

الرواية العراقية الجديدة المنفى، الهوية، اليوتوبيا

عبدالله إبراهيم،

مدخل

أوقدوا شرارة الأمل في نفوس شعوبهم، وألهموها فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان. فالمنفيُّ ما إن يتخطى الذاتية المغلقة إلا ويصبح كائنًا عالميًا يتطلع إلى تغييرات شاملة. والمنفيون ينظرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط؛ فهم ينتمون إلى محيطهم. أما المنفيُّ فغريب على الدوام، يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربكة بخلق عالم جديد يبسط سلطانه عليه⁽¹⁾.

يتصف أدب المنفى بأنه مزيج من الاغتراب والنفور المركب؛ كونه نتاجاً لوهم الانتماء المزدوج إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، فهو يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهوية الواحدة والمطلقة. وبصفتها تلك فهو أدب عابر للحدود، الثقافية والجغرافية

يمثل أدب المنفى ظاهرة مميزة راح يتنامى حضورها في آداب الأمم التي خضعت للتجربة الاستعمارية، أو مرّت بطروف الاستبداد السياسي أو الديني. وتشكّل الكتابة السردية لبّها الجوهرية. ويطفح أدب المنفى برغبات الاشتياق والحنين والقلق. وهو مسكون بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه وفي منفاه، على حدّ سواء؛ لأن المنفى يكرّس عجزاً عن الانتماء إلى أي من العالمين المذكورين، وتعدّز الانتماء يقود إلى نوع من الترفّع الفكري والرهبة الروحية والعقلية، وذلك قد يفضي إلى العدمية أحياناً، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتتهار صورة العالم في أعماق المنفي. ولكن قد تظهر حالة مناقضة، فالمنفيون الكبار، عبر التاريخ، هم الذين

نُ ناقد وأكاديمي من العراق.

والتاريخية، ويخفي في طياته إشكالية خلافية، لأنه يتشكّل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد يتعالى على التسطّيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفيّ، ولكلّ من الجماعة التي اقتلعت منها، والجماعة الحاضنة له؛ لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهية والتعصّب، ويتخطّى الموضوعات الجاهزة والنمطية، فيعرض شخصيات منهكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حاملة موازية للعالم الواقعي.

وتشكل قضية تخيل الأوطان والأمكنة الأولى واليوتوبيات، البؤرة المركزية لأدب المنفي. فثمة تزاخم بين الأوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون. ولكن مَنْ هو المنفيّ الذي ينتدب نفسه لهذه المهمة، أو يُجبر عليها، فيخوض غمارها؟ يُعرف المنفيّ بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه. وينتج هذا الوضع إحساسا مفرطا بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقتلَعوا من جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة، فخيم عليهم وجوم الاغتراب، والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية؛ إذ عَطِبَتْ أعماقهم جرّاء ذلك التمزّق والتصدّع. وقد دفع الحنين إلى المكان الأول رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات. فالمنفيّ، وقد افتقد بوصلته الموجّهة، يستعيد مكانا، على سبيل الافتراض، ليجعل منه مركزا لذاته، ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم الحالم بحثا عن توازن غائب. فهو يحكم سيطرته على المكان المفقود، عبر سبيل من الذكريات المتدافعة، في سعي للعثور على معنى لحياته، فيتوارى المنفي

ليس المنفيّ مكانا غريبا فحسب، إنما هو مكان يتعدّر فيه ممارسة الانتماء؛ لأنه طارئ ومُخرّب ومُفتنر إلى العمق الحميم. وهو يضمّر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفيّ، ويخيم عليه برود الأسى وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفيّ والمكان الذي رُحِلَ/ ارتحل إليه، وندر أن تكلّلت محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفيّ وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي" دائم؛ فالمنفيّ هو مَنْ اقتلعت من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه؛ فحياته متوتّرة، ومصيره ملتبس، وهو يتأكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ. فالمنفيّ ينطوي على ذات ممزقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم. ومن المتوقع أن يقدم أدب المنفي تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتضاربة

لطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفيّ والمكان الذي رُحِلَ/ ارتحل إليه، وندر أن تكلّلت محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفيّ وشروطه

وشغل إدوارد سعيد بالموضوع، فتطرق إلى بواعث المنفي، وآثاره. "المنفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائماً على وجهه، بعيداً عن أسرته وعن الديار التي ألفها؛ بل يعني -إلى حد ما- أن يصبح منبوذاً إلى الأبد، محروماً على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل". ثم يوضح: "يشيع افتراض غريب وعار عن الصحة تماماً، بأن المنفي قد انقطعت صلته -كلية- بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به. ألا ليت أن هذا الانفصال "الجراحي" الكامل كان صحيحاً! إذا لاستطعت عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلفته وراء ظهرك لم يعد يشغل بالك، وأن من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفي على كونه قد أرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني -نظراً لما أصبح العالم عليه الآن- أن يعيش مع كل ما يُذكره بأنه منفي، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه. كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقق أبداً، بموطنه. وهكذا فإن المنفي يقع في

المنفي يقع في منطقة وسطى؛ فلا هو يُمثل توارثاً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرر تماماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مشاركة، وأنصاف انفصال

من الرؤى والمصائر والهويات والأقنعة والتجارب التي يخوضها المنفي، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرض لارتحالاته بين الأمكنة والأزمنة والثقافات واللغات والتقاليد والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفيًا يقف على حافة كل الحالات، ولا ينخرط فيها.

