

إشكاليات المكان في رواية "كاماراد" للصديق حاج أحمد الزيواني.

د. علاوة كوسة

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف. ميله .

الملخص:

يعالج هذا المقال إشكاليات المكان ودلالاته في رواية "كاماراد" للزيواني، وفيه نتحدث عن حضور المكان من خلال العتبات النصية، وعن حوار الأمكنة داخل النص وأنواعها.

Abstract

This article addresses the issue of the place and its implications in the novel "camarade" of "ziouani". it discusses the place's presence through text thresholds and dialogue between places within the text its types.

أولاً: في المهاد النظري.

يعدّ المكانُ عنصراً رئيساً، ومكوّناً أساساً لكثير من الفنون، لأنّه الإطار والمؤثر والمتأثر ببقية عناصر العمل الفنيّ عموماً والأدبيّ خصوصاً؛ وهو " ذلك الشّيء الذي يستحيل الفنّ بدونهُ أن يسمّى فناً" (1) كما يرى ياسين النصير، وتعدّ الرواية فنّ المكان كما يرى المتخصّصون في هذا الجنس الأدبيّ، لأنّه - المكان - مكوّن رئيس وضروريّ في تشكيل وربط بقية مكوّناتها الأخرى كالزّمان، الأحداث، الشخصيات وحتى اللّغة، وبذلك تحدّث صالح إبراهيم على أساس أنّ " المكان هوّية العمل الأدبيّ" (2)، فلا يمكن تصوّر هذا العمل من دون هذا العنصر، إذ يعدّ "المكان واحداً من أهمّ مكوّنات النصّ السرديّ" (3)، حيث "يقوم المكان في النصّ بوظيفة العمود الفقريّ" (4) وزيادة على أنّه " المساحة التي يتحرّك فيها الأبطال" (5)، فهو الإطار الذي تنصهر فيه بقية مكوّنات السرد، وتتداخل فنّيّاً ووظيفياً داخله لتزيد من تماسك النصّ، وتغني دلالاته وانفتاحه على سياقات مختلفة للقراء من جهة، وأنساقه الداخلية ومقولاته المكتنزة في بنياته العميقة لأنّ هذا النصّ ما هو إلا "كتعقيد آخر ينشك في سؤال التّاريخ، سؤال الجغرافيا، سؤال الفكر وسؤال الواقع المعيش" (5)، وتتفاعل داخله كائنات ورقية لها امتدادات في واقعها بشكل أو بآخر حين تعكس تجارب هذه الكائنات حيث "المكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئاً كثيراً وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة" (6) وذلك بناء على "التفاعل الحاصل بين الحال والمحل، بين الحاضن والمحضون، بين الكائن والمكان، هذا التفاعل لا يمكن بأيّ حال من الأحوال التغاضي عنه نظراً للتلازم الكائن بين هذين العنصرين، إذ إنّ كلّ عنصر منهما يتأثر بفعل الآخر، وكلّ منهما يفعل بالآخر وينفعل به" (7)، ذاك التفاعل الذي يقول فيه ياسين الرشيد بأنّه "للمكان عندي مفهوم واضح يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه" (8) ولأنّ الرواية هي مدينة فنّية، بكل تفاعلات مكوّناتها السردية، فإنّ للمكان فيها مكانة خاصة، بوصفه الركيزة الأساسية في بنائه، ومن ثمّ فقد أثرت البحث في إشكاليات المكان ودلالاته في رواية "كاماراد" للصديق حاج أحمد، متوقفاً عند جماليات هذا المكون السردية الهام.

ثانياً: رواية "كاماراد": اللوحة المكانية المتحركة.

تتكئ الرواية - على مدار سيرورتها نحو آفاق المتلقي، وصيرورة أحداثها من مكان إلى آخر، ومن حال إلى أخرى- تتكئ على مقولة، وسؤال وجودي ظلت الذات الكامارادية - ذات البطل مامادو- تتأرجح بين عمق مدلولها، وقسوة وقعها، ولا محدودية فلسفتها، ذاك السؤال المكاني

