

فضاء الذاكرة..ذاكرة الفضاء...

د. سعداني يوسف

جامعة جيلالي لباس / كلية الآداب واللغات والفنون

سيدي بلعباس

الملخص: يقارب هذا البحث اشتغال الفضاء داخل النص الروائي من زاويتين: فضاء الذاكرة، وذاكرة الفضاء. ومن ثم الموضوع الدينامي التي انصب عليه اهتمامي هو استتطاق الذاكرة المسكوت عنها، والمجموعة في الآن نفسه. ولمعينة كيفية اشتغالها في روايات واسيني الأعرج رصدت تظاهراتها وآلياتها من خلال المنظورات التالية: ذاكرة الفضاء، عين الذاكرة، عين الذاكرة الجواله، وكتابة الذاكرة.

لا نبالغ إذا قلنا بأن نصوص واسيني الأعرج، هي نصوص الذاكرة بامتياز. فمن جهة نلفيها تتمتع مادتها الحكائيّة من ينابيع السيرة الذاتية "وقع الأحذية الخشنة¹/ كتاب الأمير²"، ومن ذاكرة الوطن الأمة "البيت الأندلسي³/ كرما تور يوم⁴"، ومن الذاكرة الإنسانية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف⁵/ حارسة الظلال⁶". ومن جهة ثانية نجدها تتخذ من السرد الاستذكاري استراتيجية لتشيّد متخيّلها الخاص. ثم إنّنا قد نختلف، أو نتفق مع واسيني الأعرج في طريقة تعامله مع الذاكرة المسكوت عنها، ولكن لا نستطيع، في الآن ذاته، حجب ما تخلفه فينا قراءة نصوصه من لذة، أو مرارة ناجمة عن خيبة أفق توقعنا. وبناء عليه، من المفيد في هذا السياق، أن نعين الكيفية التي تشتغل بها الذاكرة في روايات واسيني الأعرج، وبخاصة من حيث تشكيل فضاءات الحكاية.

1_ذاكرة الحكاية:

من اللافت للنظر أنّ الذاكرة في روايات واسني الأعرج، تتحوّل وفي وضعيات متعددة، إلى رحم نجاة للحكاية المهددة بالخطر، كما أنّها، تغدو، فضلاً عن ذلك مستودعاً تختزن فيه الذكريات المنفلتة من عنف فضاءات العتمة. ومثل هذا الأمر قد ينطوي في الآن ذاته على رغبة دفينّة للنسيان. وهكذا فإنّ الراوي يستعيد الماضي من أجل تبديد سواده؛ وربما أيضاً بهدف البحث عن فضاء قصيّ يعوّض الحاضر المفقود استلاباً. وعلى هذا النحو، نلقي المدينة وعبر حركتها بين الحضور والغياب لانهائية التحوّل. وفي هذا تعميم لصورتها، فلا هي مشعة بتجليّاتها الثاني، ولا هي ميتة بسبائها في ذاكرة الراوي. غير أنّ هذا الاستدكار يعزّز التلقي المزدوج للمدينة. فثمة صورة أولى محفوظة، وهناك صورة ثانية مستحضرة. وهذا يؤكد أنّ الراوي يضطلع بدور المروي له إلى حد التماهي بينهما وظيفياً. لعل مثل هذه الوضعية السردية هي التي جعلت المرسل والمتلقي طرفاً واحداً. ولاغربة، إذن، أن يخضع التراسل الداخلي إلى التناوب.

غير أنّ الفضاء المدنيّ المسترجع قد يعتريه الالتباس. فقد نكون من جهة أمام صورة مكرّرة. ومن ثم "ينبغي لما يكرّر أن يحضر في التكرار كما هو، وكما يكون".⁷ ومن جهة ثانية، ربما يلحق صورة المدينة المستعادة نقصان، أو زيادة في التفاصيل. وهنا، تجدر الإشارة إلى أنّ اللحظة الاستذكارية للراوي مستفزة بالمفقّد، ومفتوحة على أهوال الفجيعة. ثم إنّ الراوي المتماهي بالمروي له قد يتعدّد؛ فيصبح راوياً للمدينة الكامنة في الذاكرة باصطناع الاستدكار، وقد يتولّى كتابتها بالمادة الحكائيّة المستعادة. و"هكذا تكون الكتابة معطاة كنائب حسيّ، مرئيّ، وفضائيّ عن الذاكرة"،⁸ التي هي في الجوهر بيت العتمة.