حاول تودوروف، في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" و"الآخر"، أن يحدد ملامح شخصية المنفي بالصورة الآتية: "تشبه هذه الشخصية (المنفي) في بعض جوانبها المهاجر، وفي بعضها الآخر المغرّب. يقيم المنفي، مثل الأول، في بلد ليس بلده؛ لكنه مثل الثاني: يتجنب التمثل؛ غير أنه، وخلافاً للمغرّب، لا يبحث عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، وخلافاً للخبير، لا يهتم خصوصاً بالشعب الذي يعيش بين أفراد". وبعد هذا التحديد الذي تقصد فيه أن يبيّن أوضاعاً متزحزحة للشخصيات التي من خلالها يمكن أن تتبثق شخصية المنفي، مضى قائلاً إن المنفي هو الشخص "الذي يفسّر حياته في الغربة على أنها تجربة اللا-انتماء لوسطه، والتي يحبّها لهذا السبب نفسه. المنفي يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الخارج، هناك حيث لا "نتمي"، أفضل لتشجيع هذا الاهتمام. إنه غريب، ليس مؤقتاً بل نهائياً. يدفع هذا الشعور نفسه، وإن يكن على نحو أقل تطوراً، بالبعض إلى الإقامة في المدن الكبيرة، حيث يحول الإغفال دون أي اندماج كامل في الجماعة". ويضيف: "يكمن الخطر في وضع المنفي، في أنه يتخلّى دفعة واحدة عن العلاقات القوية التي تربطه بهؤلاء الآخرين الذين يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بقوله: "قد يشكّل المنفي تجربة سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافاً للآخرين"^(٢).

لم تتمكن الشخصية الرئيسية في الرواية، وهي يهودية، من أن تعيش خارج العراق، لا في إسرائيل ولا في إيران، وتعذر عليها العيش في العراق إلا بعد أن انتحلت اسما ودينا ومذهبا لا صلة لها باسمها وعقيدتها. هذا ضرب جديد من المنفى الداخلي الذي يتخطى الدلالة الجغرافية لمفهوم المنفى؛ فالعلاقة المركبة بين إحساس الشخصية بالانتماء للوطن، ونبذ الوطن لها، وضعتها في منطقة متوترة لا تستطيع فيها أن تكون هي بصورة معلنة، ولا تتمكن من أن تكون غيرها بإرادتها، فتبتكر فكرة الأقنعة المتعددة.

لا تعتمد رواية "حارس التبغ" على عنصر الحكاية المتخيلة، إنما تلجأ إلى تقنية البحث، والتقصي، وهي تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحل بالتدريج محل المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة، ولهذا فلا يكتفي الراوي بموضوعه، إنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توضح خلفيات كثير من الوقائع والأحداث، وتضع لها تفسيرات مختلفة. ويستأثر موضوع الهوية باهتمام الراوي- المؤلف، فلا يلبث أن يعرض وجهة نظره حيثما وجد فرصة لذلك.

تنشر الصحافة العراقية في الخامس من شباط/ فبراير عام ٢٠٠٦ خبراً قصيراً حول العثور على جثة عازف الكمان العراقي "كمال مدحت"، مرمية على شاطئ دجلة الشرقي وسط بغداد. تلك كانت حقبة الحرب الطائفية. التي لامس العراق ضفافها. نشر الخبر مجرداً من أي تأويل مقصود؛ لكن سراً كبيراً عُرف حينما كشفت إحدى الصحف الأميركية بالتفصيل خلفية مثيرة للخبر، فكمال مدحت كان في الحقيقة: الموسيقار اليهودي "يوسف سامي صالح"، من عائلة "قوجمان" الموسوية، وقد هاجر إلى «إسرائيل» في عام ١٩٥٠ بعد أن أسقطت عنه الجنسية العراقية، جرّاء النزاع

منطقة وسطى؛ فلا هو يُمثل تواؤماً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرّر تماماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثل -على مستوى معين- ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفى الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و"الأمان"^(٣).

أفرزت هذه الحال المزعجة للمنفين مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ"أدب المنفى"، وهي سجلٌ متنوع أسهم فيه عدد كبير من الكتّاب المنفيين الذين استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفضلوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ لإحساسهم بال فقدان والغياب. وقد عرفت الرواية العراقية هذه الظاهرة خلال العقدين الأخيرين، وما لبثت أن أصبحت موضوعاً اجتذب إليه الكتّاب الذين وجدوا فيها معادلاً سردياً لحالة المجتمع العراقي، فطرحوا مشكلات: الهوية، الهجرة، الاستبداد، والاحتلال.

١. حارس التبغ: هويات أم أقنعة!؟

تصلح رواية "حارس التبغ"، لـ علي بدر، أن تكون مثلاً نبدأ به الحديث عن كيفية طرح موضوع الهويات السردية المتحوّلة لشخصية المنفى، حيث تُخرّب ركائز المطابقة مع الذات كما هي، فتتجدد الشخصية في كل زمان ومكان تكون فيهما. يصبح الوطن، في وقت واحد، مكاناً للجذب بوصفه مسقطاً للرأس، وللطرد بوصفه مكاناً للحياة. لا تتوفر للشخصية قوة نفسية على هجرته، ولا على نسيانه، ولا يمكن العيش فيه إلا بالتكرّر والتخفي.

الشخصية الثالثة عاد إلى العراق، وبقي فيه نحو عقدين من الزمان، إلى أن قتل في عام ٢٠٠٦ في أحداث العنف الطائفي. وخلال تلك الفترة الطويلة قرّبه السلطة الحاكمة في بغداد، فتمتع بالحماية، وغرق في الملذات الشخصية، وأصبح أحد أهم الموسيقيين في العراق، وفي الشرق الأوسط. هذا هو الإطار السردى لرواية "حارس التبغ".

طلبت الصحيفة الأميركية من الراوي أن يتقصّى حقيقة هذا الموسيقار المبتكر بأفتحة كثيرة. وأن يكتب عنه تقريراً بألف كلمة ينشر باسم محررها "جون بار" لا باسمه. ثم كلفته "وكالة التعاون الصحفي" بوضع كتاب كامل عنه ينشر باسمه، وتكفّلت بتسهيل مهمته، وتغطية تكاليف رحلته إلى بغداد، طهران، ودمشق، حيث أمضى الموسيقار معظم حياته متنقلاً بين هذه العواصم، فأول ما شرع بذلك أن غادر الراوي عمان، حيث يقيم، وتوجه إلى "المنطقة الخضراء" في بغداد، حيث وفرت له سلطات الاحتلال الأميركي إمكانية البحث في سيرة هذا الرجل الغامض. حصل من فريدة روبن على ملف برسائله التي حرص على إرسالها إلى زوجته الأولى في إسرائيل أينما كان. وشرع الراوي في تعقب حياة الموسيقار وارتحالاته، وتحولاته. ومجمل أحداث رواية "حارس التبغ" تصف كيفية كتابة سيرة هذا الموسيقار، وحمله لأكثر من اسم، ولأكثر من هوية دينية وطائفية.

