جماليات المنفى والحنين في الرواية الجزائرية المعاصرة

د.عبد الله شطاح

جامعة البليدة2

1. خطاب الذاكرة.

طالما ارتبطت الذاكرة بأجناس أدبية مختلفة، لا سيما الفنون السردية المتعالقة مع السيرة الذاتية، كالسيرة الروائية والتخييل الذاتي والسيرة الأدبية الصرف. إذ تتكئ كلها على الذاكرة ومخزونها من الأحداث والوقائع والذكريات، وعندما تشرع في استرجاعها في لحظة الكتابة الواعية، تعتمد على الاسترجاع وخطابه المميز بالحنين و(النوستالجيا) لفضاءات الطفولة ومراتع الصبا وأحلام المراهقة والشباب الأول، بما يجعل التعرض لهذه الأصناف من الخطابات يفرض الاعتناء بالأمكنة والأفضية على نحو خاص، لأنها غالبا ما تحتاز على مقصدية بارزة في الخطاب والتسريد والوصف، وتكاد تصبح هدف النص وبؤرته الحيوية ومركزه التخييلي الذي لم يأت النص إلا ليستعيد تفاصيلها وروائحها وتشكلاتها السابقة في الذاكرة والوجدان.

رغبة منا في وضع هذه الفرضيات موضع البحث والمساءلة، اخترنا نص (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج، الذي جعله ارتباطه بالخطاب الاسترجاعي واعتماده على الذاكرة في إنتاج معناه، ينحو منحا موضوعاتيا (thématique) يستجيب في تفاصيله إلى مقومات الذاكرة والاسترجاع معا لأنه حينما " يكون الفضاء عنوانا للرواية، ولأقسامها، وفي نفس الآن المجال الضروري للسرد، فإنه يضفي على الكتابة طابعه ويجعل السرد نفسه خاضعا له، وكأن الزمن نفسه يغدو ملحقا بثوابت الفضاء ومحكوما بمنطقه الخاص."[1]، من أجل ذلك تبنيت أمكنة النص وفق منطق الذاكرة وسيرورتها المميزة كما لو كان متعذرا التعامل المرهن معها، أو أن الإحساس الحي بالزمن الذي لا يتأتى إلا من خلال الذاكرة والأمل، فالأشياء " خالية من المعنى ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة. "[2] على حد قول أمينة رشيد.

نريد في مستهل هذه المقاربة حول خصوصية خطاب الذاكرة، على مستوى البنية المكانية، أن نخضع للملاحظة مجمل المظهرات المكانية التي اتخذت منحى التأريخ للتحولات التي عرفها المكان الروائي بالتساؤل: هل كانت تلك التمظهرات وليدة إكراهات خطاب الذاكرة؟ أم مجرد اختيارات جمالية كغيرها من الأمكنة المختلفة في الخطابات الروائية التي لا تعتمد الذاكرة ولا خطابها في صياغاتها المكانية؟

المكان في واقع الأمر، وبغض النظر عن نوعه، يظل ترجمة للزمن على أرض الواقع، الزمن الحضاري، الكوني، أو الزمن النفسي إذا شئنا اعتبار الجسد هو مكان الذات، أو موطن تمظهر الفرد كهوية أونتولوجية تجعل الذاكرة ترتبط أشد ما يكون الارتباط بالتحول الذي تشهده في عالمها الصغير أو الكبير، بحسب إدراكها لرهانات فضائها الذاتي/ أمكنتها، أو فضائها الإنساني/مكانها من العالم المحيط بها.

ذاكرة المكان بهذا المعنى، هي ذاكرة الذات والزمن والتاريخ لأنها ربطت بين الماضي والحاضر والمنقضي والناجز الذي تحول إلى صور قابعة في المخيلة، ارتكنت إليها الذات الساردة عندما اشتط بها الواقع وضاقت بها بدائل الراهن. تلك هي اللحظات التي تنشط فيها الذاكرة، وتنشط معها عمليات الاستعادة الفنية للمكان وفق المراحل والأشواط التي قطعها والتغيرات التي لحقت به، عندئذ تتذرع به وتتوسل إمكاناته لتنخرط في نظام لغوي غنائي تتحول الرواية في أثره " إلى ضرب من الترجمة الذاتية، إلا أنها ترجمة ذاتية لا تعنى بما وقع من

الأحداث بقدر عنايتها بما يهز صاحبها من المخاوف والأحلام والهواجس."[3].

لقد أدى ارتباط الرواية بـ (الأنا) إلى تسرب (سيولي) للذات بكل تمزقاتها السيكولوجية، وهمومها الاجتماعية، وشواغلها الحضارية، كما أدى إلى تحميل الفضاء، تحت تأثير الفعل التحتي للإسقاط، إلى الإبانة عن مجمل التشوهات والشروخ والمسخ والتغيرات التي لحقت بسيرورته التاريخية، وإلى استدعاء فعاليتي القراءة والتأويل من أجل الإحاطة بتصاريف الزمن وآثاره المشدودة بين الماضي والحاضر في خط شديد التعرج والانكسار. وعلى هذا الأساس بدأ النص استخباره الفضائي باستدعاء الماضي البعيد والاشتغال على أمكنة القرية والطفولة الأولى وبدايات تشكل الوعي استرفاد للمخيلة ونسجا إبداعيا لخيوط السرد التي تحيل، في وجهها الأبرز إلى " صوت الأنا، أنا النطق والبوح، لا أنا الراوي المشغول بشكل أساسي، ببناء عالم الشخصيات."[4]. إنه (الأنا) المتعالق مع السيرة الذي بين **ويسجربر** خصائصه الزمنية بقوله:" عندما يتعلق الأمر بالرؤية إلى الخلف، نكون بصدد سيرة ذاتية، بصدد (أنا) يكتب عن (أنا) تتصرف، حيث يتضاءل الفارق الزمني طرديا مع تقدم الحركة. "[5]. ومن ثم كان خطاب (الأنا) يلتبس مع البوح الموظف للذاكرة " كقوة حيوية قادرة على الجمع بين المتناقضات، ولم شمل مجتمع هجين، هجنة تتحول مظاهرها بتحول الزمن، لكنها تبقي جوهر التصدع والانشطار الذي يعيشه المجتمع."[6].

لعلنا لا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا بأن معظم الأمكنة الروائية، في النص الذي نحن بصدده، تميزت بالتحولات التي قابلت راهن المكان بماضيه، وفق خصائص خطاب الذاكرة المهيمن، والمعلن عنه منذ عتبة العنوان، لاسيما وأن وظيفة الذاكرة في الكتابة الروائية " تتمثل في رصد الواقع بتعدديته وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر بثقله بالماضي سواء كان قريبا أو بعيدا."[7]. من أجل ذلك يرتبط المكان الذي تفرزه الذاكرة ببعد زمني مهيمن، لأن الزمن المتذكر نفسه يتفضى عبر خطاب الذاكرة مكانيا ومشهديا لينطق بأعقد المعاني التي لا ينفذ إليها المكان الروائي الخاضع لسيرورة المحكي والمحكوم بنظام التخييل المرهن سرديا وزمنيا، ذلك ما يؤكده **ويسجربر** بالقول:" إن الزمن عندما نعيد معايشته، يتفضى، فالماضي يحضر كمشهد أو كلوحة. من وجهة نظر الرواية، تفضية الظواهر النفسية تطل من خلال إبداع أمكنة رمزية تتلقى ضفيرة من العواطف والأفكار المعقدة."[8]. تطبع الذاكرة أمكنتها بطابعها المميز إذا، طابع تفترق فيه عن غيرها من الأمكنة التي تأتي غالبا انسياقا لضرورات التخييل دون أن تحمل عمق المكان المسترجع ولا عبقه، ولا تعلقه بمصير الكائن الإنساني المتحول بدوره، عبر تحولات أمكنته الأولى، إذ ليس المكان " جزءا من العالم المادي فحسب، بل هو جزء من عوالم خيالية مختلفة أيضا."[9]، ثم إن " تصورات المكان بصورة عامة، وأماكن معينة، بقدر أكبر من التحديد، ليست تصورات محايدة وموضوعية، وإنما هي مشكلة بفعل تجارب ذاتية ومواقف سيكولوجية."[10].

يحيل المكان، وفق الفهم السالف، إلى الموقف الروحي الذي يتجاوز وضعية الفراغ أو المحيط، ليصبح حالة تمكن من الكائن وتوغل عميق في الجسد بكل أبعاده وأسراره وجغرافيته وقيمه وأساطيره ورموزه، حيث يختزن في طيات الروح، حالا في الكائن حلول التماهي، بما يجعل التطورات الحاصلة على مستواه بمثابة التغيرات التي تعتري الجسد المتماهي معه. ومن ثم يصبح التأريخ لتحولات المكان، في وجهه الأبرز، هو تأريخ للذات وللسيرورة الشخصية، ويصير البوح والاسترجاع حفرا دائبا وحثيثا في عمق المكان من حيث هو حفر في أعماق الذات، يرى صلاح **صالح** بأنه قلما:" نعثر على تشكيل مكان روائي يخلو من محاولات الكاتب المبذولة للغوص في الأعماق، إذا كان للمكان عمق كالبحر، أو يستحدث له عمقا إن لم يكن يتمتع

بعمق محسوس كالصحراء وأمكنة اليابسة عموما، وإذا لم يتم استحداث العمق، فإنه يحيل إليه لابتغاء المزيد من الاستثارة ومحاولة استيضاح مكامن الغموض."[11]. تلك هي طبيعة الأمكنة في نص (ذاكرة الماء) التي جاءت منسجمة مع منطق الذاكرة الذي ينط بخفة ومهارة بين الأزمنة المختلفة، مجبرا القارئ على تلقي أمكنة شمولية مفرطة الاتساع، ومفرطة الإحساس بالتحول الممتد من أعماق التاريخ إلى الراهن، إلى مساءلة مقهورة للممكن والمحتمل، تكشف بوعي أو بغيره، عن عمق الهم الحضاري والثقافي الذي تتضح به ذات مثقفة مرهفة الإحساس بالرهان العالق بالمكان وبالموقف الجمالي والفني الذي لا يفارقه.

تلك هي الحصيلة الإجمالية التي نخرج بها من الاستعراض الخفيف لأمكنة النص قبل البحث في قوانين تبنينها وتفاصيل شعريتها، لأن مجرد العرض الماسح لتشكيلاتها المختلفة يجعلنا نكتشف، مهما كانت القراءة استكشافية ومتسرعة، مدى سطوة التحول الذي صار بمثابة الهاجس القبلي المتحكم في تنضيد الأمكنة وفق ما يخدم الملاحظة الدقيقة لما اعتورها في رحلتها الطويلة عبر الأزمنة والأنظمة والإيديولوجيات بصفة عامة.

2. جماليات الخطاب الاسترجاعي.

2. 1. أمكنة الطفولة.

آثرنا الاشتغال على أمكنة الطفولة تماشيا مع النزوع النصي العام الذي أبنا عن نواياه السيرية في مستهل هذه القراءة، ونزولا عند مقتضيات التوزيع الكرونولوجي الذي تعتمده السير الذاتية عموما، حيث اتجه الناص رأسا منذ بدايات التشكل السردي إلى إرهاف السمع لنبض الطفولة وحنينها، وعنفوانها الذي يشرع القلب على مصراعيه عندما يدرك **البطل** فجأة ضيق الأفق الذي يحاصره أينما ولى:" الدنيا كانت واسعة عندما كنا صغارا وعندما كبرنا ضيقوها علينا."[12]. هذا الحنين إلى انطلاق الطفولة في رحاب الغفلة المشرعة على كافة المغامرات، يدين باتساعه إلى سعة الخيال الطفولي المحلق دون رقابة العقل والإحباطات الملازمة لمرحلة النضج وما تتورط فيه من مسؤوليات، لا تضير من حيث هي، ولكن جبروتها يزداد وطأة عندما تصحبه مصادرة الحرية التي تحيل أي فضاء، مهما اتسع، سجنا لا يطاق. إنه الوضع الخانق الذي عرض الفضاء لكافة الخسارات الفادحة، بدءا بخسران القرية فنانها الأول **(جوني)** ابنها الرومانسي الحالم محمد الذي دعي باسم المغني ال فرنسي johny Halliday الذي كان مولعا به.

