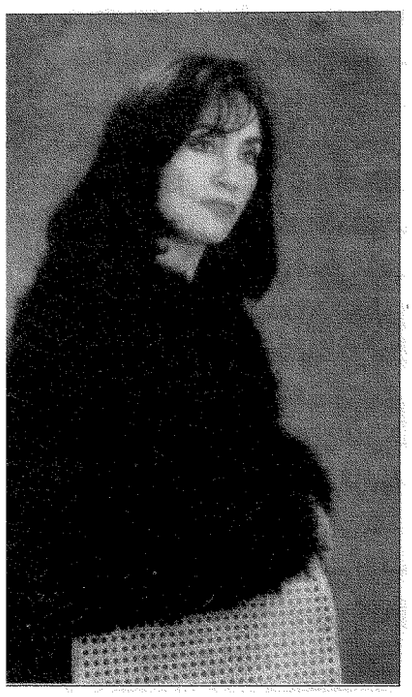

روايتا أحلام مستغانمي*

لذة التفاصيل المستترة

رشيد الإدريسي**

لا تتوخى هذه الدراسة الوقوف عند «القضايا الكبرى» التي تقوم عليها روايتا أحلام مستغانمي. فقد ثَبَتَ أنّ معالجة العموميّات في عملٍ أدبيّ ما يجعلنا في أغلب الحالات نبتعد عنه حتى قبل أن نفهمه. وليس معنى ذلك إدانةَ هذا المسلك بشكل قاطع ونهائيّ، بل إعطاء الأولويّة لمقاربةٍ تقف عند الدقائق، وتَستخرج منها مجموعة دلالاتٍ لم يكن بالإمكان التوصُّلُ إليها لو تم الانطلاقُ من فكرةٍ عامّةٍ تحجب كلَّ المعاني الأخرى. لذلك فإنّنا لن نشغل أنفسنا بقراءة هاتَيْن الروايتَيْن انطلاقاً من الفكرة الجاهزة التي ترى فيهما إدانةً لبعض «الوطنيِّين» ولبعض الذين رَكِبوا موجةَ الثورة، فاستغلوا الوطن ونهبوا ثرواته، فنشأتْ حالةُ فوضى كان من عواقبها مقتلُ الرئيس محمد بوضياف الذي أهدته المؤلفةُ الجزءَ الثاني من روايتها.

وصف النص

يتلقّى القارئ أحداث الجزء الأول من هذه الرواية على لسان رسامٍ جزائريّ اضطره الفسادُ المستشري في المجتمع إلى اختيارِ الإقامة في باريس. وللخروج من الصدمة التي سبَّبها له حادثُ بترِ ذراعه اليسرى، أثناء مقاومته للمستعمر الفرنسيّ، وبتوجيهٍ من طبيبه، سيكون أمامه خياران اثنان: إما الكتابة وإما الرسم، وسيستقرّ رأيه على الخيار الثاني الذي سينجح فيه نجاحاً لم يكن منتظراً. وبمناسبة عرضه للوحاته في أحد الأروقة الفنيّة، ستجمع الصدفةُ بينه وبين ابنة قائده بعد أكثر من ٢٠ سنة على لقائه بها أثناء حرب التحرير، يومَ كانت طفلةً صغيرة تحبو، وذلك عندما كلّفه أبوها تسجيلَها في دار البلدية. وسيكون هذا اللقاء بدايةً لقصة حبه لها، على الرغم من فارق السن الكبير الذي يؤهّله ليكون أباً لا عشيقاً لها. ولن يكون لهذا الحب ما بعده، إذ إنّ ابنة القائد ستفضّل الزواج بأحد رجال السلطة الجزائريِّين الذين نمّوا ثرواتهم بطرق مشبوهة. وسيكون زفاف المحبوبة مناسبةً ليعود الرسام إلى مدينة قسنطينة لحضوره. وبالموازاة مع ذلك نجد بعضاً من الأحداث الأخرى التي تُسهم في إغناء النص، مثل قصة أخي البطل الذي تُقدِّم الروائيّةُ من خلاله صورةً عن وضع المواطن الجزائريّ الذي لا يتوقّف عن الكدّ من أجل ضمان لقمة العيش، والذي سيحصده العنفُ المسيطرُ على المجتمع إثر تعويق المسلسل الديموقراطيّ الفتيّ. وتقدِّم الروائيّةُ أيضاً قصة الفلسطينيّ زياد الذي كان له حضورُه القويّ في علاقة الرسام بابنة قائده، قبل مقتله في الاجتياح الإسرائيليّ للبنان.

أما الجزء الثاني من الرواية **فوضى الحواس** فإنّ روايته هذه المرّة تتمّ على لسان ابنة القائد بعد زواجها واستقرارها بمدينة قسنطينة. وكما تعرفنا على الراوي/البطل في الجزء الأول من الرواية باعتباره رساماً، فإنّ الراوية/البطلة هذه المرّة ستقدِّم نفسها باعتبارها كاتبةً،

---

* ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، بيروت، دار الآداب، ط ١٥، **وفوضى الحواس**، بيروت، دار الآداب، ط

** ـ باحث، كلية الآداب والعلوم، عين الشق، الدار البيضاء.

وستكون هذه النقطةُ هي مدخلَ هذا الجزء الذي حاولتْ فيه مستغانمي التميُّزَ بعضَ الشيء عن الجزء الأول. فالقارئ هنا سيجد نفسه منذ الصفحة الأولى إزاء قصة حب قصيرة من تأليف الراوية/البطلة، تقوم على حوار بين حبيبَيْن يَكْشف كلٌّ منهما فيه عن رغباته واستراتيجيَّته في الردّ على الأسئلة العاطفيَّة الملغومة، بهدف تحقيق المودة اللاحمة بينهما، ونسيانِ زمنِ البدء الذي كانت تطالب فيه الحبيبةُ حبيبَها بالفراق. بعد ذلك ستعود الراوية إلى الحديث عن ظروف كتابتها لهذه القصة القصيرة التي تشكِّل تصالحاً مع الكتابة بعد أن انقطعتْ عنها سنتين. ولإتمام الأحداث تعود الراوية إلى بطلَيْها فتجعلهما يتَّفقان على الذهاب لمشاهدة فيلم في قسنطينة. وهنا يختلط لدى الراوية وهمُ الكتابة بالحياة المعيشة، إذ ستقرِّر الذهابَ إلى تلك السينما نيابةً عن بطلة قصتها، لتلتقي صاحب المعطف (الشخصية التخييليَّة) نتيجةً لشدّة شغفها وافتتانها به! وسوف يغادر الرجل دفاترها ليلتقي بها خارج الورق، ولتبدأ بينهما قصةٌ غراميَّةٌ تصل بها إلى حدِّ خيانةِ زوجها، الضابطِ الذي ارتبطتْ به في الجزء الأول من الرواية لدواعٍ لا علاقة لها بالعواطف بل هي إلى الصفقة التجاريَّة أقرب. ولن تقف المفاجآت عند هذا الحدّ، بل إنّ القارئ يجد نفسه أمام حدثٍ يُرغمه على إعادة تشكيل العالم الاعتقاديّ الذي بَنَتْه الأحداثُ السابقة، إذ ستكتشف البطلة/الراوية أنّ هذا الشخص الذي أحبته ليس هو الذي التقته أولَ مرة في قاعة السينما، بل هو صديق له كان يقيم في بيته، الأمر الذي أدى إلى التباس الأمر عليها، فأحبَّتْه وأحبَّت تفكيره وغموضه، وتجسَّستْ على خزانة كتبه التي أعارها منها كتاباً للأديب والرسام هنري ميشو. وسوف تتعرَّف البطلة، والقارئُ معها، على الشخص الذي أحبَّتْه فعلاً، إلاّ أنّ الأمر سيكون متأخِّراً، إذ سيتم اغتيالُه، ولن تقدَّر لها رؤيتُه هذه المرّة إلاّ على صفحات الجرائد وهي تُعْلن موته.

