



# روايتها

## أحلام مستغانمي

لذة التفاصيل المستترة — رشيد الإدريسي\*\*

للوحاته في أحد الأروقة الفنيّة، ستجمع الصدفةً بينه وبين ابنة قائده بعد أكثر من ٢٠ سنة على لقائه بها أثناء حرب التحرير، يومَ كانت طفلةً صغيرة تحبو، وذلك عندما كلفه أبوها تسجيلها في دار البلدية. وسيكون هذا اللقاء بدايةً لقصة حبه لها، على الرغم من فارق السن الكبير الذي يؤهله ليكون أباً لا عشيقاً لها. ولن يكون لهذا الحب ما بعده، إذ إنّ ابنة القائد ستفضّل الزواج بأحد رجال السلطة الجزائريين الذين نموا ثروتهم 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 تُقدّم الروائيّة من خلاله صورةً عن وضع المواطن الجزائري الذي لا يتوقّف عن الكدّ من أجل ضمان لقمة العيش، والذي سيحصده العنفُ المسيطرُ على المجتمع إثر تعويق المسلسل الديمقراطيّ الفتّي. وتقدّم الروائيّة أيضاً قصة الفلسطينيّ زياد الذي كان له حضوره 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 الرواية/البطلة هذه المرّة ستقدّم نفسها باعتبارها كاتبةً،

لا تتوخى هذه الدراسة الوقوف عند «القضايا الكبرى» التي تقوم عليها روايتنا أحلام مستغانمي. فقد ثبت أنّ معالجة العموميّات في عمل أدبيّ ما يجعلنا في أغلب الحالات نبتعد عنه حتى قبل أن نفهمه. وليس معنى ذلك إدانة هذا المسلك بشكل قاطع ونهائيّ، بل إعطاء الأولويّة لمقاربة تقف عند الدقائق، وتُستخرج منها مجموعة دلالات لم يكن بالإمكان التوصلُ إليها لو تم الانطلاقُ من فكرة عامّة تحجب كلّ المعاني الأخرى. لذلك فإنّنا لن نشغل أنفسنا بقراءة هاتين الروائيّتين انطلاقاً من الفكرة الجاهزة التي ترى فيهما إدانةً لبعض «الوطنيّين» ولبعض الذين ركّبوا موجة الثورة، فاستغلوا الوطن ونهبوا ثرواته، فنشأت حالة فوضى كان من عواقبها مقتلُ الرئيس محمد بوضياف الذي أهدته المؤلّفة الجزء الثاني من روايتها.

### وصف النص

يتلقّى القارئ أحداث الجزء الأول من هذه الرواية على لسان رسام جزائريّ اضطره الفسادُ المستشري في المجتمع إلى اختيار الإقامة في باريس. وللخروج من الصدمة التي سبّبها له حادثُ بتر ذراعه اليسرى، أثناء مقاومته للمستعمر الفرنسيّ، وبتوجيه من طبيبه، سيكون أمامه خياران اثنان: إما الكتابة وإما الرسم، وسيستقرّ رأيه على الخيار الثاني الذي سينجح فيه نجاحاً لم يكن منتظراً. وبمناسبة عرضه

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

\*\* - باحث، كلية الآداب والعلوم، عين الشق، الدار البيضاء.

وستكون هذه النقطة هي مدخل هذا الجزء الذي حاولت فيه مستغامي التمييز بعض الشيء عن الجزء الأول. فالقارئ هنا سيجد نفسه منذ الصفحة الأولى إزاء قصة حب قصيرة من تأليف الراوية/البطلة، تقوم على حوار بين حبيبتين يكشف كل منهما فيه عن رغباته واستراتيجيته في الرد على الأسئلة العاطفية الملقومة، بهدف تحقيق المودة اللاحمة بينهما، ونسيان زمن البدء الذي كانت تطالب فيه الحبيبة حبيبها بالفراق. بعد ذلك ستعود الراوية إلى الحديث عن ظروف كتابتها لهذه القصة القصيرة التي تشكلت تصالحاً مع الكتابة بعد أن انقطعت عنها سنتين. وإتمام الأحداث تعود الراوية إلى بطلتها فتجعلها يتفان على الذهاب لمشاهدة فيلم في قسنطينة. وهنا يختلط لدى الراوية وهم الكتابة بالحياة المعيشة، إذ ستقرر الذهاب إلى تلك السينما نيابة عن بطلة قصتها، لتلتقي صاحب المعطف (الشخصية التخيلية) نتيجة لشدة شغفها وافتتانها به! وسوف يغادر الرجل دفاترها ليلتقي بها خارج الورق، ولتبدأ بينهما قصة غرامية تصل بها إلى حد خيانة زوجها، الضابط الذي ارتبطت به في الجزء الأول من الرواية لدواع لا علاقة لها بالعواطف بل هي إلى الصفة التجارية أقرب. ولن تقف المفاجآت عند هذا الحد، بل إن القارئ يجد نفسه أمام حدث يرغمه على إعادة تشكيل العالم الاعتقادي الذي بنته الأحداث السابقة، إذ ستكتشف البطلة/الراوية أن هذا الشخص الذي أحبته ليس هو الذي التقت أول مرة في قاعة السينما، بل هو صديق له كان يقيم في بيته، الأمر الذي أدى إلى التباس الأمر عليها، فأحبته وأحببت تفكيره وغموضه، وتجسست على خزائنه كتبه التي أعارها منها كتاباً للاديب والرسام هنري ميشو. وسوف تتعرف البطلة، والقارئ معها، على الشخص الذي أحبته فعلاً، إلا أن الأمر سيكون متأخراً، إذ سيتم اغتياله، ولن تقدر لها رؤيته هذه المرة إلا على صفحات الجرائد وهي تعلن موته.

إن هذا الحادث، الذي يتم بواسطته فك إبهام أحداث الرواية في جزئها الثاني، يمكن إدخاله فيما يسميه السيميائيون بعملية التعرف Agnition، التي يقسمونها إلى نوعين: التعرف المتبادل بين شخصين أو أكثر، والتعرف الأحادي الاتجاه الذي ينطلق من الشخصية (1) ليتوجه إلى الشخصية (ب)(2). وهذا النوع الأخير هو الذي ينطبق على العلاقة التي سادت الرواية بين عبد الحق صاحب المعطف والراوية/البطلة التي استطاعت التعرف على فتى أحلامها، دون أن يكون ذلك متبادلاً. لأنه أتى قبل فوات الأوان. وهذا

التعرف المتأخر هو الذي يفسر مغزى عنوان فوضى الحواس الذي يزج بالقارئ في سلسلة من التساؤلات عن معنى الفوضى المقصودة هنا، وعن أي من الحواس أحقه الخلل. وسوف تتكفل الراوية بالإجابة عن هذه الأسئلة في الصفحات الأخيرة من الرواية، عندما تعود بها الذاكرة (وهي ترى صورة عبد الحق القتل على صفحات الجرائد) إلى ثاني لقاء لها به عندما اشتبه الأمر عليها وتعلقت بصديقه بعد أن خدعتها حاسة الشم: «أذكر، فاجاني عطره. أعادني إلى ذلك العطر الذي...». وسيتلوهما خداع السمع، حيث ستسمع منه الكلمات المقتضبة التي اتخذتها عنواناً لفصول روايتها، والتي كانت تتركها دائماً على جوعها إلى مزيد من التواصل، وتضفي على عشيقها مسحة من الغموض والسحر اللذين لا يزيدانها إلا تعلقاً به: «فرحتُ أختبره بكلمات اعتذار. وإذ به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي...». وقبل ذلك، ويمجرد دخولها إلى المهوى التي ستلتقي به فيها لأول مرة، ستسائل نفسها أيهما عبد الحق؛ فقد كان أمامها رجلان أحدهما يرتدي الأبيض والأخر يرتدي الأسود، وسيقع اختيارها على اللون الزائف لأن حاسة السمع ستسهم بدورها في تضليلها ودفعها إلى اختيار النظير بطل الأصل: «لقد أصابني الحب يوماً بعمى الألوان. وأربك في، أيضاً، حاسة النظر» فكانت النتيجة ما عبرت عنه بقولها: «فلحقتُ في لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللون الأسود، وأخطأت وجهتي» (ص ٣٤٧).

