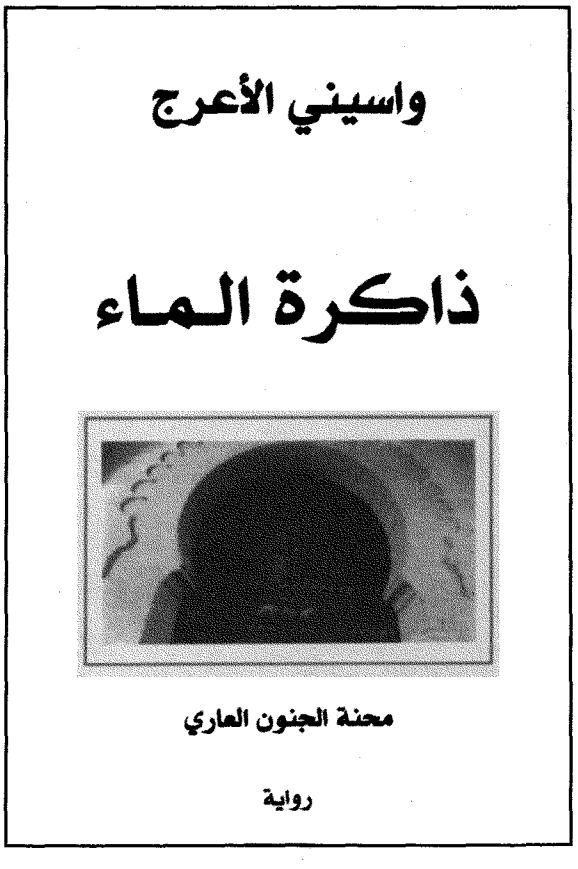
شرف الدين ماجدولين*

«ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج: الرواية والمنفى وسؤال الغيريّة

«ليس المنفى حالة فعليّة فحسب، بل هو حالة استعاريّة أيضًا... هي حالة انعدام التكيُّف مع المجتمع تكيُّفًا تامًّا. وبهذا المعنى الماورائيّ، يغدو المنفى موازيًا للتململ والحركة: فلا يستقرّ المثقف على حال، ولا يُقِرّ الآخرين على حالٍ أيضًا.»[1]

إدوارد سعيد

بين الرواية والمنفى جدلُ وجودٍ وتعلُّقٍ ذهنيَّيْن: فلا يكاد يتجلّى وجه من أوجه أحد القطبَيْن دون أن يكون علّةً لنشوء الآخر وتناميه وهيمنته. فالمنفى رحيلٌ في الجغرافيا والزمن وذاكرة الذات والمحيط، ومجاوَزَةٌ للظاهر إلى البعيد الغامض والموحش؛ بينما الرواية تشوُّفٌ إلى تخطّي الضرورة نحو رحاب الحرية: إنّها سَفَرٌ في التاريخ والأفق الذهنيّ المطلق، يجعل من السرد كونًا لمجازات الاغتراب، وفضاءً مفتوحًا لتمثيلات النفي، ومسعًى لتصوير تنويعات الوطن/الهويّة في جماليّات تخييليّة.



ولأنّ الرواية صورٌ لتشخُّصات المنفى فإنّها عالم من العلاقات مع الآخرين الذين تَجْمعهم بالصوت السرديّ المهيمن صلاتُ المغايرة العِرْقيّة والجنسيّة والحضاريّة. وليس من الضروريّ أن ينتمي الروائيُّ إلى منفى حقيقيّ كيما يحاور الآخرَ أو يلغيَه أو يعيدَ صياغته في إنشائيّات صوريّة؛ بل إنّ الاغتراب المجازيّ في الوطن، والشعورَ الذاتيّ بالحصار، وتقلُّصَ مساحات الحرية، قد تكون علةً لأشكال مختلفة من تمثيلات الآخر المنحازة. وتلك سمات فطريّة في السرد الروائيّ المعاصر، نُلْفِيها في النثريّات الإمبراطوريّة العظيمة لروائيّي القرن التاسع عشر، كما نجدها بالقدْر نفسه في الأعمال الروائيّة ما بعد الكولونياليّة: إذْ تطالعنا في روايات جوزيف كونراد، وجاين أوستين، وفلوبير، وجورج أورويل، كما تشدُّنا في روايات سلمان رشدي، وأهداف سويف، وإيليان توماس، وواسيني الأعرج، مع اختلاف وجهة السجال السرديّ وتباين عيِّنات الآخر/النقيض.

