الشمال , وتتخذ الذات من ذكرياتها شرفة للإطلاع على حاضرها ومستقبلها , فشخصية (ياسين) تحمل (البحر) في داخلها , حتى انه يصبح جزءاً منها , مع اختلاف جوهري أن البحر في الوطن فقد قيمته , في حين البحر هنا في (أمستردام) بقي محافظاً على صورته التقليدية الجميلة ورمزاً للانفتاح والسّعة والحرية والغموض وتجلياً من تجليات الكائن الأنثوي، ولاسيما ارتباطه بغياب (فتنة) وصوت (نرجس) وموت(زليخة), ولا يقتصر المشهد المكاني لـ(البحر) عليه فحسب, بل تتسع الصورة لتشمل (الشرفة , الميناء القديم , الليل, المطر,حركة السيارات) وتسهم كل هذه الدوال اللغوية في التشكيل المكاني وتمنحه الحيوية وتبعده عن الوحشية الملتصقة بذاكرة (ياسين) "لقد ذهب الجميع ولم يبقَ إلاّي معلقاً في الشرفة المطلة على الميناء القديم . لا الضباب ولا الأمطار الموسمية الباردة كانت قادرة على منع الناس من الحركة . السيارات تنزلق بهدوء على الطرقات الملساء التي تقاطعت عليها ألوان الأضواء فصارت مثل ملهى ليلي ولا تسمع تحت عجلاتها إلا هسيس المياه وهي تتكسر . ناس آخر الليل يمشون كما يشتهون تحت الأضواء الخافتة والهدير المغموم للسفن الضخمة التي تبحث عن أماكن رسوها . العالم الذي كنت أراه , كان يبدو لي واسعاً لدرجة ضياع البصر . منذ عشر سنوات لم أرَ ميناءً في الليل وبكل هذه الأضواء " [20].

وينبجس على نحو مفارق لسياقات فضاءات الحياة والتحضر والحرية فضاءُ مخالف في مدينة أمستردام وهو (مقبرة الغرباء)، ويلاحظ أن هذا المكان يختص بالآخر (الغريب)،وليس بالمواطن , مما يشكل حدّاً فاصلاً على المستويين (الجغرافي والنفسي) بين أمكنة الوطن وأمكنة المنفى " –قصدي المقبرة التابعة للجمعية . قطعة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض , ليس بعيداً عن غابة المدينة على حافة مصنع قديم للأجور , هُدمَ في الحرب العالمية الثانية بعدما حّوله المقاومون إلى مصنع للذخيرة . من يومها لم يُعد ترميمه . ندفن فيها الذين لا قبور لهم . الناس هم الذين سموها مقبرة البحر المنسيّ ،لأنها محاذية لخليج متوحش , لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر " [21].

يرتبط البحر عند(ياسين) بـ(رحلته) ،وهو يبحث عن (فتنة) التي غابت في البحر المتوسط ويأخذ هذا البحث شكل المتاهة الحكائية المتوالدة , فحضور (المقبرة) يدعو إلى سرد عدد من الحكايات عن الغرباء الذين ُدفنوا فيها , فضلا ً عن إصرار (ياسين) على البحث عن (قبر) (فتنة) مع يقينه بأنها اختفت هناك في الجزائر . إذ تأخذ مسألة تشكيل المكان في رواية " شرفات بحر الشمال " بعداً كتابياً يتمثل بهدم الثوابت التقليدية وإنشاء شعرية خاصة بهذا المكان نابعة من خصوصية التجربة الذاتية للمبدع وإمكانية تداخلها مع المتخيل السردي.

ثانياً : فجائعية العشق (إلتباس الموت والحب) :

قضية العشق في رواية "شرفات بحر الشمال " معقدة ومتراكبة وتمثل تحدياً للقارئ , فهي لاتسير بنسق واحد ثابت , وإنما تأخذ اشكالاً وصوراً وهيئات قد تبدو متناقضة فيما بينها , إذ تتحكم الرؤية العشقية في مسارات الرواية وخطوطها وتفاصيلها على المستويين الفردي والجماعي , ولكن ما يميز هذه الرؤية فجائعيتها والتباسها مع الموت أولاً وامتدادها الشمولي الإنساني ثانياً , فالذات لا تكتفي بحبها للأنثى , بل يمتد فعلها العشقي ليلامس كل شيء (القرية , الأم , زليخة , عزيز , فتنة , نرجس , الجزائر , أمستردام , البحر ..... الخ) , مما دفع (الكاتب) إلى استخدام التشخيص والتماهي بوصفها أدوات إجرائية شكلتا الصورة العشقية المتكاملة المعبرة عن تداخل الفردي مع الجماعي " تتعالق في هذه الرواية الذات والوطن إلى حدّ التوحد والالتباس , إذ يشكلان طرفين لحالة عشقية , فيها من الوجد الكثير , ومن الوجع أكثر بسبب اقترانها بفجيعة الفقدان أو الموت "[22].