### التباس الاستهلال

«ما زلتُ أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو ما لم يحدث»<sup>(٧)</sup>. هكذا تبدأ رواية أحلام مستغامي، على إيقاع الشعر والالتباس. فالرواية من أولها إلى آخرها، بما في ذلك فوضى الحواس الجزء الثاني منها، عبارة عن قصيدة شعرية همها الأول هو الاشتغال على اللغة بانتقاء الكلمات، التي يسهل تبين انتمائها إلى معجم الشاعر نزار قباني. وهي لا بد أن تكون شعراً، لأن كاتبها شاعرة قبل كل شيء، ولأنها استهلّت بتعبير استخرج من الذاكرة، لتتلوه تعابيراً أخرى اكتسبت توارداً وسلاسةً ونغميةً. والرواية ملتبسة لأن القارئ منذ البدء يجد نفسه أمام عبارة لا يدري أي صادرة عن رجل أم عن امرأة. فلما كانت كاتبة الرواية امرأة، ولما كانت تتحدث عن الحب الذي يفترض علاقةً بين ذكر وأنثى، فإن القارئ سيميل إلى قراءة كلمة «قولك» بفتح اللام، وهو ما سيترتب عنه تذكير كل

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

٢ - ذاكرة الجسد، ص ٧.



الرجل والمرأة على مستوى إعطاء الحق لكلٍ منهما ليبدلي بشهادته عن قصة الحب التي جمعت وفرقت بينهما، وليحدثنا عن جزائر اليوم من زاويته الخاصة، ولتظهر المرأة لا مستودعاً للأسرار فحسب بل معبرةً أيضاً وبيّليغ 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 عشيقتها في ذاكرة الجسد - حيث نجد التراكيب والمعجم والشاعرية نفسها، إضافةً إلى افتتانها المشترك بالاعتباس والاستشهاد بأقوال الشعراء والكتّاب والفنّانين التي يستدعيها هذا السياق أو ذاك - فإنّ ضيق المسافة الجمالية distance esthétique بين الروائيتين يصبح شديد الجلاء، وذلك على أساس أنّ صوت الروائيتين في العملين كليهما لم يحقق التميّز المطلوب.

### الرغبة ونظيرها

الكتابة عن الحب هي لأوّل وهلة كتابةً عن ذات وموضوع، وعن رغبة تجمع بينهما وتتوجّ علاقتهما بارتباط «دائم». والصورة الاستعارية التي يمكن التمثيل بها لهذا التصوّر

ملفوظات النصّ التي لن يتفطن إلى ضرورة تأنيثها إلا بعد إدراكه للصفحة التاسعة وقراءته للملفوظ التالي: «ولحظتها فقط، شعرت أنّي قادر على الكتابة عنك»<sup>(١)</sup>. فهنا يزول اللبس ويضطرّ القارئ إلى كسر الكاف في «عنك»، لينقلب كلُّ شيء وتتضح العناصر الأولى للرواية: فالمتحدّث إنز رجل، والمتحدّث عنه امرأة لن نعرف عنها الكثير إلا بعد أن نلمّ بعناصر أخرى ترتبط بوالدها الذي كان الراوي البطلُ يقاوم تحت إمرته أثناء حرب التحرير الجزائرية، وهي المعرفة التي سيتمّ تعميقها عندما تُعطى لها الكلمة 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 مجموعة عناصر تشكّل أفق انتظار ينطلق منه في قراءته للجزء الثاني، ولاسيّما أنّ هذا الأخير يقدّم باعتباره تنمّة للجزء الأول. وأوّل ما يبقى عالماً في ذهن القارئ هو ضمير المتكلم «أنا» الذي نلّمسه من خلال تعبير: «يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كلُّ شيء»، أن أقول» والوارد في السطر الثالث من الجزء الأول. إلا أنّ الجزء الثاني يعمل على خرق هذا الانتظار بشكل مضاعفٍ ومنذ الوهلة الأولى؛ فالحكي هذه المرة وانطلاقاً من الصفحة الأولى يتلقّاه القارئ على لسان طرفٍ ثالث، هو راوٍ «محايد» لا علاقة له بما يعتمل من أحداث، راوٍ يظلم كلُّ ما يجول في فكر شخصوصه. وهذا المعطى الجديد، الذي يأتي ليأخذ مكان المعطى القديم، سرعان ما ينكشف زيف اختلافه عن الأول: فضمير المتكلم (أنا) حاضرٌ في هذا الجزء كذلك، وسيُكشف عن نفسه حال انتهاء الرواية من كتابة قصّتها القصيرة لتدخل في عملية مزج بين الحقيقة والخيال. والاحتمال الأكثر وروداً بالنسبة إلى القارئ هو انتظار «أنا» مطابقة لـ «الأنا» الأولى التي تكفّلت بعملية الحكي في الجزء الأول - أي «أنا» الرجل الذي يحكي عن المرأة التي أحبّها ليفضح عبثها بمشاعره وسرعة ميلها إلى من يدّفع أكثر. إلا أنّ «الأنا» التي تأخذ المبادرة في الجزء الثاني وتتولّى عملية الحكي هي تلك التي كانت صامتةً فيما سبق: إنّها ابنة السي الطاهر المقاوم وقد عاد إليها صوتها، مكسرةً بذلك أفق انتظار المتلقّي الذي لا شك أنّه كان يتوقّع سماع صوت رجاليّ على غرار ما ورد في ذاكرة الجسد.

إنّ هذه العناصر الأولى التي تشدّ انتباه القارئ تهب الإحساس بأنّ الرواية الثانية تنطوي على اختلافٍ يميّزها عن الأولى. إلا أنّ التقدّم في القراءة سيظهر أنّ الاختلاف يقف عند تحويل الراوي من ذكرٍ إلى أنثى، وتحقيق مساواة بين

١ - 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 أكثر تعقيداً وتوليداً للصراعات بين الشخصيات الروائية، ويمكن التمثيلُ له بشكل المثلث ذي الزوايا التالية: (أ) (ب) (ج)، حيث يرمز العنصرُ الأول إلى الذات والثاني إلى الموضوع والثالث إلى الوسيط الذي لا يُجر له في النموذج الأول. وعَمَلُ أحلام مستغانمي الذي نحن بصدهه باعتباره قصة حبٍ لا يشدُّ عن هذه القاعدة. والسؤال الذي يبقى مطروحاً هو: تحت أي هذين التصوُّرين يندرج هذا العمل؟

إنَّ الجواب عن هذا السؤال قد نستشفه بعد الانتهاء من قراءة الجزء الأول ذاكرة الجسد من خلال العنوان وحده. ولفظة «الجسد» هي المفتاح للإسكاف بنوع الرغبة المتحكِّمة في علاقات شخصيات روايتها. لقد قلنا في بدء هذا المقال إنَّ هذه الرواية هي أشبه بقصيدة شعرية يشكُّل الاشتغالُ على اللُّغة أحد أبعادها الأساسية. وانسجاماً مع هذا الطرح، فإننا في مقاربتنا لهذا الجانب سنعيد اتِّباع النهج نفسه، وذلك بولوج فضاء دلالة النصِّ من خلال الوقوف عند مفردة لغويةٍ يمكنها أن تعني الكثير للذي يوفيهما حقُّها من المسألة والاستنتاج. فماذا يمكنها أن ترفدنا به هذه اللفظة من دلالات فيما يخصُّ طبيعة الرغبة المتحكِّمة في شخصيات هذا العمل؟

نرجئ الجواب عن هذا السؤال انطلاقاً من هذه الزاوية إلى ما بعد، ولنتمسه أولاً من خلال نصِّ واضح. ففي الجزء الثاني فوضى الحواس، تلتقي ابنة السي الطاهر بعشيقها الكائن الحبري، فيحدثها عن قراءته لرواية ذاكرة الجسد ثم يقول: «حدِّث أن غرت من زياد. تصوُّري لم أغر من زوجك يوماً.. وغرت من كائن حبري تقاسم معي بطولة ذلك الكتاب. ما زلت أشعر أنه وجد حقاً في حياتك. وأنه سبقني إلى جسدك»<sup>(١)</sup>. فتردُّ عليه بقولها: «أيتها المجنون.. هذا الرجل لم يوجد أبداً. لقد أوجدته لأنني أحب قصص الحب الثلاثية الأطراف. وأجد في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية. ولذا كان يلزمني رجلٌ يعيش بمحاذاة تلك القصة، قبل أن يصبح هو بطلها. لأنَّ هذا هو منطق الحب في الحياة، نحن نخطئ دائماً برقم». إنَّ هذا القول ينطوي على قدر كبير من التشويش، لأنَّه يطابق بين الرواية ابنة السي الطاهر والروائية أحلام مستغانمي، ويجعل من صاحب المعطف مطابقاً للرسم الذي أغرم بها في الجزء الأول. وهذا يطرح أكثر من اعتراض، إذ إنَّ كاتب الرواية (الحقيقي/التخييلي) الذي وردت على لسانه إنَّما هو

الرسم، وهو الذي له حقُّ تبنيها ونسبتهما إلى نفسه. وخرقُ مستغانمي لهذه القاعدة، بحشرها نفسها 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.