منذ ثلاث سنوات، وفي أوج الحرب الأهليّة الجزائريّة، صدرتْ روايةٌ جديدةٌ للكاتب الجزائريّ واسيني الأعرج بعنوان **ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري**،[2] وهي نصّ تراجيديّ فاجع عن اغتراب المبدع وحصاره ونفيه الوجوديّ، وسيرةٌ روائيّة لأقانيم الوطن والحياة والذكاء العام حين يلتهمها النقيضُ وتُضْحي هدفًا لآخر اجتماعيٍّ لا يَقْبل بغير الانخراط الخَنُوع في ذهنيّة الشمول. تحكي الرواية رحلةَ يومٍ واحدٍ من حياة السارد في العاصمة الجزائر، في جوّ كابوسيّ مشحون بالخوف وترقُّب الاغتيال، حيث لا يبقى أمامه إلاّ أن يقلِّص احتياجاته للفضاء الخارجيّ إلى حدِّها الأدنى، وأن يختزل كلَّ معاملاته والتزاماته في جدول زمنيّ دقيق ومحدود. هكذا تتخذ فصولُ الرواية العشرة عناوينَ زمنيّةً على شكل أَجَنْدَة اليوم، تبتدئ بـ: «4H-00MN» (عنوان الفصل الأول) وتنتهي بـ: «17h-58MN» (عنوان الفصل العاشر)، وينفتح كلُّ فصل على عشرات المواقف والأفكار والتأمُّلات عن حياة السارد والمدينة والأصدقاء المبدعين التي شوَّهها الرعبُ ونَخَرَها إيقاعُ المجازر اليوميّة.

تشيِّد الروايةُ ـ تبعًا لذلك ـ سرديّةً مثاليّةً للتقاطب بين ذاتٍ هامشيّة عُرْضةٍ للمصادرة والقمع والتهديد اليوميّ، وآخرين أقوياء عتاة يهيمنون على المحيط ويتحكّمون في الأقدار والمصائر. بيد أنّ

---

* ـ أستاذ باحث، مركز البحوث والدراسات الأندلسيّة، شفشاون، المغرب.

١ ـ «المثقفون منفيّين: مغتربون وهامشيُّون»، مجلة الآداب، العدد ٦/٧، ١٩٩٤، ص ٩٨ (ترجمة سماح إدريس).

٢ ـ واسيني الأعرج، **ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري** (كولونيا: منشورات الجمل، ١٩٩٧).

التقاطبَ التخييليّ على مستوى التمثيلات الصوريّة لا يَخْضع لهذا المنطق من علاقة القوّة والحضور، إذ إنّ الطرف المهيمِنَ ـ أو المفترض كذلك ـ يبدو في ثنايا السرد ضعيفًا يَفْتقر إلى الهويّة والفعّاليّة والمنطق: إنّه آخر محليّ مقموع سرديّاً، يُخْرِسه الراوي، وينوب عنه في الحديث والتصرُّف، ويعيد صياغته ليتكيَّف والصورةَ الغيريّةَ السهلةَ الإخضاعِ والإفحام؛ وحين يَسْمح له الحديثَ فبهدف تبشيعه وتكريسِ صورته القمعيّة. هذا بينما يتجلّى الطرفُ الهامشيُّ ذاتًا مركزيّةً شديدةَ التأثير، تتحكَّم في خطط التمثيل، وتحظى بكلّ التبجيل المجازيّ والحضور الدينامي الفاعل. والمتأمّل في الرواية ليس بوسعه إلاّ أن يُقرّ بقصور التمثيل الروائيّ (وعجزه الإراديّ) عن مجاوزة الثنائيّة الفاصلة بين ما هو ذاتيّ حواضريّ/دنيويّ، وبين ما هو غيريّ هامشيّ أصوليّ.