إنّ هذا الحادث، الذي يتم بواسطته فكُّ إبهام أحداث الرواية في جزئها الثاني، يمكن إدخالُه فيما يسمِّيه السيميائيُّون بعمليَّة التعرُّف Agnition، التي يقسمونها إلى نوعَيْن: التعرُّف المتبادل بين شخصَيْن أو أكثر، والتعرُّف الأحاديّ الاتجاه الذي ينطلق من الشخصيَّة (أ) ليتوجَّه إلى الشخصيَّة (ب)[1]. وهذا النوع الأخير هو الذي ينطبق على العلاقة التي سادت الروايةَ بين عبد الحق صاحبِ المعطف والراوية/البطلة التي استطاعت التعرُّف على فتى أحلامها، دون أن يكون ذلك متبادلاً، لأنَّه أتى قبل فوات الأوان. وهذا التعرُّف المتأخِّر هو الذي يفسِّر مغزى عنوان **فوضى الحواس** الذي يزجّ بالقارئ في سلسلة من التساؤلات عن معنى الفوضى المقصودة هنا، وعن أيٍّ من الحواس لَحِقَه الخللُ. وسوف تتكفَّل الراوية بالإجابة عن هذه الأسئلة في الصفحات الأخيرة من الرواية، عندما تعود بها الذاكرة (وهي ترى صورة عبد الحق القتيل على صفحات الجرائد) إلى ثاني لقاء لها به عندما اشتُبه الأمرُ عليها وتعلقتْ بصديقه بعد أن خدعتها حاسةُ الشم: «أذْكر، فاجأني عطرُه. أعادني إلى ذلك العطر الذي..». وسيتلوها خداعُ السمع، حيث ستسمع منه الكلمات المقتضبة التي اتخذتها عنواناً لفصول روايتها، والتي كانت تتركها دائماً على جوعها إلى مزيد من التواصل، وتضفي على عشيقها مسحةً من الغموض والسحر اللذَيْن لا يزيدانها إلاّ تعلُّقاً به: «فَرُحتُ أختبره بكلمات اعتذار. وإذ به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي...». وقبل ذلك، وبمجرَّد دخولها إلى المقهى التي ستلتقي به فيها لأول مرّة، ستسائل نفسها أيّهما عبد الحق؛ فقد كان أمامها رجلان أحدُهما يرتدي الأبيض والآخرُ يرتدي الأسود، وسيقع اختيارُها على اللَّون الزائف لأنّ حاسة السمع ستسهم بدورها في تضليلها ودفعها إلى اختيار النظير بَدَلَ الأصل: «لقد أصابني الحبُّ يومَها بعمى الألوان. وأرْبك فيّ، أيضاً، حاسةَ النظر» فكانت النتيجة ما عبَّرتْ عنه بقولها: «فلحقتُ، في لحظةٍ من فوضى الحواس، بذلك اللَّون الأسود، وأخطأتُ وجهتي» (ص ٣٤٧).

التباس الاستهلال

«ما زلتُ أذْكر قولك ذاتَ يوم: الحبّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو ما لم يحدث»[2]. هكذا تبدأ رواية أحلام مستغانمي، على إيقاع الشعر والالتباس. فالرواية من أوَّلها إلى آخرها، بما في ذلك **فوضى الحواس** الجزء الثاني منها، عبارةٌ عن قصيدة شعريَّة همُّها الأوَّلُ هو الاشتغال على اللُّغة بانتقاء الكلمات، التي يَسْهل تبيُّنُ انتمائها إلى معجم الشاعر نزار قباني. وهي لا بدّ أن تكون شعراً، لأنّ كاتبتها شاعرةٌ قبل كل شيء، ولأنَّها استُهلِّتْ بتعبيرٍ استُخْرِج من الذاكرة، لتتلوه تعابيرُ أخرى اكتسبتْ تواردٍ وسلاسةً ونغميةً. والرواية ملتبسة لأنّ القارئ منذ البدء يجد نفسه أمام عبارةٍ لا يدري أهي صادرة عن رجل أم عن امرأة. فلمّا كانت كاتبة الرواية امرأة، ولمّا كانت تتحدَّث عن الحب الذي يَفْترض علاقةً بين ذكر وأنثى، فإنّ القارئ سيميل إلى قراءة كلمة «قولك» بفتح اللاّم، وهو ما سيترتَّب عنه تذكيرُ كل

---

١ ـ انظر: Umberto Eco: **De Superman au Surhomme**, Paris, éd. Grasset, 1994.

٢ ـ **ذاكرة الجسد**، ص ٧ .

ملفوظات النصّ التي لن يتفطّن إلى ضرورة تأنيثها إلا بعد إدراكه للصفحة التاسعة وقراءته للملفوظ التالي: «ولحظتَها فقط، شعرتُ أنّني **قادر** على الكتابة عنك»[1]. فهنا يزول اللبس ويضطرّ القارئ إلى كسر الكاف في «عنكِ»، لينقلب كلُّ شيء وتتّضح العناصر الأولى للرواية: فالمتحدِّث إذن رجل، والمتحدَّث عنه امرأةٌ لن نعرف عنها الكثير إلاّ بعد أن نلمّ بعناصر أخرى ترتبط بوالدها الذي كان الراوي البطلُ يقاوم تحت إمرته أثناء حرب التحرير الجزائريّة، وهي المعرفة التي سيتم تعميقُها عندما تُعطى لها الكلمةُ في الجزء الثاني من الرواية.

هذا اللبس نفسه يظل هو المهيمن في مفتتح **فوضى الحواس**. فالمتلقّي بعد انتهائه من قراءة الجزء الأول من الرواية **ذاكرة الجسد** يكتسب مجموعةَ عناصر تشكّل أفق انتظارٍ ينطلق منه في قراءته للجزء الثاني، ولاسيّما أنّ هذا الأخيرَ يقدَّم باعتباره تتمةً للجزء الأول. وأوّلُ ما يبقى عالقاً في ذهن القارئ هو ضمير المتكلّم «أنا» الذي نَلْمسه من خلال تعبير: «يمكنني اليومَ، بعد ما انتهى كلُّ شيء، أن أقول» والوارد في السطر الثالث من الجزء الأول. إلاّ أنّ الجزء الثاني يعمل على خرق هذا الانتظار بشكل مضاعفٍ ومنذ الوهلة الأولى؛ فالحكي هذه المرّة وانطلاقاً من الصفحة الأولى يتلقّاه القارئ على لسانِ طرفٍ ثالث، هو راوٍ «محايدٌ» لا علاقة له بما يعتمل من أحداث، راوٍ يَعْلم كلَّ ما يجول في فكر شخوصه. وهذا المعطى الجديد، الذي يأتي ليأخذ مكان المعطى القديم، سرعان ما ينكشف زيفُ اختلافه عن الأول: فضمير المتكلّم (أنا) حاضرٌ في هذا الجزء كذلك، وسيَكْشف عن نفسه حالَ انتهاء الراوية من كتابة قصّتها القصيرة لتدخل في عملية مزجٍ بين الحقيقة والخيال. والاحتمال الأكثر ورُوداً بالنسبة إلى القارئ هو انتظارُ «أنا» مطابقة لـ «الأنا» الأولى التي تكفّلتْ بعمليّة الحكي في الجزء الأول ـ أي «أنا» الرجل الذي يحكي عن المرأة التي أحبّها ليفضح عبثها بمشاعره وسرعةَ ميلها إلى مَنْ يَدْفع أكثر. إلاّ أنّ الـ «الأنا» التي تأخذ المبادرة في الجزء الثاني وتتولّى عمليّة الحكي هي تلك التي كانت صامتةً فيما سبق: إنّها ابنة السي الطاهر المقاوم وقد عاد إليها صوتُها، مكسِّرةً بذلك أفقَ انتظار المتلقّي الذي لا شك أنّه كان يتوقّع سماعَ صوتٍ رجاليٍّ على غرار ما ورد في **ذاكرة الجسد**.

إنّ هذه العناصر الأولى التي تشدّ انتباهَ القارئ تهب الإحساسَ بأنّ الروايةَ الثانية تنطوي على اختلافٍ يميِّزها عن الأولى. إلاّ أنّ التقدُّم في القراءة سيُظهر أنّ الاختلاف يقف عند تحويل الراوي من ذكرٍ إلى أنثى، وتحقيقِ مساواةٍ بين

الرجل والمرأة على مستوى إعطاء الحق لكلٍ منهما ليدلي بشهادته عن قصة الحبّ التي جمعتْ وفرقتْ بينهما، وليحدِّثنا عن جزائرِ اليوم من زاويته الخاصة، ولتَظْهر المرأةُ لا مستودعاً للأسرار فحسب بل معبِّرةً أيضاً وببليغ الكلام عمّا يختلج في نفسها، مثلها في ذلك مثل الرجل. وإذا أضفنا إلى ذلك التشابه الكبير بين أسلوب ابنة السي الطاهر في **فوضى الحواس** وهي تحكي، وبين أسلوب عشيقها في ذاكرة الجسد ـ حيث نجد التراكيب والمعجم والشاعريّة نفسها، إضافةً إلى افتتانهما المشترك بالاقتباس والاستشهاد بأقوال الشعراء والكتّاب والفنّانين التي يستدعيها هذا السياقُ أو ذاك ـ فإنّ ضيق المسافة الجماليّة distance esthétique بين الروايَتَيْن يصبح شديدَ الجلاء، وذلك على أساسِ أنّ صوت الروايتَيْن في العملَيْن كليهما لم يحقّق التميُّزَ المطلوب.

الرغبة ونظيرها

الكتابة عن الحب هي لأوّل وهلة كتابةٌ عن ذات وموضوع، وعن رغبة تجمع بينهما وتتوِّج علاقتهما بارتباط «دائم». والصورة الاستعاريّة التي يمكن التمثيلُ بها لهذا التصوُّر

---

١ ـ ذاكرة الجسد، ص ٩.