وهكذا فإنّ تلقي المدينة غالباً ما تتعدد وتباین لحظاته؛ وفي الوقت نفسه نكون إزاء فضاء يتحرك، فطوراً يتبوأ الصداقة/الحاضر، وطوراً آخر ينكفي إلى الخلفية/الماضي. ومعنى هذا أنّ الرؤية البصرية للفضاء رؤية متحركة؛ ولاسيما أنّ الراوي/القارئ لنص المدينة المكتوبة في الذاكرة يتأزّر أحياناً مع رواية آخرين، على الرغم من أنّ هذا التعاضد في التلقي أو الإرسال لا يحيل دوماً على تناظر الصورة الفضائية. ⁹ فبدل علاقة بين الذات والموضوع، هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة. "وعلى هذا الأساس، فإنّ وجهة نظر الراوي الجوّالة داخل نص المدينة من شأنها أن تعدّل توقعاته وتحوّل ذكرياته." ولذلك سيظل الماضي كخلفية للحاضر ممارساً تأثيره عليه، وفي نفس الوقت يعدّل هذا الماضي نفسه من طرف الحاضر. وهذا التأثير ذو الاتجاهين هو بنية أساسية في الجريان الزمني لعملية القراءة، لأنّ هذا هو ما يُنتج موقع القارئ داخل النص. "10" وعلى هذا تصبح القراءة فعلاً منتجاً لمعنى المدينة سواء أكانت من داخل النص، أم من خارجه. من هذا المنطلق لا يمكن للحكاية التي تستند إلى زمن الحاضر أن تتجرد كلية من الماضي؛ حيث يظل شرطاً ضرورياً لتوسّعها ونموها. بل أحياناً يصبح موازياً للراهن. وربما كان أيضاً كشافاً لعوالمه المعتمة. ولعل هذه السمة من العناصر المؤثرة في انسجام الحكاية المهاجرة إلى الذاكرة حيناً، والمستدعية للذكريات حيناً آخر.

وفق هذا التصور نجد زمن القصة في رواية "سيّدة المقام" ¹¹ يغطي المسافة الواصلة بين مستشفى "مصطفى باشا" وجسر "تليملي"، في حين تملأ الاسترجاعات فجوات كبيرة من زمن الخطاب. وهكذا يمكن أن نلاحظ تضييقاً للحاضر وتوسيعاً لزمن الذاكرة. ومن ثم تبدو حركة الراوي المفجوع بفقد مريم محصورة بين فضاءين معتمين، مستشفى الموت وجسر الانتحار. وعليه فإنّ الاستذكار ينهض به أكثر من طرف.

وذلك ما يقوم به الراوي ومريم. ولعل أبرز مظاهر دينامية الذاكرة ارتكاز خطابهما على أفعال التذكر. صحيح أنّ حضورها كثيف، ولكنها تكفل الحركة التذكيرية وتضبط صلاتها مع إيقاع الحاضر البطيء، والذي يتحوّل في الآن ذاته إلى نواة سوداء مغمورة بالاسترجاعات المنهالة بشكل سريع.

وفي هذا الإطار نفسه نعاين توق الراوي إلى التخلص من الذاكرة. وبذلك يظهر أنّ تخففه من أثقال الماضي وأوزاره لا يتم إلا من خلال التذكر. "أريد أن أتحرّر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع".¹² والواقع أنّ علاقته بها معقدة، حيث يصبح تبديد الذاكرة إحياء لها. لذلك لا يكاد يفصح عن نفص الذاكرة من رأسه حتى تهيج، وتجذ فرصتها لتنهال بكثافة مما يجعل الفضاء أكثر قتامة.