تنفتح الذاكرة على مشهد المحطة ومدرسة القرية مجللتين بمعاني الفقد والخسران:" أتذكره الآن وهو واقف، عند موقف الحافلة، المواجه للمدرسة القديمة، التي حولت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها، كان يحمل على ظهره جرابا أسود، يخبئ فيه بعض كسوته وأعدادا من مجلة: salut les copains كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد ..."[13]. ينبني المشهد وفق زاوية نظر السارد/الفاعل الذاتي التي تسارع إلى تسجيل العدوان السافر في حق معْلمين من معالم القرية: فنانها جوني الذي كان يوصف بـ(الصرار) لعزفه المتواصل، ومدرسة القرية/الطفولة وهي تبتلى بعدوان التحول السلبي إلى (لامكان).

لقد ضاقت القرية بالمغني الصادح الذي ملأ أحراشها ووديانها نغما وعذوبة، لأنه اصطدم بذهنيتها التي لم تر في هوسه الفني سوى العبث واللاجدوى حتى اضطر إلى هجرة البلاد التي " عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت. "[14]. إنه المسخ المعلن ضد الأمكنة والبشر الذي ابتدأ بتحويل المدرسة، التي تضم بين جدرانها سطور الطفولة الأولى وأحرفها ومخاوفها وأشواقها، إلى بناء (وظيفي) مفتقر إلى أدنى معاني العمق الذي تلحقه الذاكرة، عادة، بالأشياء والأماكن،

وتخضعه لمسافة أفقية، هي بتعبير **ج.بولي:**" الفضاء العاري، الفارغ من أية إيجابية، المفتقر إلى الطاقة والفاعلية."[15]. إنه التعطيل الذي يطال مكان الذاكرة بنفس الأسلوب الذي يطال به مواهب الأبناء التي تأكلها المنافي والبلاد البعيدة، مصير مشترك بين المكان والإنسان، ينطق به مشهد المدرسة العاطلة من العمق، مع المحطة التي تواري، في الصمت، فنان القرية المغامر صوب المجهول.

المثير للدهشة هو خلو تشكيلات المكان الطفولي من القيم التي أضفتها عليها الرواية العربية والعالمية التي أحالتها الذاكرة إلى قيم مطلقة من الحنين والشوق والألفة، وإذا حاولنا أن نتفهم أسباب ذلك التغييب أمكننا أن نعزي ذلك إلى الفضاء العاصمي المهيمن على النص لأن معظم الأحداث تدور في شوارعه وفي الجامعة و في الحي الذي يقطنه الفاعل الذاتي، كما يمكننا أن نعزيها إلى الشعور المسيطر أثناء ممارسة فعل الكتابة التي كانت، في الشطر الأهم منها، مناسبة للإجابة عن بعض المستحيلات المتمثلة في مساءلة الفضاء الوطني العام عن العوامل التي جرجرته إلى تلك النهايات المفجعة، كما كانت ذريعة لإعادة النظر في الحياة برمتها، وفي ممارسة نوع من التحليل النفسي لفهم الإحباط الذي سببه التهديد بالقتل الذي تعرض له الفاعل الذاتي، وهو ما يفسر إلى حد ما فعل كتابة السيرة الذاتية كجنس التي تأتي غالبا في المنعرجات الهامة في حيوات الأفراد كالأزمات أو المرض أو الإحساس بدنو الأجل.

وهي المناسبات التي اجتمعت لتطبع التخييل الذاتي في النص الذي بين أيدينا ولتحيل التشكيل المكاني للقرية لا يفي برسم ملامح الفضاء، حيث لا نعثر، في النص كله، سوى على مشاهد ثلاثة، منها صورة البيوت القروية التي تطالعنا، إلى جانب مشهد المحطة والمدرسة التي ينسحب منها التلاميذ " صوب بيوتهم الطينية المتراصة الواحدة على الأخرى مثل العرائس الروسية، لا تكاد تخرج من دار حتى تجد نفسك في حوش آخر، وهكذا."[16].

المثير للانتباه في المقبوس السالف هو غياب هذه الكآبة التي يوحي بها اللون الطيني في مشهد آخر من مشاهد القرية الذي يأتي في سياق الرسالة المكتوبة إلى مريم:" أسألك بيأس وخوف، أي حرف أركب؟ أية لغة ألبس لألمس قلبك وتعرفين أني أحبك وأني وحيد مثل الفجوة في بحر خسر كل ألوانه؟ تندفع في أعماقي حجارات قريتي البيضاء المتفانية في ظل جبل يطل عليها من فوق، وصوت القطارات الخشبية التي كلما سمعت صفيرها، اختبأت من وراء الصخور خوفا من أن تسحبني في أثرها، ووجه المدينة الساحلية المعلقة كشعاع لا يموت في عمق ذاكرة ترتعش كلما لامستها موجة هاربة أو لحظة ذهول."[17].

أما المشهد الآخر، فهو المشهد الوحيد لبيت الطفولة الذي تسترجعه الذاكرة في لحظة رهيبة من توقع الموت المتربص بالفاعل الذاتي عند باب العمارة، وثمة يتم تخيل مشهد جنائزي حول رفات الكاتب الذي يسبب مقتله كثيرا من الجدل حول سمعته وعقيدته، باستثناء الأم التي تبكيه بحرقة صادقة:" أمي وحدها تبكي في صمت. تشعر بآلام الفقد والخسارة الكبرى. تنزوي. ترى نفسها تفتح الباب الخشبية القديمة. تراني في الحوش الواسع مع ابنة خالتي التي كانت مجنونة علي وتتواطأ مع أمي، تنظف البيت من أوراق الدالية المتساقطة. نجلس نحن الثلاثة. تفتح الحمّارة ذات الأرجل الخشبية الثلاثة وتبدأ في مخض اللبن، وعندما تنتهي تفرغ لنا كأسين طريين وهي تغمز ابنة خالتي: . اللبن كالحليب، يقرب بين الأحباب."[18].

إن ما يحفز الحفر في المشاهد الثلاثة الفارطة هو ارتباطها الوثيق بحالات وجدانية استدعت ذلك التشكيل المكاني المخصوص، أهمهما على الإطلاق هو الحنين الجارف إلى أماكن الطفولة الوادعة التي انكتبت بلغة

(نوستالجيكية) ممزوجة بالإحساس الغامر بالوحدة، فجاءت حجارة البيوت القروية بيضاء متفانية في ظل الجبل المطل عليها من أعلى وصوت القطارات الخشبية ووجه المدينة الساحلية، تشكيلات لغوية استيعارية هائمة تتجاوب مع موجة الحنين التي صرفته إلى كتابة الرسالة للزوجة مريم، في منفاها الباريسي الآمن.

أما مشهد البيت القديم، فجاء متماهيا مع الأم، وهو ما يذكرنا ببيتين شعريين **لميلوز**، أوردهما غاستون **باشلار** :

" أنادي يا أمي وأفكاري منصرفة إليك أيها البيت

بيت فصول الصيف المظلمة الحلوة، بيت طفولتي."[19].

المثير للانتباه حقا، في ملفوظ المقبوس السابق، هو الجمع بين البيت القديم كمكان حميمي وبين ثلاثة مواقف تراجيدية عميقة الأثر في الوجدان الإنساني بصفة عامة، هي: الموت، الحب، والأم، مما يكثف من شعرية البيت ونكهته الاستثنائية التي لا تستمد عناصرها من المكون الفيزيائي فحسب . الحوش الواسع، حمّارة المخض، الدالية المعرشة في السقف...إلخ . ولكن من توحيده بين تلك اللحظات التراجيدية جميعا. وإذا تساءلنا عن اللحمة التي يجمع بين الأم والموت والحبيبة معا، فسنجدها العود الأبدي إلى الركن الآمن من العالم عندما تشتد بالناس الأزمات، نحتمي بالبيت من عدوان الخارج، وبالأم من عدوان المحيط، صغارا، وحضن الحبيبة لبعض العزاء، كبارا، وهي المعاني نفسها التي نجدها عند **باشلار** عندما يواشج بين البيت والأم معتبرا أن الرحم الأمومي باحتوائه الجسد، يشاكل البيت الذي يحوز الكائن بين جدرانه واهبا إياه الحماية والصلابة، فالبيت " ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى."[20].

كما أن الموت يستدعي إلى السياق ضجعة الأبدية بين جدران القبر التي تتقاطع مع الوضعية الجنينية التي يحيل إليها رحم الأم، وعليه يتخذ البيت جميع صفات الحميمية التي تتقاطع مع حب البراءة الأول وطهره، ونقاوة الحليب الذي تتغذى عليه هذه المعاني في الملفوظ كله. أما إذا استقرأنا طوبوغرافيا بيت الطفولة، فسوف تغمرنا رائحة العتاقة والتاريخ والقدم التي أضفت على المكان سحرا مميزا شبيها بعبق التاريخ والمعالم الأثرية الزاخرة بحقب من الذكريات المتدافعة. أما العتاقة فيصرح بها السارد في وصفه للباب الخشبي بالقدم، وأما التاريخ والتراث ففي مشهد الحياة اليومية في الأحواش الجزائرية القديمة، تتوسطها (الحمَّارة) التي تدلى من وسطها (شكوة) اللبن في ظل دالية راحت تتسلق الجدران التي تحولت إلى خيمة وسيعة متباعدة الأركان. مشهد محرض للمخيلة ومهيج للذكرى، يدفعنا تأثيره التخييلي الساحر إلى استحضار أمكنتنا الطفولية الخاصة على حد تعبير **باشلار**، لأن " القارئ الذي يقرأ الحجرة يضع الكتاب جانبا ليسترجع مكانا ينتسب إلى ماضيه."[21].

إزاء مكان هذا شأنه، مكان يحمل عبق المحلية والتاريخ والتراث المهدد بالانقراض، تمتزج الذاكرة بالحنين المفرط إلى قيم البساطة والقناعة، والأصالة البدوية الغامرة بالدفء والكرم.

إنها قيم البيت الأصيلة التي تتكرر عند معظم المبدعين، بحيث تشكل مبحثا مستقلا بذاته، يلفتنا إلى بعضها باشلار[22]، وهو يورد أبياتا شعرية لكل من جان **فاهيل** و وأندريه **لا فول**. يقول الأول:

والبيت العتيق

أحس يدفئه الخمري اللون

يتسرب من الحواس إلى العقل

ويقول الثاني:

أحلم ببيت، بيت منخفض، نوافذه

عالية، وثلاث درجات متآكلة ملساء وخضراء

بيت خفي فقير، كما في الصور الفوتوغرافية العتيقة التي تعيش في داخلي فقط، حيث أعود إليه أحيانا لأجلس وأنسى النهار الرمادي الممطر.

من الصعب تجاهل التوافق بين الشاعرين وبين الملفوظ الذي أوردناه لبيت الطفولة في (ذاكرة الماء)، فكلها يحيل على الإحساس الذي يثيره البيت في النفس مهما كان فقره وتقشفه، لأن المعاني المتصلة به أعمق وأرسخ مما يثيره الأسف على بؤسه.

2. 2. الفضاء الحميمي.