هي الخطُ المستقيم الذي على طرفَيْه عنصران: (أ) و(ب)، هما الذات والموضوع. وفي مقابل هذا التصوُّر البسيط نجد رأياً آخر أكثرَ تعقيداً وتوليداً للصراعات بين الشخوص الروائيّة، ويمكن التمثيلُ له بشكل المثلث ذي الزوايا التالية: (أ) (ب) (ج)، حيث يرمز العنصرُ الأول إلى الذات والثاني إلى الموضوع والثالثُ إلى الوسيط الذي لا ذِكْر له في النموذج الأول. وعَمَلُ أحلام مستغانمي الذي نحن بصدده باعتباره قصةَ حبٍ لا يشذّ عن هذه القاعدة. والسؤال الذي يبقى مطروحاً هو: تحت أيّ هذين التصوُّرَيْن يندرج هذا العمل؟

إنّ الجواب عن هذا السؤال قد نستشفه بعد الانتهاء من قراءة الجزء الأول **ذاكرة الجسد** من خلال العنوان وحده. ولفظةُ «الجسد» هي المفتاح للإمساك بنوع الرغبة المتحكِّمة في علاقات شخوص روايتها. لقد قلنا في بدء هذا المقال إنّ هذه الرواية هي أشبه بقصيدة شعريّة يشكّل الاشتغالُ على اللُّغة أحدَ أبعادها الأساسية. وانسجاماً مع هذا الطرح، فإنّنا في مقاربتنا لهذا الجانب سنعيد اتّباع النهج نفسه، وذلك بولوج فضاء دلالة النصّ من خلال الوقوف عند مفردةٍ لغويّةٍ يمكنها أن تعني الكثير للذي يوفيها حقَّها من المساءلة والاستنطاق. فماذا يمكنها أن ترفدنا به هذه اللَّفظة من دلالات فيما يخصّ طبيعةَ الرغبة المتحكِّمة في شخوص هذا العمل؟

نرجئ الجواب عن هذا السؤال انطلاقاً من هذه الزاوية إلى ما بعد، ونلتمسه أولاً من خلال نصّ واضح. ففي الجزء الثاني **فوضى الحواس**، تلتقي ابنةُ السي الطاهر بعشيقها الكائن الحبريّ، فيحدِّثها عن قراءته لرواية **ذاكرة الجسد** ثم يقول: «حَدَثَ أن غِرتُ من زياد. تصوَّري لم أغر من زوجك يوماً.. وغرتُ من كائنٍ حبريٍّ تقاسَمَ معي بطولة ذلك الكتاب. مازلت أشعر أنّه وجد حقاً في حياتك. وأنه سبقني إلى جسدك»[1]. فتردّ عليه بقولها: «أيُّها المجنون.. هذا الرجل لم يوجد أبداً. لقد أوجدتُه لأنّني أحب قصص الحب الثلاثيّة الأطراف. وأجد في قصص الحب الثنائيّة كثيراً من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية. ولذا كان يلزمني رجلٌ يعيش بمحاذاة تلك القصة، قبل أن يصبح هو بطلها. لأنّ هذا هو منطق الحب في الحياة، نحن نخطئ دائماً برقم». إنّ هذا القول ينطوي على قدر كبير من التشويش، لأنّه يطابِق بين الراوية ابنةِ السي الطاهر والروائيّة أحلام مستغانمي، ويجعل من صاحب المعطف مطابقاً للرسام الذي أُغرم بها في الجزء الأول. وهذا يَطْرح أكثر من اعتراض، إذ إنّ كاتب الرواية (الحقيقي/التخييليّ) الذي وردتْ على لسانه إنّما هو الرسام، وهو الذي له حقُّ تبنّيها ونسبتِها إلى نفسه. وخَرْقُ مستغانمي لهذه القاعد، بحشرها نفسَها في الحكي، وتلفُّظها أحياناً مكانَ البطلة لتتحدَّث عن كتابتها لروايتها، يربك القارئ ويدفعه إلى الاعتراض بأكثر من سؤال، مع عجز النص عن تقديم أجوبة مقنعة.

وبغضّ النظر عن ذلك، فإنّ ما يهمّنا من هذا القول هو الحديثُ عن إيثارها لقصص الحب الثلاثيّة الأطراف، واستخفافُها بقصص الحب الثنائيّة. وقد أوردتْ ذلك بأسلوب وبكلمات شبه مقتبسةٍ من كتابات الفيلسوف الفرنسيّ روني جيرار، وهو أحد المنظِّرين الكبار لهذا التصوُّر. ويمكن النظر إلى القول أعلاه باعتباره توسيعاً وإعادةَ صياغة لعنوان كتاب جيرار **الكذب الرومانسيّ والحقيقة الروائيّة**[2]، حيث يُشير «الكذب الرومانسيّ» إلى الروايات التي تقوم على الرغبة التلقائيّة بين ذات وموضوع، وتشير «الحقيقةُ الروائيّة» إلى تلك التي تقوم على مثلّث الرغبة الذي يَفْترض وسيطاً ويعطي للعلاقات بُعدَ التنافس الغائب في الصيغة الأولى التي وصفتها الروايةُ بالسذاجة والبساطة، ووصفها جيرار بالكذب، وبذلك اشتركا معاً في وصفها بالسلبيّة.

ونعود الآن إلى العنوان بعد أن استخرجنا طبيعةَ الرغبة من نصٍّ مباشر يؤكِّد ما سوف نأتي على ذكره. ونشير بدءاً إلى أنّنا نتعامل مع لفظة «الجسد» باعتبارها علامةً تستدعي مجموعة مؤوِّلات. إضافةً إلى أنّنا لن نتعامل معها انطلاقاً من إرادة قولها «Vouloir dire»، بل انطلاقاً من قدرتها على القول «Pouvoir dire». فالاشتغال عليها من الزاوية الأولى سيَحْصر هذا اللَّفظ في الجسم البشريّ المكوَّن من مجموعة جوارح وحواس، وسيزيد من تدعيم هذا الفهم الأوليّ حديثُ الرواية عن جسد الرسّام المبتور الذراع، وعنونةُ الجزء الثاني من الرواية بـ **فوضى الحواس**، والحوّاسُ جزء من الجسد. أما القدرة على القول فهي لا تقف عند مقصدية المؤلِّف، بل تتعدّاها إلى مقصديّة النصّ، وتذهب بالعلامات إلى أقصى ما يمكن أن تعنيه.

إنّ مدخلنا إلى هذه العلامة سيكون أحدَ الأساليب البلاغية التي استُعملتْ بكثرة في الشعر العربيّ، وهو الجناس. واللَّفظ المؤهَّل للتجانس مع علامة الجسد واحتلالِ موقع المؤوَّلة لها بامتياز هو ذلك اللفظُ الدالّ على إحساسٍ نُظِر إليه دائماً نظرةً سلبيّةً، وهو «الحسد». إنّ التفكير في هذا الإحساس/الرذيلة، واتخاذَه مفتاحاً للإمساك بطبيعة الرغبة في هذه الرواية، يَفْرضان نفسَهما حتى قبل الخوض في قراءتها. والغلاف، كما هو مصمَّم من طرف الفنانة نجاح

---

١ ـ **فوضى الحواس**، ص ٣٠٣.

٢ ـ **Mensonge romantique et vérité romanesque**, Paris, éd. Grasset, 1989.

طاهر، يدفع إلى هذا الاتجاه بواسطة لعبة المسافة واللون والحجم: فهذه العناصر الثلاثة، انطلاقاً مما يمكن تسميتُه باللَّبْس مرةً أخرى، تضلِّل القارئ وتغشى بصره، فتتحوّل **ذاكرة الجسد** إلى **ذاكرة الحسد**. فالعنوان كله مكتوب باللّون الأسود باستثناء نقطة الجيم التي كُتبتْ باللّون البنيّ، كما أنّها كُتبتْ بمقياس أكبر من ذلك الذي كُتبتْ به نقطةُ الدالّ، الشيء الذي يَدْفع إلى الاعتقاد بأنّها ليست جزءاً من العنوان. ومما يزيد في تأكيد هذا الاعتقاد ابتعادُ النقطة عن حرفها بمسافة أكثر من تلك التي تَفْصل عادةً بين الجيم ونقطتها، هذا دون الحديث عن شكلها الذي يجعلها قريبةً من زخارف الكتاب الأخرى التي لا علاقة لها بالحروف، عازلاً إيّاها بذلك عن العنوان ومحوِّلاً إياها إلى مجرَّد جزء من فسيفساء الغلاف.

والحسد ليس سوى تسمية أخرى لنوع الرغبة الثلاثيّة التي تحدثتْ عنها الرواية صراحةً. فالحسد، هو الآخر، يفترض توفر ثلاثة عناصر: الموضوع، والذات، والشخص الذي يمارَسُ عليه ذلك الحسدُ. وإذا أردنا صياغة هذه العناصر بلغة أخلاقيّة سميناها بالنعمة والحاسد والمحسود، ومن هنا نقول مع روني جيرار إنّ كل حسد هو رغبة محاكاتيّة «désir mimétique»، وإنْ كان من المتعذِّر فهمُ كل رغبة محاكاتيّة على أنّها حسد[1]. والرواية التي نحن بصددها، وإنْ لم تذهبْ بعلاقة الرغبة إلى أقصى حدودها كما هو الشأن عند دوستويفسكي أو شكسبير مثلاً، وذلك على مستوى المنافسة والصراع والعنف والانتقال من الأخوّة إلى العداوة، فإنّها على الرغم من ذلك حاضرةٌ في كلا الجزئَيْن بصيغ مختلفة. ففي الجزء الأوّل ثمة حسد/غيرة تستقرّ بين الرسام الجزائريّ وزياد الفلسطينيّ، ثم توقفت باستسلام الأول (الوسيط)، وموت الثاني (الذات) واختفاء ابنة السي الطاهر (الموضوع) التي تزوجتْ بالضابط.