إذن الموت هو المؤطر الحقيقي والفعلي لفضاءات الحب في الوطن بحيث تتحول هذه الفضاءات إلى (كمائن عنف) . لذا تحاول الذات (ياسين) وغيره من الشخصيات , أن تنفك من هذه العزلة والسجن والموت وترحل إلى فضاءات الحب والحرية , ومن هنا تأخذ التجربة العشقية شكل الرحلة (الحقيقية والمجازية) , وتمتد هذه الرحلة زمنياً إلى ما يقرب النصف قرن ويتداخل فيها الخاص مع العام والتاريخ مع الحاضر والإنسان مع المكان , والمدينة مع الأنثى , و (فتنة) المعشوقة الأولى لـ(ياسين) ليست مجرد امرأة بل هي فضاء دلالي يستقطب إلى مركزه أحداث الرواية " الإنسان عندما يعشق بصدق , يقبل على الموت بشهية مثلما يقبل على الحياة . يختلط عليه الأمران , لا يعرف أين يبدأ الأول وأين ينتهي الثاني . احتفظ بها للذكرى . تذكر دائماً ً أنّي امرأة أحبتك هكذا. وقد أظل طويلاً الوحيدة التي لم تطلب منك شيئاً . حتى قلبك هو ملكك . عدني فقط , إذا كتب لك أن تكبر وتعبر البحر أن تزورني إذا كنت حية . سأرتكب معك الحماقات نفسها ولو كنت أماً لعشرين طفلاً . وإذا عثرت عليّ وقد متّ , ضع على قبري أو على إي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهي وتذكرني وقل في خاطرك على الأقل , تلك امرأتي التي كانت تحبني. سأتبعك ذات يوم "[23].

يمثل هذا النص الاسترجاعي الاستباقي البؤرة المركزية لنص الرواية , لأن الأحداث ستتبعه على المستوى الكرونولوجي للحكاية و على مستوى جماليات التفكك والتشظي للخطاب السردي , وستكون نابعة منه , فـ(ياسين) يغادر الجزائر باحثاً عن فسحة أمل وحرية وعن (فتنة) أو عن(قبرها). وحتى لاتتكرر النماذج المقتبسة من الرواية , وللكشف عن مدى التماهي بين العناصر العشقية (الإنسان + المكان +الأشياء) سنقارب حالة (التماثل) الذي نحته ياسين في الجزائر وشارك به في معرض فني في (أمستردام)، وهو تمثال لامرأة مقطوعة الرأس" لا ادري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذه المرأة الثلاثية : زليخة و ونرجس وفتنة

المهبولة . ما السحر المشترك بين الثلاث ؟ أنا نفسي لم أطرح هذا السؤال بجدية . ما القاسم المشترك بينهن ؟ قصة تمثال المرأة التي لا رأس لها (....) يقرّ أن في التمثال مأساة البلد . كما قال أحدهم , مع أني لم أفكر مطلقاً أن أجسد مأساة البلاد . عندما أنجزت مجموعة : المرأة التي لا رأس لها كنت أريد أن أنسى الموت والبلاد معاً. كنت استمع لهم ولا أتكلم (.....) اعرف إن البلاد اليوم تلد الموت , لكنها في خلوة ما وعلى هامش الدم " [24].

يعدّ التمثال صورة عشقية مركبة وحسية للوطن والمرأة , ولكن هذه الصورة متعددة الوجوه والدلالات , فهي صورة أنثوية (جسد المرأة)، ومبتورة الرأس (صورة عنفية) . منحوتة من رمل وطين الوطن (الجزائر) ومعروضة في الغربة (أمستردام) .

إذن التمثال صورة عشقية (مادية) مركبة مابين النساء الثلاث (زليخة وفتنة ونرجس)، وما بين الوطن وتحديداً (البعد العنفي) الذي تجسدّ عبر بتر الرأس مما يمثل حالة خسران دائمة يحملها(ياسين) معهُ. وتمتد جذور التمثال /العشق / الوطن /الأنثى إلى أرض الجزائر عبر تشخيص (حبة الرمل) حيث التناهي في صغر الحجم مع ديمومة البقاء , مما يؤشر إلى الجذور والمنابت الأولى للشخصية " في هذه الحياة لا شيء يندثر أو ينتهي في المطلق . كل ما يتحلل ذرات ذرات يجد جسمه الكلي الذي يلتصق به ويأخذ منه بعض الحياة . حبة رمل تعانق أخرى ثم تنفصل عنها وتلتقي ثانية بغيرها وهكذا إلى ما لانهاية ليختلط تاريخ الدنيا في حبة رمل واحدة "[25].

يتحول الحبّ من حالة فردية إلى مشروع كليّ يضم الإنسان والجمادات والفضاء ويتحرك بفاعلية نحو الزمن المطلق حيث الخلود مما يؤكد أن "الحبّ ليس إحساساً يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان "[26].

إنّ تغييب رأس التمثال على المستوى الحسيّ يقابله حضور كثيف الدلالات , مما يمهد لظهور علاقة كبرى في عالم الرواية تعبر عن أزمة البحث عن الهوية لدى (ياسين) متمثلة بالوجه الثلاثي للجزائر /التمثال . إذ إن (فتنة وزليخة و نرجس أو حنين) نساء (ياسين) الأثيرات يرتبطن لديه بـ(الوطن والتاريخ والذاكرة)، حيث (العطاء والجذور والفن والهوية وإشكالية استخدام اللغة في الحوار مابين الفصحى والفرنسية والعامية) " تعرفين عندما يتوزع رجل بين حبّ ثلاث نساء فهو ضائع لا محالة . أختي علمتني الصبر وحب التفاصيل الصغيرة . المهبولة علمتني أن لا أسأل كثيراً عندما يتعلق الأمر بالسخاء . ونرجس عرفت منها أنّ للغة سحر يمكن أن يودي بنا إلى الهلاك أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات"[27].