بالإضافة إلى أمكنة القرية التي اعتبرناها نماذج نمطية عن أماكن الطفولة، هناك تشكيلات مكانية أخرى لا تنتمي إلى القرية ولكنها وثيقة الصلة بمرحلة الطفولة، أمكنة أسهمت، على تباينها وتباعدها، في تشكل الوعي وانفتاحه على فضاءات أخرى خارج حدود القرية، كشفت، في تلك المرحلة المبكرة من عمر الناص، عن نمو الذائقة الجمالية المكانية التي سوف تتجلى بعد ذلك في معظم كتاباته الروائية. يؤكد الكاتب هذا المعنى في أكثر من موضع من النص، ابتداء **بحمام الوردة** الواقع في مدينة مغنية وانتهاء **بسيدة الرخام** التي كان يدمن زيارتها وتأملها حتى أعلنت عليها البلدية حربها الاستنزافية.

يقع هذان المعلمان في المدينة القريبة من القرية التي كان يجيئها صحبة أمه للتبضع أو دخول حمامها العتيق:" كان حمام الوردة حماما تركيا ضخما، مزخرفا بالنقش والزليج والكارلاج الملون القديم، لكن مع الزمن، بدأ يتآكل من الداخل ويفقد ملامحه وتعلو حيطانه أشكال خضراء من جراء الرطوبة. حتى عمال الصيانة الكثيرون بهذا الحمام، لم يعودوا معنيين بما كان يحدث أمام أعينهم. لقد تعودوا على مشاهدة الخراب (...) لكن في آخر مرة أتذكرها. كان الوضع محرجا مع صاحبة الحمام التي تجلس عادة وراء مكتب مبني، ومزخرف بالزليج، كمديرة مدرسة أو سيدة قصر، على يمينها كيس الكازوز الملون. تتحسس نظارتيها كلما رأت شخصا يعبر باتجاه المغاطس الرخامية."[23]. الملاحظ أن مظاهر التآكل، وتحولات المكان المنحدرة صوب المسخ المعلن، تصادفنا منذ الملفوظ الأول الذي أبنا عن مآل المواهب الوطنية، حتى صار ذلك التحول الشائه بمثابة الهاجس الذي يستحوذ على الناص وهو يشكل أمكنة الطفولة في مدينة الحاجة مغنية التي " صارت اليوم بسرعة عجيبة قرية كبيرة، مترامية الأطراف...لم يبق في المدينة شيء يميزها. فقد مسحت علاماتها، منذ زمن بعيد، وما تبقى يكنس الآن كالزبالة. "[24].

يبين المقبوس السالف فعالية الذاكرة في استدعاء زمانين متباعدين أشد ما يكون التباعد، زمن الطفولة الماضي، والزمن الحاضر، لتجري ما يشبه المقارنة بين تاريخ المكان وحاضره دون أن يخفى علينا أن ذلك الماضي البراق كان خارجا لتوه من فترة استعمارية كابية سياسيا على الأقل، لكن الأمكنة المنحدرة بعد ذلك إلى حتفها، والمسخ الذي يطالها على كافة الأصعدة، يجعل القراءة تستشف نوعا من خيبة الأمل التي أصابت الكاتب، وأصابت جيل الاستقلال جميعا. وعليه يشكل التقاطب المكاني بين أمكنة الماضي الجميلة، وواقعها الحالي المنفر، لوحده آلية فضائية كفيلة باستقراء المكان في (ذاكرة الماء) بفعالية عالية، ودون الحاجة إلى تسقط التمظهرات المكانية الأخرى، لسبب جوهري أملاه الخطاب الاسترجاعي المتوزع بين زمانين يسمهما الاختلاف والمفارقة على جميع الأصعدة: المكان الشاعري الجميل المستجمع لكافة الخصائص الحضارية البراقة، والحاضر بأمكنته الخاضعة للتدهور الذي عطل العقل والحرية والتطور، وكل المعاني التي تشكل النسق الفكري للمثقف التقدمي الحر.

لقد كان الرصد الدقيق لتحولات المكان، في واقع الأمر، رصدا للتحولات العميقة التي هزت بنى المجتمع

الجزائري، السياسية والثقافية بالخصوص، حتى ليمكن القول إن إدانة المكان ما هي إلا إدانة للأفكار والإيديولوجيات التي أفرزته، لأن " التفاعل القائم بين الإنسان والمكان بدوره آخذ مما في أصحابه من خصائص وسمات، فهم الصانعون له، وهو أيضا صانع لهم، وكلما انقطع هذا التفاعل، ووهن المكان عن ترجمة مختلف حلقات الزمن صار المكان المعني مكانا أثريا لا قبل له بالحياة."[25]. وعليه فإن العلاقة التي تربط بين المكان الجزائري و الأفراد المركونين فيه، تسفر عن نوع من العدوانية التي تكشف عن حقيقتها في تشكيلات نصية عديدة يشير الناص إلى طرف منها في غمرة وصفه لحمام **الوردة** رغم الاهتمام الواضح بكل أبعاد المكان، حيث يصفه وصفا شموليا بكونه بناية تركية كبيرة، تتوفر على مختلف المقاييس المكونة لجماليات العمارة الشرقية القديمة، الزليج، الرخام، الكارلاج الملون القديم، النقوش المختلفة، لكنه سرعان ما يبلبل النظر المتمتع بجماليات المكان الآخذ لمعاني المعلم التاريخي، بالرطوبة والتشوهات التي اعترته بفعل تهاون عمال الصيانة الكثيرين الذين يكونون، بسلبيتهم، مجرد حلقة ضائعة وسط الخراب المستحكم حولهم .

يوحي حمام الوردة كمكان نصي بسيرورته في إطار النظرة الموضوعية، حيث يبدو السارد منشغلا ببيان الخصائص الطبوغرافية للمكان وتفصيل أشيائه، أكثر من تعويم المكان بلغة الاستعارة والحلم التي ترتفع بالمكان عن حياد الصورة الفوتوغرافية إلى معالم المكان الأدبي الخاضع لفاعلية التخييل. بمعنى آخر، لقد ظل المكان حبيس الوصف غير المذوت، وحبيس رؤية سطحية لم تحمل من الفني والتخييلي شيئا، فكل ما ذكره من المكان وأشيائه موجود في الواقع ومنقول بطريقة ميكانيكية أقرب إلى عدسة الكاميرا منها إلى ريشة الفنان الروائي، بحيث أهمل المكان الروائي هنا لصالح المكان الفوتوغرافي الذي جرده من أبعاده الرمزية الكامنة،" ومن هنا نلاحظ أن التصوير الضوئي للأمكنة في الروايات العربية... كانت فقرات نصية روائية لا تؤدي وظيفة فنية للرواية ولا تخدم بناء الحدث والشخصيات."[26]. غير أن هذه الموضوعية الوصفية إن صح القول، سرعان ما تتوارى عندما يتوسل السارد آليات الحواس الأخرى كالشم واللمس والروائح المنتشرة في المكان، حيث يوظفها لاستدراك السطحية التي يوحي بها التناول الموضوعي للأشياء.

يرى **وايسجربر** أن " الفضاء يتشكل من خلال الحواس، حيث تسمح آلياتها بتوسيع مجال العمل، بتدخل السمع واللمس والحركة."[27]، وهو الأمر الذي نتحقق منه عندما يستحضر السارد الجدل الذي دار بين الوالدة وبين صاحبة الحمام التي رفضت السماح له بالدخول بالنظر إلى سنه الذي يجعله في حكم الكبار:

. يا اختي أميزار، وليدك ولى كبير. البراكة راه عزري.

. هذا البز يخوف. بركة. بركة. ماخفتوش حتى من الكبار تخافوا من الصغار.

وقبل أن تغرق معها في نقاش التحلال كالعادة والقيل والقال، تكون خالتي حليمة الطيابة قد سحبتني من يدي اليمنى بقوة ونزعت سروالي، وأنا مندهش، منعدم المقاومة، ثم طوَّطَتْ عضوي وهي تقهقه بأعلى صوتها.

. كه. كه. يالالَّة وريدة، هذه الدُّودّهْ خوْفتكْ؟ قاوْقاوهْ ما تقتل ما تحيي.

ثم تدخلني في عمق المغطس الرخامي وتفركني كقطعة قماش بالية بينما تظل أمي غارقة مع صاحبة الحمّام في ضحكة طويلة."[28].

فجأة يتحول المكان/الحمام الذي كان صامتا إلى مكان ضاج بالحركة والحيوية وصخب القهقهات المترددة مع صدى الفضاء الواسع:" تخرجني خالتي حليمة من المغطس الرخامي، ثم تضعني بين رجليها وتضغط على

بقوة بيديها الخشنتين. أرفع عيني نحوها لأصرخ، أو أطلب رحمتها، كانت الألوان قد بدأت تتداخل، الطيابة امرأة خرافية. كتلة ضخمة، غميقة السمرة، مفتوحة من كل الجهات. بطنها مليء بالانطواءات التي لا حصر لها. مثل اللعبة كنت. تضعني بين رجليها، تقلبني على بطني. على ظهري. بين فخذي. تدغدغني. تِلمني. أكتم صوتي، كانت عظامي تتكسر مثل فواقع الحلازين."[29].

أما الروائح فتعلن عن حضورها القوي من خلال:" رائحة العرق المنبعثة من داخل الحمام ومن جسدها تقوي لدي شهية الهرب. عندما تنتهي من فركي وغسلي، تلفني في فوطة صفراء، فيها رائحة الكاز والاحتراق، ثم تحملني بين يديها. أشعر في لحظة من اللحظات بطيبتها الكبيرة وهي تضعني على السرير وتغطيني مثل طفل صغير. صغير جدا."[30].

أصوات أخرى محملة بإيحاءات جنسية لا تخفى، تمتزج بالأصداء الأخرى لترسم معالم الفضاء الشعبي داخل الحمام:" عندما تنسحب باتجاه ضحية أخرى، أظل مشدوها بجسدها وبمشهد النساء وهن رائحات، جايات ورائحة العرق التي تتسرب داخل الدم لتعطي للجسد دفئا خاصا. كن في معظمهن عاريات أو نصف عاريات. يتغامزن، يتحدثن أحاديث غامضة عن أزواجهن (...) عندما أنهيت كأس الكازوز الذي جاءتني به خالتي حليمة الطيابة والذي امتص كل الحرارة التي كانت بداخلي، لبست ألبستي بسرعة وخبأت دودتي التي انتصبت لكلام المرأتين، خبأتها بخوف كبير ما دامت بكل هذه الأهمية."[31]. وهكذا اكتملت مقومات الفضاء الشعبي الذي يملأ المخيلة الجماعية بفضل تداخل آليات الحواس التي جعلت من الوصف الموضوعي في بداية التشكيل المكاني **لحمام الوردة**، يأخذ بعدا حيا، من خلال الحركية التي انتشرت في أحشائه فجأة، جاعلة منه فضاء اجتماعيا يكشف عن المستور والتابو والمحرم، من خلال حديث النسوة والشهوة الخفية التي دبت فجأة، في أوصال الطفل المستمع إلى الهمس النسوي بخصوص شأنهن مع أزواجهن.

يمكن أن نفرز في المقبوس السابق ثلاثة مكونات أساسية قامت برسم الفضاء هي: الأصوات والروائح، وحاسة اللمس التي استدعيت من خلال الذاكرة الطفولية التي احتفظت بحرارة التواصل اللمسي مع الطيابة، والتواصل الصوتي مع الهمس المنتهي إليها من مزيج الضحكات الخجولة التي أصدرتها الزوجتان وهما تخوضان في حميمية العلاقة التي تربطهما بأزواجهما. من أجل ذلك يمكن القول على حد تعبير **خالد** حسين حسين:" لا مكان من دون روائح وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والهندسية والجغرافية، فالمكان ليس فراغا وحيزا فحسب، وإنما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي أنه حصيلة تقاطعات الحواس مجتمعة، من بصر وسمع وشم ولمس وإدراك للعالم الذي يحيا فيه الكائن."[32].