وهذا الفراغ العاطفيّ هو الذي سيؤدّي إلى بزوغ علاقة ثلاثيّة أخرى في الجزء الثاني من الرواية، يكون فيها الزوجُ شبهَ منعدم، ويَحْضر فيها بقوّةٍ صاحبُ المعطف الأسود وصديقُه صاحبُ البذلة البيضاء الذي أحبّته ابنةُ السي الطاهر وأخطأتْ فارتبطتْ بصديقه. وإذا اتفقنا على أنّ البطلة هي موضوع رغبة الصديقَيْن، فإنّ الوسيط سيكون الصحفيَّ الذي سيُقتل في نهاية الرواية، بينما يحتلّ صاحبُ البذلة السوداء موقع الذات المتعلِّقة بالموضوع تعلقاً حميميّاً، وسيحوّله إلى شبه نسخة منه. إنّ المحاكاة إذا كانت تفرِّق بين الأشخاص وتخلق بينهم نوعاً من المنافسة التي قد تتطوّر إلى عنف أحياناً، قد تقرِّب بينهم أيضاً محيلةً إياهم إلى

١ - أنظر مقدمة كتابه: **Shakespeare: Les feux de l'envie**, Paris, éd. Grasset, 1990.

لا أساس للاتّهامين

تابعتُ في الصحف وقائع القضية التي أثارها كاتبٌ تونسيّ في صحيفة جزائريةٍ مشكّكاً في أبوّة رواية ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائريَّة أحلام مستغانمي، ومثيراً الريبة في أن يكون كاتبها هو الشاعر سعدي يوسف، مستنداً في اتهامه إلى تصريحات زَعَمَ أنّ الشاعر تحدّث فيها عن تدخّله في كتابة نصّ الرواية ومستشهداً بقصيدة أثبتها الشاعر في أحد دواوينه الأخيرة.

ولما كان الشاعر سعدي والروائيَّة أحلام صديقَيْن لدار الآداب، وفيها نشرا آثارهما أو بعض آثارهما الأدبيَّة، فقد رأيتُ أن أدلي بشهادتي في هذه القضية لأعلن أنه كان يكفي سعدي أن يكذِّب الخبر وينفي وقوعه (وهذا ما فَعَله) حتى نضع حدّاً لهذه المعركة.

كانت دار الآداب قد تنبّأتْ في عام ١٩٧٦ حين نشرتْ مجموعة الكتابة في لحظة عري بأنّ أحلام مستغانمي سيكون لها شأن هامّ في الإبداع الأدبيّ. وبالرغم من انقطاعها عن النشر فترة طويلة، فإنّني لم أفاجأ حين زارتني عام ١٩٩٥ حاملةً إليّ مخطوطة ذاكرة الجسد، فوجدتُ فيها عملاً روائيّاً ممتازاً، ولم يداخلني أيّ شك في أن يكون سواها قد كَتَبَ هذا العمل، لأنّي واثق بموهبتها. وأن يكون سعدي يوسف أو سواه قد تدخّل في النصّ ببعض الاقتراحات لكلمات أو عبارات، فإنّ هذا لا يبرّر له ادّعاء ما ينسبه إليه الكاتبُ التونسيّ. فالحقّ أنّ كثيرين من المؤلّفين يستأنسون بآراء أصدقاء لهم في مخطوطاتهم قبل دَفْعها الى النشر. ونعتقد أنّ الشاعر سعدي يوسف بما يملك من طاقة الإبداع لا يحتاج إلى تبنّي عملٍ ليس له، كما أنّ أحلام مستغانمي أثبتتْ بهذه الرواية وبروايتها الأخرى فوضى الحواس أنها جديرة بالتقدير وغيرُ محتاجة هي الأخرى إلى الاتكاء على سواها. وأنا أشهد أنّ أحلام كانت قليلاً ما تأخذ بالتعديلات التي كنتُ أقترحها عليها وأنا أراجع أعمالها الأدبيَّة.

لقد أسالت هذه القضيةُ من الحبر أكثرَ مما تستحقّ، وأقترح على الصديقَيْن سعدي وأحلام الانصراف عنها إلى مزيد من الإبداع الذي وحده يؤكد استحقاقهما الشهرةَ الواسعةَ التي يتمتعان بها في أدبنا العربيّ الحديث*.

سهيل إدريس

* - نشرتْ بعض الصحف اتهاماً آخر وجّهته بعض الكاتبات إلى أحلام مستغانمي، ومفاده أنّ الذي كتب لها رواية **ذاكرة الجسد** هو الشاعر نزار قباني. وهذا ادّعاء لا أساس له هو أيضاً. فقد كنتُ أنا مَنْ أهدى إلى المرحوم نزار نسخةً من هذه الرواية يوم صدورها، فكتب عنها التعليق، الذي نُشر على قفا غلاف الطبعات التالية من الرواية؛ وهذا ما قد يكون أوهَمَ البعض بأن الشاعر هو الذي كتب الرواية!.

نظائر أو شبه توائم يَصْعب تمييزُ أحدهما عن الآخر. وهذه الحالة نفسها هي التي نجدها في **فوضى الحواس**: فالشخصية التي تشكّل بؤرة الحكي رجل غامض له الكثير من صفات الرسام المبتور الذراع، لكنّه يُعتبر نسخة طبق الأصل لصاحب البذلة البيضاء الذي التقته البطلة لأول مرّة عندما ارتادت المقهى، مدشّنةً مغامرتَها المستحيلة المتمثّلة في الالتقاء بأحد شخوص قصتها القصيرة. وسوف يتم الالتقاء كما سلف الذكر، لكنّه التقاء من نوع خاص، لأنّه سيتمّ مع نظير الشخص المقصود الذي لن تستطيع البطلة تبين حقيقته إلاّ بعد مقتل الأصل، أي الصحفيِّ الذي فتنها دون أن يُكتب لها اللقاءُ به عن قرب.

تقول البطلة عند اكتشافها للحقيقة وإدراكها للالتباس الذي وقعتْ ضحيّته: «وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشفُ آخر. لا أدري في أيّة محطةٍ أخطأ قطار الحب الأول، فأخذتْ قاطرةٌ أوصلتني إلى حب آخر. كسائح شارد يأخذ المترو لأول مرّة، كمغامر يكتشف قارة دون قصد. في لحظة شرود عاطفيّ، أخطأتُ وجهتي. وقبلي أخطأ كولومبوس، فاكتشف أميركا، ومات وهو يعتقد أنّه اكتشف الهند. يا للروائيِّين، كما البحارة هم يموتون دائماً في لحظة جهل»[1]. وقد ساعد على حيدانها عن الوجهة «الصحيحة» والتحاقِها بنظير عبد الحق، تشابهُهما إلى حدّ الالتباس، وهو تشابه لا علاقة له بالخلقة، بل هو يتموضع على مستوى ميلهما نفسَه؛ فهما معاً يميلان إلى الأشياء نفسها أي الصحافة، ولهما الأذواق نفسها، إذ يستمعان إلى الموسيقى نفسها، وتتضوّع منهما رائحة التبغ نفسها، ويستعملان العطر نفسه الذي شكّل بالنسبة إلى البطلة مؤشّراً زائفاً، كما يحيطان نفسيهما بغموض يفرضه الخطر الذي يهددهما، ومن أجل ذلك لا يردان سوى بكلمات جد مقتضبة ومميِّزة لطريقتهما في الكلام من مثل: «أبداً، طبعاً، قطعاً، تماماً، حتماً...» وهو ما يجعلهما أمْيَل إلى الصمت منه إلى الكلام. وسيكون اكتشافها للحقيقة حين تسأل عشيقها إنْ كان يذكر المشهد الأول من فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا»، ليجيبها دون اهتمام: «أنا لم أشاهد هذا الفيلم.. ولكنْ أتوقّع أن يكون المشهد جميلاً..». وهنا تساورها الشكوك، فهي كانت تعتقد أنه هو الذي كان جالساً بالقرب منها في قاعة السينما، فتتساءل: «إنْ لم نكن قد التقينا في ذلك العرض، فمنذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواري في ذلك اليوم.. بالعطر نفسه.. والصمت نفسه»؟[2]. وستنضاف حادثة أخرى ستكون بمثابة النقطة الفاصلة التي على إثرها سينقشع الشك وتُلِمّ بالحقيقة كاملةً، وذلك عندما يخبرها النظير بأنّ البيت الذي يسكنه، والذي حلّت به مرات متعدِّدة وتلصصتْ على خزانة كتبه، ليس بيته وإنّما هو بيت صديقه عبد الحق الذي تركه له بعد أنْ وصلتْه تهديداتٌ بالقتل، وذهب ليعيش في قسطنطينة إلى أن تتحسّن الأوضاع الأمنية؛ وهو ما لن يتم، إذ إنّه سيُقتل ويلتحق بقافلة الذين وقفوا في وجه الجنون.

الوسيط التخييليّ

لقد كان سؤال البطلة لعشيقها عن فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا» هو الشرارة الأولى التي أخرجَتْها من وهمها وبيّنتْ لها أنّها إزاء شخص غير ذاك الذي كانت تتوقعه. ولأهمّية هذا المكوِّن السينمائيّ في تحيين بعض جوانب النصّ، فإنّنا سنقف عنده في هذه الفقرات مسترشدين في ذلك بمحورٍ لا ذكر له على المستوى الظاهريّ والمباشر للرواية. وقبلَ الإفصاح عنه، نرى من اللازم بسط الظروف التي أحاطت برؤية البطلة لهذا الفيلم ونوع «قراءتها» له، وعلاقة كل ذلك بدلالة النصّ الروائيّ بجزئَيْه **ذاكرة الجسد وفوضى الحواس**.