ويغضُّ النظر عن ذلك، فإنَّ ما يهمننا من هذا القول هو الحديث عن إيثارها لقصص الحب الثلاثية الأطراف، واستخفافها بقصص الحب الثنائية. وقد أوردت ذلك بأسلوب ويكلمات شبه مقتبسة من كتابات الفيلسوف الفرنسي روني جيرار، وهو أحد المنظرين الكبار لهذا التصوُّر. ويمكن النظر إلى القول أعلاه باعتباره توسيعاً وإعادة صياغة لعنوان كتاب جيرار الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية<sup>(٢)</sup>، حيث يُشير «الكذب الرومانسي» إلى الروايات التي تقوم على الرغبة التلقائية بين ذات وموضوع، وتشير «الحقيقة الروائية» إلى تلك التي تقوم على مثلث الرغبة الذي يفترض وسيطاً ويعطي للعلاقات بُعد التنافس الغائب في الصيغة الأولى التي وصفها الرواية بالسذاجة والبساطة، ووصفها جيرار بالكذب، وبذلك اشتركا معاً في وصفها بالسلبية.

ونعود الآن إلى العنوان بعد أن استخرجنا طبيعة الرغبة من نصِّ مباشر يؤكِّد ما سوف نأتي على ذكره. ونشير بدءاً إلى أننا نتعامل مع لفظة «الجسد» باعتبارها علامة تستدعي مجموعة مؤولات. إضافةً إلى أننا لن نتعامل معها انطلاقاً من إرادة قولها «Vouloir dire»، بل انطلاقاً من قدرتها على القول «Pouvoir dire». فالاشتغال عليها من الزاوية الأولى سيخصر هذا اللفظ في الجسم البشري المكوَّن من مجموعة جوارح وحواس، وسيزيد من تدعيم هذا الفهم الأولي حديث الرواية عن جسد الرسَّام المبتور الذراع، وعنوانه الجزء الثاني من الرواية بـ فوضى الحواس، والحواس جزء من الجسد. أما القدرة على القول فهي لا تقف عند مقصدية المؤلف، بل تتعداها إلى مقصدية النصِّ، وتذهب بالعلامات إلى أقصى ما يمكن أن تعنيه.

إنَّ مدخلنا إلى هذه العلامة سيكون أحد الأساليب البلاغية التي استعملت بكثرة في الشعر العربي، وهو الجناس. واللفظ المؤهل للجناس مع علامة الجسد واحتلال موقع المؤكِّد لها بامتياز هو ذلك اللفظ الدالُّ على إحساس نُظِر إليه دائماً نظرةً سلبيةً، وهو «الحسد». إنَّ التفكير في هذا الإحساس/الرزيلة، واتخاذها مفتاحاً للإسكاف بطبيعة الرغبة في هذه الرواية، يُقرضان نفسها حتى قبل الخوض في قراءتها. والغلاف، كما هو مصمَّم من طرف الفنانة نجاح

١ - فوضى الحواس، ص ٣٠٣.

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

## لا أساس للاتهامين

تابعتُ في الصحف وقائع القضية التي أثارها كاتبُ تونسيّ في صحيفة جزائرية مشككاً في أبوة رواية ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، ومشيراً الريبة في أن يكون كاتبها هو الشاعر سعدي يوسف، مستنداً في اتهامه إلى تصريحات زعم أن الشاعر تحدّث فيها عن تدخله في كتابة نصّ الرواية ومستشهداً بقصيدة أثبتتها الشاعر في أحد دواوينه الأخيرة.

ولما كان الشاعر سعدي والروائية أحلام صديقين لدار الآداب، وفيها نشر آثارهما أو بعض آثارهما الأدبية، فقد رأيتُ أن أدلي بشهادتي في هذه القضية لأعلن أنه كان يكفي سعدي أن يكذب الخبر وينفي وقوعه (وهذا ما فعله) حتى نضع حداً لهذه المعركة.

كانت دار الآداب قد تنبأت في عام ١٩٧٦ حين نشرت مجموعة الكتابة في لحظة عري بأن أحلام مستغانمي سيكون لها شأن هام في الإبداع الأدبي. وبالرغم من انقطاعها عن النشر فترة طويلة، فإنني لم أفاجأ حين زارتني عام ١٩٩٥ حاملة إليّ مخطوطة ذاكرة الجسد، فوجدت فيها عملاً روائياً ممتازاً، ولم يداخلني أي شك في أن يكون سواها قد كتبت هذا العمل، لأنني واثق بموهبتها. وأن يكون سعدي يوسف أو سواه قد تدخل في النصّ ببعض الاقتراحات لكلمات أو عبارات، فإن هذا لا يبرر له ادعاء ما ينسبه إليه الكاتب التونسي. فالحق أن كثيرين من المؤلفين يستأنسون بآراء أصدقاء لهم في مخطوطاتهم قبل دفعها إلى النشر. ونعقد أن الشاعر سعدي يوسف بما يملك من طاقة الإبداع لا يحتاج إلى تبني عمل ليس له، كما أن أحلام مستغانمي أثبتت بهذه الرواية وبروايتها الأخرى فوضى الحواس أنها جديرة بالتقدير وغير محتاجة هي الأخرى إلى الاتكاء على سواها. وأنا أشهد أن أحلام كانت قليلاً ما تأخذ بالتعديلات التي كنت أقترحها عليها وأنا أراجع أعمالها الأدبية.

لقد أسالت هذه القضية من الخبر أكثر مما تستحق، وأقترح على الصديقين سعدي وأحلام الانصراف عنها إلى مزيد من الإبداع الذي وحده يؤكد استحقاتهما الشهرة الواسعة التي يتمتعان بها في أدبنا العربي الحديث.\*

سهيل إدريس

\* - نشرت بعض الصحف اتهاماً آخر وجهته بعض الكاتبات إلى أحلام مستغانمي، ومفاده أن الذي كتب لها رواية ذاكرة الجسد هو الشاعر نزار قباني. وهذا ادعاء لا أساس له هو أيضاً. فقد كنتُ أنا من أهدى إلى المرحوم نزار نسخة من هذه الرواية يوم صدرها، فكتب عنها التعليق، الذي نُشر على قفا غلاف الطبعة التالية من الرواية؛ وهذا ما قد يكون أوهم البعض بأن الشاعر هو الذي كتب الرواية.

طاهر، يدفع إلى هذا الاتجاه بواسطة لعبة المسافة واللون والحجم: فهذه العناصر الثلاثة، انطلاقاً مما يمكن تسميته باللُّبس مرةً أخرى، تضللّ القارئ وتغشى بصره، فتحوّل ذاكرة الجسد إلى ذاكرة الحسد. فالعنوان كله مكتوب باللون الأسود باستثناء نقطة الجيم التي كُتبت باللون البني، كما أنها كُتبت بمقياس أكبر من ذلك الذي كُتبت به نقطة الدالّ، الشيء الذي يدفع إلى الاعتقاد بأنها ليست جزءاً من العنوان. ومما يزيد في تأكيد هذا الاعتقاد ابتعاد النقطة عن حرفها بمسافة أكثر من تلك التي تُفصل عادةً بين الجيم ونقطتها، هذا دون الحديث عن شكلها الذي يجعلها قريبة من زخارف الكتاب الأخرى التي لا علاقة لها بالحروف، عازلاً إيّاها بذلك عن العنوان ومحوّلاً إيّاها إلى مجرد جزء من سيفساء الغلاف.