نشير هنا إلى أشياء المكان المتعلقة خصوصا بصندوق الكازوز جانب صاحبة الحمام، بما يجعل الإشارة تحمل مغزى اقتصاديا واضحا، بالإضافة إلى الهيأة التي تتخذها مديرة المكان بنظاراتها وجلستها وراء مكتبها الرخامي كإيحاء ارستقراطي في مخيلة الفتى القروي النازل إلى المدينة مع والدته للتلذذ بهذه المتعة التي تعد واحدة من المتع القليلة التي يتيحها المكان عهدئذ، وهو ما يجعلنا نقول مع **ويسجربر**: "إن العالم المرسوم هو عالم المادة الاستهلاكية الأساسية لوسط اقتصادي دون مستوى البذخ."[33]، مستوى اقتصادي نابع من صميم البساطة القروية الخارجة لتوها إلى استقلال لم يعط ثماره المرجوة بعد.

على ضوء المقبوس السالف لوايسجربر يلفت انتباهنا ذلك الانتفاح الفجائي في فضاء الحمام بعد الزج بالعناصر الحاسة إليه، إذ انفتح الأفق على الهمس والعري والتدليك الخشن اللذيذ للطيابة بالإضافة إلى

رائحة الفوطة المميزة، رائحة الكاز والاحتراق، والعرق الممتزج بحرارة الأجساد العارية أو شبه العارية. وإذا تساءلنا عن أسباب تبادر رائحة الكاز إلى ذاكرة الكاتب دون غيرها، أمكننا القول على حد تعبير عبد الصمد **زايد** بأن " الرائحة عادة هي التي تستفز الإنسان سلبا أو إيجابا فترتفع بفضلها درجة حضور الإنسان عنده، وهي التي تضطر خياله إلى الارتداد إلى بعض ما ألفه أو عاشه فيه من نشاطات وتجارب، لأن الروائح بعض من معالم المكان، أو هي من بعض مراجعه الميسرة لقراءته الآن أو لاستعادة ما كان لأهله من قراءة له في الماضي، لذلك افتتن بها بودلير والرمزيون عامة، وكادوا يجعلون منها قرينا للذاكرة، لا غنى لها عنه، فهي نَفس المكان تقريبا أو هي روحه الخفية."[34].

وعليه فإن رائحة الكاز في الفوطة، ما هي في واقع الأمر، إلا ذاكرة الطفولة الأولى وهي تتشمم الكاز المخصص لإنارة البيوت القروية التي لم تكن قد عرفت إنارة الكهرباء بعد، وهي رائحة، من النفاذ والقوة، بحيث يستحيل نسيانها مهما تقادم الزمن، ومهما تقدم العمر. أما رائحة العرق والأجساد، فهي الحضور الإنساني المجسد في أعلى صوره، صورة الاختلاط واقتراب الأنفاس وامتزاجات الكيان كما يتبدى ذلك بوضوح كبير، في الاختلاط الأنثوي الكثيف في الحمامات الشعبية.

يبدو لنا من القرائن التخييلية الذاتية، ومن كون الروائح روح المكان ونفسه، أن السارد لم يشتغل بما فيه الكفاية على روائح المكان، نظرا للضعف الذي اعترى الذاكرة فجأة عن تعقب كافة الروائح التي يفترض أن ينثها مكان مغلق على كثافة نسائية كبيرة، في شغل كبير على أدوات الزينة من عطور و حناء وغيرها مما هو من طبيعة الحمامات الشعبية ومن عادة النساء فيها، ولم تلتقط من وفرة الروائح سوى ما ارتبط عندها بالمعيش اليومي الذي كون متخيلها وصاغ طبيعتها و سلوكها الأول، لأن الشروع في التذكر، ولاسيما كتابة الذاكرة: " يزرع الروح في (المنتهي) المستقر بدواخلنا، ويجعل تلك الطفولة المنصرمة، الطفولة الذكرى، كلية الحضور والحركة، تقاوم التأطير."[35]، وعلى هذا الأساس اختزل المتخيل الاسترجاعي كافة الإمكانات التي يتيحها المكان/الحمام ولبث عند حدود المرجعي لم يغادره إلى أفق الحلمي الاستيعاري المستثمر لإمكانات اللغة وطاقتها الشعرية والتخييلية، حيث احتبست المرسلة عند الإحالة إلى حالة مكانية عاشتها الذاكرة فحسب.

2. 3. الفضاء الملاذ.

مهما يكن التشكيل الفني للحمام كمكون مكاني فقد أتاح للسارد إمكانية العبور منه إلى تشكيل مكاني آخر لا يقل التصاقا بذاكرة الفاعل الذاتي الذي تمكن هذه المرة من التسامي به عن حدوده المرجعية الدنيا إلى فضاء آخر مختلف تماما.

لقد اقترنت زيارة سيدة **الرخام** في ذهن الفتى بزيارة الحمام:" كعادتي عندما أزور الحمام مع أمي، أهرب باتجاه المولياما[36]، أخترق أولا شارع الحدادين ثم البازار الكبير، مطعم عمي عمر الذي لا يقدم لا يبيع إلا الحريرة واللوبياء، ثم البريد القديم، فالبلدية مرورا بـ:**بيرو عرب**[37] لأجد نفسي فجأة في شارع الحرية أمام ضخامة المولياما (التمثال)التي تورثنا سعادة داخلية غريبة. امرأة عالية ومذهلة، بجسد مصقول بدقة متناهية وساقين عاريتين ممتلئتين وصدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين باتجاه سماء فاترة، ويد تلوح في الهواء بحنو، مفتوحة على حمامة كانت تستعد للطيران، تعطي الانطباع وكأن المنظر حقيقي. كانت المرأة العالية تقف بكل قامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة. امرأة من رخام أبيض صاف، كلما هبت الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة اصفر لونها بسرعة، لكن بمجرد سقوط الأمطار، يصير التمثال من جديد أبيض، أبيض، مثل القطن، وتعود الحياة إليه من جديد. عندما انعكست الشمس على جسد المرأة

الرخامية عرفت أن أمطار البارحة فعلت فعلها على هذا الجسد.

اقتربت منها حتى صرت فيها. تأملتها كأني أكتشفها للمرة الأولى بالرغم من أني كلما دخلت إلى المدينة من بوابات المقبرة الكبيرة أو على مدخل الدرك الوطني أجد نفسي تحتها. أتسلى بضخامتها من كثرة علوها، أحس كأنها مقدمة على السقوط على ولا أرتاح إلا عندما أنزل بصري وأبدأ في تفرس استقامة أعضائها ونعومتها والتداخل مع سيقانها الطويلتين. أشعر تجاهها بشيء غريب. أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أمي عندما كانت حاملا بي لتقول لها:

. إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا. سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائما في الحلم "سيدي امحمَّد الوسّيني" وإلا سيسرقه منك الأموات لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن والبارد.

(...) لا أملك وجها لهذه الغجرية ذات الامتداد الفارع سوى وجه التمثال الرخامي الذي يملأني. أحيانا أشعر به هي، وهي هو. ولهذا فانا كلما واجهت المرأة الرخامية شعرت في داخلي بمسؤولية طفولية تجاهها رغم أن حارس البلدية ليس بعيدا عن المكان، بل مواجه له. فهو لا يعرف إلا نش الحمام ثم ينسحب (...) تبدأ سعادتي عندما أخلو بها. أفكر أحيانا في نزعها من هذا المكان ووضعها في قريتي لأني أشعر بل على يقين، بأن مكانها الحقيقي هناك. وأحيانا أصعد إلى يدها وآخذها وأنا أتصور في داخلي أني أعزمها على شيء غامض فتنصاع لي بهدوء. أتلذذ بشكل غريب بملامسة جسدها المصقول. هذه المرة اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمام، أشعر بها ملكي وأني الوحيد القادر على فهمها. أضع رأسي على ساقها، على زندها، أشم رائحة المرمر التي تشبه رائحة العرعار والكرّيش. أتسلقها رغم انزلاقات جسدها، وأجلس على يدها الغليظة التي تتحمل بكل راحة جثتي الصغيرة وأحاول أن أجد مكانا في كفها مع الحمامة التي تستعد للطيران ولا تطير أبدا...وأنا في يدها مثل الحمامة، أتمنى أن أطير، لكني عندما أنتبه للفراغ الفاصل بين يد المرأة الرخامية العالي والأرض، أخاف من الانكسار فأعدل عن فكرتي الأولى. حتى العساس صار يشعر بسعادة كبيرة وهو يراني متسلقا كالجندي في كفها...ثم ينبهني بسخرية: . اسمع يالَزعر الحمصي، ما تخلّيش لحمام يزقّق عليها. رآها نظيفة بالنو."[38].

وجدنا أنه لا بد لنا من نقل التشكيل المكاني لسيدة الرخام، على طوله، لأن ملامحه وأبعاده لا تتضح إلا من خلال التفاصيل التي تتداخل مع مجمل اللحظات التي يعيشها البطل الذاتي مع التمثال، حيث تتكشف كل مرة ملامح جديدة مختلفة عن سابقتها، بطريقة جعلت التشكيل المكاني يأخذ أبعاد مشحونة بالدلالة، يتداخل فيها الرمز والحلم والإيهام والاستعارة، ويؤسطَر المكان منفتحا على أدغال اللاشعور التي يتعالى بها الرمز بكل مقوماته، مما يجعل المكان/التمثال، يأخذ بعدا استثنائيا في النص، ينم عن قدرة الكاتب على شعرنة الفضاء والخروج به من حيز الناجز المستند إلى الذاكرة التي تعري المكان وتسطحه عندما تعتمد الوفاء للمرجع.

يتماهى التمثال مع المكان/الملاذ أو المكان/الملجأ عندما يصرح السارد في مقدمة المشهد بأنه "دائما عندما أزور الحمام مع أمي أهرب باتجاه المواليما ". وهنا نتساءل: هل هو الهرب من سطحية الحمام، أم من تآكله، أم من فساد أجوائه؟ أم هو الهرب من رائحة الكاز والعرق والهمس الجنسي وتشوهات المكان إلى بياض الرخام؟ لا نملك إجابة قاطعة ولكننا نكتفي بطرح الأسئلة التي تجعل النص ينفتح على الممكن والمحتمل في الوقت الذي نؤكد على أن الاتجاه إلى التمثال كان استجابة لنداء غامض وملح، نداء الهرب الذي يوعز بالاتجاه صوب الطمأنينة والسكينة والآمان، صوب المكان الذي يتخذ لبوس الذاتية

كميزة فارقة له عن سواه من الأمكنة، لأنه متعلق بالطبيعة الفردية للأشخاص وتكويناتهم، فلكل ملاذه وملجأه الذي يتسامى إلى معاني تستعير مقوماتها من المكان الملاذ أصلا، كالمخدر والجنس و ربما الدين أو الإيديولوجيا، وهو كما يقول عبد الصمد **زايد** الذي رصد هذا اللون من التشكيل في الرواية العربية: " المكان . الملاذ فضاء ذاتي، والفضاء الذاتي حاجة جبلية في الإنسان، ومركب جوهري من مركبات تجربته الوجدانية الفكرية، ولا ننكر صحة ذلك شريطة أن تتقيد ممارسة هذا الفضاء بما تتطلبه مختلف الملكات لاستقامة نشاطها، وكلما تجاوز طالبوه هذا الحد وقصدوه لذاته على أنه غاية أصبح ظاهرة مرضية وضربا من ضروب الخدر المدمر للكيان...ومن خصائصه انه ليس شأنا جماعيا، بل إن تصرم الجماعة وضيق الفضاء الاجتماعي هما المولدان له، وهما الحاكمان بانفصال الشخصيات التدريجي عن الناس للانقطاع إلى ذواتها، والفضاء الذاتي عادة هو ملاذ الإنسان الأخير حينما يكتسح الفساد الأمكنة."[39].