طرحت قضية الهوية على خلفيتين متداخلتين: الأولى خاصة بالراوي، والثانية خاصة بالشخصية. وأول ما يلفت الانتباه درجة التماثل بين الراوي والشخصية؛ إذ يطابق علي بدر بين الراوي

السياسي المتصل بنشوء «إسرائيل» في فلسطين، وهو زوج السيدة "فريدة روبن"، وله ولد منها اسمه «مأثير».

لم يطلق يوسف سامي العيش في تل أبيب، لأنه كان متعلقاً بالعراق: موطنه، فهرب إلى إيران عن طريق موسكو في عام ١٩٥٣، وانتحل شخصية شيوعية، وتسمّى بـ"حيدر سليمان"، ثم تزوج في طهران من "طاهرة" ابنة التاجر إسماعيل الطباطبائي، وأنجب منها ولداً سماه "حسين". وبهذه التسمية التي أخفت أصوله اليهودية عاد متتقراً إلى بغداد مع عائلته، ومكث فيها أكثر من عشرين عاماً، حتى تمّ تهجيره من العراق في عام ١٩٨٠ عشية الحرب العراقية - الإيرانية، باعتباره من التابعة الإيرانية.

بقي "حيدر سليمان" في طهران لاجئاً مدة سنة، فهرب إلى دمشق بجواز سفر مزور باسم "كمال مدحت"، وتقمّص شخصية عراقية سنيّة في بلاد الشام، وتزوج من سيدة عراقية ثرية اسمها «نادية العمري»، يعود أصلها إلى مدينة الموصل، وأنجب منها ابنه "عمر". وبهذه

ثمة احتمالات: إما أن يكون قد جرى تزيف في مفهوم الهويات وأسقطت بتعسف على الشخصية، وإما أن تكون طرحت فكرة غير قابلة للإثبات، وهي: هوية الضحية بإزاء هوية القاتل



يبحث الكاتب المأجور عن دور في العالم التخيلي للنص، ويستأثر بنحو ثلث المتن السردي للرواية، فيزاحم الشخصية التي تؤلف موضوع الرواية، ويظل يبعتها عن الحضور إلى أن يستنفد طاقة الاستعراض لديه، قبل أن يبدأ بحثه في سيرتها. تسقط الشخصية بين شركي: الرغبة الاستعراضية التي لا تشبع عند الراوي، وشخصيات كتاب بيسوا التي تتوارى خلف أسماء متعددة. فينشغل الراوي بتجاربه الشخصية، ويستمتع بذلك، عارضا خبراته ومعارفه وأسفاره وتجاربه. وحينما يتحتم عليه البحث في سيرة الموسيقار، يشغل بمدى تناظر الشخصيات الثلاث، التي ظهر فيها مع شخصيات ديوان «دكان التبغ».

عرضت الرواية أدلة على وجود التناظر ثلاثي الأبعاد بين متنها السردي والمتن الشعري لكتاب «دكان التبغ». فمن ناحية أولى ظهرت شخصية اليهودي يوسف سامي، المرتابة والمستتيرة، وهي تناظر شخصية «ألبرتو كايرو» في ديوان بيسوا. ثم يتلاشى حضورها حينما تبرز شخصية الشيعي حيدر سليمان، وهي كثيرة الاحتفاء بالعلامات وأشكال التعبير، ومتعلقة بالأنظمة الرمزية الموروثة، فتكون مناظرة لشخصية «ريكاردو ريس». وأخيرا تتبثق شخصية السنّي كمال مدحت الحسية، المغرقة بمتعتها ورغباتها، لتناظر الشخصية الثالثة، وهي «ألفارو دو كامبوس». شخصيات تتحول في هوياتها وأدوارها. وبتقدّم الزمن تلتهم الشخصية اللاحقة تلك التي سبقتها. ويأتي القتل ليلتهم الأخيرة.

كُتبت الرواية بقصدية معلنة، للتعبير عن هذه الفكرة. وجرى تكرار كثير لذلك في تضاعفها. فحينما قبل الراوي عرض إحدى الوكالات الأميركية البحث في حياة الموسيقار العراقي المقتول وإصدار كتاب عنه، عثر في بيته على نسخة انجليزية لديوان بيسوا وعليه كثير من الحواشي والتعليقات

والموسيقار. الراوي يحمل رؤية المؤلف وخبراته، ويقوم بدور كاتب مأجور Black Writer يعمل لصالح الصحافة الأميركية إبان احتلال العراق. وقد جرى شرح المقصود بـ«الكاتب المأجور» بأنه «كاتب يذهب إلى المناطق الخطرة لكتابة تقرير صحفي عن موضوعة ساخنة، لكن التقرير ينشر باسم أحد الصحفيين الكبار في الصحيفة، أما الصحفي المحلي فلا يتقاضى سوى ثمن أتعابه»^(٤). يقايض الكاتب المأجور حياته وخبرته بالمال. هذا وجه أول من المطابقة. أما الثاني فإنه يطابق بين شخصيات ذلك الموسيقار المتعددة وشخصيات ديوان «دكان التبغ» للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا. هذه المطابقة، بركنيها، مهمة جدا، كونها تتدخل في توجيه مسار الأحداث إلى نهاية الرواية، ومن خلالها يُطرح مفهوم الهوية.