أدى التوسع في الفعل العشقي إلى التماهي بين الذات والجماعة والآني والتاريخي والروح والمادة والأنثى والوطن " ليس هو بالضرورة الأجود من بين إعمالي لكن المؤكد فيه من روح امرأة لم أرها أبداً في حياتي , كانت تقتحم عليّ هدوئي في آخر الليل من خلال مذياع صغير كان كافياً لأن يجعلني اشتعل كل مساء ومرتبطاً بها ومديناً لها بالكثير مما حصل لي فيما بعد من أشياء جملية . وفيه من امرأة أحبتني ليلة واحدة بشكل جنوني وعندما بحثت عنها لأحبها انا بدوري لم أجدها . انطفأت كالنيزك الهارب . وفيه من أختي التي علمتني كيف اكتشف سحر الأصابع وقدرتها على صناعة الدهشة "[28] .

لا تضيق دائرة التشكيل والدلالة للعشق والموت على النسوة الثلاث (زليخة , فتنة , نرجس) فحسب , بل تنفتح على عالم أنثوي متشعب (سعدية , نادين , ليلى , رشيدة , كنزة , حنين) , وينهض هذا العالم الأنثوي الملتبس بالعشق على حقيقة فجائعية تتحرك بشكل أفقي (امتداد زمني طبيعي) ،أو بشكل متناثر (تشظي وتفكك) ضمن رؤية سوداوية تشاؤمية , تجعل من الحب تجربة غير مكتملة وناقصة أن لم ترتبط بفعل الموت أو الغياب , وبذلك تخرج التجربة العشقية من حدودها الذاتية الضيقة وتبتعد عن صورتها التقليدية (الرومانسية) وتتحول إلى " عملية تجديد وإثراء للذات " [29] . وصيرورة حكائية إنسانية تكشف عن مدى التشويه الذي لحق الفرد الجزائري في فترة المحنة وما بعد الاستقلال , ومن هنا تتداخل التجربة الفردية (ربما السيرية) مع النص السردي لتقديم تجربة فنية تحاول أن تجعل من الذات قادرة على تجاوز الخوف والقهر والرعب , والحدود العنيفة المكانية والزمانية , لتبدع عالماً أفضل يقوم على أنقاض العالم الذي تعيشه [30] .

ويتضح في هذه الوضعية الكيفية التي وظف الكاتب من خلالها أدواته الكتابية ليعلن عن إشكالية التباس الموت والحب لا سيما في جماليات العتبات النصية المتمثلة بعنواني ّ الفصل الأول (روكيام لأحزان فتنة) [31] ، والفصل الثاني (جراحات المسيح العاري) [32] ،وأهمية الفصل الأول بوصفه بنية سردية متكاملة وفاتحة نصّية للرواية مهدت للأحداث وكشفت عن علاقة ياسين (بفتنة) ومن ثم غيابها أو موتها , وهذه العتبات الثلاث تشكل فضاءً رؤيوياً دلالياً حفر عميقاً في نص الرواية وفي ذاكرة (ياسين) ،وجمع بين التقانات السردية(الاسترجاعات والخلاصات)، والتناصات الفنية وتحديداً التاريخية والدينية (الطقوس الجنائزية المأساوية ذات الطابع الكنسي وشخصية السيد المسيح الدالة على المحبة والتضحية).

وبذلك مثل الحب المتلبس بالموت عند ياسين تحدياً حقيقياً له وحافزاً لرحلة البحث عن الهوية والوجود والحرية , المشخصة من خلال (الأنثى) على اعتبار أن المرأة تؤنث ما يحيط بها و" تعطي شكلاً للغياب "[33], ومعنى للتجربة الانسانية والفنية .

ثالثاً : فاعلية الذاكرة (حضور الغياب /غياب الحضور) :

الذاكرة عبارة عن رحلة الذات في الحياة بأشكالها المتعددة , وهي الوسيط بين عالمين (الواقعي والتخييلي) وتعبير صادق عن مرجعيات الإنسان وقدرته على التواصل مع واقعه بصورة لا تهتم بالماضي فحسب , بل تتجاوزه إلى آفاق الحاضر والمستقبل .

وتعدّ الذاكرة من أهم المرتكزات التي تستند إليها النصوص الإبداعية , فهي قيمة معرفية تعتمد على صور تخزينية وانبعاثية , وتتكشف عن قدرات وقابليات متعددة تبعاً للمرجعية التي تنحدر منها , والحديث عن الذاكرة "في صلب الممارسة الأدبية عموماً , والكتابة السردية على وجه الخصوص , وقد يبدو ضرباً من تحصيل الحاصل , إذا ما اعتبرنا هذه المقولة مجرد تعيين لمفاهيم من قبيل : الواقع والحياة والذات والمعيش اليومي والماضي والتاريخي ..... الخ , بحيث لا أحد يجادل في أن الذاكرة – بهذا المعنى – هي منطلق أي عمل أدبي , ومعينه الأساس في بنينة اقتصاده الدلالي والشكلي وتشييد عوامله المتخيلة "[34] .