الرهيب الذي انسقت إليه معظم مقولات النص الفنية والتميمية، حيث تسكن الحيرة الوجودية المكانية ذهنَ الكامارادي كل لحظة، فتتردد المقولة/السؤال مراتٍ عديدةً في النص الروائي حيث يتساءل متعجبا: "الرجوع ليس سهلا !! الوصول للفردوس ليس سهلا !! البقاء هنا ليس سهلا !!"(10)، هذا السؤال الوجودي الذي انتاب البطل "الحراق النيجيري" في محطات مكانية عديدة ومعايير جغرافية انطلاقا من أقصى جنوب الجزائر، إلى تلمسان، فالغرب وهكذا، وبكل ما حملته الأمكنة من رموز، دلالات ومقولات مختلفة انطبعت في ذات "مامادو" التي امتزجت فيها أهواء متعددة، متناقضة، متحاورة، كالحب، الكره، الشوق، الحنين، الأمل، الأمل، الذاكرة والحلم، وهو ما جعل الأماكن طيلة الرحلة الصحراوية صوب الشمال ذات سلطة قاهرة، مانحة، مانعة، أتقن الروائي بث مقولاتها والكشف عن مواقع قوة سلطانها، على مكونات السرد الروائي الأخرى، حين ساير عنصر الزمن الانتقالات المكانية للبطل، وانطبع البطل ومرافقوه الكاماراديون بألوان المكان وتداعياته المختلفة

1: مكانية العتبات:

يحضر "المكان" منذ البداية، حين يتمظهر في غلاف الرواية؛ سواء في الصور المرافقة كنصوص موازية أو في عنوان الرواية ذاته، والعنوان الفرعي، وكذا العناوين الداخلية. جاءت صورة الغلاف كشفافة سرّ الرواية منذ البداية، حمالةً أوجه للتأويل، راميةً لمقولات الناص وكائناته المتوارية في المتن، فنلمح في صورة الغلاف عددا من الأشخاص الكاماراديين يتتابعون سيرا على الأقدام محملين بأمثعتهم يشقون أطراف الصحراء القاحلة/الصفراء/البياب تواليا، وهذا السير إنما هو انتقال مكاني بامتياز، يغادرون مكانا، قاصدين مكانا آخر، فالرحلة عادة تستدعي الأمكنة، كما أن صورة الغلاف تحمل شواهد قبور بقفار الصحراء دلالة على الموت، وقسوة الصحراء كمكان لا يمنح عادة إلا الفناء والضياع، لكن مساحة هذه الشواهد تحتوي زرقة البحر، وهو ما يبين أن هذه الرحلة الكامارادية تمنح الموت ملفوفا بأحلام الحياة الفردوسية هنالك ما وراء البحر، كمكان مرغوب فيه، وبهذا المدّ المكاني الرهيب الذي حملته صورة الغلاف يضعنا الروائي في مصاف المنتقلين مكانيا مع أول عتبة نصية نواجهها كقراء.

إن العنوان -كعتبة نصية- ذو أهمية بالغة في إنتاج دلالات جديدة، وتوجيه القارئ، وبمختلف وظائفه الإغرائية والتأثيرية والجمالية، و" تأتي أهمية الوقوف على العنوان من كونه أول ما يصادفه المتلقي في طريقه إلى عالم النص، وأول عتبة يجتازها وهو يعبر إلى الغايات

النصية" (11) العميقة والمثيرة والمنغلقة على ذاتها، إلى أن يقارنها المتلقي بأدواته القرائية، لأن العنوان "يشكل مفتاحا جماليا للنص (و) بعضا من استغلاقه" (12)، من حيث كشف مستوره وفضح مقاصده وجلاء غموضه.

لقد كان لعنوان الرواية "كاماراد" إشارات عميقة، تشظت عموديا بمحملاتها العميقة التي تسربت إلى طبقات النص الكثيرة حتى نواتها الدلالية الملتببة، وتشظت أفقيا، حين ظلت الإشارات "الكامارادية" تتوزع على فصول الرواية أحداثا، شخصيات، وأماكن كثيرة.

إن "كاماراد" وهو عنوان النص، صفةً ترتبط بمكان وليست تحمل دلالة بعيدة عن هذا الارتباط، فالكاماراد يعني الرفيق ساعة الانطلاق في رحلة الحرقة نحو الشمال ويقول مامادو- بطل الرواية عن هذا: "هي صفات نكاد نشترك فيها جميعا نحن أفارقة جنوب الصحراء الكبرى، الذين تلتحق بنا صفة الرفيق (كاماراد) بمجرد دخولنا إلى أول نقطة حدودية للجارة الشمالية، نعت بها ونسر بلبسها والتطيب بذكرها" (13).