يأتي التعليق الأول بخصوص «الكاتب المأجور» واختلافه عن شخصيات بيسوا. عدنا مرة أخرى إلى لعبة الأسماء المستعارة والهويات الملتبسة؛ فالشخصية التي تغيّر أسماءها هي شخصية حارس التبغ كما هي في قصيدة بيسوا. أما الـ«بلاك رايتير» فهو الذي يرهن وجوده بوجود آخر. إذاً، هنالك اختلاف نوعي بين الـ«بلاك رايتير» وحارس التبغ، فحارس التبغ، كما هو في قصيدة بيسوا، يحتفظ (الشخص الواحد) بثلاث شخصيات، أو أكثر. بينما الـ«بلاك رايتير» يعير وجوده إلى اسم آخر، وفي الغالب اسم غربي. ومن هنا -من وجهة نظري- يبرز ما يطلق عليه بـ«النصبة الاستعمارية»، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط، والتي تقوم على محو وجود الكائن كلياً وتركه خالياً^(٥). ويعود الراوي إلى الحكم على شخصية الكاتب المأجور: «هي الشخصية المسحوقة على الدوام، وهي الغائبة الوجود كلياً وظاهرة في وجود آخر لا يمت لها بصلة»^(٦).

السنية، وقد ارتبط بعلاقة خاصة مع السلطة السياسية في بغداد في الثمانينيات، وأصبح من المقربين من الرئيس صدام حسين»^(٤).

لا يكشف هذا التناظر إلا أقل مظاهر التماثل بين بيسوا: الشاعر البرتغالي، وكمال: عازف الكمان العراقي؛ فقد انزلق السرد إلى منطقة لا علاقة لها بين الاثنين. إذا وافقنا الراوي على أن الشخصيات الثلاث في «دكان التبغ» هي فعلاً «ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا»، فذلك يقودنا إلى مماثلة بين فرناندو بيسوا وبين علي بدر، وليس بين بيسوا وعازف الكمان. ابتكر بيسوا مواقف متعددة لأنداده، يعرض من خلالها رؤى متباينة للعالم، الذي «يبني من جديد في أعماقي، بلا مثل أعلى، وبلا أمل». وعلى غرار ذلك قام المؤلف بإعادة تركيب شخصية الموسيقار بما يطابق رغبته للتعبير عن ثلاث هويات سردية.

والحال هذه، فقد انفصمت الصلة بين بيسوا والموسيقار، وحلت محلها مماثلة بين مؤلفين يربدان التعبير عن حالات تقمص، هما: الشاعر: والروائي المختبئ في إهاب الكاتب المأجور. وذلك ربما هو الذي يعطي للتناظر قيمة في هذا السياق، وليس التناظر الزائف الذي تكررت الإشارة إليه كثيراً في تضاعيف الرواية بين بيسوا والموسيقار؛ ذلك أن بيسوا وبدر يقعان ضمن رتبة سردية واحدة، هي رتبة التأليف، فيما شخصياتهما تقع في رتبة سردية أخرى هي رتبة التخيل، ويحظر في الدراسات السردية الخلط بين هاتين الرتبتين.

على أن هذا إنما هو منزلق خاطئ أول؛ ولكن الخطأ الأكبر هو عدم الانتباه إلى فارق أشد خطورة، فقد جرى تضخيم الوجوه المقترحة للشخصيات في ديوان شعري، لتبرير نزاع الهويات: اليهودية، الشيعية، والسنية. وهنا تعرض قضية أخرى لا

والشروح، فهاله ما وجد، إذ أدرك فوراً أن «في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينها تحولت إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المفاتيح الأساسية لحل أسرار حياته وألغازه»^(٥).

حفّز الديوان المذكور الراوي على تقسيم سيرة الموسيقار إلى ثلاثة أقسام: حارس القطيع، المحروس، وحارس التبغ. ثم بدأ يشرح التماثل: «يقدم بيسوا في ديوان دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة، وهم (وهي) عبارة عن ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا، مقدماً لكل واحدة منها اسماً خاصاً بها، وعمراً محدداً، وحياتاً مختلفة، وأفكاراً وقناعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى. وكل مرة يطوّر شكلاً للهوية أعمق وأكثر اتساعاً. ولكننا نصل فيما بعد إلى التباس حقيقي للهوية؛ الشخصية الأولى لحارس القطيع واسمه ألبرتو كايرو، والثانية للمحروس ريكاردو ريس، والثالثة للتبغجي وهو ألفارو دي كامبوس؛ فنجد أنفسنا أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكعيبي ثلاثي لوجه واحد»^(٦).

هذا عرض نقدي موفق لحالات تقمص بيسوا لشخصياته يقدمه الراوي، وهو يبحث تناسل الشخصيات. فما علاقة ذلك بعازف الكمان العراقي؟ يمضي الراوي كاشفاً للمماثلة: «وهكذا فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، وكل شخصية لها اسم وعمر وملامح وقناعات ومذهب، مختلفة عن الشخصيات الأخرى. فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي، الليبرالي والمتنوّر... وحين دخل طهران اتخذ لنفسه شخصية حيدر سليمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة... وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصيته الثالثة، وهي شخصية كمال مدحت، ولد في عائلة من التجار تقطن في الموصل... وهي من كبار العائلات

اعتمد الراوي في تأليف كتابه. ويخلفه الشيعي الممثل للطقوس، والمؤمن بأشكال الموروث الرمزي حول الهوية الشيعية، فاسمه "حيدر" وابن "حسين"، وتاريخه مسار من الاستعباد والتظلم والتزام مبدأ التقية. ولم تظهر عليه مباحج الحياة خلال هذه الفترة من حياته، وانتهت بترحيله من بلاده، فهو ممثّل لقدر غامض بأنه ضحية. وعلى أنقاض هاتين الشخصيتين يظهر "كمال" السنّي، الدنيوي، والمنقاد لنوازح الحياة ومتمعا، وقد خلف ابنا سمّاه "عمر". فعزف عن استحضار أي عنصر من مكوناته السابقة، إذ لا يمكن ذلك لشخص قرر تبني مبدأ المتعة، إلا إذا كان ذلك على أنقاض شخصيات مشرّدة أو مظلومة؛ وهي الهوية التي تلتهم ما جاورها وسبقها من هويات. هذا هو الغطاء السردي الذي تم خلعه على شخصية الموسيقار.