وبالتأكيد فإن الذاكرة ليست عملية استرجاعية للزمن وحسب , بل هي عملية انتمائية ترتبط بالسلوك الحياتي وتعبر عن هوية الجيل الذي يعتاش على ثقافة معينة تشكل هويته البيئية والوطنية والقومية عندما تشكل ذاكرة التراث هوية الوطن الذي ينتمي إليه الفرد [35] . وهنا لابدّ من الانتباه إلى مسألتين عند عملية تسريد الذاكرة

وهما : عدم مطابقة الذاكرة للواقع أو معادلتها للماضي أو الحياة ككل بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقداتها , فضلاً عن الانحيازات والتوهمات والافتراضات التي تلون الذاكرة لحظة الكتابة مما يمهد للتداخل بين الماضي والحاضر [36].

تشتغل الذاكرة في رواية " شرفات بحر الشمال " على وفق رؤية افتراضية /حقيقية تقرنها بـ (النسيان) وتجعلها وجهاً من وجوهه . وتنحاز الذاكرة عند (واسيني الأعرج) على حساب تغييب القهر والموت والقمع وتتحول إلى طاقة كتابية إبداعية , فضلاً عن أنها ذاكرة تشكيل هوية فردية وجماعية , من خلال تسريدها ودمجها ببنية النص الروائي وعناصره الفنية (الزمن , المكان , الشخصية) ضمن جدلية فنية إيهامية تنبجس من مفارقة وجودية وهي (حضور الغياب) كما في استرجاع واستعادة البعيد والمغيب (الجزائر) و (غياب الحضور) كما في زمن الكتابة وتجربة المنفى في أمستردام .

يبرز المكان بوصفه تجلياً من تجليات الذاكرة في نص رواية " شرفات بحر الشمال " وحتى لا تتعارض النماذج مع تلك التي قدمت في محور المكان , لذلك سنلجأ إلى عرض أنموذجين لمكانيين تشكلا على وفق مفهوم تسريد الذاكرة مابين جدلية الحضور والغياب .

تبلور المكان في هذه الرواية على وفق رؤية إنسانية فنية تمحورت حول الألفة والتوحش والضيق والاتساع , والمرتكز الأساس في هذا التشكيل هو مفهوم (العنف) , إلا أن هذا لم يمنع من ترشح رؤية مغايرة تعتمد على البناء الذاكراتي في تشييد المكان الحلم أو القيمة , وهذا ما نجده في المكان الافتراضي لدى كل من ياسين وعزيز من خلال مدينة الأطياف

-"هي في رأسي . أنظر على هذه الحافة التي تمتد إلى قرابة الخمسين كيلو متر . أترى هذه الأطياف التي تتلألأ وكأنها تأتي من وسط البحر ؟ هناك .....لا ..... لا ..... على يمين المنارة ... أيوه , بالضبط هناك حيث كل يوم أبني مدينة لم يفكر فيها احد . هنا مكان العاصمة الحقيقي . خارج الأدخنة حيث لاشيء سوى الزرقة والامتداد اللامتناهي . مدينتي التي اشتهي , بشوارعها الجميلة وبارتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء"[37].

إنّ حشد المظاهر الطوبوغرافية للمكان عبر الدوال اللغوية المعبرة عن ذلك (50 كيلو متراً , أضواء , بحر , منارة , شوارع , بارات , مسارح , مساحات شاسعة) لم يسهم في ردم الهوة بين ما هو واقعي وما هو افتراضي , لأن الشخصية لا تتحدث عن (يوتوبيا) لا معنى لها أو متجردة من جذورها بل تحلم بمدينة (الجزائر) بوصفها وطناً شاسعاً لا تحدّه العلامات الجغرافية وتسوده القيم الإنسانية من حرية وتقدم وسيادة للقانون , وبذلك تكون الكتابة الروائية قد جعلت المكان " قيمة وجدانية , وفكرة يشكلها الوعي , تعويضاً عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد " [38].

إذ تتلاحم قوى العنف والاستبداد والظلام في انتهاك الفضاء الواقعي،وبعد ذلك الفضاء الإفتراضي ليتحقق لها تدمير الحاضر والمستقبل معاً , فبمقتل (عزيز) انطفأت الآمال في التغيير " وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة , قريباً من حارة المعطوبين , رأى مدينة الأطياف وقد صارت رماداً وزرقة البحر حالت نحو السواد الضارب باتجاه اللون الأحمر . رأى حرائق لا نهاية لها وإشتعالات لا شيء تحتها إلا الرماد الذي تصعد منه رائحة الزفت واللحم البشري المتفحم "[39]

إن اشتغال الذاكرة في بناء أمكنة الوطن , أخذ شكل المفارقة من خلال تغييب فضاءات الحرية والمحبة ونهوض وحضور وطغيان فضاءات العنف , حتى أن مدينة الأطياف غيبت على مستوى الفعل وارتقت إلى مستوى الحلم والأماني المجهضة .