إن (ذاكرة الماء)، في الحقيقة، هي ذاكرة الأمكنة المحتضرة تحت وطأة الفساد الذي صدم لطفولة السارد في تلك المرحلة المبكرة عندما شهد مكانه الملاذ يهوي تحت معاول التخريب، كما أن الهرب إلى سيدة الرخام يأخذ في السياق شكل اللياذ اليائس بالملاذ، حيث يتناسى في عجلته مجمل التفاصيل المحيطة بالتمثال باستثناء بعض البرقيات المكانية التي تحدد بصعوبة طوبوغرافيا الشوارع التي يعبرها السارد في طريقه إليه:(شارع الحدادين، البازار الكبير، مطعم عمي عمر، البريد القديم، البلدية، بيرو عرب، شارع الحرية). لا نعثر هنا على أي حركة أو صوت أو لون أو حضور إنساني أو غير إنساني، بما يقوي من فعل الهرب المعبر عنه بفعل الاختراق (أخترق) وفي النهاية (أجد نفسي فجأة أمام التمثال).

يعد استعمال أفعال الحركة السريعة المرافقة للهرب، مبررا كافيا لإهمال الإلمام بتفاصيل الفضاء والاكتفاء بالعرض السريع للمواقع التي يقطعها السارد، للتأكيد، ربما، على مسيس الحاجة إلى المكان الملاذ، وهو تعميق فضائي فني لحاسة المأساة والفجيعة التي ستلم بالفاعل الذاتي وهو يشهد، عاجزا، مقهورا، عملية التخريب التي ستطال المكان بفعل الإيديولوجيا الجديدة التي غزت المكان فجر الاستقلال الذي تبدو علامات وشاكته من خلال الحضور الرمزي لمكان(**بيرو عرب**) الذي هو في الأصل إدارة استعمارية ما تزال قائمة في تلك المرحلة التاريخية التي يقف الكاتب على ملامحها في مرحلة الطفولة، وعلى التحولات التي اعتورت الأمكنة خصوصا، مشيرا في الوقت نفسه، من طرف خفي، إلى الخيبة الأولى من الاستقلال الذي أبقى على ذلك المكان المثقل بالماضي الاستعماري بينما يحرص على تدمير (سيدة الرخام) الملتبسة بأسطورة الغجرية التي تنبأت بولادة الكاتب/الفاعل الذاتي/السارد، مثلما تنبأت بالمآسي المتربصة به في فضاء مؤسطر يتداخل فيه الرمز والحيوان والطير والإنسان بالحلم والواقع، باعتبارها مميزات للمكان الفني" بوصفه صهر الواقعي بالمتخيل، لتواجه الكتابة قارئها برؤية جديدة للمكان والجسد وهما يتضافران لخلق عالم أسطوري."[40] .

نقف على تداخل الواقعي بالمتخيل في تشكيل المكان من خلال توسل عنصر الرمز الذي تفضحه العلاقة الحميمية التي تربط بين الفاعل الذاتي والتمثال الذي أطلق عليه اسم سيدة الرخام، إذا عمدنا إلى تفكيك عناصر الرمز، وجدناها تتكون من وحدات ثلاث تتحول بدورها إلى رموز مثقلة بالدلالة، هي جسد التمثال، الأحصنة التي يقف عليها والحمامة على كفه. عند البحث في دلالة التسمية: سيدة الرخام من خلال تفكيك المشهد المكاني المرمز، يتطلب الأمر المعرفة بالكيفية التي قدم بها عبر الوحدات اللغوية المستعملة في توصيف

المكان/التمثال، باعتبار التسمية بمثابة العتبة الأولى التي تمكن من الولوج إلى فضاء الخطاب، وإذا كان الاسم هنا لغة، واللغة أساسا فعل اتصال فإن كل:"فعل اتصال ينطوي على (قصد) من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة (المرسلة)، ثمة . إذن . قصد للبث من طرف (المرسل)، وقصد لتلقي هذا البث من طرف(المستقبل)."[41].

وعليه يمكن حشد متعلقات السيدة كما رصدها الملفوظ المكاني الطويل الذي أسلفناه بالشكل التالي:

السيدة:

- امرأة عالية ومذهلة
- جسد مصقول بدقة متناهية
- بساقين عاريتين ممتلئتين
- صدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين
- يد تلوح في الهواء بحنو

الرخام:

- من رخام أبيض صاف
- يصفر لونه بفعل الغبار
- يصير أبيض بفعل الأمطار

إنها امرأة مكونة جسديا بمقومات الأنوثة والكمال الذي يستدعي إطلاق اسم السيدة عليها، وهو الاسم المحمل بإيحات السيادة المتضمنة لمواصفات جسدية ومعنوية تجلت في اكتمال الخلقة واستواء الأعضاء من جهة، وفي التعالي والإذهال بالطول الفارع من جهة أخرى.

عند هذا المستوى الوصفي القائم وفق آلية التضمن والاشتمال ووفق النظرة المعانقة للمشهد برمته في غمزة عين واحدة من خلال وجهة نظر الفاعل الذاتي، تظل علاقة الشخصية مع المكان في مستوى أقرب إلى الحياد منه إلى الانتماء، لكن سرعان ما يدخلنا السرد في سياق آخر مغاير تماما عندما تنبثق من حيادية المكان، علاقة انتمائية مشبوبة، تزج بالتشكيل المكاني في الغرابة والتعجيب أو الفانتاستيك، عندما تتم زحزحة المكان من المستوى الشيئي المادي إلى المستوى الإنساني باضطرام الحس الجنسي المعبر عنه في الوحدات اللغوية التالية:

- اقتربت منها حتى صرت فيها
- تأملتها كأني أكتشفها للمرة الأولى
- أبدأ في تفرس
  استقامة أعضائها
  ونعومتها
  والتداخل مع سيقانها الطويلتين
- أشعر تجاهها بشيء غريب.
- أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أمي.
- أحيانا أشعر به هي، وهي هو.
- تبدأ سعادتي عندما أخلو بها.
- أصعد إلى يدها وآخذها وانأ أتصور في داخلي أني أعزمها إلى شيء غامض.
- تنصاع لي بهدوء.
- أتلذذ بشكل غريب بملامسة جسدها المصقول.
- اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمام.
- أشعر بها ملكي.
- أضع رأسي على ساقها، على زندها.
- أنزل بسرعة من على جسدها وأنا أحمل في قلبي انتظارات عديدة.

باستعراض سريع للوحدات الدالة في وصف التمثال، نلاحظ العبارات ذات المدلول الجنسي الصريح، وهو ما

يكشف الرؤية الذاتية المولدة لقيم الانحياز المفرط إلى المكان وهي الرؤية " المدججة بقيم التماهي والامتزاج به."[42]، ذلك الامتزاج الذي أدى إلى أنسنة المكان بنفض الجمود الرخامي عنه ومده بمعاني الحياة المتجلية في أسمى معاني التواصل الجسدي، باعثا في الجسد الجامد معاني الحيوية والحركة التي تميزت بالانفتاح على البعد الرمزي والتغريبي للمكان:" فالمكان دون حدث لا معنى له، لأن الحدث هو الذي يحوله إلى مكاني إنساني وثقافي، حيث تتفتح فيه الكينونة فيصبح امتدادا للكائن الإنساني."[43]. وعليه، فتمثال سيدة الرخام كمكان، بالإضافة إلى اعتباره كامتداد لشخصية السارد الطفولية، خصوصا في الملفوظ الذي يسرد فيه حركاته العابثة مع التمثال تسلقا وصعودا وهبوطا، يشذ عن الواقعي والمألوف والمعتاد عندما يتقمص الوجهُ الرخامي وجهَ الغجرية، الخارجة بدورها، من أفق غير أفق البعد السطحي للأحداث والوقائع، بما يحيل التمثال مكانيا إلى مكان عجائبي، باعتبار العجيب " مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة."[44].

ذلك ما جعل العلاقة التي تربط الطفل بسيدة الرخام تأخذ منحى عجائبيا يحيل على دورها في جعل الفتى يدرك تفتح غريزته الجنسية فجأة من خلال استحضاره، وهو يعانق التمثال، صورة المرأتين اللتين تهامستا بعلاقاتهما مع زوجيهما، بما أيقض غافي شهوته التي لم يكن يدرك وجودها أصلا، لكنه اكتشف أنه أصبح يعي أمورا هي من شان البالغين فقط. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار التمثال ككرونوتوب بالمعنى **الباختيني**، أي:" مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي."[45]، وهو ما يسمح باعتباره خصيصة فضائية محملة بمعاني تختصر لوحدها إشكالية النص المستند إلى الذاكرة في تشكيلاته الفضائية، حيث يصغر بمفرده، تصغيرا ميكروسكوبيا، مجموع التحولات التي داهمت المكان الطفولي وحولته بشكل فجائعي إلى مكان معادي فاضح البشاعة والتخلف انطلاقا من كون البنيات الزمكانية (الكرونوتوب) " ضرورة إطارية ونسقية تستدعيها بنية الحكاية كما تستلزمها الكتابة (المنظور السردي) ويندرج بالتالي ضمن رؤية فكرية إيديولوجية وإستيطيقية مبرمجة تشف عن المنظور الحضاري للكاتب حيال المجتمع والإنسان والكون عامة."[46].

من أجل ذلك، وليس مصادفة ربما، لن نعثر في النص كله على مكان يعتمد التغريب والتعجيب على منوال سيدة **الرخام**، لأنها في اعتقادنا، تشف عن المنظور السردي الذي يَخضع لتوجهه معظم التشكيلات المكانية التي تتوقف عندها الذاكرة وهي تتكتب فضائيا، وسوف يظل الهاجس العام المسيطر على كافة أمكنة التخييل الذاتي في النص، خاضعا للتحولات التي طرأت على سيدة الرخام، لكأنها الصدمة الطفولية التي استقرت عميقا في اللاشعور الذي سيسم الإبداع الذي سيكتبه الطفل، كما يقرر ذلك علم النفس والتحليل النفسي.

من أجل ذلك اعتنينا بقراءة المكان/التمثال، باعتباره النمط الذي سيتكرر، ليس في (ذاكرة الماء) فحسب، ولكن في كل الكتابات التي أنجزها المؤلف[47] في الحقبة التاريخية المعروفة في تاريخنا الحديث بالعشرية السوداء. تتضافر عناصر أخرى، من الفضاء المكاني، لتجعل التمثال يخرج من حدوده الواقعية إلى الترميز المعمى بالكثافة الدلالية، مشكلا نوعا من التحدي والتحريض على فك شفرة الملفوظ المكاني، ونعني بذلك التنصيص على النهدين النافرين الناظرين إلى سماء فاترة، والحمامة التي يتداخل بها السارد على يد التمثال والتي لا تطير أبدا، ورائحة الكريش والعرعار الملتبسة برائحة الرخام، والأحصنة التي تجاهد للقيام من الأرض، ووجود التمثال في شارع (الحرية)، واليقين بأن مكانها الطبيعي هو في قرية السارد الذاتي الذي يصرح باسمه في هذا المقطع

الوصفي للتمثال لأول مرة، اسمه الحقيقي (واسني) والكنائي (لزعر الحمصي).

وعلى هذا الأساس لم يخرج النص في سعيه لتعجيب المكان عن التجلي الذي يتخذه في النص العربي بصفة عامة، والذي يمكن تمحيصه ضمن " كلية التنوع من خلال حضوره في الرواية العربية المعاصرة كخصيصة تعمل على استثمار العجيب في أهم العناصر المشيرة للنص الروائي: الكرونوتوب، ثم الشخصيات بصياغات تعمل على تعديلات في مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفي أوعاء الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة أخرى."[48]، وهي التي اجتمعت كلية في الملفوظ المرصِّص لتشكيلات سيدة الرخام، وفق وجهة نظر الفاعل الذاتي الذي لم يكن سوى الطفل والكاتب والمؤلف والشخصية المحورية في العملية برمتها، طفل غير كل الأطفال، بانفتاح شهوته الجنسية والفنية إن صح القول، لمعانقة البعدين: الرمزي والواقعي لتكوينٍ سيدة الرخام المذهل بكل المقاييس.