افترضت الرواية هويات ناجزة ألبستها لشخصية لم يقع أي تغيير في هويتها الحقيقية، فقد ظلت حاملة للرؤية ذاتها، والأيديولوجيا نفسها، والنظرة إلى الحياة عينها. فلماذا تريد أن تبرهن على هويات مفترضة، بإسقاطها على شخصية لم تتعرض فعلا لتغيير في هويتها؟ ثمة احتمالان: إما أن يكون قد جرى تزيف في مفهوم الهويات وأسقطت بتعسف على الشخصية، وإما أن تكون طرحت فكرة غير قابلة للإثبات، وهي: هوية الضحية بإزاء هوية القاتل. ولطالما قيل إن الهوية اليهودية ضحية الهوية الإسلامية، والهوية الشيعية ضحية الهوية السنّية. وعلى خلفية هذه الأفكار جرى إسقاط الأقنعة على الشخصية، لتنتهي بأن تكون حاملة لهوية قاتلة.

كيف -إذاً- تنتهي هذه السلسلة الطويلة من القتل والضحايا؟ لا سبيل إلا بقتل الهوية الأخيرة، أي إباحة مبدأ القتل. ولهذا جاء "حسين" و"مائير" إلى أبيهما في العراق بوضع تحكّمه مصالحة

صلة لها بشخصيات بيسوا، إذ جرى الحديث عن هويات ثابتة تم إدراج الموسيقار في إطارها. تحدث بيسوا عن نزعات تأملية وتعبيرية كانت تحيل على أنداده أكثر من تقمصاته، فهل الهويات التي أجبر الموسيقار العراقي على الانخراط فيها لها تلك السمات؟

لا بد من الإفصاح عن أن القول بوجود هويات راسخة سنّية وشيعية أمر يحتاج إلى إثبات غير متوفر، لا خارج النص ولا في داخله، فذلك من نتاج المنازعة على الأدوار السياسية، وليس بسبب الرؤية إلى الذات والعالم، وهو لم يرتق إلى مستوى الهوية المغلقة الصلبة الأركان، فجاء ذكر ذلك بأقرب ما يكون إلى اختزال سريع لمفاهيم رائجة حول التعارض الكامل بين تلك الرؤى التي فيها درجة من الخصوصية، غير أنها دون مستوى الهوية. وعلى خلفية هذا الخطأ الثقافي، الذي كلما تقدمنا معه ظهرت لنا جسامته، يركب السرد حكما خطيرا؛ فالهوية اليهودية ليبرالية تأملية وتويرية، والهوية الشيعية تقوية متعلقة بالرموز والطقوس والحنين والمثالية، والهوية السنّية دنيوية مغرقة في الحسية ومشغولة بممارسة السلطة.

تثير الرواية، إذاً، على مستوى التأويل الثقافي، أسئلة كثيرة. يظهر أولاً اليهودي، الكائن المفكر، ولكنه يبقى متعلقاً بيهوديته إلى النهاية عبر زوجته "فريدة روبن"، التي أصبحت أستاذة في قسم اللغة العربية في جامعة القدس، وهي التي تعيد تركيب شخصيته، من خلال الملف الكبير الذي ترسله إلى الوكالة الممولة لإصدار سيرته، وفيه رسائله ويوميياته ووثائقه خلال المراحل الثلاث من حياته، ولها دور كبير في إضاءة كافة جوانب حياته، فملاحظاتها سدت الثغرات الغامضة في حياته، وذلك ما تقوله في رسالتها للوكالة الراعية لمشروع الكتاب. وعلى تلك الوثائق التي جاءت من أسرته «الإسرائيلية»

وبهذا الغطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدتها العراق طوال حقبة الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات الفاعلة فيه. وهذا الاستبدال له نهاية على غاية من الخطورة، فهو يشيح بوجهه عن الحقائق الكبرى، بما فيها الاحتلال، وبها يستبدل صراعا بين هويات لم يقع تركيزها في بنية النص. وحينما تعوز ذلك الاستبدال البراهين السردية الداعمة، يتم تخطي المكوّن اليهودي، وبه يستبدل المكون الكردي، بطريقة تخزّب فيها فرضية الهويات الثلاث المذكورة. كان الانقسام الاجتماعي واضحا. لقد وجد كمال مدحت الجميع. وحتى أوساط الفنانين بدأت تعكس هذا الانقسام الثنائي. وكان الجميع يهون الانقسام، ولكنه يمدّه بعون ساكن. كمال الذي كان يعتقد أن لهذه البلاد قصة واحدة ورواية واحدة وبالتالي لها هوية واحدة، فجأة وقف على ثلاث روايات متعارضة ومتناقضة، كل واحدة من الجهات تكتب تاريخها وتروي وجودها بمعزل عن الجهة الأخرى؛ فجأة وجد للشعبة رواية، وللجنة رواية، وللأكراد رواية. وهذه الروايات لا تتمم بعضها، ولكنها تناقض بعضها وتقف بمواجهة بعضها بعضاً أيضاً^(١).

أخفيت الهوية اليهودية، وهي الأصلية الملازمة للشخصية؛ إذ لا مكان لها في السجل الجديد الذي فتحه الاحتلال. ولم يشير للهوية الكردية إلا في تلك الفقرة. ولو كانت الشخصية من أصول كردية لاتسق الأمر؛ ولكن المناقلة بين الهوية اليهودية والكردية تمت في غياب أي مبدأ سردي ناظم يعطي شرعية فنية لتلك المناقلة. وتثار هذه القضية بأجمعها (أقصد الهويات المتعارضة) لأن الشخصية صممت لتمثيل ذلك، كما جرى تأكيد ذلك أكثر من مرة. وكل هذا إسقاط استباقي لم يبرهن عليه نمو الشخصية في العالم المتخيل للرواية، وليس