وردت العناوين الداخلية جميعها حاملة لدلالات مكانية صريحة، تناوبت على تصوير الانتقال الكامارادي من الجنوب إلى الشمال، من الواقع المزري إلى أفاق حاملة، كما جاء في "رسالة مهاجر إفريقي غريق تناقلتها وسائط التواصل الاجتماعي" (14)، ومن خلال هذا العنوان الداخلي الأول تتضح معالم المكانية من خلال لفظة "الرسالة" الدالة على الانتقال من مرسل بمكان إلى مرسل إليه بمكان آخر، كما أن كلمة "مهاجر" تستدعي المكانية، من حيث الهجرة من مكان إلى آخر، وهذه الرسالة والهجرة تستدعيان مكانا آخر افتراضيا هو الوسائط التواصلية المعاصرة. هذه "المكانية" التي توشحت بها بقية العناوين/الفواصل الداخلية على هذا النحو والترتيب:

"غيثار الصدفه" (15)، حيث القيثار منطلق الألحان مكانيا ولها منتهى وموصل أخير، أما "الصدفة" فلقاء المخرج "جاك بلوز" بعامل الفندق الذي يسكن مع "مامادو" في نفس الحي، ليكون العنوان الداخلي الثالث "في القبر" (16) رامزا للعاصمة نيامي بيؤسها، واقعها المعيش المزري، وللفقير والتلوث والطبقية واستحالة الحياة، أما "البعث" (17) وهو أحد العناوين فذو دلالة مكانية من حيث إن البعث مرحلة تستدعي مرحلة وسطى بين القبر والقيامة/الفردوس المنشود عند الكاماراديين.

من العناوين الداخلية الأخرى ذات الإشارات المكانية:

- العنوان الفرعي الخامس: "النفخ في الصور" (18)
- السادس: "المحشر" (19)
- السابع: "على الصراط" (20)
- الثامن: "عين قزام مارسيليا ليكاماراد" (21)
- التاسع: "تامراست باريس ليكاماراد" (22)
- العاشر: "هامش مدن الضواحي" (23)
- الحادي عشر: "أدراروما ليكاماراد" (24)
- الثاني عشر: "رهاب طقس الشمال (تلمسان)" (25)
- الثالث عشر: "ما تبقى من حيف الطريق حتى سدرة المنتهى" (26)
- الرابع عشر: "فردوس الجنوب المنتظر" (27).

يلاحظ أن هذه العناوين قد دلت على أماكن حقيقية معروفة من تراب الجزائر ومنها: عين قزام، تامراست، أدرار، تلمسان (مغنية)، وإشارة إلى أماكن أخرى تدرك من خلال المتن وهي مدينة وجدة المغربية، ويأتي هذا الاستحضار المكاني ذو الطابع الديني تدقيقا للدلالة، ومنطلقا للتصوير الروائي ومنه: النفخ في الصور، المحشر، على الصراط، سدرة المنتهى، الفردوس، وهو ما: يجعلنا ندرك أن الروائي استحضر الأماكن بإشاراتها الجغرافية والدينية ليثبت أن المكان سيظل ذا محمولات وإشارات مهاجرة عابرة لآفاق القراءة وجغرافيا التأويل.

بعيدا عن سلطة المكان على العناوين، فإنّ للمكان حضورا آخر على مستوى الاستهلال الغيري الذي أورده الروائي في بداية نصه متمثلا في أغنية شهيرة للشاب خالد التي يقول في إحدى مقاطعها:

«المستقبل مسدود»

الحوت ولا الدود» (28)

فإذا كان السطر الأول من هذا المقطع ذا إشارات زمانية تتعلق بالزمان / المستقبل / الاستشراف، فإن السطر الثاني أشار إلى بعد مكاني ممثلا في لفظتين، الأول هي "الحوت" والدالة على "البحر" وهو في منطق الكاماراديين معبر إلى الفردوس المنشود وهو مكان مرغوب في هذه الأغنية، وفي منطق "الحراقة" لأنه جسر إلى النعيم، أما لفظة "الدود" فتدل على البر/الصحراء، الموطن الأصلي لهؤلاء الأفارقة، الذين يفضلون الموت في قوارب المغامرة

وينبذون الموت في أوطانهم البائسة، الموت واحد وتعددت أساليبه بين حوت البحار.. ودود القفار.

2: ثنائية الشمال والجنوب/ المطعم والمطعم:

تجسد رواية "كاماراد" ذاك الحوار الضبابي بين ضفتي المتوسط، بين الشمال والجنوب، حيث يطمح الجنوبيون إلى هجرة نحو جنان الشمال، هرباً من جحيم أوطانهم، فيما يطمح الشماليون في الاستثمار في معاناة الأفارقة وترجمتها أعمالاً سينمائية يحققون بها السبق الفني، ومثل هذا الحوار عن الجنوب الكامارادي مامادو، وعن الشمال المخرج السينمائي "جاك بلوز"، فطموح الأول كان الهجرة إلى الشمال وطمع الثاني كان ترجمة مأساة الأول إلى فيلم سينمائي يشارك به في مهرجان كان، والذي اصطحب معه في رحلته إلى شمال النيجر "جهاز تسجيل رقمي صغير يسمى ديكتافون ماركة (SONY) كذلك الذي يستعمله الصحفيون أثناء الاستجوابات الصحفية، عله بهذا الأخير إن وافته الفرصة وألفى مهاجراً نيجيريا بنيامي، ممن وصل عتبة الجنة وأخفق أو من فاز بحور العين.. فيغري أحدهما مع رغبته الجامحة لملاقاة النوع الأول لتوفر عنصري الإثارة (الاحتياج والخيبة) فيسرد له رحلته بكل تفاصيلها (...). عساه يقدم تلك التسجيلات والتقييدات لسيناريست محترف بغرض الاشتغال عليها لفيلمه الاستشرافي" (29).