ولكن، مدينة الحاضر، هي الأخرى، ليست إلا تجسيدا للكارثة المتجذرة زمنيا في الماضي، والممتدة بعنفوان في الحاضر المجهض على عتبات مستقبل مجهول. ونجد هذه الرؤية الفجائية في مريّة الراوي لمدينته. "مدينتنا سُرقَت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض... لا شيء تغيّر في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا. تموت مثل ريف قديم وتحوّل إلى قرية صغيرة. تتهاوى مثل الورق اليابس. كلّ شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، الناس...".¹³ لاشك أنّ موت المدينة كان كافيا لإشعار الراوي بزوال الفضاء. ذلك أنّ هذه الوضعية تعني التيه في الفراغ. وفي هذه الحالة تؤكد للراوي أنّه رهين محبس: الموت انتحارا، أو الموت اعتزالا. ومن ثم واجه الراوي مصيره المفجوع بعد منتصف الليل بالسقوط من أعلى

الجسر نحو الهاوية. "لذلك فالفضاء الروائي في (سيدة المقام) فضاء فجائعي".¹⁴ ومن هنا، من هذه المنطقة المعتمدة تخرج الكارثة التي تحرق الذاكرة، وتدمر المدينة، لتكتب نهاية الحكاية بدم الراوي.

2_ عين الذاكرة:

يبدو أنّ انفلات الحكاية من ظلمة السجن في رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" ¹⁵، واقتحامها أهوال الليل، والخلاء الموحش لم يكن كافياً لضمان إنجاز المغامرة نحو البحر. وهذا يعني أنّ انتقالها من فضاء العتمة إلى فضاء النور المنتظر لا يتعلق فقط بإسقاط الخطر، أو تأجيله. لذلك، اختار عاشور الماندرينا الاندفاع باستماتة إلى الأمام. وفي الوقت نفسه قرّر أن يفتح على الماضي، فهناك حركتان للراوي: حركة تتقرب الخلاص، وحركة ثانية تستعيد جذور الحكاية. ومن ثمّ، فإنّ الهروب بالحاضر إلى المستقبل يقتضي العودة إلى الذاكرة. فالينابيع الأولى هي التي ستحمي الرحلة من فواجع جديدة. هكذا تتحوّل الذاكرة عند الراوي إلى عين ثابتة فيها يرى، وبها يصف. وهي أيضاً التي تتحكم في درجات الإضاءة والتعتيم. وإذا كان قد نجح، على الأقل، في تخليص المسكوت عنه من التبدّد في الصمت بواسطة السرد الاستذكاري، فإنّ الانعتاق ظلّ منقوصاً. وعلاقة التوتّر بين الراوي والذاكرة المثقلة بالسواد مؤشر حاسم على هذه الوضعية الحرجة.

يبد أن تلقي شتات الذكريات قد يشوّش فعل الحكي المهدد بالقتل أو الاعتقال. وهذا بدوره سيؤدي إلى حجب تفاصيل الفضاء المدني المستعاد، بل ويتسبب كذلك في إهمال هوية المكان. ممّا يجعل المدينة غير محدّدة. إنّه "زمن فقدان المكان، أو زمن فقدان البيت الأليف".¹⁶ وهنا

يصبح للملامح الطبوغرافية الباهتة وظيفة أساسية في ترسيخ حالة
الفقد. ولهذا نلفي المدينة محاصرة ومغتصبة. وفي المقابل، كان امتلاكها
مؤقتا، ومتعذرا على المضربين.

ليس غريبا إذن أن تترسّخ القطيعة بين الراوي والفضاء العدواني
بالإلحاح على الرحيل وراء الحدود. ويكفي هنا أنّه شقّ لنفسه طريقا في
الظلمات. "كل ما أتذكره.. بعد مسيرة هذه الرحلة الشاقة.. هو أنني
وجدت نفسي أتنفس رائحة التراب وأتحسس عن بعد جراح هذه المدينة
المعلّقة في القلب.. نجبها.. وكلما أثبتنا حينا لها بالموت.. رمطنا خارج
الدائرة.." ¹⁷ والنبد في هذا السياق تعبير عن الإقصاء. ومن ثمّ أصبح
الراوي على مسافة بعيدة من المدينة. ولم تُتح له الاقتراب منها عشقا أو
موتا. ومع ذلك، فالجري المحموم فرارا من عنف الفضاء لم يمنعه من
استحضار مدينة الذاكرة. "فالانتماء إلى الماضي إقرار بالعدم وإشارة إلى
اليتيم بكل ما يرافقه من ألم وضياع وغربة." ¹⁸ وهو ما قاد الراوي في
الزمن الأول إلى الاغتراب. وأهلّه في الزمن الثاني لمعانقة البحر ذات
فجر.

ويمكن القول إنّ العبور الأول إلى باريس كان مجازفة في العتمة.
ذلك أنّها لا تكاد تختلف عن المدينة التي أحرقتها في جحيمها. فلهناك
موت في ظلمات المناجم، ومنفى في الأقيية الباردة، وميراث من الدم
الذي يطمس الذاكرة ويمحو النور إلى حد تتحول فيه المدينة المضاءة إلى
قتامة. "آه.. الضوء.. وهذه المدينة.."