بين اليهودي والشيعي في ارتباطهما بأصل أبي مشترك. فيما عاد "عمر" بنقمة من يحمل ثأراً. جرى إغفال كون "مائير" ضابطاً رفيع الرتبة في المارينز، وأنه جاء ضمن حملة احتلال، وأغفل سياق حضور "حسين"، وجرى التركيز على نقمة "عمر"، واختزل موقفه من كل ما جرى لبلاده إلى غضبه من انحلال سلطة السنة في العراق، وطمس موضوع احتلال بلاده. لم تقع إشارة إلى أن العراق هو بلد "مائير" أو "حسين"، كونهما ولدي الموسيقار. وبما أن "عمر" عاد ناقماً، نقد ظهر وكأنه هو الابن الحقيقي. ولم يمض النص إلى منطقة المفارقة السردية الكبرى، لو التقى الأبناء الثلاثة معا بأبيهم وجها لوجه، وماذا سيكون عليه الموقف بين الإخوة الأعداء؟ هل سيكون ولاؤهم لأبيهم أم لوطنهم؟ وهل من المناسب ان يكتفوا بأسمائهم المجردة فقط، أم أنهم سيتحصنون بهوياتهم، كون أحدهم جاء محتلاً، والآخر مقاوماً، والثالث يكاد يكون بلا موقف؟ وهل سيحلّ بينهم سلام الأخوة أم احتراهما؟ وأين كل ذلك من وطنهم ومنافيتهم، ومن عقائدهم ومذاهبهم وأدوارهم وهوياتهم؟

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لنزاع الهويات، التي هي أعقد بكثير مما جرى عرضه.

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لنزاع الهويات، التي هي أعقد بكثير مما جرى عرضه. وبهذا الغطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدتها العراق طوال حقبة الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات الفاعلة فيه

من إسرائيل إلى أمريكا، والتحق بالمارينز وجاء ضابطاً في الجيش الأمريكي إلى بغداد، وهو ثمرة شخصيته الأولى. و«حسين» بعد تهجيرهم إلى طهران ارتبط بهوية شيعية، وانتظم في الحركة السياسية الشيعية، وهو ثمرة شخصية الأب الثانية. و«عمر» كان سنياً يحاول أن يدعم هويته من تراجيدياً إزاحة السنة عن الحكم في العراق بعد العام ٢٠٠٣، وهو نتاج شخصيته الثالثة. وكل واحد منهم كان يدافع عن قصة مصنوعة ومفبركة ومزودة بالكثير من العناصر السردية والوهمية، والتي يعيش كل واحد منهم فيها بوصفها حقيقة^(١١).

ثم يستيقظ المؤلف القابع وراء الراوي، فيجمل أطراف القضية بكاملها: "تبين حياة كمال مدحت أن الهوية ترتبط على الدوام بواقعة سردية، فهي حكاية تلفق أو تفبرك أو تسرد في لحظة هي مطلقاً الاعتبارية، في لحظة تاريخية موضوعة يتحول الآخرون فيها إلى آخرين، وأغراب، وأجانب، ومنبوذين أيضاً. وهكذا تبين حكاية هذا الفنان أن الهوية هي حركة من حركات التموضع وسياسته، فما إن تجد لها موضعاً في حركة تاريخية معينة، حتى تغيره في لحظة تاريخية أخرى، فكل هذه المجاميع التخيلية تبدأ بسرد مفبرك ومخترع لتتفي الاختلاط وتداخل الهويات، كما أنها تكشف عن هذه الأطر المتوهمة والمصنوعة والمفبركة في لحظة تاريخية معينة، فهي مفتريات روائية Fiction، وهي سرد Narration، فكل جماعة وهي تفقد جذورها في الزمان فإنها تعتمد إلى استعادة أفقها المفقود، ولا يمكن لها استعادته إلا من خلال السرد والخيال"^(١٢).

ويضيف شارحاً: «عاش يوسف في غمرة صراع الهويات في الشرق الأوسط، وشعر أن حاضره يهيمن عليه شبح الحرب أو الاقتتال الأهلي، شعر أن الهويات منذرة بنهاية كل شيء، شعر بالاختناق

ثمرة مستندات سردية تحيل عليه، إنما جرى وضع الشخصية في إطار جاهز لتبرهن عليه، وذلك آخر ما يُسمح به في عملية السرد الذي يحرص على إنتاج "الهوية"، إذ تشق الشخصية طريقها في خضم صعاب وتجارب، لا أن تكون مكتملة سلفاً ثم تُرمى في إطار مرتّب لمعنى للهوية.

متابعة هذا التحليل إلى نهايته ستخرب الادعاءات السردية الشارحة حول معنى الهوية في كل الرواية. ولكننا نقف على ظاهرتين: الأولى حول الهوية الأخيرة (السنية)، التي التهمت الهويتين الأخريين (اليهودية والشيعية)، حيث قتل الموسيقار وهو عليها، فهل هي هوية قاتلة؟ والثانية، وهي الأشد ظهوراً، وتخرب كافة الافتراضات، هي أن شخصية الموسيقار، بكل هوياته التي ذكرت، كانت ثابتة في رؤيتها لنفسها وعالمها وعلاقاتها الحقيقية، ولم تعرف أي تحول ذي أهمية يعطف بها إلى مستوى الهوية المتميزة التي تختلف عن هوياتها الأخرى؛ ولهذا تتبدد أساطير الهويات في النص، وتحل محلها قضية الأفتعة التي ارتداها الموسيقار ليجنب نفسه الأذى، وليبق في موطنه؛ والقناع غير الهوية.

تريد الرواية أن تجد لها صلة بموضوع الهويات السردية، فتخلص إلى التوضيح النقدي الآتي حول شخصيات الموسيقار: "هكذا بيّنت حياته -بشكل لا لبس فيه- زيف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهرية؛ ذلك لأن حياته تبين إمكانية التحول من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللعاب السردية، فتتحول الهوية إلى قصة يمكن الحياة فيها وتقمصها. وهنا يطلق هذا الفنان ضحكة ساخرة من صراع الهويات القاتلة عبر لعبة من الأسماء المستعارة والشخصيات الملتبسة والأفتعة. وفي غمرة الحرب الطائفية في بغداد قبل مقتله، زاره أبناؤه الثلاثة، فكشفوا عن هذا الإسقاط الهوياتي بصورة واضحة. ف«مائير» يهودي من أصل عراقي هاجر

وتُقترح هويات ضيقة جداً، أو هويات كونية واسعة جداً. لا مكان لامرئٍ سوى في هوية مغلقة، ولا في هوية متوهمة؛ ولا يمكن أن يكون بلا هوية. يحتاج المرء إلى هوية مفتوحة هي مزيج من هويات موروثه ومستحدثه، هوية قابلة للتحويل بتحوّل الأحداث والأزمان، تطوّر نفسها بنفسها.