لذا لا يفتأ السارد يلحّ ـ عبر جلّ فقرات الرواية وفصولها ـ على سمة النفي الداخليّ القسريّ التي تخطّ فجوةً عميقةً بينه وبين تجلّيات محيط الاغتراب المحليّ. وهكذا يتلوّن الوطن، والمجتمع، والفضاءُ الأليف، والشخصيّاتُ المحاوَرة، والزمنُ الحصريّ، بلحاء الاستعارات الصوريّة الداكنة لانسحاق الذات وتضاؤلها أمام هيمنة الآخر الطاغي. يقول السارد في إحدى صور الموازنة التمثيليّة:

«تذكّرتُ أصدقاء ضاعوا... عراقيُّون أكلتْهم المنافي. فلسطينيُّون ركضوا طويلاً نحو الوطن، كلّما اقتربوا منه زاد ابتعادًا وتقلُّصًا. يمنيُّون خليجيُّون رفضوا البداوات الميتة، لكنّ صرخاتهم ظلّت في وادٍ والدنيا في وادٍ آخر. كنتُ أظن أنّ ذلك يحدث للآخرين فقط. أما أنا فقد كنتُ من وطن أُنشئ داخل النيران والقيامات، ولن يَقْبل أن يتقهقر نحو الموت. لكنّ الذي حدث اختزَلَ دفعةً واحدةً هذه الجنازاتِ والقتلَ والمنافيَ في حالات لا يمكن فهمُها بدون أن نفتقد شيئًا من عقولنا ورزانتنا.»(١)

قطعًا، لن يكون لمرارات المنابذ السحيقة طعمُ الجنون العاري الذي يُحضِّره الوطنُ بوصفات محليّة. ذلك أنّ التشريد القسريّ اللامتناهي يُضْحي ثمنًا لحريّة مشتهاة، وبديلاً لوطن مفقود، ويصير الآخرُ «الخارجيُّ» ـ تبعًا لذلك ـ نتاجًا ذهنيّاً طبيعيّاً لاختلافات العِرْق والجنس والحضارة، وصورةً غيريّةً مبرّرةً في ما تُحْدثه من صدمات. أمّا الداخل، الوطن/المنفى وآخروه، فحالاتٌ من الخلل التاريخيّ/الوجوديّ، غير مبرّرة، تَخْتزل كلّ صور الإلغاء والمنع والمصادرة، وتكثّف استيهاماتُها أشدّ الوقائع قتلاً وإرهابًا.

لأجل ذلك، ليس مستغربًا أن يتناول الساردُ تنويعاتِ الآخر الداخليّ بصيغ التجميع التعميميّ، ولا أن يبالغ في نزع سمات التعريف والتشخُّص الفرديّ الظاهريّ عنها، وأن يكتفي باختزالها في هويّات سديميّة تَجْتذب كلّ الأوصاف والنعوت القدحيّة: إنّهم دومًا «قتلة،» «إرهابيُّون،» «جزّارون،» «متوحِّشون،» «جَهَلة،» «ملتحون،» «مكبوتون،» «ظلاميُّون،» «مصّاصو دماء...» وهم في كل الأحوال كائناتٌ هلاميّةٌ مهووسةٌ بالفجيعة، تَجوز قولبتُهم في صور وتمثيلات نمطيّة من قبيل: «أناس يرتدون أقمصةً بيضاء، فضفاضةً، وعليها بقعُ الدم اليابسة، يلتفُّون ويصرخون مثلَ المجاذيب حول جسدٍ ممزَّقٍ كانوا يرجمونه عن قربٍ بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين.»(٢)