الواقع إن الخطاب الاسترجاعي المتربص بإمكانات الذاكرة بكل تلويناتها، ولاسيما المرحلة الطفولية منها حيث تتداخل الألوان والأبعاد والخرافي والواقعي، تجعل المكان عجائبيا بامتياز، حيث "ترتبط بنيات العجائبي في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور، وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامي، عبرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعي، فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية . غيبية . لإيجاد حالة من الزج بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، في المأزق."[49].

لقد كان المأزق متوقعا منذ مباشرتنا لتشكيل فضائي خارج من شطط الذات الطفولية التي لا تعرف وضوح المنطق ولا صرامة الواقع، كما هو حال الموجودات جميعا في عالم الطفل:" فالموجودات في عرفه ليست نهائية أو مستقلة، بل يمكنها أن تتحول وتتخذ لنفسها حدودا أخرى، وماهية أخرى، وتفسير ذلك أن موضوعات الإحساس عنده، أي الأشياء وعامة الكائنات، ليست منفصلة عنه، وليس لها وجود خارج ذاته، فهي ليست موجودة في ذاتها بل في خياله وإحساسه."[50]، وهي الذاتية نفسها التي أدت إلى التغريب الذي تعرض له المكان، وإلى التعجيب الذي تسامى به إلى حدود المكان الأسطوري الذي قال عنه ج.**كازانوف**:"في المكان الأسطوري لا تبقى العناصر الحية أو الجامدة سجينة شكل نهائي بل يمكنها أن تنقلب إلى ما شاءت متى شاءت."[51]، وهو ما تكرر مع التمثال في لفتات إنسانية مشحونة بالعاطفة والمعنى .

إن الكشف عما اعترى سيدة الرخام من تغريب وأسطرة يؤدي في شطر مهم منه الكشف عن شعرية التشكيل المكاني المحبوك بالرمز بالدرجة الأولى، حيث يمكن له أن ينقذ الخطاب التخييلي من المباشرة التي تعرضنا إلى جانب منها في تقديم مكان حمام الوردة، إلى نقل المكان الراهن من المستوى الإحالي/المرجعي إلى المستوى المجازي، حيث " إن التغريب يسمح للروائي التلاعب بالمكان، للكشف عن حالات سيكولوجية غامضة، تعيشها الشخصية الروائية وترسيخ الوظيفة التخييلية للكتابة الروائية."[52]. وإذا ساءلنا المكونات الرمزية المشتبكة بالمكان/سيدة الرخام، وجدناها مكونات غاية في الكثافة الدلالية، منها الحمامة، الأحصنة، الأعشاب البرية، الأعالي والخوف من السقوط، بالإضافة إلى المقبرة والدرك الوطني.

يقول جيلبار **ديران** عن الرمز الحيواني، الممثل عندنا في الملفوظ بالعصفور(الحمامة) والحيوان(الحصان): " في الوهلة الأولى يبدو لنا الترميز الحيواني شيد الضبابية لأنه واسع الانتشار. يظهر أنه يستطيع الإيحاء بقيم سلبية مع الزواحف، الفئران، الطيور الليلية، أكثر منها بقيم إيجابية مع الحمامة والحملان، ومع الحيوانات

الأليفة بصفة عامة."[53]. ما نريد التأكيد عليه بهذا الصدد، هو أن المكان قد احتفى حفاية خاصة بالرمز، لأنه يمنح النص الأدبي خاصية جمالية تنفتح على ثراء الدلالة من خلال توسل الأنظمة الثقافية الأخرى كالأساطير والخرافات، والعجيب بصفة عامة، نظرا لالتصاقها بالكائن الإنساني الذي تشكل الرموز بعدا من أبعاد وجوده وكينونته، وعليه فإن طرح "ظاهرة عالم الرموز للبحث يستعيد إذن شرعيته من مركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان أولا، وكون الفتوحات المعرفية في هذا المجال تمثل قمة ترسانة المعارف جميعا ثانيا، إنها المعرفة التي ليس بعدها معرفة بالنسبة لفهم الإنسان و مجتمعه."[54].

وإن كنا لا نرغب هنا في الاشتغال على ظاهرة الرمز في الثقافة والرواية لأنه سيخرجنا عن الهدف المسطر للقراءة، فإننا نشير إلى ما هو ضروري للإبانة عن انفتاح المكان الذي نحن بصدده على أبعاد كفيلة بالكشف عن الغائب، أو المغيب من الذات وهي تسترجع طفولتها من خلال التماهي مع المكان الذي يأخذ أبعادا متشابكة مع الرموز والغرابة، ابتداء من اللحظة التي يتدخل فيها الخيال لزحزحة الواقعي وتكييفه وفق نظامه الخاص، حيث " يمكننا أن نعتقد بأن الخيال يغطي على كل ما لا يخدمه."[55]، وهو ما يلغي الاعتباطية عن العناصر التي زج بها التخييل في حيز المكان. على أساس هذه الأرضية النظرية، يمكن القول إن العناصر الرمزية المشار إليها آنفا، تتداخل مع التحولات التي وصفنا بها المكان في نص (ذاكرة الماء) كما تتعانق مع الغريزة الجنسية وفق ما تجلى لنا في الوحدات اللغوية الدالة التي أفرزناها من الحقل اللغوي المشكل للمكان في (سيدة الرخام)، وبشكل قوي كما يبين ذلك جيلبار **ديران** في تحليله للرموز الحيوانية يقول:" إن التحليل النفسي الدقيق وفق الطرح الذي يقدمه يونغ يميل إلى اعتبار الرمز الحيواني رمزا قضيبيا phallique ."[56].

وعلى هذا الأساس، يمكن للحمامة التي كان يستنيم في قبضتها الفاعل الذاتي، أن تحيل على تفتح الغريزة الجنسية التي أعلن عنها الكاتب صراحة باعتبارها اللحظة التي اكتشف فيها تحرك شهوته لكلام المرأتين في الحمام، يقول **ديران**: " أما بخصوص الحمامة ،طائر فينوس، وإن كانت غالبا ملحقة بسياق جنسي، فإنها ليست أقل من كونها طائر الروح القدس...وإذا كانت تلعب دورا جنسيا في الأساطير المسيحية، فإن هذا الدور غالبا ما يكون متساميا sublimé ،وعليه فإن القضيبية التي يحمل بها الطائر عادة، ليس إلا قضيبية القوة والأفقية والتسامي، وإذا تعلق الصعود بالشهوة، فإنها شهوة مطهرة."[57]، وعليه يمكننا أن ننتهي إلى القول بأن:" هذا الشوق النفسي إلى الطهارة ، إلى التحليق، وإلى اللطافة subtil هي التي تتعرف إلى هذه الصورة الجوية."[58]. أليست هي الأشواق الأولى إلى الحرية والنقاء والتقدم والازدهار التي سوف تجعل الفاعل الذاتي ينسكن نهائيا بالعدوان الذي ستعيشه سيدة الرخام في تلك المرحلة المبكرة من حياته؟ ولماذا هذا الولع الشديد بالتأريخ للتحولات المكانية، ابتداء بمدرسة القرية الأولى؟ أليس في الرموز التي أشرنا إليها ما يحيل إلى هذه الصدمة الطفولية المبكرة؟

بالعودة إلى جيلبار **ديران**، نجده يعقد صلة وثيقة بين الذعر الذي يصيب الأطفال وبين الخاصية المميزة للطيور فيما يتعلق بالتحولات التي تعرض لها الأمكنة،" بالنسبة للطفل الصغير، كما الحال بالنسبة للحيوان نفسه، فإن القلق يثار غالبا بواسطة الحركة المباغتة، وغير المهذبة. كل حيوان، طائر، أو سمك أو حشرة، حساس للحركة، أكثر منه إلى الحضور الشكلي أو المادي."[59]، غير أن الحركة، فيما يخصنا، تتعلق بقضية جوهرية تثيرها الذاكرة كمكون إنساني، أو كمكون تخييلي كما هو في نص (ذاكرة الماء)، ونقصد به الذعر الذي يولده الإحساس باندلاق الزمن وهروبه وانسيابيته

اللامبالية " إن نظام النشاط المتسارع الذي هو الحركة العاجة، أو المزدحمة، أو الفوضوية، يبدو كإسقاط مازج للقلق إزاء التغيير... وعليه فإن التغيير أو التكيف أو الاندماج التي يمليها، ماهي إلا التجربة الأولى للزمن."[60] ..... ★[61].

وهكذا تتيح لنا رمزية الحمامة التساؤل الذي يردنا إلى أصل العمل: أليس النزوع السيري المسيطر في نص (ذاكرة الماء)، في وجه منه على الأقل، استجابة غريزية للإحساس بالتحول المكاني ولا سيما الزماني منه؟ ولماذا تصادفت كتابة السيرة مع المأساة الوطنية وتجاوز الكاتب عتبة الأربعين؟ أليست هي المرحلة التي يسعى فيها الكائن إلى إعادة قراءة ماضية وكينونته؟ ثم أليست هي المرحلة التي نستشعر فيها وقع الزمن وصرامته وانفلاته من بين أيدينا مثل حبات الرمل الجاف؟ ألا يثير الدهشة ذلك التشابه الكبير بين رمزية الحمامة ورمزية الماء " الذي هو الدعوة المريرة إلى السفر بلا رجعة: أبدا لا يمكننا الاغتسال مرتين في النهر نفسه، والأنهار لا تعود مطلقا إلى منابعها الأصلية. إن الماء السائل هو رمز النهائي irrévocable."[62].

أليست (ذاكرة الماء)، في المحصلة، هي هذا التشكيل المجازي المثقل بالرمز لسيدة الرخام؟ حيث الرغبة في التسامي والقبض على انسيابية الزمن من حيث محاولة القبض على سيولة الماء؟ ثم ألا تبدو سيدة الرخام أكثر نصاعة وبياضا وجمالا عندما تغسلها الأمطار من الرمال الصحراوية القادمة إليها من عمق المدينة؟ ولماذا من عمق المدينة وليس من جنوبها المفتوح على فضاء الصحراء؟ ألا يحيل الماء، ذاكرة، ومادة، على الدمع، وعلى اليأس الذي أمسك بخناق الكاتب؟ ثم أليس الماء هو المرآة التي نظر فيها **نرسيس** إلى وجهه فوقع في عشق ذاته؟ لأن" المرآة، ليست فقط مرتهنة لمضاعفة صور الـ "أنا" ومن هنا رمز اللاشعور المظلم فقط، ولكنها تتصل أيضا بالتأنق والغنج."[63].

يصعد الفاعل الذاتي، طفلا، إلى أعلى التمثال، ناظرا إلى الأسفل، مكررا فعل الصعود والنزول، حيث "إن النزعة إلى الصعود والتعالي تدعو إلى الاندفاع في الفضاء الخارجي وتجاوز نداء الجسد والشهوة، وأما حركة النزول فهي احتفاء بالجسد وتوق إلى الحميمية والدفء."[64]، حيث تظل العلاقة الجسدية بسيدة الرخام، هي التي تكيف العلاقة الذاتية المشبوبة التي اضطرمت، في تلك المرحلة من تيقظ الشهوة، بينما ظلت محكومة بالرغبة في التعقل والتعالي والتسامي الذي أشرنا إليه سابقا. ثم إن فعل الإطلالة من فوق، على العالم أسفل التمثال، يتماهى مع المعاني التي ألحقناها بالعنوان من حيث " إن ارتياد الأماكن العالية و نسق التفخيم أو التأليه التي يوحي بها العلو، تجعلنا ندرك التسمية التي يطلقها باشلار بذكاء، (التأمل الملكي)، المتصل بالنمط الأعلى الضوئي . البصري، من جهة، ومن جهة أخرى، بالنمط الأعلى السيكو. سوسيولوجي المتصل بالهيمنة المطلقة، لأن التأمل من القمم يعطي الانطباع بالسيطرة على العالم."[65].