كما يمثل الجنوب بالنسبة إلى المخرج "الشمالي" مطمعا فنيا ومكانا مرغوبا للمصلحة رغم أنه منبوذ للحياة، ففي "فترة العلاج التي دامت ستة أشهر كاملة اغتنم المداوي الفرصة، بحث بوسائط (ميديا) المعرفة عن أفقر دولة إفريقية، تصلح أن تكون أرضية لبطله، حفر كثيرا، في كل مرة كانت سعادة دولة النيجر هي المرشحة بامتياز.. لربما كانت دهشة أكبر مما توقع عندما وجد هذه الأخيرة.. لا تصنف كأفقر دولة على مستوى إفريقيا فحسب، إنما على مستوى العالم!!! سرّ كثيرا لهذا الصيد، ما جعله يستعجل حصص الشفاء من مطبئه" (30)، وهذه قمة الحاجة إلى مأس تسعده، وآلام تسليه، وخيبات ترشحه للتتويج بالسعفة الذهبية، التي يراهن على دورتها القادمة بهذه الهجرة إلى الجنوب.

لا يخلو نصُّ الرواية من حوار الأمكنة، حوار الضفتين، حوار الشمال والجنوب، في مستويات مختلفة من المقارنة والنظرة الدونية إلى الجنوب، تسليا، شفقة، وتعاليا، ولم يخلُ النصُّ من مشاهد ضدية تعكس التباين الرهيب بين الجنوب والشمال، كالتباين الشديد في المنشآت السياحية والفندقية، والمطارات والمطاعم مثلا.

المشهد الأول من فرنسا " في ذلك الزوال اللازوردي، من الأيام الأولى للدورة الخامسة والستين لمهرجان (كان) السينمائي وقع ذلك تحديدا في (2012/05/18) بعروس الضفة، حينما توقفت سيارة طويلة بيضاء كقطار (المالغلي) معتمة الزجاج نوع (Limousine) أمام البساط الأحمر لشارع (الأكروازيت) هرع خلق غفير من الصحفيين وأصحاب الكاميرات نحو السيارة الفارهة.. الجميع كان في انتظار المخرج السينمائي الفرنسي (جاك بلوز) المثير للجدل في الوسط السينمائي" (31) يقابله مشهد في الجنوب، بميامي النيجيرية الفقيرة، حيث سار المخرج الفرنسي الشهير وسائق التاكسي بحثا عن فندق و"أخيرا وصلا لأعلى فندق بالمدينة هو الآخر لا يرقى حتى إلى الفنادق غير المصنفة الضواحي.. ناهيك عن باريس" (32).

نعثر على مقارنات ثنائية أخرى بين أمكنة الشمال والجنوب في عقلية المخرج الفرنسي، ومنها مقارنته بين مطاري باريس ونيامي، حيث لما "نزل الضيف أرضية المطار على سلم مجرور!! كان لا يراه إلا من خلال أفلام السبعينات (مطار عاصمة دولة تكاد تكون ركنا صغيرا بمطارات الريف الفرنسي) قال في نفسه.. كان هذا الأخير خاليا من الطائرات (... وصلوا أمام قاعة الدخول للمطار) صالة صغيرة أيضا بقدر زاوية من قاعات مطاراتنا) تكلم مع نفسه ثانية" (33). كما يقارن المخرج الفرنسي بين مطاعم نيامي وباريس بنظرة دونية واضحة لأنه " في اللحظة التي ذهب فيها النادل بالطلبات، خزر بلحظ العين في أنحاء المطعم (طاولاته كراسيه أكوابه، موسيقاه، لوحاته، لا تدنو حتى إلى التصنيف الرابع من مطاعم شاعر الشانزليزيه) أسر في نفسه" (34).

3: الجنوب؛ القوة الطاردة:

لا يجدر بالباحث في أسئلة المكان من خلال هذه الرواية الاكتفاء بالمقارنة بين الشمال والجنوب من خلال النص، لذلك يجدر بنا أن نغوص في مقولات الجنوب، والبلدان الإفريقية بوصفها محاضن للكماراديين المهاجرين في مدهم الحالم وجزهم الخائب.