والحسد ليس سوى تسمية أخرى لنوع الرغبة الثلاثية التي تحدثت عنها الرواية صراحةً. فالحسد، هو الآخر، يفترض توفر ثلاثة عناصر: الموضوع، والذات، والشخص الذي يمارسُ عليه ذلك الحسد. وإذا أردنا صياغة هذه العناصر بلغة أخلاقية سمينها بالنعمة والحاسد والمحسود، ومن هنا نقول مع روني جيرار إن كل حسد هو رغبة محاكاتية «désir mimétique»، وإن كان من المتعدّد فهم كل رغبة محاكاتية على أنها حسد<sup>(١)</sup>. والرواية التي نحن بصددّها، وإن لم تذهب بعلاقة الرغبة إلى أقصى حدودها كما هو الشأن عند دوستويفسكي أو شكسبير مثلاً، وذلك على مستوى المنافسة والصراع والعنف والانتقال من الأخوة إلى العداوة، فإنها على الرغم من ذلك حاضرة في كلا الجزئين بصيغ مختلفة. ففي الجزء الأول ثمة حسد/غيرة تستقرّ بين الرسام الجزائري وزياد الفلسطيني، ثم توقفت باستسلام الأول (الوسيط)، وموت الثاني (الذات) واختفاء ابنة السي الطاهر (الموضوع) التي تزوجت بالضابط.

وهذا الفراغ العاطفي هو الذي سيؤدّي إلى بزوغ علاقة ثلاثية أخرى في الجزء الثاني من الرواية، يكون فيها الزوج شبة منعدم، ويحضر فيها بقوة صاحب المعطف الأسود وصديقه صاحب البذلة البيضاء الذي أحبته ابنة السي الطاهر وأخطأت فارتبطت بصديقه. وإذا اتفقنا على أن البذلة هي موضوع رغبة الصديقين، فإنّ الوسيط سيكون الصحفي الذي سيقتل في نهاية الرواية، بينما يحتلّ صاحب البذلة السوداء موقع الذات المتعلقة بالموضوع تعلقاً حميمياً، وسيحوّله إلى شبه نسخة منه. إن المحاكاة إذا كانت تفرّق بين الأشخاص وتخلق بينهم نوعاً من المنافسة التي قد تتطور إلى عنف أحياناً، قد تقرّب بينهم أيضاً محيلةً إيّاهم إلى

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

نظائر أو شبه توائم يصعب تمييز أحدهما عن الآخر. وهذه الحالة نفسها هي التي نجدتها في فوضى الحواس: فالشخصية التي تشكل بؤرة الحكيم رجل غامض له الكثير من صفات الرسام المبتور الذراع، لكنه يُعتبر نسخة طبق الأصل لصاحب البذلة البيضاء الذي التفته البطة لأول مرة عندما ارتادت المقهى، مدشنة مغامرته المستحيلة المتمثلة في الالتقاء بأحد شخوص قصتها القصيرة. وسوف يتم الالتقاء كما سلف الذكر، لكنه اللقاء من نوع خاص، لأنه سيتم مع نظير الشخص المقصود الذي لن تستطيع البطة تبين حقيقته إلا بعد مقتل الأصل، أي الصحفي الذي فتنها دون أن يكتب لها اللقاء به عن قرب.

تقول البطة عند اكتشافها للحقيقة وإدراكها للالتباس الذي وقعت ضحيته: «وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر. لا أدري في أية محطة أخطأ قطار الحب الأول، فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حب آخر. كسائح شارد يأخذ المترو لأول مرة، كمغامر يكتشف قارة دون قصد. في لحظة شرود عاطفي، أخطأت وجهتي. وقبلي أخطأ كولومبوس، فاكتشف أميركا، ومات وهو يعتقد أنه اكتشف الهند. يا للروائيين، كما البحارة هم يموتون دائماً في لحظة جهل»<sup>(١)</sup>. وقد ساعد على حيدانها عن الوجهة «الصحيحة» والتحاقها بنظير عبد الحق، تشابهها إلى حد الالتباس، وهو تشابه لا علاقة له بالخلقة، بل هو يتموضع على مستوى ميلهما نفسه؛ فهما معاً يميلان إلى الأشياء نفسها أي الصحافة، ولهما الأذواق نفسها، إذ يستمعان إلى الموسيقى نفسها، وتتصوّر منهما رائحة التبغ نفسها، ويستعملان العطر نفسه الذي شكل بالنسبة إلى البطة مؤشراً زائفاً، كما يحيطان نفسيهما بغموض يفرضه الخطر الذي يهددهما، ومن أجل ذلك لا يردان سوى بكلمات جد مقتضبة ومميّزة لطريقتهما في الكلام من مثل: «أبدأ، طبعاً، قطعاً، تماماً، حتماً...» وهو ما يجعلهما أميل إلى الصمت منه إلى الكلام. وسيكون اكتشافها للحقيقة حين تسأل عشيقها إن كان يذكر المشهد الأول من فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا»، ليجيبها دون اهتمام: «أنا لم أشاهد هذا الفيلم.. ولكن أتوقع أن يكون المشهد جميلاً...». وهنا تساورها الشكوك، فهي كانت تعتقد أنه هو الذي كان جالساً بالقرب منها في قاعة السينما، فتتساءل: «إن لم تكن قد التقينا في ذلك العرض، فمنذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواربي في ذلك اليوم.. بالعطر نفسه.. والصمت نفسه»<sup>(٢)</sup>. وستضاف حادثة أخرى ستكون بمثابة النقطة الفاصلة التي على إثرها سينقشع الشك وتُلم بالحقيقة كاملة، وذلك عندما يخبرها النظير بأن

البيت الذي يسكنه، والذي حلّت به مرات متعدّدة وتلصصت على خزانه كتبه، ليس بيته وإنما هو بيت صديقه عبد الحق الذي تركه له بعد أن وصلته تهديدات بالقتل، وذهب ليعيش في قسطنطينية إلى أن تتحسن الأوضاع الأمنية؛ وهو ما لن يتم، إذ إنه سيقتل ويلتحق بقافلة الذين قفوا في وجه الجنون.

### الوسيط التخيلي

لقد كان سؤال البطة لعشيقها عن فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا» هو الشرارة الأولى التي أخرجتها من وهما وبيّنت لها أنها إزاء شخص غير ذاك الذي كانت تتوقعه. ولأهمية هذا المكوّن السينمائي في تحيين بعض جوانب النص، فإننا سنقف عنده في هذه الفقرات مسترشدين في ذلك بمحور لا ذكر له على المستوى الظاهري والمباشر للرواية. وقبل الإفصاح عنه، نرى من اللازم بسط الظروف التي أحاطت بروية البطة لهذا الفيلم ونوع «قراءتها» له، وعلاقة كل ذلك بدلالة النصّ الروائيّ بجزئيته ذاكرة الجسد وفوضى الحواس.

يحكي الفيلم قصة أستاذ التحق بأحد المعاهد لتدريس مادة الأدب. وما يلفت الانتباه لدى هذا الأستاذ هو تميّزه بالانفتاح والاستفزاز المرح وخرق المواضع والتقاليد العريقة، سواء على مستوى السلوك أو على مستوى طريقة التدريس التي ذهب به إلى حد أمر تلامذته بتمزيق المقدمة النقدية للمقرّر المعتمد في تدريس الشعر، لأنها برأيه تعوق عملية التجاوب وتذوّق القصائد التي لا يمكن إخضاعها لمقاييس حسابية تركّز على طول القصيدة وعرضها. وفي محاولة تقديم بديل من هذا التصوّر، يعرض للشعر على مستوى ما يفعله في نفس المتلقي، ويسألهم: «أندرون لماذا نقرأ أو نكتب الشعر؟» فيجيب: «لأننا جزء من الإنسانية». ويستنكر: «كيف يمكننا أن نقيس إنسانيتنا بمقاييس حسابية؟» فيأتي الأمر حاسماً: «مرّقوا كل ما كتبتموه على دفاتركم»<sup>(٣)</sup>. وبعد حادث انتحار أحد الطلبة سوف تنهم الإدارة الأستاذ بإفساد تفكير تلامذته وتحريضهم على التمرد، ويتم فصله.