__ "كه.. كه.. إذا كانت تذهلك، فهي لا تساوي فلسا عقيما.."

ـ "لا يا جرحي..إنها معتمة." ¹⁹ ونستشف من التلوين المقلوب أنّ الانطفاء باطنيّ. ممّا يعني تواطؤ العين الرائية مع استراتيجية فضاء العتمة.

وفي هذا الاتجاه يلجأ الراوي إلى أحلام اليقظة لكي يتمكن من إعادة تشكيل المدينة. وهكذا لا يتأتى بعثها إلّا بالقيامة. ولهذا السبب ارتبط صحو الميلاد بالحرق والهدم والدم. وهنا تتكشف بوضوح ملامح الفقد وتتعرّز أكثر. فالمدينة تغيب مرتين في الحاضر المصادر، وفي الحلم المؤجّل. وعند هذا المستوى نكتشف أنّ المسافة بين الماء والماء إمّا موت، أو حياة. وإذا كان من الجليّ اختفاء الراوي بمشهد البحر، فهو في الآن ذاته يعمد إلى إغراق المدينة المغضوب عليها. أي أنّ الفضاء مازال يتشكّل وفق مبدأ الإضاءة والتعتيم. "رأيت المدينة البحرية، التي اتهمت بحرقها، تغرق..تغرق..ورأيت من جديد الموكب الجنائزي الكبير المتكون من الأطفال فقط..رأيت الظلام، ينزل فوق عيني كجنّاحي غراب.." ²⁰ ولا تخلو هذه الصورة الفضائية من تشاكل بين لحظة إفناء المدينة بالإغراق، ولحظة موت الراوي في حلم اليقظة. وفي هذه الحالة، يتوحد مصيرهما في العبور إلى عالم لامرئيّ. ولكن هذا الغياب لا يعني الفناء المطلق. فحضور الأطفال فقط في الجنائز حضور مركزيّ. وهذا لأنّه يجسّد إمكانية الانبعاث والخلاص. وصورة أنوار الطفولة المتحركة في الموكب علامة عن عدم الانصياع إلى سلطان الظلام.

ويتقاطع الفضاء المدنيّ المعتم في رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" مع رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة." ²¹ ويظهر التماثل أيضا على صعيد الحركة الليلية للراوي. وإن كان زمن الثانية مضغوطة. فثمة دائما خطر ثابت يلاحق الحركتين. وبالفعل، الصراع

الأبدى مع الموت هاجس جوهري. وقد يفسّر هذا الأمر تشظي الأمكنة وخرابها. هكذا تصوير المدينة ذاكرة في الذاكرة. وكأنّها لا تحيا إلا بالترحيل، أو الاستذكار الموسوم بالدمار والقتل. وتضمّر هذه الصورة سمة السقوط. فالراوي يستدعي باستمرار ذاكرة متبدّدة، ويصوغ عالماً منهّاراً. غير أنّ بلوغ عاشور الماندرينا بوابة البحر يبقى استثناء. بينما لا يسهم هذا الإنجاز في محو بياض الانتظار. كما أنّه لا يضمن عدم تكرار المأساة في الضفة الأخرى والتي قد يُرتحل إليها ثانية.

لذلك كان لابد من بعث حكاية مصرع أحلام مريم الوديعة حتى يستطيع المتلقي ولوج عوالمها، وإدراك بنيتها. فالمعنى الذي تحمله كان مقيداً بالغياب. ومن هنا فالراوي له في مواجهة مدينة ما بعد الموت. بل منذ اللحظة الأولى يعيش كثافة الغموض. فالراوي مجهول الهوية، ولا اسم له. لذلك حضوره مبهم. ولا إمكانية فعلية لمعرفته. ثم إنّ جثته والأشياء التي تركها لا تضيء سرّ قصاصة "الجنون الأخير"²² الذي يجسد المستوى الأول لحجب الراوي العاشق، والذي لم يملك في نهاية المطاف سوى أن يكون ضحية عنف الموت. وإذا كان الموت قد غيّب فضاء المدينة، فالحكي يحدّد تأطيرها. وهنا نكتشف مصدرين للتجليّ: كسر الصمت، واستنطاق الذاكرة المغتالة. إذ يفتح الراوي كوة في الأسوار التي تسجن الحكاية. ولاسيما أنّه تجرّأ على فعل القول، وهو الذي أضرب عن كتابة الشعر حتى الموت. وفي هذا السياق، نلمح كذلك، ولع عين الذاكرة الشفافة بالتفاصيل، وقدرتها على اختزان المشاهد، والأشياء، والوقائع، والمواقع. "وهكذا ينفلت الراوي من تفاصيل اللحظة (زمن الحكي) يسترجع صوراً من الذاكرة... حيث تتوالد وتتعدد الصورة والأزمة، لتتجمع في بؤرة واحدة، تضيء زمن