أمّا مع أمكنة المنفى , فالقارئ إزاء أنموذج مغاير يشتغل على نسق مخالف , فعلى الرغم من التاريخ الدموي للمكان (منزل آن فرانك) في مدينة أمستردام والذي تحول إلى شاهد مادي حيٍّ وأرشيف ذاكراتي للغزو النازي لهولندا إبان الحرب العالمية الثانية , إلا إنّ الذاكرة فُعلت بطريقة مفارقة من خلال (غياب الحضور) و (حضور الغياب) , حيث الحضور الطاغي لقيم الحرية والتسامح والتطور على حساب تغييب (تضئيل) المقاطع النصية الدالة على العنف " لم أكن أرى معلماً أثرياً ولكني كنت في عمق رعشة الخوف . فقد ظل بيت عائلة آن فرانك مغلقاً مدة من الزمن قبل أن يفتح للجمهور سنة 1960. واجهة الدكان لم تتغير كثيراً .(.....) رأيت خطوات آن فرانك الصغيرة وهي تحتفل بعيد ميلادها الثالث عشر وتركض نحو والدها لتستلم منه الكراسة التي أهداها لها بالمناسبة . (.....) في القاعة الأولى خارطة النورمندي التي تظهر بشكل واضح زحف الحلفاء . وعلى الحائط الثاني علامات متفاوتة تظهر قامة الأطفال المتزايدة . حجرة آن بدورها لم تتغير , ما تزال الصور ذات اللونين الأبيض والأسود لفناني الفترة المعلقة على الحائط القديم , تعبر عن ذوقها الرهيف " .(40)

إنّ تغييب الصورة العنفية المتمثلة بالمكان الجزائري في حاضر القص الروائي , لم يمنع من حضورها في المكان الآخر (مدينة أمستردام) .وهذا ما أدته فاعلية الذاكرة ما بين جدلية الحضور والغياب.

أما فيما يخص الزمن السردي في رواية " شرفات بحر الشمال " فأنه خضع تماماً لفاعلية الذاكرة وجدلية الحضور والغياب , إذ يحاول ياسين الهروب من واقعه الأليم في الجزائر نحو بلاد المنفى , إذ يبدأ(متوهماً) من ذاكرة مصفرة ويشتغل على مبدأ نسيان الماضي , لكن ذلك لم يتحقق في مفارقة وجودية كشفت عن عمق أزمة المواطن العربي وأثارت أسئلة تتعلق بالمصير والوجود والهوية " هذه البلاد لا تملك حاضراً وتصرّ على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها . نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحيّة . في وطننا لا نتذكر إلا الأموات وعليك أن تنتهي تحت قبر أو أن تندثر ليذكرك صنّاع الذاكرة الوهمية " (41).

تتداخل أزمنة النص الروائي بشكل معقد مابين الماضي والحاضر والمستقبل والتخييلي والواقعي والتاريخي , فالرواية عبارة عن نص إرتدادي غير منضبط نحو الماضي , مما يشكل بنية هلامية زمنية تمتد إلى مايقارب النصف قرن , إن المفارقة الزمنية عمقت حضور ثنائية (الحضور / الغياب) , إذ إن الغالب على المقاطع النصّية الزمن الماضي المنتهي , يقابله غياب الحضور من خلال ضآلة المقاطع السردية الدالة على الزمن الحاضر مقارنة بالماضي , ويعتمد الكاتب في ذلك على جماليات الكتابة الجديدة حيث التفكك والتشظي .

عند مقاربة الشخصية الروائية في هذه الرواية من منطلق الذاكرة , فلا بّد من الإقرار . بحقيقة مهمة وهي انّ تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية .(42)

وهذا ما تجلى في عملية بناء الشخصية من خلال غياب الوصف التقليدي للشخصية وعدم التناسب بين الاسم والمسمى وانتفاء اكتمال فعل الشخصية بما يتناسب والوضعية الافتراضية التي أنوجدت فيها , ويمكن أن نلاحظ فاعلية اشتغال الذاكرة في بناء الشخصية على وفق محوري الحضور / الغياب والنسيان /الذاكرة , فحضور الأم

يقابله غياب تام لشخصية الأب التي استعاض عنها المؤلف /الراوي بالنظامين السياسي والاجتماعي " تغطيني زليخة وفي الصباح استيقظ على صوت الديك المريض وعلى حركة أمي وهي تضع جذور الدوالي في النار لتسخين الشاي "[43]

ويبدو جلياً الالتباس مابين الممارسة الذاكراتية عند الشخصية ومحاولتها (النسيان) مع اكتشافها استحالة ذلك على اعتبار أنّ " التذكير يعني في قسم كبير منه عدم النسيان "[44]

إن تواجد الشخصيات الأنثوية (على الرغم من الفقد والموت والغياب) يقابله تغييب تام للشخصيات الذكورية (الأب , الأخ , العم) التي لا تظهر إلا من خلال تداعيات ذاكرة (ياسين) ،أو محاولاته الفاشلة للنسيان " قلتِ : قلل من الخطايا . قلتُ : كيف وأنت أكثر الخطايا إلتباساً ؟ قلتِ تعلم كيف تنسى . وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية . تصور لو حملت الذاكرة كل احباطتنا لانفجرت . قلتُ : لا وجود للنسيان . هي كلمة للتسلية فقط مثل إي لعبة تعطى للأطفال للتخلص من شغبهم . نحن لا ننسى عندما نريد ولكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة . والذاكرة عندما تشّرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن احداً "[45]

رابعاً : التاريخي والتشكيلي (جدل الوثيقة والمخيلة) :