وما يلفت الانتباه هو أن البطة، تعيد إنتاج مواقف بطل هذا الفيلم كما يظهر من خلال طريقة حديثها عنه؛ فخرق الأعراف والتطلع إلى الجديد وإثارة عداء الآخرين، كلها قواسم مشتركة بينهما. فهي تقطن في مدينة محافظة، ومع ذلك تغامر بارتياح المقاهي وقاعات السينما. وتشتري علبة سجائر لعشيقها، فينظر إليها البائع شزراً، وتساغر غير مرة

لملاقاته في مدينة أخرى، لتحقق معه ما لم تستطع تحقيقه مع زوجها. وباستحضار الإطار العام الذي تجري فيه أحداث الرواية، يظهر هذا السلوك نشازاً مع ما يخيم على حياتها من رعب بسبب العنف المستشري في المجتمع الجزائري، وهو عنفٌ حصد أمام عينيها سائق سيارة زوجها، ويتهددها هي الأخرى باعتبارها زوجة ضابط معروض للقتل هو وأسرته في أي لحظة من اللحظات، كما يتهدد أخاها الوحيد الذي يُشْتَبِه في تعاطفه مع الإسلاميين. إن المنتظر من شخصية تعيش هذه الأحداث وتكتوي بنارها ليل نهار هو أن تكون أقرب إلى البطل المنعزل المتشائم، فما سر هذه المفارقة المتمثلة في سلوك تحكمه الشهوة والانتشاء بملذات الحياة؟

إن الجواب عن هذا السؤال نجده مرة أخرى في مفهوم الرغبة المحاكاتية السالف الذكر. فالبطلة، مثلها في ذلك مثل شخصية غوستاف فلوبيير «السيدة بوفاري»، لا تنطلق في ما يخص رغباتها من تلقاء ذاتها. فإذا كانت هذه الأخيرة ترغب «بتوجيه» من البطلات الرومانسيات اللاني يملأن مخيلتها نتيجة قراءتها إبان المراهقة للعديد من الروايات الحاملة، فإن «حياة» بطلة أحلام مستغانمي بدورها تحتزن مجموعة وسائل Médiatourrs تمر من خلالها وتحاكيها في إنجازها لرغباتها. وأكثر هذه الشخصيات سطوة على نفسها كل من: الكسيس زوربا، شخصية الروائي اليوناني نيكوس كازنتسكيس، وشخصية رواية الغريب لألبير كامو، وأخيراً شخصية فيلم «حلقة الشعراء الذين اختفوا». وواضح أن القاسم المشترك بين هذه الشخصيات هو حب الحياة إلى ما لانهاية، والإقبال عليها حتى في اللحظات الأكثر بعثاً على التشاؤم واليأس.

ولاشك أن شخصية الغريب هي التي بلغت بهذا التصور أقصى درجاته، حيث نجد الموت بمحاذاة معاقرة اللذة؛ تقول ابنة سي الطاهر «أحببت ذلك البطل في رواية الغريب لألبير كامو، الذي حكّم عليه القاضي بالإعدام، لأنه لم يستطع أن يبرّر عدم بكائه عند دفن أمه. بل إنه يوم ماتمها، 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، يحدثها عن هذه الشخصية فتعلّق على كلامه قائلة: «أندري أنه الرجل الذي أثار أكثر في حياتي؟»، لتبدأ في تعداد الصفات التي يلعب فيها دور الوسيط بالنسبة إليها فتقول: «يعجبني جنونه وتصرفاته غير المتوقعة.. علاقته العجيبة بتلك المرأة.. فلسفته في الحب والزواج.. في الحرب وفي العبادة. وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدها»<sup>(١)</sup>.

وفي الجزء الثاني من الرواية تتم العودة مرة أخرى إلى الشخصية ذاتها، لتبيّن بوضوح أكبر موضوع الرغبة الذي تتعلّق به مروراً بشخصية زوربا: «تمنيت دائماً أن أشبههم، أولئك [الكتاب] الرائعين، الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تُصنّف منطلقنا في التعامل مع الموت والحب.. والخيانة.. والنجاح.. والفشل.. والفجائع.. والمكاسب.. والخسارة. ولذا أحببت زوربا، الذي راح يرقص، عندما كان عليه أن يبكي»<sup>(٢)</sup>. وعندما نتأمل جيداً هذا التصور نجد فيه مسحة من العدمية التي لا تؤمن بالثواب ولا بالحقيقة المطلقة، وتعمل على الانتقام من الحياة لما يتولد عن العيش فيها من آلام وأحزان ومأس، إذ تتبدى كما يقول طوماس مان كأقبح عالم متخيّل. فيكون اللجوء إلى السلوكيات المتطرفة في العيش والغوص في هذه الحياة إلى حد الاختناق هو الرد على ما تنضج به الحياة من موت. وهذا هو ما تلخّصه قولة زوربا التالية: «إنني سندباد بحري. ليس لأنني جبت العالم، لا، أبداً! ولكن لأنني سرقت وكذبت وضاجعت الكثير من النساء، ولأنني انتهكت كل الوصايا. كم هو عدد هذه الوصايا؟ عشر؟ أه! وددت لو كان عددها عشرين، خمسين، مائة، لانتهكها جميعاً»<sup>(٣)</sup>.

أما الوسيط الثالث، والذي يحتل مكاناً مركزياً في مثلث الرغبة، فهو بطل الفيلم، الأستاذ الذي يعمل في أول درس يقدمه لتلامذته على بسط تصور يتقاطع مع ذلك الذي عرضناه مع زوربا وميرسو، لكنّه هذه المرة أكثر مباشرة ولفناً للانتباه لاتخاذ طابع الوصية. ففي أول لقاء له بطلته سيكون محور حديثه صورة تذكارية لطلبة سبق أن شغلوا المقاعد الدراسية التي هم عليها الآن، إذ سيتوجّه إليها طالباً منهم تأملها والتدقيق في وجوه أصحابها الذين أصبحوا اليوم دون شك «عظاماً تحت قبور فاخرة». وبعد تركيز هذه الفكرة في أذهانهم، وهي أن الموت هو نهاية المطاف، يلقنهم درسه الأول قائلاً: «استفيدوا من اليوم الحاضر.. لتكن حياتكم مذهلة.. خارقة للعادة. اسطوا على الحياة.. امتصوا نضاعها كل يوم ما دام ذلك ممكناً. فذات يوم لن تكونوا شيئاً.. سترحلون وكأنكم لم تأتوا»<sup>(٤)</sup>. هكذا يظهر أن ما اجترحته البطلة في هذه الرواية هو نوع من تلبية لدعوة هذه الشخصية التخيلية، ومحاكاة لسلوكه المتميز بالجرأة والتمرد ومحاولة التغلب على الموت، عن طريق «مصّ نخاع الحياة» واستنزافها قبل حلول الموت.

ونعود الآن إلى المحور الذي ألعنا إليه، والذي قلنا إن بإمكانه أن يساعدنا على تحيين الرواية وكشف 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.

دلائلها المستترة. ولاستخراج هذا المحور، نعود إلى الظروف التي أحاطت بروية البطلة للفيلم. فلقد دفع فضول البطلة لرؤية الفيلم وطمعها في ملاقاتها وبعثها إلى العزم على الذهاب إلى السينما على الرغم من أن ذلك في مدينة مثل قسنطينة «حماقة غير مضمونة العواقب». وتتعمد الوصول إلى القاعة متأخرة كي لا تقف في طابور الانتظار أو تدخل القاعة على مرأى من الناس. وتتخذ التدبير نفسه وقت مغادرتها للقاعة، إذ ستطلب من السائق أن يعود قبل نهاية الفيلم بربع ساعة، وستخرج من القاعة والرغبة في معرفة ما ستؤول إليه الأحداث تشغل بالها.