لقد كان التأمل الممارس على طول المسار السردي للنص، نوعا من التأمل الملكي بتعبير **باشلار** حيث تعمد الذات إلى إعادة تفكيك وتركيب وجودها والفضاء الذي تكونت فيه الكينونة الفردية وفق منطق الذات والفهم الشخصي، والإدراك الذي تمليه التجربة الذاتية بالدرجة الأولى.

وبالعودة إلى المكونات الرمزية للمكان، نجد الخوف من السقوط الذي أشار إليه السارد، يتصل اتصالا وثيقا بالمكونات السابقة التي تجمعت للإحالة على رهاب الوقت حيث " يلخص السقوط ويكثف المظاهر المخيفة للزمن."[66]، الذي يتضافر مع رمز (الفرس) ليقوي هذا الإحساس الرهيب مادامت " كثير من الثقافات تجمع بشكل صريح بين الحصان والموت والشر. "[67]، وفي النهاية يتعلق الأمر" بأشكال النشاط الممزوج بالخوف

من التغيير والسفر بلا رجعة والموت."[68]. أليست هذه المعاني، هي نفسها محور النص الذي نحن بصدده؟ أليست التحولات المكانية والخوف من الزمن هي التي دعت إلى فعل الكتابة أساسا؟

لقد نهض الخطاب المقدماتي بالإجابة الصريحة عن هذه الأسئلة بما لا يدع مجالا للخوض فيه هنا، وعليه سنكتفي بالتوقف عند التشييد الدال للمكان من خلال عنصرين آخرين يتكاتفان مع المكونات الرمزية الأخرى لتشييد الدلالة التي نسعى حثيثا إلى محاصرتها، ونقصد بذلك بياض التمثال وروائح الأعشاب البرية الصادرة عنه. أما البياض فهو أقرب الألوان إلى الضوء، وأقدرها على الاحتفاظ به كما هو دون امتصاص لجزء منه، وأقبلها له وأشرقها، لذلك كان فيه للنور حضور قوي حتى عد هو النور ذاته، فاستحق السمو إلى مقام الرمز منذ القديم، فكان "رمز الكهنة وصانعي المعجزات ولون الآلهة السماوية التي عبدها الأولون."[69]. ذلك ما يجعل الجسد المرمري لسيدة الرخام يفيض بالقداسة والسمو ومعاني الطهارة والجمال المطلق، بما يكسب الموقف المكاني ولاء مطلقا لقيم الخير والحق والجمال، وكل عدوان عليه هو عدوان على هذه المعاني.

أما روائح (العرعار) و(الكريش) فقد وردت في السياق نفسه الذي أشرنا إليه سابقا عند الحديث عن تشكيلات الفضاء بالانطلاق من مكوناته اللمسية والشمية، غير أنها تأخذ هنا بعدا آخر من حلال إصرار السارد على الاعتقاد بأن المكان الطبيعي لسيدة الرخام هو قريته التي تعلن عن حضورها القوي من خلال الأعشاب التي لا تنمو إلا في القمم الجبلية الغابية، وهو بذلك الإعلان يلحقها بالمكونات الجمالية للقرية التي تصبح نموذجا لفضاء التسامح والبراءة والجمال المقترن بالطبيعة القروية حتى ولو أحالت هنا على النقيض مما يطرحه الخطاب الروائي العربي الذي يسمها بالانغلاق "وإن كانت مكانا مفتوحا(جغرافيا)، منغلقة على نفسها، على سكانها، على عاداتها الراسخة، على صراعاتها الداخلية، التي تدور أغلب الأحيان حول الأرض."[70]، ولكنها مع ذلك تظل "عنوان التأصل في الجذور ومستقر لبعض القيم الجوهرية كالأرض والطبيعة."[71] . إنها الرغبة الكبيرة في تأصيل قيم الحب والجمال في فضاء القرية لما ضاق عنها فضاء المدينة.

إن الامتداد القروي الذي ألحق بالتمثال من خلال الرغبة التي أعلن عليها السارد، ومن خلال روائح الأعشاب البرية التي ينثها جسده الرخامي، بقدر ما تشي بالرغبة في تأصيل الجمال في بيئته البرية العذراء، تشي بالاندماج بين الجسد الإنساني والطبيعة التي أنبتته، يقول ديفيد **لوبرتون** في سياق حديثه عن صورة الجسد في المعرفة الشعبية:" فالجسد فيها لا ينظر إليه مطلقا بصفته متميزا عن الإنسان كما في المعرفة البيوطبية. إن هذه المعارف التقليدية لا تعزل الجسد عن الكون، إنها تتمفصل على نسيج من الاتصالات، يظهر أن نفس المواد الأولية تدخل في تركيب الإنسان والعالم."[72]، إنها المواد الأولية التي تنبتها القرية كما أنبتت جسد الفاعل الذاتي، فهو كإنسان " على اتصال دائم بالعالم، إنه قطعة غير منفصلة عن العالم."[73]. وهو ما يحيل المكان المؤسطر إلى مكان أمومي، محيل بدوره على القرية والأم والطفولة والأعشاب البرية القروية وطبيعتها[74]، حيث نشهد شكلا من التداخل الغريب بين العناصر والقوى والخرافة والعجب، في لحمة تكوينية استطاعت أن تنجز شعريتها بتوسل الرمز والمجاز، حيث لم يرتبط المكان الواقعي بمرجعه إلا بأسباب واهية، سرعان ما تنهار أمام التملي الدقيق لمكوناته نظرا لهيمنة الوظيفة الشعرية التي فتحت آفاقه على فضاءات دلالية شديدة الغموض.

وإذا تشبثنا بواقعية المكان، ورغبنا في ربطه بالمرجع الذي يحيل عليه، أمكننا قراءته كرمز يحيل على ثقافة في مواجهة ثقافة وافدة، أو إيديولوجيا تتعرض للتدمير

من قبل إيديولوجيا جديدة تدخل الفضاء مدججة بقيم مختلفة ورؤية خاصة يكشف عنها المقبوس التالي: "غمرتني سعادة سرعان ما انكسرت. ركب رئيس البلدية آلية البوكلان le poclain بأسنان حديدية قاطعة. وضع أحد العمال على رأسه خوذة صفراء، بدأت الآلية التي كان يسوقها رئيس البلدية بنفسه تتحرك باتجاه التمثال. ثم بدأ يحفر من تحت أقدام سيدة الرخام ويحاول عبثا أن يزحزحها. ابتعد قليلا بآليته ثم اندفع بقوة ليضرب بالأسنان الحديدية نصف جسمها. لم تتحرك، قاومت الضربة الأولى صفق الناس بينما شعرت بمغص في أمعائي وكان الضربة كانت مصوبة نحوي. تراجع ليعود من جديد ويزداد ألمي أكثر، لم تكن سيدة الرخام تهتز أبدا. كنت أرى ملامحها من بين الأرجل. زاد عناد رئيس البلدية وبدأ يصرخ مثل صرخات الهنود الحمر عندما يحضرون لهجوم ما... هاه . تعاندي يا بنت الحرام. هذا يومك الأخير. في الضربة السابعة، بدأ التمثال ينحني شيئا فشيئا، وعرق "المير" يزداد تصببا على جبهته وعلى كامل جسمه. في الضربة الثامنة مالت قليلا، وأدارت وجهها نحوي، مسحت عيني من جديد من الدمع. رأيتها تبكي، لكن هذه الأرجل النتنة كانت تمنعني من المرور وحزام الشرطة أخافني أكثر. تذكرت مثلا عالقا برأسي. التماثيل عندما تنحني تنكسر. وعندما تتالت ضربات البوكلان سقطت سيدة الرخام على فمها بكل عنف، وبشكل جاف، كل شيء فيها تحول إلى ذرات. حتى الحمامة التي تمنيتها أن تخرج سالمة اندثرت، هي واليد الممتلئة التي كانت تحملها. نزل رئيس البلدية تحت التصفيقات والزغاريد والأناشيد الوطنية، بينما اهتم العمال بكنس المكان وتقطيع الأسلاك التي ظلت تسند سيدة الرخام من داخلها. ردمت كل الهوات التي خلفتها عملية الحفر والقلع. في المساء نفسه وضع قالب إسمنتي كتب عليه بماء الذهب:

باسم الله الرحمن الرحيم
(ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا)
دشن هذا النصب التذكاري تكريما لشهداء
المدينة، بتاريخ05.07. (...)196

بعدها انسحب الجميع، وبقيت هناك متمترسا أتلمس فراغ سيدة الرخام التي أراها وكأنها ما تزال في مكانها وهي تقهقه بصوت عال. لا أدري كيف رجعت مع أخي إلى البيت لكني كنت منكسرا من داخلي كجندي مهزوم أحاول أن أقنع نفسي بأن ما حدث لا يعدو أن يكون مجرد كابوس فقط. ...بينما ظل المارة يعبرون هذا الطريق، طريق الحرية، وعندما يتعبون، يجلسون على القالب الإسمنتي الذي وضع في مكان سيدة الرخام، لم يكن له أي شكل إلا شكل كرسي عمومي أو حازوق.... بسرعة نسي الناس، أنها كانت هناك امرأة عالية تدعى سيدة الرخام، تتكسر الشموس على جسدها كل صباح وكل مساء، سيدة لا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية، ولا تحضن في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد يوميا للطيران بدون أن تطير، حتى اندثرت."[75].

يكشف التشكيل المكاني، في الأخير، عن الهوة السحيقة بين العالمين، عالم الجمال المجسد في سيدة الرخام، والوافد الإيديولوجي الجديد الخارج لتوه من حرب طاحنة أكلت الأخضر واليابس، وأجهزت . فيما هي تتكون كبديل اجتماعي أريد له أن يزهر الخير والنور. على الأمل ممثلا في اليمامة التي لم تطر رغم محاولاتها الدائبة، وممثلة في البشاعة التي أنبتتها عبثية مضحكة، في وضع مكان التمثال الناطق بمعاني الجمال في أسمى صوره، مربعا إسمنتيا لا يغفر له وجوده، إلا النوايا التي أرادته للشهداء مهما كانت النوايا لا تصنع جمالا ولا فنا.

إن أنسنة المكان الذي اتخذ ملامح السيدة الجميلة، وترميزه وأسطرته ومزجه بالكينونة الكاتبة لوعيها الجمالي الأول، جاء للتنديد بالمسخ الذي تعرض له المكان مختصرا للمسخ الذي تعرضت له الهوية المغتصبة لقرن أو يزيد من الاستعمار، ومما يعمق من عبثية المسألة ويخز الضمير الوطني، أن الاستعمار، على بشاعته، قد خلف ما يمكن أن نعتبره بذورا صالحة كان يمكن لها أن تثمر خيرا لو استغلت على أحسن الوجوه، وهكذا يمكن القول مع محمود لطفي **اليوسفي:**" ثمة تفاعل عضوي بين ما هو اجتماعي وما هو جمالي. والجمالي ليس مجرد ترف فكري، إنه التجسيد الفعلي لتلك الصيرورة التي ما تفتأ تتم بين مكائد الوعي ومكر التاريخ."[76]، بما يثبت شرط الحضور المادي للمجتمع ضمن فعالية التذكر، أي اشتغال الذاكرة الفردية في حضور الجماعة ذاتها، فالخطاب الاسترجاعي لا ينهض إلا على أساس من التموضع ضمن الأطر الجماعي وينخرط من جديد بدور في الذاكرة الجماعية، بما يفضي إلى صياغة رابط بين صورة الماضي التي تعيد تركيبها الذاكرة استنادا للذكريات الفردية والتفكيرات المهيمنة للمجتمع في حقبة ما من تاريخه.