والواقع أنّ هذه الصورة ومثيلاتها لا تَحْضر في السياق لمجرّد ممارسة عنفٍ تخييليٍّ نقيض، مقابلَ العنف الموضوعيّ الذي يمارسه الآخرُ «الأصوليّ المتطرِّف.» كما أنّها لا تستهدف ـ فقط ـ التراسلَ مع المظاهر الواقعيّة الأشد فظاعةً، كما تعمِّمها الصورُ الإعلاميّة ومقتطفاتُ الأنباء بشكل يوميّ. بل إنّ الغاية التصويريّة قد تبدو أكثر تعقيدًا حين تُسْتَبطَنُ في السياق النصيّ المفعم بالأهواء والعواطف المتضاربة، والذي يَسْمح لمثل هذه الصور أن تُونِعَ في أكثر اللّحظات السرديّة انخراطًا في مساءلة المعنى الإنسانيّ ومحاسبةِ المحيط. وفي مثل هذا المقام تصير تلك الصورُ متعدِّيةً لدلالاتها الوضعيّة والمرجعيّة، لتستشرف قيمًا مضافةً يَحْملها السياقُ الأسلوبيّ ويَفْرضها نسقُ المماثلة المجازية، وهي قيم تجعل بشاعةَ الآخر المفرطة تعلّةً لمجاوزة الرعب الداخليّ، والسيطرةِ على الخوف الناشئ من افتقاد الصلة المتصالحة مع المحيط الذي يكفّ عن أن يكون امتدادًا متجانسًا مريحًا.

هكذا يتوقّف الحوارُ الروائيّ عن التجلّي مظهرًا لتعدُّديّة الأصوات، وبيانًا لتقاطب الخطابات والأنساق السجاليّة. ويصير ـ في المقابل ـ آلةً لتكريس الثنائيّة المتنافرة التي يَحْكمها الصوتُ المركزيُّ الواحدُ، فتُوهِمُ بالحواريّة في الآن الذي تكرِّس فيه منطقَ الذات الساردة. إنّ التجريد الصوريّ الذي يجعل الذاتَ الإنسانيّةَ المغتربة «واحدة» في مقابل محيط فظّ «واحد» هو ذاته المنطقُ الذي يجعل مباني التخاطب وسيلةً للانحياز والإخضاع التخييليَّيْن، ولترسيخ منولوجيّة السرد. ففي إحدى الفقرات يورد السارد حوارًا يجمع بينه وبين آخر «أصوليّ» هو شخصيّة سائق التاكسي (الذي كان في وقت من الأوقات معلِّمًا في إحدى القرى الجزائريّة قبل أن ينضمّ إلى الجماعة الإسلاميّة ويتركَ وظيفته)، وينتظم الحوار على النحو الآتي:

«مد [السائق] يده نحو زرّ الراديو. خرج منه صوتُ فيروز دافئًا مثل الحليب: أنا وشادي غنّينا سوا..

ـ أَسْتغفر اللّه.

ـ واش صار يا رجل؟ فيروز صوت ملائكيّ وأغنية جميلة عن الطفولة والحرب.

ـ حتى أنا كنت أقول مثل هذا الكلام قبل سنة حتى تاب عليّ ربّي. ألا تعرف؟ الإمام قال عنها مسيحيّة.

ـ ومن بعد؟ هذا شغلها.

ـ كيفاش ومن بعد؟ قلت لك مسيحيّة؟ كافرة.

ـ هذا أمر يخصُّها مثلما أنت مسلم، والآخر يهوديّ... و..

---

١ ـ ٢ ـ المصدر السابق، ص ٨٦، ١٦.

ـ حاشاك. كيْ تقول يهوديّ قل حاشاك.»[1]