من الملاحظ أن البطلة لم تر الفيلم من أوله ولم تستطع إتمامه كذلك. فالمقوم الذي يتحكم في هذا الحادث والذي يمكن اعتماده محوراً وأداةً للتحليل هو «النقصان». إن الفيلم ناقص في أوله وآخره، فهو بتعبير آخر فيلم أبتُر/مقطوع تماماً كما هو الشأن بالنسبة إلى بطلي الروائيين اللذين يعانيان بتر ذراعيهما، إذ فقدتها الأول في حرب التحرير على يد المستعمرين الفرنسيين، بينما فقدتها الثاني على يد العسكر الجزائري إبان مظاهرات أكتوبر ١٩٨٨. وهذا الحادث الأخير يوقفنا على عنصر آخر يتميز هو كذلك بالنقصان: فإذا كانت ذراع الرسام قد بترت في زمن مضى هو زمن الاستعمار، فإن الرواية تدور أحداثها في الحاضر إبان الاستقلال، وهي الفترة التي بُترت فيها يد صاحب المعطف الأسود. من هنا نقول إن الاستقلال ناقص هو الآخر، لأنه لم يُلغ ممارسات الفترة السابقة، ولأن الذين تولوا سدة الحكم فيما بعد، وكما تصفهم الكاتبة، كانوا أكثر نهياً لثروات البلاد من المستعمر نفسه. فالنتيجة التي نخرج بها هي أن الاستقلال الذي يساوي الاستعمار هو استقلال ناقص.

وحتى بالنسبة إلى شخوص الروائيين، فإن خاصية النقصان هي المسيطرة عليهم. ونجدها متجسدة بقوة على مستوى الأعلام غير المتحققة التي تبقى بذلك ناقصة ومعلقة مثل الجسور التي دأب المقاوم ابن طوبال على رسمها في لوحاته المتعددة. فالسي الطاهر دافع عن شيء كان ينقصه الكمال، فمات وترك وراءه استقلالاً مزوراً ناقصاً. وأخو الرسام الذي عاش على أمل الانتقال إلى العاصمة وتحسين وضعيته، هو الآخر ما إن اقترب من تحقيق حلمه حتى مات مقتولاً ليظل حلمه معلقاً ناقصاً، مثله في ذلك مثل خالد الفلسطيني 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 الأب المتوفى تنهوى الواحدة تلو الأخرى؛ وأخيراً زواج أخته، ابنة السي الطاهر (الذي - كما

يدل على ذلك اسمه - كان مثلاً للطهر والنقاء)، بضابط غني بنى كل ثروته بطرق مشبوهة، فألحقت بأبيها الضرر ونقصت من قيمته الرمزية، فأغضبت أخاها الذي كان دائم المؤاخذة لها. وزواجها نفسه بهذا الضابط هو الآخر يقوم على النقصان، وليس ذلك لأنها مزجت بين الطهر المتوارث عن أبيها والندس المرتبط بزواجها فحسب، بل أيضاً لأنه زواج لا يبني على حب ومودة وإنما يقوم على المصلحة المادية والحظوة الاجتماعية التي سعت وسعى عمها إلى تحقيقها من وراء هذا الزواج/الصفقة. وبسبب انبناء هذه العلاقة على النقصان، فقد كان من نتائجها خيانة الزوجة لزوجها، وبحثها عن المودة المكتفدة في علاقة أخرى خارج إطار الزواج.

وعلى إيقاع النقصان نفسه، ينتهي الجزء الثاني من الرواية فوضي الحواس. ففي آخر تحرك للبطلة، تخرج من منزلها متوجهة إلى محل القرطاسية لشراء ظرف وطابع بريدي لإرسال رسالة إلى أخيها ناصر، فتعود بها الذاكرة إلى آخر مرة ولجت فيها هذا المحل، منذ سنة تماماً. وكما في المرة السابقة ستجد البطلة البائع منهمكاً في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسية، فاردأ أمامها دفاتره وأقلامه. فتعلق على ذلك بقولها: «كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلاً. يتجه نحوي... ويسألني مستعجلاً ماذا أريد؟ كنت سأطلب منه ظرفاً وطابع بريدي، عندما...»<sup>(١)</sup>. بهذا اللفظ المتبوتر تتوقف الرواية ناقصة غير منتهية، إذ إن سؤال: «عندما... ماذا؟» سيبقى قائماً في ذهن القارئ، ليحثه على القيام بمجموعة من الجولات الاستدلالية - Promenades in-férentielles التي قد ترشده إلى نهاية محتملة.

والجولات الاستدلالية هي ذلك النشاط الحجاجي الذي يقوم به القارئ، والتمثل في خروجه عن النص وبلورته لاستدلالات قياسية، بحيث إذا قامت شخصية ما بعملية محددة، واعتدنا الحصول بعد ذلك على نتيجة بعينها لا تتغير، فإن القارئ سيستبق الأحداث كلما صادف هذه العملية ليني عالماً ممكناً يتضمن النتيجة التي أصبحت ثابتاً من ثوابت أفق انتظاره. والنص أعلاه يفرض على القارئ هذا النوع من التعامل، وذلك لتضمينه إشارةً للتشويق متمثلة في تأجيل الجواب عن هذا السؤال الذي يطرحه القارئ: وهو تشويش ليس له ما بعده، إذ إن الجواب الذي قد يضع له حداً غير متوقَّع في الرواية. إلا أن استحضار ما سلف من أحداث وما عرفته البطلة من لقاءات ومفاجآت، يجعل الجواب المحتمل عن سؤال: «عندما... لماذا؟»، متمحوراً حول ظهور شخص لم تكن تتوقع البطلة لقاءه في ذلك المكان. وانطلاقاً مما سبق من سيناريوهات، فإنه من المحتمل أن يكون هذا الشخص هو

١ - فوضي الحواس، ص ٢٧٥.

صاحب البذلة السوداء الذي وقعت في حبّه، نتيجة اللبس المسيطر على علاقتهما منذ بداية الرواية، وذلك لأنها ألفت الالتقاء به بالمصادفة لمرات متعدّدة. وهذا ما تؤكّده «عندما» أخرى سابقاً وردت في سياق يشبه هذا الذي نحن بصددّه، تقول: «أذكر أنني كنتُ أطلع إحداهما [المجلات] عندما جاني من الخلف صوتٌ يقول 'دعي الجرائد.. لا شيء يستحقّ القراءة

هذه الأيام!'. انتفضتُ والتفتُ خلفي. وكان هو» (ص ١٤٧). فهل سيكون هو هذه المرّة كذلك؟ هذا ما قد يجيب عنه الجزء الثالث من الرواية. فإيقاف أحلام مستغامي للأحداث على هذا الشكل، ناقصةٌ ومعلّقةٌ كجسور قسنطينة، لا يمكن اعتباره إلاً وعداً ضمنياً برواية أخرى. فهل ستبرّ مستغامي بوعدها؟  
الدار البيضاء

## التراشق بالكتابة: جسد ممتنع ورغبة مؤجلة — عبدالله إبراهيم\*

### المجاز الرمزيّ الطويل

ظهرت أحلام مستغامي في أفق الرواية النسائيّة العربيّة بطريقةٍ تخطّت فيها المشكلة المزمّنة التي لازمت تلك الرواية منذ زمن طويل، وهذه المشكلة هي الكيفيّة التي استثمر بها الجسد سردياً. فمستغامي لم تُغرق في وصف هذا الجسد كشفاً وعرضاً ورغبةً كما فعلت كثيرات من الروائيّات، ولكنها لم تهمله كما فعلت أخريات غيرها. كان الجسد هو الحاضر - الغائب، هو الراغب والممتنع. وفي روايتها ذات الجزين ذاكرة الجسد وفوضى الحواس يتعمّد السرد إبقاء الجسد معلّقاً على الحافة التي ينتظرها الجميع: المنح والإرجاء. ومع أنّ الحب حاضرٌ بقوةٍ ويخترق صفحات الكتاب من أوّل إلى آخره، فلا توجد صفحة تصف الجسد وصفاً حسياً مكشوفاً، ولا يوجد مشهدٌ حبّ مباشر. بل إنّ الجسد محتجبٌ ومتمنّع، والسرد يُشغل بالتعبير عن اشتهاٍ متخيّل لا يتحقّق أبداً، والإشارات التي يوجي بها العنوان في الكتابين تكفّ عن إحيائها حالما نغمّر في القراءة، لكنّ طريقة عرض الحكاية تجعل القارئ يترقّب نتيجة يوجي بها السرد دون أن تأتي. وأنا أعزو إلى هذه التقنيّة النجاح الذي تلاقيه روايتنا أحلام مستغامي: فالمتلقي يقع تحت طائلة انتظار يلتدّ به ولا يناله، تعرّزه لغةٌ إيحائيّة ذات خلفيات شعريّة تدكّر بلغة الحبّ العذريّ الطافحة بالشوق والحنين والتي لا تخفي الرغبة ولكنها لا تحققها، وترتفع عن البعد الرومانسيّ التقليديّ لأنها تلعب بدقة على بعث رغبة الجسد ضمن إطار من الحب الصافي. وفيما تستأثر اللّغةُ بعناية بالغة في ذاكرة الجسد، بحيث يرتفع دورُ الإنشاء الشعريّ بدلاً من حركة السرد المتباطئة التي توجّل باستمرار اللقاء المنتظر بين المرأة والرجل، فإنّ ما يميّز فوضى الحواس هو الحركة السردية البارعة، وحيويّة الشخصيات، والإغراق في التوهم إلى الحدّ الذي