الذات في حربها ضد الموت، زمن الراوي الذي يحتويها بين دقات قلبه وآلام الجرح المفتوح في الذاكرة" ^{2 3} النازفة سوادا.

وطبيعة البنية الفضائية المغلقة هي التي جعلت أماكن انتقال الراوي وإقامته مؤقتة. إنها محطات لاقتناص الرغبات المحظورة. ولهذا كانت فضاءات العبور اختراقاً محتشماً للعالم الذي ضاق. ومع ذلك، فكل انزياح عن نظام فضاء العتمة الصارم يعني الموت المحدد سلفاً. ويبدو أن تجاوز حدوده غير مسموح به. لذلك يستعيد الراوي الموقع الصحيح زمنياً ومكانياً من النهاية "حين انتهت، كنت قد تجاوزت بيت حميدو ببعض الخطوات فتراجعت قليلاً." ^{2 4} وتنطوي هذه الحركة على انضباط تام بترتيب الأحداث. ومن ثم فإن استباقات ^{2 5} الراوي تمهد للعبور إلى المستقبل المقبور في الماضي. ولعل هذا الاستباق هو الذي رتب لما سيأتي. فسيكون من الطبيعي أن تطمس ورقة الدعوة القضائية بالدم وتمحى بالمطر. وأن يصطدم الراوي بالباب الحديدي الموصد في الواقع والمنفتح حلمياً على السارجان سفيان الجزوي المتخفي وراء نظارته السوداء، وعلى الموت. "أغمضت عيني ولم أرى شيئاً غير الظلمة ووجه مريم البعيد البعيد... والضباب الأسود الذي كان قد ملأ صدري.." ^{2 6} وإن الانتقال من الغياب إلى الغياب مؤشر دلالي على موت المدينة، لاسيما أنها من منظور الراوي حجرية، باردة، وجثة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يشير عنوان الرواية إلى موت محقق. فالإعلان عن مصرع أحلام مريم الوديعه استباق زمني ينسجم مع النهاية المتوقعة للمدينة.

3_عين الذاكرة الجواله:

تتعدد مراكز النظر إلى فضاء المدينة في رواية "وقع الأحذية الخشنة"، ولذلك ستكون وجهة نظر المروي له متحركة. "وهذا يجعله في

بيروت، ومخطة البرامكة. لكن مع هذا كله بقيت النواة الفضائية متوهجة في منطقة ما من الذاكرة. "إنّ المكان -الأمكنة، تتقل معنا وفيها خارج حدودها." ^{3 2} لذلك كان على الراوي أن يخرق مغالط طوق الياسمين؛ باب العبور نحو النور. ولكن على الرغم من شروعه في خوض تجربة الاتصال مع المطلق التوراني، فإنه ظل بين المنزلتين، بين الفضاء الأرضي والفضاء السماوي، عين على صورة الأب المقبور في ظلمات المناجم، وعين على الصورة المشعة للمطر ^{3 3}.

يبدو أنّ التقابل بين المعتم والمنير هو الذي يكمن وراء تحولات المدينة المستعادة. وليس غريبا أن ينطفئ فضاء دمشق تدريجيا بانسحاب مريم نحو الموت. فإذا كان طوق الياسمين نور الغياب، فهي نور الحضور، وسيدة الأنوار المحتفية بالمطر والثلج والبحر. وللقبض على الحب الضائع بادر الراوي إلى استذكار ما حدث. "من هنا تتجلى مقولة الذكرى بكل وجدها... فالعائد إلى المكان لا يستهويه المكان وإنما الحمولة العاطفية والمعنوية والذاكرة الحلمية لهذا المكان." ^{3 4} ولذلك كان الموت هو مؤطر فضاء وزمن عودة الراوي.