لقد صور لنا الروائي الجنوب بعدسة مواطن جنوبي هو مامادو الكامارادي النيجيري الذي يدرك معنى المواطنة ومعنى الجنوب والشمال معا فيعترف بحسرة ويعتذر بوقار: " عفو يا وطن!! كلانا ميت.. فقط الأسباب متعددة.. أنا غريق وأنت منحور بمدية حكامك العسكر.. الذين تشيخوا في إخراج أفلام الانقلاب" (35) بقدر ما يعكس هذا الاعتراف صدق مواطن إفريقي كامارادي، بقدر ما يظهر مرارة الحياة بأوطان مزقتها الحروب وأهلكها الفقر وهو ما يجعل الكامارادي يغامر صوب الشمال تاركا وراءه عائلة وأهلا كما يقر بذلك: "أعرف أنني تركت خلف

ظهري ترسانة ثقيلة من الديون على كاهل الأسرة، تقويت بعكازها على ابتزاز سماسرة تهريب البشر من برمومة المخيف وبحر المتوسط المريع" (36).

مثلما ساهمت الحروب الأهلية في مقتل الآلاف من الأفارقة وتشريد الملايين، فإنها دفعت بكثير من الأهالي إلى التفكير في الهجرة، وكانت بلدانهم فعلا قوة طاردة لهم بمفهومها الاجتماعي/الفيزيائي، كما يعترف كامارادي لبييري يدعى جورج في قوله: "عشنا حربين أهليتين!! أتتا على الأخضر واليابس، الأولى يا صديقي انطلقت سنة 1989 استمرت حتى 1996، راح ضحيتها زهاء 25000 شخص شرد أكثر من 70000 شخص كذلك (...). أما الحرب الأهلية الثانية يا رفيقي فقد بدأت بعد ثلاث سنوات (...). حيث راح ضحية هذه الحرب القدرة أزيد من 400000 شخص وتشريد أكثر من 800000 شخص آخر" (37)، هذه الحروب التي جعلت الأوطان خرابا والشعوب ذبابا وطردت أبناء الوطن إلى أوطان أخرى، وإلى اختيار عيش كريم أو موت رحيم كما يقول مواطن كامارادي: "إن الحرب الأهلية الثانية لما قامت فقدت فيها والدتي أيضا!! بقيت وحيدا في هذا الوجود!! بلادنا غنية بالألماس لكن تكالب العسكر أورثنا أيتاما وثكالي ومشوهين.. فضلا عن هروبي من وباء الإيبولا!! الذي انتشر بشكل مفرع في بلدنا والبلدان المجاورة كسيراليون وغينيا، ليس لدي ما أخسره الآن!! الهربة هي الخلاص، قررت الهجرة.. هذه حكايتي باختصاريا رفيقي" (38).

تنقلنا الرواية من خراب الأوطان الإفريقية بحروبها إلى أحزان الأحياء الشعبية حين يغادرها شبابها صوب مصائر غامضة ومغامرات غير محمودة العواقب، وهذا حيّ مامادو الكامارادي المغادر المغامر، يقول عنه: "خيمنت على الحي علامات الحزن في تلك العشية، زادته بؤسا على بؤسه، الجيران هم الآخرون زدناهم جرعة على تلك التي اعتادوها في يومياتهم النكدة" (39)، وكثيرا ما برر الكاماراديون هجرتهم بدوافع كثيرة وقوى طاردة لا تنتهي كما اعترف أحدهم لأمه: "أنا متحسر جدا يا أمي لأن العيلة والحروب الأهلية والأوبئة دبروا أمرهم بليل.. شكلوا حلفا علي!! حرضوني والله (...). كان لابد أن أقامر كغيري من الرفاق الأفارقة.. استجداء جنة الخلد تحت شعار يافطة كبيرة كتب عليها من أجل حياة أفضل" (40) وهروبا من حياة بائسة بالأحياء ومنها حي (Gمكلي) الذي يقطنه بطل الرواية مامادو، وقد رآه المخرج الفرنسي جاك بلوز لأول مرة حين "توجه مباشرة نحو النافذة المطلة على الحي الشعبي الشهير.. مكث مدة يشاهد الحالة العامة للحي... بيوت طينية بائسة.. مغطاة بأعواد الكرنك، والأوساخ، والقمامة في كل مكان دون استثناء.. أطفال نصف عراة.. نساء ضامرات.. شيوخ خماص أشياء لا تخطر على البال" (41)، ويغيب عن هذه الأحياء البائسة أي منفذ للترفيه أو الراحة، فحتى

مقاهي الانترنت ليست في مقام يريح أهل العي تواصلوا وترفمها ورقيا، "نعم لا أستطيع قول مقهى الأنترنت!! لست ساهيا، أبدا.. بالله عليك سيدي المخرج.. كيف يطلق على هذا المكان "Cyber Café"؟ مساحته لا تتعدى تسعة أمتار مربعة، ألقيت في جوفه بشكل غير متناسق أجهزة كمبيوترية مستعملة قليلة.. تكاد حروف وأرقام لوحاتها تَمَّحِي.. مع شاشتها الباهتة" (42).