لا تختزن الذاكرة الجماعية ماضي الجماعة فحسب، بل تعيد تركيبه وتمكن من إعادة معايشته مرة أخرى، حيث تحول التاريخ الشخصي والجمعي إلى تاريخ معيش في الحاضر عبر أشيائه وفضاءاته وعبر استعمال الفضاء الخاص والتفاعل معه، كالتفاعل عبر الحي والجيرة والمدينة والأصدقاء والفضاءات المشتركة، غير أن هذا الماضي، على غرار الذكريات التي تحتفظ بها الذاكرة، لا يكف يقدم وسائل ضرورية لإعادة إنتاجها.

على هذا الأساس يمكننا القول بأن الرواية في القسم الثاني من تشكيل مكان (سيدة الرخام)، قد تحولت إلى ذاكرة للتاريخ والايدولوجيا:" فكل مكان يحمل تاريخا غالبا ما تتجلى أهم مظاهره في الأدب والفنون عامة وكل المؤسسات ووسائل التبليغ. ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلفه، ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان، بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهدته من أحداث تختلف قدرا وقيمة."[77]، وهو ما يجعل الموقف الذي تتبعنا تفاصيله في الصفحات التي كرسناها لحفر المشهد المكاني، تستجيب للملاحظة المهيمنة على جسد النص برمته، حيث تخضع جميع الأمكنة التي استحضرتها الذاكرة أو اجتازها السارد الذاتي متخفيا من الموت، بين زمن الذاكرة، وزمن الكتابة، تخضع للتسطير بالأسود الكثيف للأسباب التي أدت إلى تدمير المكان، كأنه البحث عن الخلفية الثقافية أو الإيديولوجية التي كان لا بد لها أن تؤدي إلى النهاية الحتمية إلى العدوان المعلن على العقل والجمال والتاريخ من حيث عبثية النسق الذي تخضع له عبثية المعركة المثيرة للسخرية التي قادها رئيس البلدية ضد سيدة الرخام.

ومن ثم تحول الموقف برمته إلى إدانة صريحة للأفكار الوافدة التي أبانت عن تخلفها ورجعيتها، من خلال المنتج الأول الذي أحلته محل الجمال الخالص: حازوق لا وظيفة له إلا أن يكون مستراح المتعبين من الناس اللامبالين بالتحول الذي اعترى المكان.

إذا استخلصنا القرائن الملفوظية التالية:

* حتى الحمامة التي تمنيتها أن تخرج سالمة اندثرت، هي واليد

الممتلئة التي كانت تحملها.

* بينما ظل المارة يعبرون هذا الطريق، طريق الحرية، وعندما

يتعبون يجلسون على القالب الإسمنتي الذي وضع في مكان

سيدة الرخام.

* بسرعة نسي الناس سيدة الرخام التي كانت: . تتكسر الشموس على جسدها – ولا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية . ولا تحضن في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد يوميا للطيران بدون أن تطير، حتى اندثرت.

* لكن هذه الأرجل النتنة كانت تمنعني من المرور وحزام الشرطة أخافني أكثر.

* نزل رئيس البلدية تحت التصفيقات والزغاريد والأناشيد الوطنية.

* أجد نفسي تحتها كلما عبرت طريق المقبرة أو الدرك الوطني.

* كلما هبت الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة، اصفر لونها بسرعة.

يلفت انتباهنا طريق الحرية الذي تواطأ مع الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة، والأناشيد الوطنية وحزام الشرطة والحضور الرمزي للدرك الوطني وكآبة المقبرة، لتجبر التمثال على الانحناء ثم الانكسار وتشريد الحمامة التي كانت هناك تجسيدا حيا للأمل وللفرصة الضائعة إلى الأبد.

يحيل الموقف برمزيته المكثفة إلى تخلف الإيديولوجيا الوطنية المغلقة على نفسها، المدججة بالأحذية الثقيلة والجماهيرية المشبعة بوطنية واقعة على تخوم العبث، واللامعقول الذي راح يمارس حربه الجديدة، على طريقة الهنود الحمر، على ثقافة وقيم لم تستوعب بعد رهاناتِها الحضاريةَ في تلك المرحلة التي يؤرخ لها الكاتب بفجر الاستقلال: 07. 05. (...) 196 .

إنها بداية الانحراف الأولى التي ستفتح البلاد على قيامة الرعب والخراب، كما تفتح الذاكرة على حاضرها المسكون بشطط المستحيلات الحداثوية النهضوية، لا سيما وهي تمارس استرجاعها في المدينة التي تنقل إليها خطابها المهيمن، وإن تخللها الحين بعد الحين، العودة إلى الجذور، إلى القرية والمنبت، ولكن من منطق الخطاب المرهِّن للحاضر، حاضر الكتابة وليس ماضي الطفولة أو الذاكرة، فإذا استدعي ذلك الماضي البعيد، فليستعيد عمق التحول المستمر منذ تلك الصدمة الطفولية الباكرة، عبر استمرار المسخ للجمال ولكل القيم المرتبطة به أو المحيلة عليه.

هوامش المقال.

1. الحكايـة والمتخيـل، فريـد الزامـي، ص:56/55. طبعـة افريقيا الشرق، د.ت. الدار البيضاء/المغرب.
2. حول بعض قضايا الرواية، أمينة رشيد، ص:35، مجلة فصول، ع/04، سنة/1986، القامرة/مصر.
3. المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، عبد الصمد زايد، ص: :389. دار محمد علي، سنة/2003، ط/1، تونس.
4. الـراوي: الموقـع والشـكل، يمـنى العيـد، ص:12/11. مؤسسة الأبحاث العربية، سنة/1986، ط/1، بيروت/ لبنان.
5. jean WEISGERBER, L'espase romanesque, Ed : L'age d'Hmme, Lusan, 1978 P : 28
6. خطاب الذاكرة، حدود الواقع والتخييل، سعيد جبار، ص:92، مجلة علامات، ع/21، سنة/2004، مكناس/المغرب.
7. المرجع نفسه، ص:86.
8. jean WEISGERBER, L'espase romanesque ، مرجع سابق، ص : 1421.
9. المكان مجازا في ألف ليلة وليلة، ريتشارد فان ليوفن، ص:83، ترجمة: فاضل جتكر، مجلة الأداب، ع/10/09، سنة/1997، بيروت/لبنان.
10. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
11. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ص:101. دار شرقيات، القامرة، سنة/1997، ط/1.
12. ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، واسني الأعرج، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/2001، ط/1، الجزائر.
13. المصدر نفسه، ص: 38.
14. المصدر نفسه، ص: 39.
15. 92 George POULET: l'espase proustien، Ed: Gallimard، Paris,1963، P:60
16. ذاكرة الماء، ص:39.

17. المصدر نفسه، ص:251.

18. المصدر نفسه، ص: ص:378.

19. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ص: 66، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، سنة/ 1984، ط/2، بيروت/ لبنان.

20. المرجع نفسه، ص: 36.

21. جماليات المكان، غاستون باشلار، مرجع سابق، ص:43.

22. المرجع نفسه، ص:69.

23. ذاكرة الماء، ص:121/120.

24. المصدر نفسه، ص:230.

25. المكان في الرواية العربية –الصورة والدلالة- عبد الصمد زايد، ص: 113، دار محمد علي، سنة/2003، ط/1، تونس.

26. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، ص:244، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة/1994، ط/1، بيروت/لبنان.

27. jean WEISGERBER, L'espase romanesque

مرجع سابق، ص : 238.

28. ذاكرة الماء، ص:121.

29. المصدر نفسه، ص: 122.

30. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

31. المصدر نفسه، ص:123.

32. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، ص:376، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية، سنة/1421، ط/1.

33. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque

مرجع سابق، ص : 241.

34. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:248.

35. أسئلة الرواية، أسئلة النقد، محمد برادة، ص:121، شركة الرابطة، سنة/1996، ط/2، الدار البيضاء/المغرب. >>

36. التمثال le monument

37. مكتب العرب Bureau arabe (الكلمة مكثفة في الأصل)

38. ذاكرة الماء، ص:126/125/124.

39. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:333.

40. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:339.

41. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، ص:21، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، سنة/1998، د.ر.ط. القامرة/مصر.

42. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:229.

43. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

44. مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودوروف، ص:08 (من مقدمة محمد برادة)، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، سنة/1994، ط/1، القامرة/مصر.

45. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، ص:15 منشورات وزارة الثقافة، سنة/1990، ط/1، دمشق/سوريا.

46. جمالية النص روائي، أحمد فرشوخ، ص:78، دار لأمان، سنة/ 1996، ط/1، الرباط/ المغرب.

47. أقصد بالتحديد نصوصه التي جاءت مشكلة مع "ذاكرة الماء" ما يشبه الثلاثية، أي كل من (شرفات بحر الشمال) و(سيدة المقام)، وفي الغالب، تشكل التحولات ما يشبه التيمة المتكررة في كل أعمال واسيني الأعرج.

48. هوية العلامات، شعيب حليفي، ص: 19، دار الثقافة، سنة/2005، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

49. المرجع نفسه، ص:129.

50. G.POULET : Etude sur le temp. humain، مرجع سابق، ص : 201.

51. j.GAZENEUVE : Bonheur et Civilisation, Ed : Gallimard, Paris, 1966, P : 61

52. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:399.

53. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaire, Ed : DUNOD, 10em éd, P : 71

54. في الدلالة الميتافيزيقية للرموز الثقافية، محمود الذوادي، ص:10، مجلة عالم الفكر مجلد/25، ع/3، يناير/مارس، سنة/1997، الكويت.

55. المرجع السابق، 72.

56. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaireمرجع سابق، ص : 146.

57. المرجع نفسه، ص: 147.

58. المرجع نفسه، ص:75.

59. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

60. المرجع نفسه، ص:77.

61. نشير إلى أن هذه الأبعاد الرمزية نفسها، يستثمرها الكاتب في قراءة ملامح الشر عند فيكتور **هيجو**، وتردد ثيمة الهرب والعنف، في كثير من كتاباته، وهو ما لفت انتباهنا إلى تشابه الفضائين عند الكاتبين. انظر الصفحة :78 وما بعدها.

62. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaireمرجع سابق، ص : 109.

63. المرجع نفسه، ص: 107.

64. المرجع نفسه، ص:227.

65. المرجع نفسه، ص:152.

66. المرجع نفسه، ص:124.

67. المرجع نفسه، ص:79.

68. المرجع نفسه، ص:80.

69. النور والإشراق والأسطورة، أحمد ديب شعبو، ص:42، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/42، سنة/1986، الكويت.

70. القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أسعد، ص:75، مجلة: فصول، مج/2، ع/4، جويلية/أوت سبتمبر، القاهرة/مصر.

71. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:78.

72. أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لوبروتون، ص:82، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، سنة/1993، ط/1، بيروت/لبنان.

73. المرجع نفسه، ص: 82.

74. يمكن أن نرى في استعمال هذه المواد القروية المغرقة في المحلية ما رأت فيها يمنى **العيد** عندما رصدت الظامرة في كتابات حنا **مينا** الروائية السيرية بالخصوص، ومي انزياحات تستهدف تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، حيث يتجذر المحكي في واقعه الخاص، كأن السيرة الذاتية، بهذا المنحى، تؤسس للغة روائية خاصة لا تتخلى عن ملفوظها الشفوي الشعبي، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرب في الثقافة وربما في الأدب. **انظر**: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، يمنى العيد، ص:19/18، مجلة فصول، ع/4، مج/15، شتاء/1997، القاهرة/مصر.

75. ذاكرة الماء، ص:130/129/128.

76. فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، ص:235، ج/3، فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة/2002، ط/1، بيروت/لبنان.

المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:133.