يحكي الفيلم قصة أستاذ التحق بأحد المعاهد لتدريس مادة الأدب. وما يلفت الانتباه لدى هذا الأستاذ هو تميُّزه بالانفتاح و«الاستفزاز المرح» وخرقِ المواضعات والتقاليد العريقة، سواء على مستوى السلوك أو على مستوى طريقة التدريس التي ذهبتْ به إلى حد أمر تلامذته بتمزيق المقدمة النقديّة للمقرّر المعتمد في تدريس الشعر، لأنّها برأيه تعوق عملية التجاوب وتذوُّقِ القصائد التي لا يمكن إخضاعها لمقاييس حسابيّة تركّز على طول القصيدة وعرضها. وفي محاولة تقديم بديلٍ من هذا التصوُّر، يعرض للشعر على مستوى ما يفعله في نفس المتلقي، ويسألهم: «أتدرون لماذا نقرأ أو نكتب الشعر؟» فيجيب: «لأنّنا جزء من الإنسانيّة». ويستنكر: «كيف يمكننا أن نقيس إنسانيّتنا بمقاييس حسابيّة؟» فيأتي الأمر حاسماً: «مزِّقوا كلَّ ما كتبتموه على دفاتركم»[3]. وبعد حادث انتحار أحد الطلبة سوف تتّهم الإدارة الأستاذ بإفساد تفكير تلامذته وتحريضهم على التمرُّد، ويتمّ فصلُه.

وما يلفت الانتباه هو أنّ البطلة، تعيد إنتاج مواقف بطل هذا الفيلم كما يظهر من خلال طريقة حديثها عنه؛ فخرق الأعراف والتطلُّع إلى الجديد وإثارة عداء الآخرين، كلها قواسم مشتركة بينهما. فهي تقطن في مدينة محافظة، ومع ذلك تغامر بارتياد المقاهي وقاعات السينما. وتشتري علبة سجائر لعشيقها، فينظر إليها البائع شزراً، وتسافر غيرَ مرّة

١ـ ٢ ـ٣ ـ **فوضى الحواس**، ص ٣٢٩، ٣٠٥، ٥١.

لملاقاته في مدينة أخرى، لتحقّق معه ما لم تستطع تحقيقه مع زوجها. وباستحضار الإطار العام الذي تجري فيه أحداث الرواية، يظهر هذا السلوك نشازاً مع ما يخيّم على حياتها من رعب بسبب العنف المستشري في المجتمع الجزائريّ، وهو عنفٌ حصد أمام عينَيْها سائق سيارة زوجها، و يتهدّدها هي الأخرى باعتبارها زوجة ضابط معرّض للقتل هو وأسرته في أيّ لحظة من اللّحظات، كما يتهدّد أخاها الوحيد الذي يُشتَبه في تعاطفه مع الإسلاميّين. إنّ المنتظر من شخصيّة تعيش هذه الأحداث وتكتوي بنارها ليل نهار هو أن تكون أقرب إلى البطل المنعزل المتشائم، فما سرّ هذه المفارقة المتمثّلة في سلوكٍ تحكمه الشهوةُ والانتشاء بملذات الحياة؟

إنّ الجواب عن هذا السؤال نجده مرة أخرى في مفهوم الرغبة المحاكاتيّة السالف الذكر. فالبطلة، مثلها في ذلك مثل شخصيّة غوستاف فلوبير «السيدة بوڤاري»، لا تنطلق في ما يخصّ رغباتها من تلقاء ذاتها. فإذا كانت هذه الأخيرة ترغب «بتوجيه» من البطلات الرومانسيّات اللائي يملأن مخيلتها نتيجةَ قراءتها إبّان المراهقة للعديد من الروايات الحالمة، فإنّ «حياة» بطلة أحلام مستغانمي بدورها تختزن مجموعة وسائط Médiateurrs تمر من خلالها وتحاكيها في إنجازها لرغباتها. وأكثر هذه الشخصيّات سطوةً على نفسها كلٌّ من: الكسيس زوربا، شخصيّة الروائيّ اليونانيّ نيكوس كازنتساكيس، وشخصيّة رواية **الغريب** لألبير كامو، وأخيراً شخصية فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا». وواضحٌ أنّ القاسم المشترك بين هذه الشخوص هو حب الحياة إلى ما لانهاية، والإقبالُ عليها حتى في اللّحظات الأكثر بعثاً على التشاؤم واليأس.

ولاشك أنّ شخصيّة **الغريب** هي التي بلغتْ بهذا التصوُّر أقصى درجاته، حيث نجد الموت بمحاذاة معاقرة اللّذة؛ تقول ابنة سي الطاهر «أحببتُ ذلك البطل في رواية **الغريب** لألبير كامو، الذي حَكَمَ عليه القاضي بالإعدام، لأنّه لم يستطع أن يبرّر عدمَ بكائه عند دفن أمّه. بل إنّه يومَ مأتمها، ذهب ليشاهد فيلماً، ويمارس الحب مع صديقة جديدة». والإعجاب الذي يتحوّل إلى محاكاة هو نفسه الذي نجده عندها تجاه زوربا؛ ففي حديث لها مع الرسام، يحدّثها عن هذه الشخصيّة فتعلّق على كلامه قائلة: «أتدري أنّه الرجل الذي أثّر أكثر في حياتي؟»، لتبدأ في تعداد الصفات التي يلعب فيها دور الوسيط بالنسبة إليها فتقول: «يعجبني جنونه وتصرُّفاته غير المتوقّعة.. علاقته العجيبة بتلك المرأة.. فلسفته في الحب والزواج.. في الحرب وفي العبادة. وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدها»[1].

وفي الجزء الثاني من الرواية تتم العودة مرّة أخرى إلى الشخصيّة ذاتها، لتبيِّن بوضوح أكبر موضوعَ الرغبة الذي تتعلّق به مروراً بشخصيّة زوربا: «تمنّيتُ دائماً أن أشبههم، أولئك [الكتّاب] الرائعين، الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرّفون هم وأبطالهم بطريقةٍ تَصْدم منطقنا في التعامل مع الموت والحبّ.. والخيانة.. والنجاح.. والفشل.. والفجائع.. والمكاسب.. والخسارة. ولذا أحببتُ زوربا، الذي راح يرقص، عندما كان عليه أن يبكي»[2]. وعندما نتأمّل جيّداً هذا التصوُّر نجد فيه مسحة من العدميّة التي لا تؤمن بالثوابت ولا بالحقيقة المطلقة، وتعمل على الانتقام من الحياة لما يتولّد عن العيش فيها من آلام وأحزان ومآس، إذ تتبدّى كما يقول طوماس مان كأقبح عالم متخيّل. فيكون اللجوء إلى السلوكات المتطرّفة في العيش والغوص في هذه الحياة إلى حدّ الاختناق هو الردّ على ما تنضح به الحياة من موت. وهذا هو ما تلخّصه قولة زوربا التالية: «إنّني سندباد بحريّ. ليس لأنّني جبتُ العالم، لا، أبداً! ولكن لأنّني سرقتُ وكذبتُ وضاجعتُ الكثير من النساء، ولأنّني انتهكتُ كل الوصايا. كم هو عدد هذه الوصايا؟ عشر؟ آه! وددتُ لو كان عددها عشرين، خمسين، مائة، لأنتهكها جميعاً!»[3].

أما الوسيط الثالث، والذي يحتلّ مكاناً مركزيّاً في مثلث الرغبة، فهو بطل الفيلم، الأستاذ الذي يعمل في أوّل درس يقدّمه لتلامذته على بَسْط تصوُّر يتقاطع مع ذلك الذي عرضناه مع زوربا وميرسو، لكنّه هذه المرّة أكثر مباشرة ولفتاً للانتباه لاتّخاذه طابع الوصية. ففي أوّل لقاء له بطلبته سيكون محور حديثه صورة تذكاريّة لطلبة سبق أن شغلوا المقاعد الدراسيّة التي هم عليها الآن، إذ سيتوجّه إليها طالباً منهم تأمُّلها والتدقيق في وجوه أصحابها الذين أصبحوا اليوم دون شك «عظاماً تحت قبور فاخرة». وبعد تركيز هذه الفكرة في أذهانهم، وهي أنّ الموت هو نهاية المطاف، يلقّنهم درسه الأوّل قائلاً: «استفيدوا من اليوم الحاضر.. لتكن حياتكم مذهلة.. خارقة للعادة. اسطوا على الحياة.. امتصوا نخاعها كل يوم ما دام ذلك ممكناً. فذات يوم لن تكونوا شيئاً.. سترحلون وكأنّكم لم تأتوا»[4].. هكذا يظهر أنّ ما اجترحته البطلة في هذه الرواية هو نوع من تلبية لدعوة هذه الشخصية التخييليّة، ومحاكاة لسلوكه المتميِّز بالجرأة والتمرُّد ومحاولة التغلُّب على الموت، عن طريق «مصّ نخاع الحياة» واستنزافها قبل حلول الموت.

ونعود الآن إلى المحور الذي ألمعنا إليه، والذي قلنا إنّ بإمكانه أن يساعدنا على تحيين الرواية وكشفِ جوانب من

---

١ - **ذاكرة الجسد**، ص ١٢١ - ١٢٢.