هكذا صورت الرواية قوة بلدان إفريقية طاردةً لأهاليها بحروبها وفقرها وأمراضها وآفاتها حتى صارت منبوذة من أهلها ومن زائريها والعاملين بها كالعاصمة نيامي النيجيرية مثلا، حيث "بات تعيين سفراء الغرب والخليج العربي بنيامي من نميمة زوجاتهم وجلسات عائلاتهم حتى ساد الاعتقاد عندهن، أن ذلك من قبيل العقاب لأزواجهن" (43).

4- مناطق العبور الكامارادي / الآفات العابرة للأوطان:

الانتقال، هو وداع وترك لأمكنة طاردة وحلم بأمكنة أسرة جذابة، وبينهما متسع للمغامرة والصبر على الهجرة والسفر، فمثلما صورت الرواية واقع البلدان الإفريقية البائس فإنها لم تهمل التأريخ للرحلة الصحراوية صوب الشمال، انطلاقا من التجمعات الكامارادية للأفارقة بكل مدينة عبروها، صوب مدينة أخرى، وصولا إلى مخاطر الطرقات والمسالك الوعرة الفاعرة فاها موتا ونهايات موهلة في الحسرة، وصعوبة التنقل بين المدن لكثرة نقاط التفتيش على مسار آلاف الكيلومترات، رغم أن كل هذه المصاعب لن توقف رياح الجنوب عن هبوبها.

يحدثنا مامادوالكامارادي عن أحياء الكاماراديين بتمنراست (باريس ليكاماراد) حيث " كان الوقت منتصف النهار عندما رجعنا للحي.. الحركة بدأت تنشط قليلا، البعض من النساء الكاماراديات بدأت يظهرن عند مدخل الحي كسلعة رائجة (...). الأبواب بعضها فتحت.. الموسيقى الكامارادية بدأت تستيقظ من نومها هي الأخرى.. رائحة طبخ الأرز هي المسيطرة" (44)، وهناك إشارات واضحة لمحمولات المكان/التجمع الكامارادي، ومنها الدعارة الرائجة، والموسيقى، وبساطة المطعم، زيادة على أن "الأوساخ منتشرة في كل مكان بالمطبخ، على الأرض، على الحيطان، قِدْر وحيدة يتعاور عليها الرفاق، طاب قاعها من النار" (45)،

وتزداد أحوال الكاماراديين سوءًا بتجمعات (أدرار) ومنها المرقد الذي أقام فيه البطل ووصفه بأنه " مسقف بالزنك والأعمدة الحديدية التي تشبه سلك الحديد (...). به تذكارات كامارادية أيضا، علق في حيطانه أوتار.. وأعواد كثيرة تتعلق بها ملابس بالية وحقائب مهترئة" (46)، وبرغم كل هذا البؤس والجحيم والآفات بالأحياء الكامارادية إلا أن روادها كانت لهم بها ذكريات وتربطهم بها جمعية ما، وكانت لبعض هذه التجمعات أسماء أطلقها عليها الكاماراديون لحاجة

في أنفسهم، وقد "سموا الأول حي النجاة لأنهم وجدوا فيه الخلاص من جفاف ومجاعة الصحراء عندهم، الثاني نعتوه حي (ابني واسكت) لكونهم بنوا سكناتهم بلا بيع أو ملكية، ومن هنا جاء معنى (ابن واصمت)"(47).

لم تغفل الرواية - عابرةً الأمكنة - تأثيث الرحلة الصحراوية بلواحق مكانية تشدّ إزر مدن العبور ومنها وسائل التهريب البشري وعربات الموت التي تدفع إلى قوارب المدن بالشمال، ودقق مامادو في وصفها ووصف سائقها وأجوائها كاملة فيقول: "حركة كبيرة تعمر سطح عربة مركبة، منا من كان يتحدث الفرنسية، البعض الانجليزية، البعض الآخر اكتفى بلهجاتنا المحلية، تشكيلة الفريق الكامارادي الحالم"(48)، لقد كانت عربات المهريين ملتقى الأجناس، واللغات المختلفة، والأهداف والأحلام الواحدة المشتركة، بكل تفاصيلها القاسية حيث " كنا ننام على أكل يسير ونقضي الليل على معمعة الأغنام وقرص البعوض " (49).