ليس بخافٍ طابعُ الإخضاع القسريّ لمنطق الآخر عبر تلافيف الحجّاج في هذه الفقرة. فكلُّ وصفٍ أو مفردةٍ أو مجازٍ حاضرٌ لتوثيق عرى الصوت المتماسك، العقلانيّ، المتسامح، للسارد، في مقابل صوت الآخر المختلّ، الدوغمائيّ، العنيف. كل الجمل والتراكيب السجاليّة قائمةٌ لتحقيق تفوُّقِ الذات وتكريسِ غلبتها وهيمنتِها الصوريّة على محيط التخاطب، إلى درجةٍ تصير معها القيمُ الإنسانيّةُ النبيلة، التي تَرْفض العنصريّة الدينيّة، عرضةً للشك، إذا ما قيست بحجم المصادرات التي تمارسها في السياق النصيّ. صحيح أنّ قيمة إنسانيّة سامية كالتسامح لا يمكن أن تَحْمل في داخلها إلاّ منطقَ نقائها الداخليّ، لكنّ المأزق يتمثّل حين تكون هذه القيمةُ عرضةً للتمثيل الجماليّ: عندها لا يُمْكن أن تحافظ على نقائها الحياديّ، بل تضْطرّ إلى مسايرة ذهنيّة السرد ومنطقِه المنحاز بالضرورة. فالأمر لا يتعلّق هنا بصوتين روائيّيْن متمايزيْن يحيلان على ذوات فرديّة مستقلّة، بقدْرِ ما يتعلّق بنيّات ذهنيّة/سياسيّة لشرائح اجتماعيّة عريضة تَفْصل بينها بحورٌ من الدم وسنواتٌ طويلة من الصراع.

ولأنّ الحوار مكوِّنٌ من مكوِّنات الصورة التخييليّة لاغتراب الذات وافتقارها إلى الصلةِ مع المحيط، ولمّا كانت عُدّةُ التخاطب تنويعًا تشكيليّاً ضمن بلاغة الهيمنة الروائيّة الموحِّدة، فإنّ الزمن المتخيَّل سيتلوّن هو أيضًا بسمات الغيريّة المقموعة، وسيُضْحي صدى صوريّاً مشوّهًا لن يجاوز نطاقَ الثنائيّة الذهنيّة الموهِمة بنفي السارد وهيمنة الآخر. وهكذا تتّسع حلقاتُ الدائرة الجماليّة المشكّلة لحدّيّة الخط الفاصل بين «الأنا» و«الهُمْ» لتشملَ كلَّ تفصيلٍ زمنيٍّ: بدءًا بلحظات الطعام والنوم والراحة، وانتهاءً بأوقات الخروج والعمل والتجوال. فالزمن لم يعد ملْكًا للذات تتصرّف في دقائقه وساعاته، بل صار ملْكًا للآخر «القاتل» المحدِّدِ للحظات الفقدان والفجيعة:

«ها هو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أَرْكبها مجبَرًا، والحديدِ الذي أَصْبح حقيقةً قائمةً تملأ الدماغ. ينتابني شيء من التردُّد ضدّ الكثير من الأشياء الغامضة. ماذا أفعل؟ هل سأبقى سجينَ البيت؟ أم سأخرج؟ مسألة في غاية الحماقة... يجب أن أخرج، لأنّي لو بقيتُ هاهنا سيكون كلُّ الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له. لكنْ، إذا خرجتُ وانحدرتُ باتّجاه المدينة، ستكون غواياتُ الشارع قد قادتني نحو الموت.»[2]

هذه الأسئلة وغيرها هي التي تَسْتبطن فجواتِ الفعل والحركة المتناميَيْن في الزمان، وهي التي تحوّله مساحاتٍ قاتمةً من الخوف الممتدّ، في الوقت الذي تلغي فيه المعنى من أفق الاسترسال الحياتيّ وتحوّله تكرارًا بليدًا محكومًا بإيقاع الترقُّب. ولعلّ هذا هو ما يبرِّر استعصاءَ الصفة الزمنيّة على التصوير المباشر، وانتفاءَ تجلِّياته الموضوعيّة، لحساب الصيغ الاستعاريّة التي تَسْتدعي المعنى الزمنيّ المتوتّر من خلال ما تختزنه الذاكرةُ من أصداء الرصاص والسكاكين وأخبار الموت اليوميّ.