هذه هي الخلفية الثقافية العامة التي تركز عليها رواية «الحفيدة الأميركية»، وتفتح على المتغيرات التي شهدتها العراق في تاريخه المعاصر. وبنقاء شخصيات متّصلة بذلك التاريخ وتحوّلاته تطرح الرواية جملة من الرؤى والمواقف. لم يعد العراق أرض انسجام اجتماعي وتماسك أخلاقي، إنما تناهته الأيديولوجيات، والمصالح، والرهانات الكبرى. صار العراق بحاجة إلى إعادة تعريف نفسه. ذلك ما تقترحه الرواية بطريقة واضحة، وقاسية؛ فخلّف نسيج الأحداث تقبّع مواقف الشخصيات لتعبّر عن رؤى جديدة مغايرة لرؤى الأجيال القديمة.

«زينة» فتاة عراقية، آشورية، مسيحية، في حوالي الثلاثين من عمرها، أزيح جدها العقيد الركن المتقاعد «يوسف الساعور» عن منصبه في الجيش العراقي بُعيد ثورة عام ١٩٥٨، وهو ينتسب إلى عائلة عريقة من الموصل. كان الجدّ مسكوناً بالغيرة على وطنه. أما جدّتها «رحمة فتّوحي» فكردية من «بيخال» أقصى شمال العراق. ارتبط الجدّان بوطنهما، وماتا فيه. جاءت زينة إلى الحياة ثمرة زواج أمها «بتول» الكلدانية «التي خالفت ملّتها وتزوجت آشوريا»، وأبيها «صباح شمعون بهنام»، المذيع وعاشق اللغة العربية، الذي تعرّض للتكبير لأنه أفصح عن سر لصديق له عن مله

وقتها، أو بالموت. كانت البلاد سفينة تفرق شيئاً فشيئاً، ومخاوفه تزداد أضعافاً مضاعفة. كان العالم المحيط يتقهقر وينهار، الهزائم المتتالية في بلد ممزق تفترسه الأيديولوجيات الكاسحة، فوضى مريعة، غياب كلي للعقل وللقيم، ووجوده الشخصي مهدد كل لحظة. بدلا من أن يشعر يوسف أنه المركز الثابت للأشياء، أخذ يشعر بالخوف، وشعر بأن هنالك قوة هائلة قذفته إلى العتمة، أخذ يشعر أن الزمن يمضي، وهنالك نوع من التقهقر والتراجع إلى وراء، شعور بالاندحار والسقوط. أصبحت الأعياد كئيبة، والأفراح أخذت تتلاشى، وهنالك شعور بالخوف الخفي. لم يعد المجتمع الذي يعيش فيه يتمتع بحضور شامل وجميل، بل أصبح متاهة معقدة ومخيفة. كل شيء ضيق، قليل الاتساع، يجتاز سوراً فيرتطم رأسه بسور آخر، عالم جديد ولكنه مخيف يشم منه رائحة الدم. تسارع ولكن نحو الهاوية»^(١٢).

٢. «الحفيدة الأميركية»: المنفى

والهوية المرتبكة

وتقدم رواية «الحفيدة الأميركية» لـ إنعام كجه جي، تمثيلاً سردياً شائناً لموضوع الهوية المرتبكة، وأحوال الأقليات العرقية والدينية التي يهتزّ انتماءؤها حينما تعمّ الفوضى وسط الجماعات الكبرى الحاضنة لها، وكل ذلك على خلفية وضع العراق، الذي زعزعت أحداث الاستبداد ثم الاحتلال، فتتهار أساطير الانتماء القديمة، وتُستحدث أساطير بديلة، وتتغير الأسماء، ويقع التلاعب بالمصائر،



كانت ملاذاً فحسب، ومانحة لوثائق حماية.

حجبت فوضى الحياة عن «زينة» التفكير ببلدها الأصلي، وما عاد يعني شيئاً بالنسبة لها. لم يعد العراق سوى ذكرى متراجعة إلى الوراء. وبوقوع أحداث ٢٠٠١/٩/١١ اصطنعت «زينة» لنفسها سبباً، وتعمدت ابتكار هوية في لمح البصر. فكرت في كيفية ردّ الجميل لأميركا التي منحها الجنسية. وببداية الحملة العسكرية استجابت لعروض الترجمة التي تقدمت بها وزارة الدفاع، والتحقّت مترجمة بالجيش الأميركي. عادت «زينة» إلى العراق بهذه الصفة، لتقوم بعمل جليل: تخلص بلاد الرافدين من طاغية. شرعت تستعدّ في ظل حملة تقول بتحرير البلاد من الاستبداد، واختلقت هدفاً يوافق ذلك: «إنني ذاهبة في مهمة وطنية؛ جنديّة أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المر»^(١٤). عزّز الهدف بمبلغ ١٨٦٠٠٠ دولار، هو أجرها السنوي، وكان كما تقول، هو «ثمن لغتي النادرة، بل ثمن دمي». دمجت «زينة» بطريقة براجماتية بارعة بين شعور وطني زائف

من طول نشرة الأخبار في التلفزيون، فكان جزاؤه أن قُرّض لسانه من الجانبين بكلايتين، وحطّمت أسنانه، وأطفئت أعقاب السجائر على جسده، لا ينبغي إبداء أي تدمر في حقبة الاستبداد.