لم يسلم الكامارديون من نقاط التفتيش الكثيرة، التي زادت من معاناتهم ومخاوفهم من تلاشي أحلام الوصول إلى الشمال، إلى جنة خلدتهم، فيحدثنا مامادو عن قسوة لحظات التفتيش على قلوبهم ومخاوفهم فيقول: "وجدنا أنفسنا أمام نقطة تفتيش للدرك الجزائري، المكان مفترق الطرق (أدرار-تيميمون-بشار) صعد دركيان، الأول اتجه مباشرة صوب نهاية الحافلة، رفيقه زرع فينا عينيه (...). طلب منا جوازاتنا، خلال فترة انتباهنا لوثائق هويتنا، استرق هذا الأخير النظر لصليبي المعلق، ناولناه وثنائنا.. دقق النظر فيها كثيرا، حركة كبيرة لتقليب أوراق الجواز ينظر للصور.. يقارب ملامحنا.. تأشيرة الدخول للأراضي الجزائرية.. تاريخ هذه الأخيرة"(50)، إنها نقاط التفتيش، أماكن بمحمولاتها الأهوائية المتناقضة؛ الحلم، الفرح المؤجل، الخوف من انكشاف الأمر، الهدوء المصطنع...

اختزل الروائي حوار الأمكنة الجنوبية/الشمالية، الطاردة/الجازبة، المنبوذة/المرغوبة، في انسجام وتناقض هذه الثنائية في مقولة مامادو جامعا بين مدن العبور وصفاتها في قوله «هناك محطة في مدينة تمنراست (باريس ليكاماراد)، بعدها في مدينة أدرار (روما ليكاماراد)، وفي مدينة مغنية (مالطا ليكاماراد) لمحافظة تلمسان الجزائرية ومدينة وجدة المغربية (قبرص ليكاماراد) وصولا حتى (جزيرة لومبيدوزالليكاماراد) بمدينة - الفنيدق- قبالة سبتة الإسبانية حيث الصاخة الكبرى والفردوس"(51)، وبين هذه المدن/المعابر، تتشاكل الرؤية الزبوانية مع الطرح الدانتوي، حيث النيجر جحيم الكاماراديين، والجزائر مطهرهم وإسبانيا فردوسهم المنشود.

5: الهوية والمكان/الكامارادية الحراوية:

إن انتقال الكاماراديين من الجنوب إلى الشمال ومن مكان إلى آخر، جعلهم يتعرفون على شعوب كثيرة بثقافاتهما المختلفة، ودياناتها أيضا، لكن السؤال الجوهرى: هل حافظ هؤلاء الكاماراديون على هويتهم الأصلية؟ وإذا كانوا قد تخلوا عنها فما الدوافع؟ وما أشكال هذه الحوارات الهوية مع هذه الشعوب التي تعرفوا عليها؟

المتتبع للرحلة الصحراوية نحو الشمال، يلاحظ تلك التغيرات الواضحة المغمدة التي كانت تطرأ على أسماء الكاماراديين وانتقالهم لديانات جديدة أيضا، وبعض طقوسها، ومجمل هذا التلون الهوي يهدف إلى تحقيق غاية واحدة وهو الوصول إلى الشمال بأمان، حين كانت هذه التبدلات توهم رجال الأمن، بل تضللهم أحيانا عن معرفة الهوية الحقيقية لهؤلاء الحراة كما وقع لمادو الذي اعترف: أليكس لاحظ علي البلبلة عند قدم لي الصليب !! قال لي بعدها: من الآن يا روبنسون كوليبالي أصبحت ماليا مسيحيا لا أخفي عليك سيدي المخرج أني تزلزلت.. تهلمت والله !! في ذوات صدري..تغير اسمك وهويتك يا كوليبالي.. أمر مقبول.. تبدل ديانتك ومعتقدك يا روبنسون قرار صعب !!"(52).

لقد صارت الهويات الجديدة، والأسماء والديانات أقنعة لها غاياتها، باعتراف الكاماراديين، لها بداياتها ولها نهاياتها، كما قال الكامارادي "فيليب" لزملائه: "ابتداءً من محطة المسافرين يوم خروجنا من هذه المدينة المضيفة عليكما مناداتي باسم جوازي المالي "فيليب" لا أقبل غيرها حتى نصل سالمين مشارف مدينة وجدة المغربية"(53).