يُظهره حقيقةً. فمن المفاجئ في السرد العربيّ الحديث أن تنقلب الأدوار بحيث تكون الشخصيّة الرئيسيّة في الجزء الثاني هي أحد قرّاء الجزء الأوّل من الرواية. فهناك قارئ يقع في حب المؤلّفة، ولكنه يتقمّص شخصية خالد، بطل الجزء الأوّل، وهكذا ينشأ المتلقي إلى الكيفيّة التي تنتظم فيها الأدوار. وهناك شخصيّة متخيّلة قرأت ذاكرة الجسد ورغبت في فوضى الحواس أن تقع في حب الكاتبة. وعلى هذا النحو ينعطف السرد ليُدخل المتلقي في مجاز رمزيّ طويل من الترقّب والتخيّل، إلى الحدّ الذي لا تتصوّر فيه المؤلّفة (بطلة الجزء الثاني) أنّ قارئاً لكتابها الأوّل قد وقع في حبّها.

### الجسد/الكتابة، النسيان/الذاكرة

يحسن بنا أن نعود إلى العلاقة المؤجلة بين المرأة والرجل لنفحص كيفيّة ترتيبها، وكيف شخّنت النصّ بحالة متوتّرة من الترقّب. ونفضّل أن نرى ذلك من خلال استنطاق ذاكرة الجسد. ففيها يظهر فعلُ الكتابة بدلاً من فعل الجسد، إذ حين يُخفق الجسد في التعبير عن نفسه بالحب تصبح الكتابة هي الاختيار لممارسة الحياة. وهكذا لا يجيل عالمُ السرد في الرواية على وقائع فنيّة لها بعدٌ يتّصل بأفعال الشخصيات، وإنما 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 «نتتهي 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 يحول المرأة إلى موضوع فنيّ في لوحة أو موضوع حكاينيّ في رواية. ومن الواضح أنّ الصراع بالكتابة الروائيّة

\* - أستاذ عراقيّ في جامعة قطر.

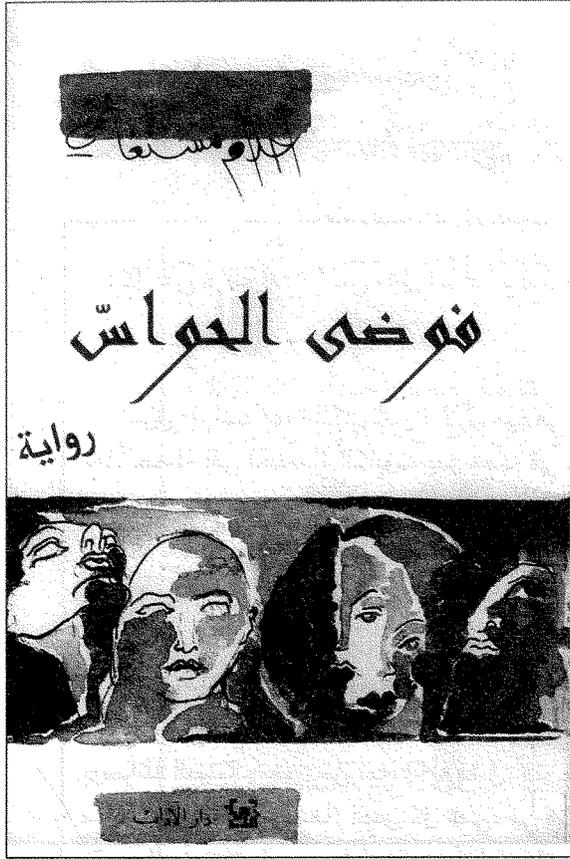
إنّما هو كناية عن صراع الأجساد، وتعويض عن الإخفاقات. وينبغي علينا أن ننتبه إلى أنّ أحلام مستغانمي في هذه الرواية بجزئيتها ترفع من شأن السرد ليكون مكافئاً للحياة، بل فوقها. فالفعل يتعطل بين الأشخاص ويتوقّف، ويحلّ السرد بديلاً منه. والأغرب أنّ السرد هو الوسيلة المفضّلة لممارسة العنف، فما إن تنتهي أحلام/حياة من قتل خالد رمزياً بالكتابة حتى يحاول الاستغراق في ممارسة قتل مضاد: مرةً يجد في اللوحة بديلاً للمرأة («فجأة انتابنتي رغبةً جارفة للرسم، زويدة شهوةً للالوان، تكاد توازي رغبتني الجنسيّة السابقة وتساويها عنفاً وتطرفاً، لم أعد في حاجة إلى امرأة، شُفيتُ من جسدي، وانتقل الألمُ إلى أطراف أصابعي. في النهاية لم يكن السرير مساحةً لذتي ولا لطقوس جنوني. وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة للخشب كانت قادرةً على إفراغي من ذاتي. فيها أريدُ أن أصبَ لغتي، أبصق مرارةً عمر من الخيبات») ... ومرةً حين لا يستعيد توازنه بالقتل الفنيّ يلجأ إلى البحث عن نساء أخريات يمارس من خلالها فعلَ القتل («اخترتُ لي أكثر من عشيقَة عابرة، أثنتُ سريري بالمُذات الجنونيّة... بنساء كنتُ أدهشهن كلُّ مرة أكثر، وأقتلكُ بهنَّ كلُّ مرة أكثر، حتى لم يبق شيءٌ منك في النهاية») ... وأخيراً حين يدرك أنه لم يُفْلح في التخلُّص منها، يكتب روايته «ذاكرة الجسد» ليقتلها متبعمًا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه («ستقولين لماذا كتبتُ لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أنني استعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررتُ أن أدفئك في كتاب لا غير»).

تكتب حياة كتابها من أجل النسيان، ويكتب خالد كتابه من أجل الذاكرة. ثمة نزاع ضمّني يلفّ النصّ من أوّله إلى آخره بين النسيان والذاكرة، وبين الجسد والكتابة، وهو توترٌ يفرضي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيتيّتين الرئيسيتيّتين في الرواية. فحياة تجد في النسيان حالةً طبيعيّةً لأنها تقرّ الأخرين عبر منظور يوميّ، أما خالد فيجد في الذاكرة شاهداً على التباس المعايير لأنّه يؤوّل أفعال الأخرين عبر منظور تاريخيّ. وكلما تقدّم السرد تعقدتْ مشكلةُ خالد: فالمنظور التاريخي الذي يرى من خلاله الأخرين يولّد لديه شعوراً عميقاً بالعزلة والعجز عن التواصل، وسوء التصرّف يقوده إلى تعميق الخطأ في كل مرة يحاول فيها تجنّب. وواقع الحال أنّه مخلص، ولكنّ بكثير من البساطة، لمجموعة من القيم التي لا يجد في نفسه القدرة على ممارستها، فيتّجه إلى اتباع سلوك مزدوج على الرغم من أنّه يحاول فضح ازدواجيّة الأخرين. من ذلك أنّه لا يتفجّل مظاهر التناقض في سلوك الشخصيات 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 ذهنيّاً يشارك فيه فعليّاً؛ وفي