إنّ التماهي بين المدينة ومريم يشكل أساس التلقي عند الراوي. بل قد يسهم إلى أبعد حد ممكن في إعادة تشكيل الفضاء استحضارا وكتابة: "فهل أبدأ منك وإليك أعود؟ أم بالمدينة التي أنهكت عيون الأحياء والشهداء والطيبين؟ فأنت والمدينة في النهاية شيء واحد. كلاكما قابل للصياغة والتشكيل والتحول." ^{3 5} لكن ليس هذا كل شيء، فالتجانس بينهما لا يقتضي استبعاد عنصر المفارقة. إنّ الصلة بين الفضائين مفتوحة على التوتر والخرق. غير أنّ هذه العلاقة تخضع لضوابط فضاء العتمة.

وما كان بمستطاع الراوي ومريم أن يتوصلا بالمدينة في اللقاء الأول لولا ارتيادهما الأماكن التي تنام في الظل والزوايا المظلمة³⁶. لذا المسافة الموصلة إليها قائمة دوماً. ومن العصي إنجاز هذا العبور دونما أن يتم التعرف على هوامش الفضاء المديني. ومن وجهة النظر هذه فإنّ الراوي لم ينجح في التواصل مع المدينة أول ما نزل فيها. ولهذا السبب أصيب بخيبة تلق كبيرة. إذ اصطدم أفق توقعه باللامتوقع. فمنذ الوهلة الأولى تبددت هالة القداسة، وتبخر سحر الغرابة عن مدينة اختمرت في رحم الحلم والخيال. إنّ هذه المدينة لا تشبه مدن ألف ليلة وليلة كما كان يتصور، بل هي على النقيض من ذلك مشحونة بروائح المازوت، ومستعدة للنسيان³⁷ السريع.

وفي هذا المسار يصبح الشيء المبهم³⁸ الملازم للراوي مسؤولاً عن التيه في فضاءات غير واضحة، على الرغم من أنّه عنصر مركزي في عملية التراسل مع الصورة الخفية للمدينة التي بدأت تخسر ملامحها ووجهها. ولأجل ذلك هي حجارة ميتة، ومرشحة للحرق. وإذا كانت مريم ترى أنّ المدينة العربية ليست بهذه القتامة، فإنّها لا تنفي عنها سمة السواد. واضح، إذن، أنّ الاختلاف في درجة الرؤية لا في طبيعة فضاء العتمة الذي ينهل كثافته من فيض الداخل الحزين. فالفقد دائماً هو السياق الكبير لحب مضيع. ومهما كان الأمر فقد ظل الغياب معصرة لذاكرة الظلال الهاربة من وقع الأحذية الخشنة.

إنّ عين الراوي ولكي تبرز ذروة التيه ترصد شوارع المدينة التي لا ينتهي امتدادها. وليس من باب الصدفة أن تزداد طولاً، وامتداداً، وضيقاً كلما اقتربت لحظة الانفصال. يؤيد هذا التحول الذهاب الأسبوعي

بغيا به، والحرمان من المحبوب جرفه إلى الهلاك. وهو الذي لم يملك من المدينة سوى نافذة العشق المطلّة على سيلفيا. بل حتى هذه الكوة الصغيرة المضاء سَمّرت. وفتحت بدلا عنها نافذة مشرعة على الفراغ والعفونة. "وهنا يتجلّى حس اللاأمن والشعور الثقيل بتفسخ الحياة... وهذا من شأنه أن يفضي إلى الإحساس بالزمن المنفلت، بالاندثار الزمني... الزمن يدمر والذاكرة تحمي، تحرس المنفلت، تحافظ عليه، تخزنه في أنسجتها وتتثبت به." ^{3 4} لهذا تكاد تكون الكتابة عند عيد عشاب مجرد مرثية للذات المقصية من فردوس الحب. إنه يجزم في باب البدايات بأنّ الشمس قد انسحبت، ويجهر في باب اليأس أنّه ينقاد بشوق نحو الموت.