لم تكن الرواية عبر تاريخها الحافل الذي يمتد إلى ما يقارب ثلاثة قرون , ولا حتى في بداياتها الأولى بنية حكائية منغلقة على ذاتها , بل استمدت مشروعية وجودها واستمرارها بفضل انفتاحها على غيرها من الفنون والآداب والنتاجات الإنسانية المختلفة , وهذه السمة عملت على إثراء النص الروائي وتخصيبه وتجديده وتلوينه بطاقات تعبيرية وشعرية كتابية وهذا ما أفادت منه رواية " شرفات بحر الشمال " ضمن التوظيفات والآليات الكتابية الجديدة التي قدمها " واسيني " في مجمل مشروعه الروائي وفي هذه الرواية تحديداً . وتتجاور في فضاء الرواية خطابات متعددة , يمتح منها الكاتب عند تشييده لعالمه الروائي (الواقعي , التاريخي , السياسي , التخييلي , التشكيلي) , ولكن الملاحظ أنّ خطابين متناقضين هيمنا على البنية الروائية واسهما في تشكيل دلالاتها , الأول الخطاب التاريخي والثاني الخطاب التشكيلي , فالرواية تتكلم عن فترة معينة من تاريخ الجزائر المعاصر (زمن الفتنة) مع الأخذ بعين الاعتبار عملية الانفتاح الزمني على الماضي القريب والبعيد وتضمين الرواية إشارات تاريخية ذات طابع توثيقي (أسماء , سنوات , حوادث) , فضلاً عن ذلك يوظف " واسيني الأعرج " بعض الأعمال التشكيلية لـ(فان كوخ) , مما يُحِدث تناظراً بين نظامين (لساني وبصري) ويسمح بطرح إشكالية قدرة اللساني على تمثيل البصري والتعبير عنه .

إن الخطابين التاريخي والتشكيلي يتماهيان مع (الواقع الروائي) ويصبحان جزءً أصيلاً من نسيجه الحكائي , فالمخالفة لا تؤدي في هذا النص إلى انبثاق صيغة خطابية متناقضة وبنية حكائية توهيمية , بل إلى إيجاد شكل سردي منفتح ومتعالق مع المقولات الأيدلوجية،والبنى الشكلية للخطابات الأخرى .

رواية " شرفات بحر الشمال " ليست رواية تاريخية بالمعنى التقليدي لتوظيف التاريخ في النصوص الروائية , وإنما أفادت من الإشارات التاريخية المتعددة في تصميم شعريتها الخاصة بها , فليست هناك أية قيمة للواقعة التاريخية مالم تتحول إلى واقعة روائية, وذلك بالانتقال من مستوى التمثيل إلى مستوى التخييل الذي هو الطاقة

الحقيقية للنص الروائي . وهذا ما يجسد العلاقة الشائكة في هذا النص مابين الوثيقة التاريخية (القطعية)،وما بين عالم الرواية (التخييلي) , لذلك لم يكن الوجود التاريخي كبيراً (على المستوى النصّي)، وإنما كان أشبه بالإشارات (الاستقلال , 1988,الثورة , الثوار , الشهداء , الاستعمار, المدّ الأصولي, الحركات الدينية , الفساد , محمد بو ضياف , زمن الفتنة) , ومن النماذج الدالة على تداخل الذاكرة الوثائقية والمخيلة الروائية , إيراد حادثة قتل المناضل (عبّان رمضان) وهو شخصية جزائرية معروفة أسهمت بشكل فاعل في استقلال الجزائر وقُتلت فيما بعد على أيدي الرفاق القدامى " عندما نصحوك بالذهاب إلى سويسرا للراحة قليلاً , صرخت في وجوههم (.....) حضّرت حقيبتك الصغيرة وخرجت وأنت تعرف أنك ربما لن تعود إلى هذه الأمكنة مرة أخرى . في 22 ديسمبر 1957 نزلت الطائرة التي كانت تحملك . برفقة كريم بلقاسم ومحمود الشريف , كان في استقبالكم بوصوف .ضحكته كانت باردة وصفراء كضحكة الميت .(....) ركبتم بعدها سيارة قادتكم نحو مزرعة بتطوان المغربية , لم تُتح لك حتى فرصة اكتشاف المكان . بمجرد دخولكم , استلمتك جماعة أشبكت أياديها على عنقك بعد أن غطت رأسك بشكارة وشدّت عليك بقوة . تخبطت طويلاً قبل أن تستسلم للموت وأنت تحاول أن تصرخ : لا يمكن أن تكون الثورة قد غيرت الناس إلى هذا الحدّ وحولتهم إلى وحوش " [46].

يستعين النص الروائي بالوثيقة التاريخية وهو يعبر عن أزمة المجتمع الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال , لكنه لا يتعامل مع روح التاريخ بل مع روح الرواية التي تضع الاحتمالي قبل القطعي والتخييلي قبل اليقيني وإثارة الأسئلة قبل الإجابة عليها , مما يسمح بقراءة الحادثة التاريخية على وفق المقولات المركزية للنص الروائي التي تتحدث عن هزيمة الإنسان الجزائري وخساراته المتكررة .

تنفرد رواية " شرفات بحر الشمال " بمحاولتها بناء الشكل السردي على وفق نظام اللوحة التشكيلية , فتنهض الحكاية معتمدة على معطيات اللوحة من ألوان وخطوط وايحائات وأفكار , عبر ما يسميه (جينت) بـ " الانتقال المجازي " [47] مابين النظام الصوري والنظام اللساني , ويتحقق الانتقال مابين النظامين عبر الممارسة اللغوية التي تستثمر معطيات اللوحة التشكيلية .