حين يدعي أنّه وريث لقيم العدل والحرية يمارس الرقابة على الآخرين أثناء عمله في بلده؛ وفي حين ينذر نفسه لفضح المرائين من أمثال سي الشريف وزوج حياة وكلّ الطبقة التي يرى أنّها تتلاعب بمصير البلاد فإنّه يحضّر 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 للذات الجسديّة حتى يسمع النداء الروحيّ فيقول: «كنتُ في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحدّ الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداء السريّ لتلك الغرف المظلمة الشبكيّة حيث تحلو الخطايا.. ويسموي بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المادّن التي افتقدتُ طويلاً تكبيرها ورهبة أذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة... لقد أصبحتُ في بضعة أيام رجلاً مزدوجاً كهذه المدينة». وبالمقابل فإنّ أحلام/حياة تنزلق إلى التمتع المرغوب الذي يتأرجح بين الإيحاء بقبول خالد ورفضه. وأخيراً ينتهيان إلى التراشق بالكتابة. فكلُّ مهما يُعتبر بمعنى من المعاني رويّاً للأخر ومرويّاً له، مرسلاً ومتلقياً في أن واحد. والكتابة تكون معادلاً للإخفاق وتعويضاً عن ضربٍ ما من الفشل الجسديّ. والنص لا يُفصح عن السبب الحقيقيّ لتمنّع حياة، فقد صمّم خالد بقبولها الزواج من رجلٍ تعتقد هي (قبل أن يعتقد هو) بأنّه أحد الورثة الأندال للثورة، ورغم ذلك تستمرّ لعبة الإيحاء في إغراق خالد في الوهم.

### العطب والإنشاء

يمثّل العطبُ الجسديّ الذي لحق بخالد، وهو بترٌ ذراع، هاجساً يقلقه، ويعمّق لديه الشعور بالازدواجيّة. من ذلك أنّ بتر الذراع يشكّل لديه فيما يخصّ علاقته النسائيّة فقداناً لجزء يحتاج إليه. ولكنّه حينما يتمّ الحديث عن تاريخ الجهاد والماضي يفتخر بأنّه يحمل معه وسام المشاركة في ذلك التاريخ، الا وهو بتر ذراعه. وينبغي ملاحظة أنّ هاجس الجسد المعطوب قد حول كل العلاقات التي يقيمها خالد مع الآخرين إلى علاقات ذهنيّة خطابيّة، وفي مقدّماتها علاقته بحياة. فبالفعل الغائب استبدل إنشاءً ذهنيّاً حول جسد الآخر، وهنا تظهر حياة بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار خالد. وينشط النصّ للتعبير عن تلك الأفكار والرغبات، فلا تجد تعبيراً فعليّاً عنها إلا بالكتابة. فيؤدّي غياب التواصل الجسديّ إلى ظهور استيهامات كثيرة، يعوّضها الإنشاء الذي يأخذ مظهراً سلبيّاً، فيتخلّله العنف والعدوانيّة والشكوك والتهم التي يُضفيها خالد على الآخرين وبخاصة على حياة حينما لا يتمّ بينهما تواصل طبيعيّ. فيتحوّل لديه مفهوم الرغبة إلى مفهوم جنسيّ مباشر، لكنّه مفهوم ذهنيّ يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبة. وبهذا يختزل العلاقة التي طالما حلم بها إلى مجرد رغبة ذهنيّة، وذلك في مواجهة العجز عن تفسير عدم



«أحلام» تعلقُ بوهم الطفلة «حياة»، وما استطاع استعادة الطفلة الهاربة ولا التمسك بالمرأة الحالية. وفي نهاية المطاف لم تكن حياة إلا عنصراً خطابياً تعلقُ به خالد ليتحدث عما يعتقد أنها تجهله، لكنه على العكس تحدث بالضبط عما تعرفه. وهكذا يعاند السردُ الراوي في نوع رائع من التوافق مع العناد الضمني الذي يحكم العلاقة بين الشخصيات. وأخيراً تكشف أحلام أن الحالة الوحيدة التي جمعتها كعاشقين إنما كانت علاقة مَرَضِيَّة وقد شُفِيَتْ منها بالكتابة. ولكنَّ الكتابة لم تمكنه هو من الوصول إلى مرحلة الشفاء: فدوره كآب وعاشق، كوصيٍّ ومحبٍّ، كراغبٍ في جسدها وعاجزٍ عن نيئه، جعله يتمزق بين اختيارات ذهنيَّة مجردة لم يستطع تجاوزها. ولذلك فقولها له «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث» لا بد أن يعاد النظرُ فيه في ضوء ما يقدمه السرد. ذلك أن العكس هو الصحيح. وهنا حينما نطوي غلاف الرواية الأخير نبدأ التفكير فيما إذا كنا نقرأ عن شخصيات داخل نصٍّ سرديٍّ، أم عن شخصيات تكتب نصاً سردياً ومن أجل ذلك تُخلق فيما بينها مزيجاً من الرغبات المتمنعة لتدخلنا في عالمها المتخيل وتجعلنا مشاركين فيه. ويتعمق هذا الوهم في فوضى الحواس إذ ينبثق من وسط قرء ذاكرة الجسد شخصٌ يطابق البطل، فيتخطى هذه المرة العالم المتخيل بأجمعه ليقيم علاقة مع المؤلِّفة، فيبلغ الوهمُ أقصاه إلى درجة أن السرد نفسه يُستخدم لتوثيق الوهم بوصفه حقيقةً.

قطر

التواصل مع المرأة التي كانت تشكل محور رغباته. يقول: «لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن. في الواقع هناك طريق لا أكثر... اكتشفتُ شيئاً لا بد أن أقوله لك اليوم. الرغبة محض قضيَّة ذهنيَّة، ممارسة خياليَّة لا أكثر، وهمٌ نخلقه في لحظة جنون نقع فيه عبدياً لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق... رغبة جنونيَّة 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 أن ثمة 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 إيهاءات النصِّ الشعريِّ واحتمال وجود علاقة بينه وبين حياة، ويقرأ روايتها «منعطف النسيان» على أنها رسالة مباشرة موجَّهة إليه؛ وهذا هو الذي يجعله يوجه رسالته المباشرة إليها، بصورة رواية مضادة لروايتها. ويبلغ الخطأ أقصاه، لا في محتوى التعبير الذي يشكل متن الرواية، وإنما في أسلوب التعبير. فصيغة السرد تعتمد على استخدام ضمير المخاطب، وتُحدث هذه الصيغة إرباكاً شاملاً في بناء النصِّ، يتوازى مع تدهور العلاقات بين الشخصيات. فهو يروي لها أخباراً تعرفها لأنها سبق أن كانت طرفاً فيها. وبهذا فإن «المرويِّ له» لا يجد مسوغاً للتواصل مع ما يروي له، لأنه على معرفة بتفاصيله لكونه طرفاً مشاركاً فيه وشاهداً عليه. ويزداد الخطأ فداحة حين تخفق هذه الصيغة السردية في تحقيق أهداف الراوي، وبخاصة حينما يبدأ خالد الحديث عن تأملاته الذاتية وأشياء لا علاقة لها بحياة. وهذا يقود أحياناً إلى أن يحلَّ السرد المباشر بدلاً منها، وتتعمَّر النبرة السردية في الفصول الأخيرة لأنَّ الراوي يستنفد طاقته التعبيرية في الإخبار إلى درجة لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة قسنطينة بصورة تفصيلية وكأنَّها ليست المدينة التي عاشا فيها معاً. وكل هذا يحصل على خلفية من سوء الاختيارات والتعسف في البحث عن علاقة طبيعية بين خالد وأحلام/حياة، وهما ينتميان إلى جيلين ذهنيَّتين وروئيَّتين مختلفتين. ولم يستطع خالد أن يفهم سر ذلك الاختلاف أبداً، فبدأ وكأنَّ كل أفعاله تتكوَّن من سلسلة متواصلة من الأخطاء، بما في ذلك التلاعب المقصود باسم «أحلام». ففيما أراد أبوها سي الظاهر أن تسمي بهذا الاسم، وهو ما حصل، ظل خالد متمسكاً بالاسم غير الشرعي الذي أطلق عليها في الأشهر الأولى من ولادتها وهو «حياة»، وكأنَّه أرادها طفلةً إلى الأبد. وما إن اكتسبتْ شرعيَّتها الأنثويَّة 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. ولأنَّه لم يستطع أن يتواصل مع المرأة