٢ - **فوضى الحواس**، ص ٣٥٩.

٣ - Nikos Kazantzaki: **Alexis Zorba**, tra. Yvonne Gauthier, Paris, éd. Plon, 1977.

٤ - **فوضى الحواس**، ص ٤٨.

دلالتها المستترة. ولاستخراج هذا المحور، نعود إلى الظروف التي أحاطت برؤية البطلة للفيلم. فلقد دفع فضول البطلة لرؤية الفيلم وطمعها في ملاقاة بطلها وعشيقها إلى العزم على الذهاب إلى السينما على الرغم من أنّ ذلك في مدينة مثل قسنطينة «حماقة غير مضمونة العواقب». وتتعمّد الوصول إلى القاعة متأخّرةً كي لا تقف في طابور الانتظار أو تدخل القاعة على مرأى من الناس. وتتّخذ التدبير نفسه وقت مغادرتها للقاعة، إذ ستطلب من السائق أن يعود قبل نهاية الفيلم بربع ساعة، وستخرج من القاعةِ والرغبةُ في معرفةِ ما ستؤول اليه الأحداث تشغل بالها.

مِن الملاحَظ أن البطلة لم تر الفيلم من أوّله ولم تستطع إتمامه كذلك. فالمقوم الذي يتحكّم في هذا الحادث والذي يمكن اعتماده محوراً وأداةً للتحليل هو «النقصان». إنّ الفيلم ناقص في أوّله وآخره، فهو بتعبير آخر فيلم أبتر/مقطوع تماماً كما هو الشأن بالنسبة إلى بطلي الروايتَيْن اللذَيْن يعانيان بتر ذراعَيْهما، إذ فقدها الأول في حرب التحرير على يد المستعمرين الفرنسيِّين، بينما فقدها الثاني على يد العسكر الجزائريّ إبان مظاهرات أكتوبر ١٩٨٨. وهذا الحادث الأخير يوقفنا على عنصر آخر يتميَّز هو كذلك بالنقصان: فإذا كانت ذراع الرسام قد بترتْ في زمن مضى هو زمن الاستعمار، فإنّ الرواية تدور أحداثها في الحاضر إبان الاستقلال، وهي الفترة التي بُترتْ فيها يدُ صاحب المعطف الأسود. من هنا نقول إنّ الاستقلال ناقص هو الآخر، لأنّه لم يلغِ ممارسات الفترة السابقة، ولأنّ الذين تولوا سدة الحكم فيما بعد، وكما تصفهم الكاتبة، كانوا أكثر نهباً لثروات البلاد من المستعمِر نفسه. فالنتيجة التي نخرج بها هي أنّ الاستقلال الذي يساوي الاستعمار هو استقلال ناقص.

وحتى بالنسبة إلى شخوص الروايَتَيْن، فإنّ خاصيّة النقصان هي المسيطرة عليهم. ونجدها متجسِّدة بقوّة على مستوى الأحلام غير المتحقِّقة التي تبقى بذلك ناقصة ومعلّقة مثل الجسور التي دأب المقاوم ابن طوبال على رسمها في لوحاته المتعدِّدة. فالسي الطاهر دافع عن شيء كان ينقصه الكمال، فمات وترك وراءه استقلالاً مزوّراً ناقصاً. وأخو الرسام الذي عاش على أمل الانتقال إلى العاصمة وتحسين وضعيّته، هو الآخر ما إن اقترب من تحقيق حلمه حتى مات مقتولاً ليظلّ حلمه معلقاً ناقصاً، مثله في ذلك مثل خالد الفلسطينيّ الذي عرف النهاية نفسها. أما أخو البطلة الذي ورث عن أبيه المقاوم شيئاً من نزاهته وصدقه وغيرته على الوطن، فقد رأى كل الأحكام التي جاهد من أجلها الأبُ المتوفى تتهاوى الواحدة تلو الأخرى؛ وآخرُها زواجُ أخته، ابنة السي الطاهر (الذي ـ كما يدل على ذلك اسمه ـ كان مثالاً للطهر والنقاء)، بضابط غنيّ بنى كل ثروته بطرق مشبوهة، فألحقتْ بأبيها الضرر ونقصتْ من قيمته الرمزيّة، فأغضبتْ أخاها الذي كان دائم المؤاخذة لها. وزواجها نفسه بهذا الضابط هو الآخر يقوم على النقصان، وليس ذلك لأنّها مزجتْ بين الطهر المتوارث عن أبيها والدنسِ المرتبط بزوجها فحسب، بل أيضاً لأنّه زواج لا ينبني على حب ومودة وإنّما يقوم على المصلحة الماديّة والحظوة الاجتماعيّة التي سعت وسعى عمّها إلى تحقيقها من وراء هذا الزواج/الصفقة. وبسبب انبناء هذه العلاقة على النقصان، فقد كان من نتائجها خيانة الزوجة لزوجها، وبحثُها عن المودة المفتقدة في علاقة أخرى خارج إطار الزواج.

وعلى إيقاع النقصان نفسه، ينتهي الجزء الثاني من الرواية **فوضى الحواس**. ففي آخر تحرُّك للبطلة، تخرج من منزلها متوجِّهة إلى محل القرطاسيّة لشراء ظرف وطوابع بريديّة لإرسال رسالة إلى أخيها ناصر، فتعود بها الذاكرة إلى آخر مرّة ولجتْ فيها هذا المحل، منذ سنة تماماً. وكما في المرة السابقة ستجد البطلة البائع منهمكاً في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسيّة، فارداً أمامها دفاتره وأقلامه. فتعلِّق على ذلك بقولها: «كما منذ سنة، ها هو يتوقّف قليلاً. يتّجه نحوي.. ويسألني مستعجلاً ماذا أريد؟ كنت سأطلب منه ظروفاً وطوابع بريديّة، عندما...»[1]. بهذا الملفوظ المبتور تتوقّف الرواية ناقصة غير منتهيّة، إذ إنّ سؤال: «عندما... ماذا»؟ سيبقى قائماً في ذهن القارئ، ليحثّه على القيام بمجموعة من الجولات الاستدلاليّة Promenades in-férentielles التي قد ترشده إلى نهاية محتملة.

والجولات الاستدلاليّة هي ذلك النشاط الحجاجيّ الذي يقوم به القارئ، والمتمثِّل في خروجه عن النصّ وبلورته لاستدلالات قياسيّة، بحيث إذا قامت شخصيّةٌ ما بعمليّة محدَّدة، واعتدنا الحصول بعد ذلك على نتيجة بعينها لا تتغيَّر، فإنّ القارئ سيستبق الأحداث كلما صادف هذه العمليّة ليبني عالماً ممكناً يتضمَّن النتيجة التي أصبحتْ ثابتاً من ثوابت أفق انتظاره. والنصّ أعلاه يفرض على القارئ هذا النوع من التعامل، وذلك لتضمُّنه إشارةً للتشويق متمثِّلةً في تأجيل الجواب عن هذا السؤال الذي يطرحه القارئ. وهو تشويش ليس له ما بعده، إذ إنّ الجواب الذي قد يضع له حدّاً غيرُ متوفِّر في الرواية. إلاّ أنّ استحضار ما سلف من أحداث وما عرفته البطلة من لقاءات ومفاجآت، يجعل الجواب المحتمل عن سؤال: «عندما... لماذا؟»، متمحوراً حول ظهور شخص لم تكن تتوقّع البطلة لقاءه في ذلك المكان. وانطلاقاً مما سبق من سيناريوهات، فإنّه من المحتمل أن يكون هذا الشخص هو

---

١ ـ **فوضى الحواس**، ص ٢٧٥.

صاحب البذلة السوداء الذي وقعتْ في حبِّه، نتيجةَ اللُّبس المسيطر على علاقتهما منذ بداية الرواية، وذلك لأنّها ألفت الالتقاء به بالمصادفة لمرات متعدِّدة. وهذا ما تؤكِّده «عندما» أخرى سابقةً وردتْ في سياق يشبه هذا الذي نحن بصدده، تقول: «أذكر أنّني كنتُ أطالع إحداها [المجلات] عندما جاءني من الخلف صوتٌ يقول 'دعي الجرائد.. لا شيء يستحقّ القراءة هذه الأيام! '. انتفَضتُ والتفتُّ خلفي. وكان هو» (ص ١٤٧). فهل سيكون هو هذه المرّة كذلك؟ هذا ما قد يجيب عنه الجزءُ الثالث من الرواية. فإيقاف أحلام مستغانمي للأحداث على هذا الشكل، ناقصةً ومعلّقةً كجسور قسنطينة، لا يمكن اعتبارُه إلاّ وعداً ضمنياً برواية أخرى. فهل ستبرّ مستغانمي بوعدها؟