4_ كتابة الذاكرة:

يكاد يكون الفضاء المدني خرابا مطلقا في روايات واسيني الأعرج. فالمدينة لم تعد المدينة. كل ما فيها دمار ماحق. ثم إنّ هذا الأمر سيجعل مهمة الراوي صعبة، بل مستحيلة في رصد صورة واضحة للمدينة التي يتلاشى سحرها وذاكرتها. والتحوّلات المتسارعة واللانهائية التي تخضع لها مؤشّر على خرابها العبي. من ثمة، يتقاسم الراوي والمروي له خيالات التوقع إزاء فضاء يتفّسخ. وبهذا يكشف الراوي عن مدينة لا تملك زمنها، ولا جغرافيتها. إنّها تتهاوى وتموت بين الأتقاض. ويمكننا في هذا الإطار أن نتساءل عن سر التطابق بين مصائر الشخصيات والفضاء، وبالأحرى استقصاء القوة الكامنة في الموت الذي يغتال ذاكرة المدينة بعبيّة.

وفي هذه الحالة، لا يجد الراوي بدا من التوسل بالكتابة لكي ينقذ المدينة من الفناء. وإذا ما تعاظم الخطر تضافر أكثر من راو في سرد حكاية المدينة داخل الحكاية. و"عبر هذا كله، عبر الصوت، عبر امتناع الكلام الدائم واستمراره

الدائم، تبدو عملية الكتابة شبيهة بمحاولة استيلاء. إنعاش كائن " لم يولد حقا "أو كائن" ولد ميتا".^{4 4} ومن المفترض أن تؤدي فاعلية الحكيم إلى إحياء الراوي الميت، أو تعلق حضوره بين الموت والحياة. ولا شك أن هذا البعث لا يتم إلا بالكتابة. لذلك فانكتاب المدينة هو عبور من التلاشي إلى الحياة. فالكتابة "مقاومة للصمت، وصراع ضد الموت، والعدم والتلاشي... والكتابة حرية إذ هي تنهض لتثير الظلام".^{4 5} وتملأ الفراغات البيضاء ومناطق السكوت القسري. وهنا تتحول الكتابة إلى ذاكرة ثانية لفضاء ضيق ذاكرته.

لهذا قرر الراوي في رواية "حارسه الظلال"^{4 6} اختراق الصمت بالكتابة. وهكذا سيمنح حكاية المدينة حياة ثانية. ومن ثم ألح على أن ما سيرويه يختلف عن كل ما حكى له أو رواه قبل زمن الصمت. لقد توجب عليه ألا يذكر شيئا مما حدث له بعدما بتر الرجال المثلثون لسانه وذكره. ولما رُحل الراوي الثاني/ فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا استعاد ذاكرته التي تدرجت في الفراغ المظلم لحظة البتر. ومن مكان مجهول، وعلى الرغم من الحضور المبتور، يرم مع المروي له ميثاقا. فهو حريص على ألا يسأل عن مكان تواجده، ولا عن اسمه. وأما المتلقي فله حق ملء الفجوات الشاغرة. وعن هذا العقد المفترض ينجم التفاعل المحفوف بالخوف المفجع. وهنا تكتسب الكتابة القدرة على إضاءة الحقيقة واستعادة جرأة الكلام، وشهوة الحياة.

وعلى ما يبدو، فإن بتر اللسان والذكر لن يثني الأصابع العشرة عن إفشاء أسرار حكاية المدينة. بيد أن الانفلات من الصمت لا يبدأ إلا باستحضار الفضاء المديني. "الجزائر، أيتها المومس المعشوقة...ها هي ذي الجملة البدئية، الجملة الاسمية الصغيرة الضائعة التي كانت تنقصني للخروج من دائرة البياض. إنها كافية لوحدها لفك عقدة هذه الآلة

النادرة، والمخطوطات النفيسة المكفنة بالانتظار والمدفونة في عزلة الحاضر.

ونلاحظ في المرحلة الثانية من الرحلة أن مناطق العبور التاريخية مندثرة، حيث تعرضت إلى الهدم، ومسخت مرآبا كبيرا للسيارات السياحية، ليباع في نهاية المطاف، ويقتل كل من يفضح قصة التدمير. وإذا كان الميناء القديم قد حافظ على وجوده التاريخي، فإن الحفيد لن يستطيع تلمس آثار الخطوات الأولى للجدة بعدما تحوّل إلى منطقة عسكرية ممنوعة. هكذا نرى أن ما تبقى من المدينة القديمة مهّد بالحو. بل إن المحطات الثانوية هي الأخرى ضحية التحطيم. ويرسخ هذا الفعل الهمجي تكسير تماثيل حديقة التجارب النباتية وتغطية أحواضها بالإسمت الأسود، وإهمال بقايا العين المائية الموريسكية ومقهى البلاطان، وقبر الفيلا الأندلسية التي ظلت متقدة فقط في ذاكرة الجدة. ولكن، على الرغم من القتامة الداخلية الناجمة عن مشاهد الخراب، فإن الصعود إلى مغارة سرفانتيس قد تحقق. وهنا تبدو المفارقة بين مغارة الصورة الحية، ومغارة الحقيقة التي صارت مزبلة. وما انحدار الراوي ومرافقه من قمة الخراب إلا تأكيد على المسار التراجيدي لذاكرة المدينة.