وهذا ما سعى إليه (واسيني الأعرج) الذي أقام بناءً سردياً متناظراً مع لوحات (فان كوخ الشهيرة)، إذ يستعرض (ياسين) في الفاتحة النصّية للرواية وبما يتناسب مع التصدير الغيري لـ (فان كوخ) لوحتين لهذا الفنان "آكلوا البطاطا (.....) التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية , لونها الرمادي يشبه الرماد الحقيقي (.....) كلما رأيت هذه اللوحة تذكرت العائلات الجزائرية التي تتخبئ وراء الحيطان المخرمة لتأكل البطاطا (.....) ولوحة الرجل ذي الأذن المبتورة (.....) وهي تجسد حالة الهستيريا التي ألمت بفان كوخ وهو يواجه أنانية صديقه غوغان (.....) كان رأسه محاطاً بضمادة بيضاء , يكزّ بشفتيه اليابستين على غليونه الخشبي " [48]

لا يمكن قراءة هذا النص المفتاحي للرواية إلا بالإستعانة بقراءة النصوص المحيطة به وهي (التصدير الغيري لفان كوخ) الذي يقول فيه "يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبل به . فانسون فان غوخ – رسالة 12-7- 1890 –خمسة عشر يوماً قبل انتحاره " [49] , وبعد ذلك قراءة لوحات فان كوخ التي تنتمي إلى مرحلة التشاؤم والسوداوية حيث يغلب اللون الرمادي وينعدم الضوء ويبرز الفقر وصورة المعدمين والاكتئاب واليأس, وتتواشج كل هذه الدوال اللغوية والبصرية للتعبير عن الواقع المرير

الذي كان يعيشه(فان كوخ) في تلك المرحلة الزمنية , وهذا ما يتناظر مع البنية السردية لنص الرواية والتي تعكس واقع شخصية (ياسين) التي تعيش حالة من الاكتئاب واليأس في أرض الوطن مما دفعها إلى الرحيل إلى المنافي بحثاً عن الأنثى / الأمل .

ينحو الروائي منحى آخر وهو يعشّق ويخصّب روايته بلوحات (فان كوخ) ولكن هذه المرة بإعمال تنتمي إلى مرحلة أخرى (عباد الشمس وحقول القمح) وأصبح الفضاء الذي يحتوي هاتين اللوحتين مغايراً , فهو ليس (الجزائر) وإنما متحف (فان كوخ) في مدينة أمستردام " شممت بعدها رائحة غريبة تشبه رائحة النباتات بعد فجر ممطر ورائحة الحبر الطفولي وعباد الشمس وحقول القمح التي تمتد على مرمى البصر شعرت بنفسي طفلاً يهتز لأشياء هو وحده كان يعرف قوتها . حتى الماء . للماء رائحة عند فانسون فان غوخ . جزء من غرابة هذا الفضاء أنه يشعرك بالوحدة والحنين والى الطفولة البعيدة . دائماً ينتابنا هذا الشعور تجاه الذين نحبهم , نتقاطع معهم ونتشابه مع أحزانهم . لقد عاش وحيداً واختار أن يموت وحيداً . الحب وحده قادر على قتلنا بهذه الطريقة .رأيته (.....) يلتفت يملئ عينيه بحقول قمح اوفير Auvers الواسعة , ليس بعيداً عن القصر . ثم يضغط على الزناد . يسقط من شدّة الألم ثم ينهض ثانيةً . يتأمل قليلاً الحقول من جديد ثم يدخل منكسراً إلى ظلمة أوبرج رافو " [50] .يقيم " واسيني الأعرج " تناظراً فنياً جمالياً بين لوحات فان كوخ وسيرة حياته من جهة وبين عالمه الروائي من جهة أخرى , فالمراحل التي مرّ بها (ياسين) في الجزائر تتميز بـ (الظلام , القهر , الفساد , الحرمان , الموت) وهذا ما يتقاطع مع اللوحات الأولى حيث الظلمة والسواد وانعدام الضوء والنور، أما في المقطع السابق فإن (ياسين) يستحضر مرحلة أخرى عند (فان كوخ) حيث النور والضوء وسيادة اللون الأصفر بما يمثل مرحلة جديدة عنده ملؤها التفاؤل والأمل والبحث عن الحرية في فضاءات أمستردام , وهذا ما مثلته لوحتا (عباد الشمس وحقول القمح) , مع بيان أن الحبّ هو الحافز الرئيس للرجلين بحثاً عن التغيير عند ياسين والموت انتحاراً مع فان كوخ .

....

إن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في " شرفات بحر الشمال " أخذت شكلاً تعبيرياً تجديدياً عبر التأكيد على استخدام تقانات كتابية والمزج بينها مما يفرز أفقاً سردياً جديداً يهتم بالوسائل والأدوات التي طالت بنية الرواية العربية الجديدة من تحوّل في تشكيل المكان الروائي والاعتماد على جماليات التفكك والتشظي ومقاربة موضوعة العشق بشكل مفارق من خلال التباسات الموت والحب , والتعبير عن تجليات الذاكرة وتخصيب النص الروائي بمختلف الخطابات التي تحقق التميز والتفرد له ولاسيما الخطاب التاريخي والخطاب التشكيلي .

هوامش البحث

1-نقلاً عن : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجاً) , خالد حسين حسين , 11.

2-أنماط الرواية العربية الجديدة , شكري عزيز الماضي , 7.

3- م. ن, 15.

4- في الرواية العربية الجديدة ,فخري صالح , 14.