الدار البيضاء

التراشق بالكتابة: جسد مُمتنع ورغبة مؤجلة — عبدالله إبراهيم*

المجاز الرمزيّ الطويل

ظهرتْ أحلام مستغانمي في أفق الرواية النسائيّة العربيّة بطريقةٍ تخطّت فيها المشكلةَ المزمنة التي لازمتْ تلك الروايةَ منذ زمن طويل، وهذه المشكلة هي الكيفيّة التي استُثمِرَ بها الجسدُ سردياً. فمستغانمي لم تَغْرق في وصف هذا الجسد كشفاً وعرضاً ورغبةً كما فعلتْ كثيراتٌ من الروائيّات، ولكنّها لم تهمله كما فعلتْ أخرياتٌ غيرُها. كان الجسد هو الحاضر ـ الغائب، هو الراغب والممتنع. وفي روايتها ذات الجزءين **ذاكرة الجسد** و**فوضى الحواس** يتعمّد السردُ إبقاءَ الجسد معلّقاً على الحافة التي ينتظرها الجميع: المنح والإرجاء. ومع أنّ الحب حاضرٌ بقوّة ويخترق صفحات الكتاب من أوّله إلى آخره، فلا توجد صفحةٌ تصف الجسد وصفاً حسياً مكشوفاً، ولا يوجد مشهدُ حبٍ مباشر. بل إنّ الجسد محتجِبٌ ومتمنِّعٌ، والسرد يُشغَل بالتعبير عن اشتهاءٍ متخيَّل لا يتحقّق أبداً، والإشاراتُ التي يوحي بها العنوان في الكتابَيْن تكفّ عن إيحاءاتها حالما ننغمر في القراءة، لكنّ طريقة عرض الحكاية تجعل القارئ يترقّب نتيجةً يوحي بها السرد دون أن تأتي. وأنا أعزو إلى هذه التقنيّة النجاحَ الذي تلاقيه روايتا أحلام مستغانمي: فالمتلقّي يقع تحت طائلة انتظارٍ يلتذّ به ولا يناله، تعزّزه لغةٌ إيحائيّة ذاتُ خلفيّات شعرية تذكّر بلغة الحبّ العذريّ الطافحةِ بالشوق والحنين والتي لا تخفي الرغبة ولكنها لا تحققها، وتترفّع عن البعد الرومانسيّ التقليديّ لأنّها تلعب بدقة على بعث رغبة الجسد ضمن إطار من الحب الصافي. وفيما تستأثر اللُّغةُ بعناية بالغة في **ذاكرة الجسد**، بحيث يرتفع دورُ الإنشاء الشعريّ بديلاً من حركة السرد المتباطئة التي تؤجّل باستمرارٍ اللقاءَ المنتظرَ بين المرأة والرجل، فإنّ ما يميّز **فوضى الحواس** هو الحركة السرديّة البارعة، وحيويةُ الشخصيّات، والإغراقُ في التوهم إلى الحدّ الذي يُظهره حقيقةً. فمن المفاجئ في السرد العربيّ الحديث أن تنقلب الأدوار بحيث تكون الشخصيّة الرئيسة في الجزء الثاني هي أحدَ قرّاء الجزء الأوّل من الرواية. فهناك قارئ يقع في حب المؤلِّفة، ولكنّه يتقمّص شخصية خالد، بطلَ الجزء الأول، وهكذا ينشدّ المتلقّي إلى الكيفيّة التي تنتظم فيها الأدوار. وهناك شخصيّة متخيَّلة قرأتْ **ذاكرة الجسد** ورغبتْ في **فوضى الحواس** أن تقع في حب الكاتبة. وعلى هذا النحو ينعطف السرد ليُدخِل المتلقّي في مجازٍ رمزيّ طويل من الترقُّب والتخيُّل، إلى الحدّ الذي لا تتصوَّر فيه المؤلِّفة (بطلةُ الجزء الثاني) أنّ قارئاً لكتابها الأوّل قد وقع في حبِّها.

الجسد/الكتابة، النسيان/الذاكرة

يحسن بنا أن نعود إلى العلاقة المؤجّلة بين المرأة والرجل لنفحص كيفيّة ترتيبها، وكيف شَحَنتِ النصَّ بحالة متوتّرة من الترقُّب. ونفضّل أن نرى ذلك من خلال استنطاق **ذاكرة الجسد**. ففيها يَظْهر فعلُ الكتابة بديلاً من فعل الجسد، إذ حين يُخفق الجسدُ في التعبير عن نفسه بالحب تصبح الكتابةُ هي الاختيار لممارسة الحياة. وهكذا لا يحيل عالمُ السرد في الرواية على وقائع فنيّة لها بعدٌ يتّصل بأفعال الشخصيّات، وإنّما يستعين بالكتابة لنسج علاقة غير متكافئة. إنّ الكتابة هنا تمارس قتلاً رمزياً للآخر. ففيما تكتب حياة روايتها «منعطف النسيان» لكي تحقّق هدفاً أساسياً هو قتل الأبطال في حياتها، لكي «ننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا»، فإنّ ما يقوم به خالد وهو يكتب رواية «ذاكرة الجسد» إنّما هو نوع من قتل الآخر وتثبيت صورته لأنّ الحب هو مشروع رواية بالنسبة إليه؛ وحينما يخفق في الحب يحوّل المرأة إلى موضوع فنيّ في لوحة أو موضوع حكائيّ في رواية. ومن الواضح أنّ الصراع بالكتابة الروائيّة

---

* ـ أستاذ عراقيّ في جامعة قطر.

إنّما هو كناية عن صراع الأجساد، وتعويض عن الإخفاقات. وينبغي علينا أن ننتبه إلى أنّ أحلام مستغانمي في هذه الرواية بجزئيْها ترفع من شأن السرد ليكون مكافئاً للحياة، بل فوقها. فالفعل يتعطّل بين الأشخاص ويتوقّف، ويحلّ السرد بديلاً منه. والأغرب أنّ السرد هو الوسيلة المفضّلة لممارسة العنف، فما إن تنتهي أحلام/حياة من قتل خالد رمزياً بالكتابة حتى يحاول الاستغراق في ممارسة قتل مضاد: مرةً يجد في اللوحة بديلاً للمرأة («فجأة انتابتني رغبةٌ جارفة للرسم، زوبعةٌ شهوةٍ للألوان، تكاد توازي رغبتي الجنسيّة السابقة وتساويها عنفاً وتطرّفاً، لم أعد في حاجة إلى امرأة، شُفيتُ من جسدي، وانتقل الألمُ إلى أطراف أصابعي. في النهاية لم يكن السرير مساحةً للذتي ولا لطقوس جنوني. وحدها تلك المساحةُ البيضاء المشدودة للخشب كانت قادرةً على إفراغي من ذاتي. فيها أريدُ أن أصبّ لغتي، أبصق مرارةَ عمرٍ من الخيبات»)... ومرةً حين لا يستعيد توازنه بالقتل الفنيّ يلجأ إلى البحث عن نساء أخريات يمارس من خلالهنّ فعلَ القتل («اخترتُ لي أكثر من عشيقة عابرة، أثّثتُ سريري بالملّذات الجنونيّة... بنساء كنتُ أُدهشهنّ كلّ مرة أكثر، وأقتلكِ بهنّ كلّ مرة أكثر، حتى لم يبق شيءٌ منكِ في النهاية»)... وأخيراً حين يدرك أنّه لم يُفْلح في التخلُّص منها، يكتب روايته «ذاكرة الجسد» ليقتلها متّبعاً الأسلوبَ نفسَه الذي اتبعتْه معه («ستقولين لماذا كتبتَ لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أنني أستعير طقوسَك في القتل فقط، وأنّني قررتُ أن أدفنك في كتاب لا غير»).

تكتب حياة كتابها من أجل النسيان، ويكتب خالد كتابه من أجل الذاكرة. ثمّة نزاع ضمنيّ يلفّ النصّ من أوّله إلى آخره بين النسيان والذاكرة، وبين الجسد والكتابة، وهو توتّر يفضي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيّتَيْن الرئيستَيْن في الرواية. فحياة تجد في النسيان حالة طبيعيّة لأنّها تقرأ الآخرين عبر منظور يوميّ، أما خالد فيجد في الذاكرة شاهداً على التباس المعايير لأنّه يؤوّل أفعال الآخرين عبر منظور تاريخيّ. وكلما تقدّم السرد تعقدتْ مشكلةُ خالد: فالمنظور التاريخيّ الذي يرى من خلاله الآخرين يولّد لديه شعوراً عميقاً بالعزلة والعجز عن التواصل، وسوءُ التصرُّف يقوده إلى تعميق الخطإ في كل مرّة يحاول فيها تجنّبه. وواقع الحال أنّه مخلص، ولكنْ بكثير من البساطة، لمجموعةٍ من القيم التي لا يجد في نفسه القدرةَ على ممارستها، فيتّجه إلى اتباع سلوك مزدوج على الرغم من أنّه يحاول فضح ازدواجيّة الآخرين. من ذلك أنّه لا يتقبّل مظاهر التناقض في سلوك الشخصيّات الأخرى في الرواية مثل حياة وسي الشريف، ولكنّه يقع في تناقضات مماثلة: فعلاقته بها تنقله من النقيض إلى النقيض، من ممارسة دور الأب الروحيّ لها إلى العاشق الجسديّ؛ وفي الوقت الذي يعارض فيه زواجها ذهنياً يشارك فيه فعلياً؛ وفي حين يدّعي أنّه وريثٌ لقيم العدل والحرية يمارس الرقابة على الآخرين أثناءَ عمله في بلده؛ وفي حين ينذر نفسَه لفضح المرائين من أمثال سي الشريف وزوج حياة وكلّ الطبقة التي يرى أنّها تتلاعب بمصير البلاد فإنّه يَحْضر أعراسها. وتضيء الجولة التي يقوم بها في قسنطينة بعد تلبية دعوة الحضور إلى عرسها جانباً من كل ذلك. فما إن يمرّ بالبيت الذي كان في يوم ما مكاناً للّذات الجسديّة حتى يسمع النداء الروحيّ فيقول: «كنتُ في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحدّ الفاصل بين شهوة الجسد وعفّة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداءُ السّريُّ لتلك الغرف المظلمة الشبقيّة حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداءُ الآخر لتلك المآذن التي افتقدتُ طويلاً تكبيرَها ورهبةَ أذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة... لقد أصبحتُ في بضعة أيام رجلاً مزدوجاً كهذه المدينة». وبالمقابل فإنّ أحلام/حياة تنزلق إلى التمنُّع المرغوب الذي يتأرجح بين الإيحاء بقبول خالد ورفضه. وأخيراً ينتهيان إلى التراشق بالكتابة. فكلٌّ مهما يُعتبر بمعنى من المعاني راوياً للآخر ومروياً له، مرسلاً ومتلقياً في آن واحد. والكتابة تكون معادلاً للإخفاق وتعويضاً عن ضربٍ ما من الفشل الجسديّ. والنص لا يُفصح عن السبب الحقيقيّ لتمنّع حياة، فقد صُدِم خالد بقبولها الزواجَ من رجلٍ تعتقد هي (قبل أن يعتقد هو) بأنّه أحد الورثة الأنذال للثورة، ورغم ذلك تستمرّ لعبةُ الإيحاء في إغراق خالد في الوهم.