من البدهي، إذن، أن يساق فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا مكرها إلى مصير الجدة نفسه. وبالأخص حينما يقع أسيرا للرجل الغامض المتكرر وراء نظارتين سوداوين. وهنا نرى بوضوح خيبة فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا في العثور على مدينة الحلم. *مدينة أخرى تنشأ الآن في داخلي وربما في أعماقنا جميعا، داخل هذه الحالة من اللاجدوى والعبث.⁵⁰ وهنا تتجلى القطيعة مع المدينة التي تحوّلت إلى كيان لا

ملاح ولا ذاكرة له. وقد تمخض عن هذا الوضع ترحيل المغامر الإسباني، وطرد الراوي من وظيفته، ثم بتر لسانه وذكره. ويتسق قطع عضوي الكلام والتخصيب مع آخر صورة رصدها حسيسن للفضاء من نافذة الطابق العلوي لقصر الثقافة. إن الصورة النهائية تتيح للمروي له أن يشهد غرق البحر والمدينة في السواد الحالك.

ولاريب في أن كوردلو فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا المكتوب في عتمات الأسر يعدّ كتابة ثانية للمدينة التي فقدت روح ذاكرتها. والواقع أن حفيد سرفانتيس قد رُحّل إلى سجون تحت أرضية متعدّدة، وهو معصوب العينين بغطاء أسود، كما ارتبطت لحظة إبعاده بعبور سجن الميناء الواقع في الطابق الخامس المطل على البحر، والمدينة التي خذلت مغامرته. بل يمكن القول إن تطابق رحلة الجلد سرفانتيس،⁵¹ ورحلة الحفيد على مستوى وسيلة النقل (مركب الشمس/ سفينة السكر)، وزمن الأسر (خمس سنوات/ خمسة أيام)، هو أيضا إعلان عن لقاء لم يتم بينهما، وبين الجزائر التي شرّعت دهاليز الموت المظلمة لعشاقها. ولكن تبقى الكتابة/ الذاكرة الفضاء الممكن لإنجاز التواصل الحقيقي وإحياء موات المدن.

- ³⁴ عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط.1، سنة 1993، ص.102.
- ³⁵ واسيني الأعرج، وقع الأحذية الخشنة، ص.79.
- ³⁶ ينظر المصدر نفسه، صص.111،145.
- ³⁷ المصدر نفسه، صص.144،145.
- ³⁸ ينظر المصدر نفسه، صص.209،233،264،279.
- ³⁹ ينظر المصدر نفسه، صص.165،222،226.
- ⁴⁰ المصدر نفسه، ص.319.
- ⁴¹ محمد بن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، تحقيق: محمد عبد الرحيم، سلمان العنيسي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، سنة 2002، ص.139.
- ⁴² ينظر واسيني الأعرج، وقع الأحذية الخشنة، ص.349.
- ⁴³ يوسف اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط.2، سنة 1982، ص.125.
- ⁴⁴ كاظم جهاد، صامويل بيكيت يوغل في العمق الأبدي، اليوم السابع، باريس، فرنسا، العدد 297، السنة السادسة، 1990، ص.37.
- ⁴⁵ عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، سنة 2003، ص.133.
- ⁴⁶ واسيني الأعرج، حارسة الظلال، صص.9،11،13.
- ⁴⁷ المصدر نفسه، ص.9.
- ⁴⁸ المصدر نفسه، ص.33.
- ⁴⁹ المصدر نفسه، ص.33.
- ⁵⁰ المصدر نفسه، ص.155.
- ⁵¹ ينظر، يارغينون، سرفانتيس، تر: حبيب عمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، سنة 1979، صص 38 إلى 130.