وكما أنّ الزمن جزئيّة مجازية صغرى في كونٍ صوريّ عريض يسعى إلى تمثيل اختلال التوازن الذاتيّ تحت وطأة الحضور الراعب للآخر، فإنّ الفضاء الروائيّ بدوره يَخْضع لمنطق التناسب الصوريّ بين مكوِّنات الاختلال، فتصيبه لوثةُ النفي والتشوُّه والاغتراب. فلا يبقى الوطن نقيضًا للتشرُّد، ولا أصلاً للهويّة، ولا مساحةً للسكينة الذاتيّة. كما أنّ المدينة لا تظلّ كونًا دنيويّاً حواضريّاً يَنْبض بالفعل المتنامي، ويؤطِّره الأفقُ الحداثيّ، وتَخْفق بين جوانحه أنفاسُ الحريّة. قد تظلّ الشوارعُ والساحاتُ والمقاهي والمتاجر ذاتَها، لكنْ بمعنى آخر: أثريٍّ، أكثرَ ممّا هو إنسانيّ، يَفْتقر إلى الروح الحيّة التي أبدعتْه. بل إنّ البيت نفسه، وهو الفضاء الأكثر خصوصيّةً، يكفّ عن منح الشعور بالتوازن الذاتيّ وينقلب إلى زنزانة اختياريّة، أو في أحسن الحالات إلى ملجإ من الرعب الخارجيّ:

«المدينة هي المدينة. والناس هم الناس. يمشون، رؤوسُهم منكَّسةٌ كالرايات المهزومة. حتى مقهى لاپراس منذ اغتيال أستاذ الترجمة فيه لم يعد مُغْريًا، وبدأ يتحوّل إلى مزبلة مقابلة للجامعة. التفكير في الدخول إليه يورثُ حنينًا محزنًا وغامضًا... الحيّ بكامله صار مقلقًا. عبر امتدادات [شارع] ديدوش مراد بكاملها، مرورًا بالجامعة وديوان المطبوعات... كلُّها تآكلتْ تدريجيّاً ونُهِبتْ... المدينة بدأت تَزْحف نحو الانقراض، ليحلّ محلّها ريفٌ بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل، ثم الرمل، ثم الرمل وحده، الذي حَوّل ساحاتِ الشهداء والشوارع إلى ممرّاتٍ لبيع سلع التهريب... والمسروقات.»[3]

حين يتوقّف الفضاءُ عن منح الشعور بالانتماء، ويصير حالةً حياديّةً فاقدةً للهويّة، فإنّه يكثّف شعورَ الحصار الذاتيّ ويتماهى مع الآخر النقيض، ليمارس عنفًا مضاعفًا على الذاكرة والفعل. وفي هذه الحال يبدأ في التلاشي تدريجيّاً، مُخْليًا مكانَه لشعورٍ صادمٍ بالفراغ والعقم. ولن يكون في هذا الوضع إلاّ تنويعًا مضافًا يُسْند البلاغةَ الروائيّة الممثّلة لحالة النفي، وينجدل مع مكوِّنات الزمن والحوار ووظائفِ الشخصيّات وصيغ السرد في نسجها لمدار التقاطب مع الآخرين المحلّيّين.

تلك كانت بعضَ تجلّيات النفي والاغتراب وتقلُّصِ مساحات الغيريّة في رواية واسيني الأعرج **ذاكرة الماء**. وهي تجلّياتٌ تُثْبت في مجملها أنّ التمثيل الروائيّ سَعيٌ إلى الغلبة وإعلاء الذات، وأنّ الصنعة السرديّة البليغة ـ في حال تماهيها مع وضعيّات المنفى ـ تتقلّص فيها هوامشُ الحياد والتسامح وتغدو حقلاً مثاليّاً للعنف التخييليّ المضادّ والانحيازِ الجماليّ الغارق في السياسة. وبذا لا يُمْكن فصلُ التقاطب مع الآخرين الغرباء (فكريّاً/سياسيّاً/عقديّاً) عن نوازع الهيمنة الروائيّة، إلاّ بالقدر الذي ينتفي فيه ضميرُ الروائيّ/المثقف باعتباره «أنا أعلى» تاريخيّاً، وشاهدًا غيرَ محايد على التحوُّلات. وهو الضمير الذي يجعل القارئ يَخْرج من الرواية الحاليّة بانطباع مريع عن أنّ ما جرى في الجزائر لم يكن مجرّدَ حرب أهليّة بل انكسارٌ داخليٌّ يَصْعب رأبُه ولو بعد عشرات السنين.

شفشاون

---

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ المصدر السابق، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧، ١٣، ٥٠ ـ ٥١.