5- ينظر : الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) , ادور الخراط , 11-12 , وفي الرواية العربية الجديدة , 14.

6- المغامرة الجمالية للنص الروائي , محمد صابر عبيد , 3.

7- ينظر : عناصر القيمة الجمالية , رمضان الصباغ , مجلة البيان , الكويت , ع (333) , لسنة 1998, 6.

8- ينظر : زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية – فريدة إبراهيم بن موسى , 23.

9- شرفات بحر الشمال , واسيني الأعرج , 12.

10- م. ن, 14.

11- المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) , عبد الصمد زايد , 159.

12-الرواية , 14-15.

13- م. ن,32.

14- م.ن,144.

15- م. ن, 186.

16- م.ن,66-67.

17- م. ن, 71.

18- م.ن, 75-76.

19- م.ن, 111-112.

20-م.ن, 141.

21-م.ن,240.

22- جدلية الوطن /المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية" شرفات بحر الشمال " بوشوشة بن جمعة , مجلة العلوم الإنسانية , جامعة محمد خيضر بسكرة , لسنة 2004, 99.

23- الرواية , 51.

24- م. ن, 120-121.

25- م.ن,118.

26- فن الحب , أريك فروم , ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد , 9.

27- الرواية , 175.

28- م. ن , 117.

29- الإنسان بين الجوهر والمظهر , أريك فروم , ت: سعد زهران , 65.

30 -ينظر : الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية , الشريف حبيلة , 15.

31- الرواية , 7.

32- م. ن, 69.

33- ينظر : شذرات من خطاب في العشق , رولان بارت , ت : الهام سليم حطيط , 25.

34- تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية – مدخل نظري , هشام العلوي , 65 ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل) .

35- صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفق زياد) , ابراهيم نمر موسى , مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية , مج 24, ع (1-2) , لسنة 2008, 99 .

36- ينظر : تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية , 65-68.

37- الرواية , 201.

38- الرواية والعنف , 70.

39- الرواية , 218.

40- م.ن, 106- 107.

41-م.ن,178.

42- ينظر : الرواية في القرن العشرين , جان – إيف تاديه , ت: محمد خير البقاعي , 31.

43- الرواية , 163.

44- الذاكرة , التاريخ , النسيان , بول ريكور , ت: جورج زيناتي , 643.

45- الرواية , 21.

46- م.ن, 190-191.

47- الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل , جيرار جونيت , ت: زبيدة القاضي , 15.

48-الرواية , 8-9.

49- م.ن,6.

50- م.ن, 256-257.

....

مكتبة البحث :

أولاً : الكتب :

1-الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخييل , جيرار جونيت , ت: زبيدة القاضي , منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , وزارة الثقافة , دمشق , 2009.

2-الإنسان بين الجوهر والمظهر , أريك فروم , ت: سعد زهران , مراجعة وتقديم : لطفي فهيم , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , عالم المعرفة , الكويت , 1989.

3-أنماط الرواية العربية الجديدة , شكري عزيز الماضي , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , عالم المعرفة , الكويت , 2008.

4-الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية), ادور الخراط , دار الآداب , بيروت , 1993.

5-الذاكرة , التاريخ , النسيان , بول ريكور , ترجمة وتقديم وتعليق : جورج زيناتي , دار الكتاب الجديد المتحدة , بيروت ,بنغازي , ط1 , 2009.

6-الرواية في القرن العشرين , جان –ايف تاديه , ت:محمد خير البقاعي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 2006.

7-الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) , الشريف حبيلة , عالم الكتب الحديث , اربد , ط1, 2010.

8-زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية -, فريدة إبراهيم بن موسى , دار غيداء للنشر والتوزيع , عمّان , ط1, 2012.

9-شرفات بحر الشمال , واسيني الأعرج , دار الآداب , بيروت , ط1, 2002.

10-شذرات من خطاب العشق , رولان بارت , ت: الهام سليم حطيط وحبيب حطيط , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ابداعات عالمية) الكويت , ط1 , 2001.

11-شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجاً) , خالد حسين حسين , كتاب الرياض 83 , مؤسسة اليمامة الصحفية , الرياض , 2000.

12-المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) , عبد الصمد زايد , دار محمد علي الحامي , دراسات أدبية , كلية الآداب منوبة , تونس , ط1 , 2003.

13-فن الحب ,أريك فروم , ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد , دار العودة , بيروت , د.ت.

14-في الرواية العربية الجديدة , فخري صالح , الدار العربية للعلوم ناشرون , منشورات الاختلاف , بيروت , الجزائر , ط1, 2009.

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي , محمد صابر عبيد , عالم الكتب الحديث , اربد , ط1, 2010.

16-النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل , مجموعة باحثين , مدير المشروع : حميد لحمداني , منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر , مشروع بارس , كلية الآداب , ظهر المهراز , فاس , ط1 , 2003.

ثانياً. الدوريات :

1- جدلية الوطن / المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات بحر الشمال , بوشوشة بن جمعة , مجلة العلوم الإنسانية , جامعة محمد خيضر بسكرة , لسنة 2004.

2- صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) إبراهيم نمر موسى , مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية , مج 24, , ع(1-2) , لسنة 2008.

3- عناصر القيمة الجمالية , رمضان الصّباغ , مجلة البيان , الكويت , ع(333) , لسنة 1998.