بدت هوية الكاماراديين آنية وتحت ظروف العبور، وطقوس وعادات المجتمعات الجديدة التي يدخلونها ولها غاياتها المقيمة، كأن تقترن الهوية/الديانة بمآرب خاصة كما اعترف مادو: "صبيحة اليوم العاشر من إقامتنا خبأت صليبي في حقيبتي، بدا لي السكان هنا محافظين جدا، قد يضحى أحدهم بعدم العمل عنده لكونك مسيحيا، هذا أدنى تصرف قد يتخذه حيالك"(54)، كم أن أقنعة الهوية تنتزع حين تؤدي دورها.. أو تنتهي صلاحيتها، وهو ما يعكس قمة الفكر الحراوي للكاماراديين وحدث ذلك فور وصول مادو إلى "مغنية"، كمعبر جزائري أخير "مع غروب شمس خميس الرحيل 2012/11/29 تحللت نهائيا من هويتي الكوليبالية ويسوعيتي الظاهرة، وكذا سلسلي الذهبية وما تحمله، قلت في نفسي يومها (أشكرك عميقا كوليبالي.. ميغسي مالي برافو صليبي)"(55)، ومبررات الكاماراديين في هذا الانتحال الهوي الديني كثيرة "لأجل المرور السلس بنقاط التفتيش وهو إجراء معروف في كواليس وهوامش عالم

ليكاماراد" (56)، وذلك ما برره مامادو بصريح التلون: "كل شيء يهون من أجل تحقيق حلمي.. سأعلق الصليب في رقبتى.. وألبس عباءة اليسوع من أجل خداع رجال الأمن، إني مالياني مسيحي كما في جوازي.. في عميقي سأبقى نيجيريا مسلما.."(57).

تختتم الرواية برؤية شمالية للجنوب، تجسدها رؤى (جاك بلوز) وما خلص إليه من تجربته مع مامادو بالنيجر حيث قال: "أيها الشمال القانط من الجنس الكامارادي الزاحف.. أيها الجنوب العربي المتذمر من عبور شعب ليكاماراد

لا حل لنا من أخطبوط الهجرة إلا بخلق فرص نشاط تثبت هؤلاء الأفارقة المتعبين بخيبات الحياة وانكساراتهم ببلدانهم" (58).

الهوامش:

- 1- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الثانية، 2010 . ص15
- 2- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2003 ص13.
- 3- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008 . ص141.
- 4- أحمد شريط: الزلزال، تأويل ال دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005 شخصيات والمكان. مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص75.
- 5- إبراهيم عباس: الرواية المغربية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005 ص217.
- 6- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى، 2000 ص38.
- 7- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2008 . ص74-75.
- 8- إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2012 . ص37.
- 9- ياسين النصير: المرجع السابق، ص70.
- 10- الصديق حاج أحمد: كاماراد، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص217.
- 11- إبراهيم الحجري: المرجع السابق، ص93.
- 12- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، دار حلب للنشر، 2007، ص73.
- 13- الرواية، ص37.
- 14- المصدر نفسه، ص07.
- 15- المصدر نفسه، ص09.

- 16-المصدر نفسه، ص33.
- 17-المصدر نفسه، ص51
- 18-المصدر نفسه، ص79
- 19- المصدر نفسه، ص105
- 20-المصدر نفسه، ص127
- 21-المصدر نفسه، ص153
- 22-المصدر نفسه، ص177
- 23-المصدر نفسه، ص203
- 24-المصدر نفسه، ص237
- 25-المصدر نفسه، ص253
- 26-المصدر نفسه، ص273
- 27-المصدر نفسه، ص283
- 28-المصدر نفسه، ص307
- 29-المصدر نفسه، ص16
- 30-المصدر نفسه، ص15
- 31-المصدر نفسه، ص11
- 32-المصدر نفسه، ص20
- 33-المصدر نفسه، ص19
- 34-المصدر نفسه، ص24
- 35-المصدر نفسه، ص8
- 36-المصدر نفسه، ص7
- 37-المصدر نفسه، ص133
- 38-المصدر نفسه، ص138
- 39-المصدر نفسه، ص101
- 40-المصدر نفسه، ص07
- 41-المصدر نفسه، ص23
- 42-المصدر نفسه، ص44
- 43-المصدر نفسه، ص36

- 44-المصدر نفسه، ص213
- 45-المصدر نفسه، ص232
- 46-المصدر نفسه، ص312
- 47-المصدر نفسه، ص311
- 48-المصدر نفسه، ص130-129
- 49-المصدر نفسه، ص115
- 50-المصدر نفسه، ص331
- 51-المصدر نفسه، ص93
- 52-المصدر نفسه، ص291
- 53-المصدر نفسه، ص289
- 54-المصدر نفسه، ص317
- 55-المصدر نفسه، ص341
- 56-المصدر نفسه، ص313
- 57-المصدر نفسه، ص291
- 58-المصدر نفسه، ص362