العطب والإنشاء

يمثّل العطبُ الجسديّ الذي لحق بخالد، وهو بترُ ذراعه، هاجساً يقلقه، ويعمّق لديه الشعورَ بالازدواجيّة. من ذلك أنّ بتر الذراع يشكّل لديه فيما يخصّ علاقاته النسائيّة فقداناً لجزء يحتاج إليه. ولكنّه حينما يتمّ الحديث عن تاريخ الجهاد والماضي يفتخر بأنّه يحمل معه وسامَ المشاركة في ذلك التاريخ، ألا وهو بتر ذراعه. وينبغي ملاحظة أنّ هاجس الجسد المعطوب قد حوّل كل العلاقات التي يقيمها خالد مع الآخرين إلى علاقات ذهنيّة خطابيّة، وفي مقدّمتها علاقته بحياة. فبالفعل الغائب استبدل إنشاءً ذهنياً حول جسد الآخر، وهنا تظهر حياة بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار خالد. وينشط النصّ للتعبير عن تلك الأفكار والرغبات، فلا تجد تعبيراً فعلياً عنها إلاّ بالكتابة. فيؤدّي غياب التواصل الجسديّ إلى ظهور استيهامات كثيرة، يعوّضها الإنشاءُ الذي يأخذ مظهراً سلبياً، فيتخلّله العنفُ والعدوانيةُ والشكوكُ والتُّهم التي يُضفيها خالد على الآخرين وبخاصة على حياة حينما لا يتم بينهما تواصل طبيعيّ. فيتحوّل لديه مفهوم الرغبة إلى مفهوم جنسيّ مباشر، لكنّه مفهوم ذهنيّ يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبة. وبهذا يَختزل العلاقة التي طالما حلم بها إلى مجرّد رغبة ذهنيّة، وذلك في مواجهة العجز عن تفسير عدم

التواصل مع المرأة التي كانت تشكل محور رغباته. يقول: «لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدّي إليهنّ. في الواقع هناك طريق لا أكثر... اكتشفتُ شيئاً لا بدّ أن أقوله لك اليوم. الرغبة محض قضيّة ذهنيّة، ممارسة خياليّة لا أكثر، وهمٌ نخلقه في لحظة جنون نقع فيه عبيداً لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق... رغبة جنونيّة تولد في مكان آخر خارج الجسد. من الذاكرة أو ربما من الشعور». وهكذا يقوم خالد بتفسير أشياء كثيرة تفسيراً سيئاً، ويضع البراهين لإقناع نفسه أنه يقوم بالتفسير الصحيح. والحقيقة أنّ ثمّة إساءة تفسير متواصل لعلاقة حياة به، وعلاقة زياد بها، وعلاقته بالآخرين، وعلاقات الآخرين به. من ذلك أنه يقرأ قصائد زياد قراءة حرفية لكشف أوجه المطابقة بين إيحاءات النصّ الشعريّ واحتمال وجود علاقة بينه وبين حياة، ويقرأ روايتها «منعطف النسيان» على أنّها رسالة مباشرة موجّهة إليه؛ وهذا هو الذي يجعله يوجه رسالته المباشرة إليها، بصورة رواية مضادة لروايتها. ويبلغ الخطأ أقصاه، لا في محتوى التعبير الذي يشكّل متن الرواية، وإنّما في أسلوب التعبير. فصيغة السرد تعتمد على استخدام ضمير المخاطب، وتُحدث هذه الصيغة إرباكاً شاملاً في بناء النصّ، يتوازى مع تدهور العلاقات بين الشخصيات. فهو يروي لها أخباراً تعرفها لأنّها سبق أن كانت طرفاً فيها. وبهذا فإنّ «المرويّ له» لا يجد مسوِّغاً للتواصل مع ما يُروى له، لأنّه على معرفة بتفاصيله لكونه طرفاً مشاركاً فيه وشاهداً عليه. ويزداد الخطأ فداحة حين تخفق هذه الصيغة السرديّة في تحقيق أهداف الراوي، وبخاصة حينما يبدأ خالد الحديث عن تأمّلاته الذاتيّة وأشياء لا علاقة لها بحياة. وهذا يقود أحياناً إلى أن يحلّ السرد المباشر بدلاً منها، وتتعثّر النبرة السرديّة في الفصول الأخيرة لأنّ الراوي يستنفد طاقته التعبيريّة في الإخبار إلى درجة لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة قسنطينة بصورة تفصيليّة وكأنّها ليست المدينة التي عاشا فيها معاً. وكل هذا يحصل على خلفية من سوء الاختيارات والتعسُّف في البحث عن علاقة طبيعيّة بين خالد وأحلام/حياة، وهما ينتميان إلى جيلَيْن وذهنيتَيْن ورؤيَتَيْن مختلفتَيْن. ولم يستطع خالد أن يفهم سر ذلك الاختلاف أبداً، فبدا وكأنّ كل أفعاله تتكوّن من سلسلة متواصلة من الأخطاء، بما في ذلك التلاعب المقصود باسم «أحلام». ففيما أراد أبوها سي الطاهر أن تسمَّى بهذا الاسم، وهو ما حصل، ظل خالد متمسكاً بالاسم غير الشرعيّ الذي أُطلق عليها في الأشهر الأولى من ولادتها وهو «حياة»، وكأنّه أرادها طفلةً إلى الأبد. وما إن اكتسبتْ شرعيّتها الأنثويّة بالاسم والعمر والاختيار حتى وجد نفسه يعيش مع حاضر هذه المرأة التي ليست له، وهي أحلام، ومع ماضي تلك الطفلة التي كانت ذات يوم أشبه بابنة له، وهي حياة. ولأنّه لم يستطع أن يتواصل مع المرأة

«أحلام» تعلّق بوهم الطفلة «حياة»، وما استطاع استعادة الطفلة الهاربة ولا التمسك بالمرأة الحالية. وفي نهاية المطاف لم تكن حياة إلا عنصراً خطابياً تعلّق به خالد ليتحدّث عما يعتقد أنّها تجهله، لكنّه على العكس تحدّث بالضبط عمّا تعرفه. وهكذا يعاند السردُ الراوي في نوع رائع من التوافق مع العناد الضمنيّ الذي يَحْكم العلاقة بين الشخصيّات. وأخيراً تكشف أحلام أنّ الحالة الوحيدة التي جمعتهما كعاشقين إنّما كانت علاقة مَرَضية وقد شُفيتْ منها بالكتابة. ولكنّ الكتابة لم تمكنه هو من الوصول إلى مرحلة الشفاء: فدوره كأب وعاشق، كوصيّ ومحبّ، كراغب في جسدها وعاجز عن نيله، جعله يتمزّق بين اختيارات ذهنيّة مجرّدة لم يستطع تجاوزها. ولذلك فقولها له «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث» لا بدّ أن يعاد النظرُ فيه في ضوء ما يقدّمه السرد. ذلك أنّ العكس هو الصحيح. وهنا حينما نطوي غلاف الرواية الأخير نبدأ التفكير فيما إذا كنا نقرأ عن شخصيات داخل نصّ سرديّ، أم عن شخصيّات تكتب نصّاً سرديّاً ومن أجل ذلك تَخْتلق فيما بينها مزيجاً من الرغبات المتمنّعة لتدخلنا في عالمها المتخيّل وتجعلنا مشاركين فيه. ويتعمّق هذا الوهم في **فوضى الحواس** إذ ينبثق من وسط قرّاء **ذاكرة الجسد** شخصٌ يطابق البطل، فيتخطّى هذه المرة العالم المتخيّل بأجمعه ليقيم علاقة مع المؤلّفة، فيبلغ الوهمُ أقصاه إلى درجةِ أنّ السرد نفسه يُستخدم لتوثيق الوهم بوصفه حقيقةً.

قطر