هرب الأب من بغداد، مع زوجته الجامعية وطفليه: «زينة» و«يزن»، إلى شمال العراق، فتزوّدوا بجوازات سفر مزوّرة، ثم وصلوا الأردن، وانتظموا في طوابير الباحثين عن اللجوء الإنساني، وتمكّنوا من الوصول إلى أميركا، وبصعوبة بالغة عثروا على شقة خشبية عتيقة في حي سكّني بائس قرب ديترويت، وانتظروا أعواماً للحصول على الجنسية، وترديد قسّم الولاء لأميركا، وبذلك أصبحوا مواطنين أميركيين بالوثائق. ولكن بوصول الأسرة إلى أرض الأحلام، راح يتفكك تماسكها الموروث: نُسي الجدّان في بغداد، وانفصل الزوجان، واجتاحت الأمراض جسد الزوجة، التي أدمت التدخين الرخيص. الابن «يزن» أدمن المخدرات، ثم أضاعت «زينة» أي ملمح للأمل، فانخرطت مع جماعات من الشباب المحبب تدور على الملاهي والمطاعم بلا هدف، وعثرت على عشيق أميركي كبير، كان يناديها «زانيا».

لم تصبح أميركا ملاذاً تعيد به الأسرة جمع شملها، كما توقعت، إنما عملت على تمزيق النسيج العائلي الموروث، فقد أطلقت في أعماق أفرادها نوازع العيب والأنايية. كانت الأسرة مهددة بحياتها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما إن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزّز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها. كانت مهددة بحياتها، وصارت مهددة بقيمتها وعلاقاتها. إنها حكاية انتساب إلى أقلية عرقية في بلد متنوّع الأعراق، ونزوح رمزي إلى مكان آمن بسبب القهر الوطني، وضياع في هوية كونية. لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء لأميركا عند الشخصيات.

كانت الأسرة مهددة بحياتها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما إن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزّز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها

استثير فجأة، وأجر مالي مجز، وتغيير في مسار حياة عابثة.

لم يكن هذا الغطاء السميكة من البلادة الأخلاقية قادرا على طمس المشاعر المتوارية في منطقة نائية من أعماقها، فلم تتخلص بصورة قطعية من ذاكرة كانت تجرّها أحيانا إلى الورا، وتحدث في اضطراباً، فمع بدء الغزو نشأت لديها مشاعر متضاربة. «رغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألماً من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني تأثرت بالأم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية؛ كأنني أرى نفسي وأنا أحرقت شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدي بمقص أظافري، أو أضع خدي الأيسر بكفي اليمني»⁽¹⁵⁾. دخل مؤثر جديد، فاهتزّ التوازن القديم، دفعت الحرب «زينة» إلى موقف غير محسوب؛ وقع صراع بين المشاعر والمصالح، وبين الماضي والحاضر. هذا مقوم من مقومات الهوية المركبة.

حينما أعلنت الحرب اكتشفت «زينة» أنها يمكن أن تكون مفيدة ومستفيدة، فهي تجيد الانجليزية والعربية. تريد أن تخدم وطنها الجديد بغزو الوطن القديم. ولم يغيب عامل المال. رحلتها للمشاركة

لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء لأميركا عند الشخصيات. كانت ملاذا فحسب، ومانحة لوثائق حماية

في احتلال مسقط رأسها رسمت لها معنى الهوية وفقدانها. كانت سعيدة في ملاذها الجديد، لأنها لا تعرف معنى الانتماء، فاللامبالاة تغذي صاحبها بالفرح لأنه ليس مشدودا إلى هدف، وغير مثقل بمعنى، وخارج مدار الذكريات. يعوم كفقاعة في وسط غامض، وبإعادة تعريف هويتها كأمركية-عراقية بدأ الشقاء. جاء تعريف الهوية على خلفية قضية الغزو والاحتلال. وإذا كان جيل الأجداد قبل ظلما وسكت عليه، وجيل الآباء هرب منه، فجيل الأحفاد عاد لينتقم.

عادت «زينة» غازية تحمل المشروع الأميركي لإعادة تعريف العراق، وتحريره من طاغية. لم يكن ذلك واضحا عندها، فهي لا تعرف عن جدّها وجدّتها إلا نبذا من ذكريات الصبا. لكنها تعرف عن أمها وأبيها الكثير. بيد أنها لم تكن تعرف نفسها كما ينبغي. وطوال حياتها الأميركية كانت تبتذل أية معرفة، وتسخر منها. وبوصولها العراق بدأت تعيد بناء تجربتها الشخصية. حرص الأب على تعليم الأبناء اللغة الآشورية حفاظا على خصوصية الهوية التاريخية، فيما ظلّت الأم تتحدث بالعامية العراقية. أما الانجليزية فكانت لغة الحياة اليومية خارج البيت بالنسبة لـ«زينة». يريد الأب الحفاظ على اللغة القومية، والأم على اللغة الوطنية، والبنت على اللغة الكونية. لكن الأميركيين في وزارة الدفاع كانوا ينتقون من يعرف العربية لتأسيس التواصل بينهم وبين العراقيين، في المعتقلات، وفي أثناء الاستجوابات والتحقيقات، وخلال العمليات العسكرية. ولم ترد أية إشارة إلى أن «زينة» قامت بالترجمة لغرض يتصل بغير ذلك. إنه تضارب عميق يأخذ دلالاته من السجال الناشب بين الهويات المتازعة.

تمثل «زينة» أيقونة الحيرة في الحالة العراقية الواقعة بين الاستبداد والاحتلال. لقد تركت جدتها

الجيش الأمريكي المحتل، وأخوها «مهيمن» في جيش المهدي المقاوم. ثمة انتساب وثمة عدا، اتصال وانفصال.

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا يتصل بالتسمية؛ تصبح «زينة» هناك «زانيا» ويتحول «يزن» إلى «جازين». حجزت الفتاة في تسمية أميركية، فيما كانت أيام طفولتها في بغداد ترتع وسط تسميات محببة كثيرة: «زينة»، «زين»، «زينة»، «زيونة»، «زيون»، «زُنُن»... وعلى خلفية هذه التحولات الصرفية في الاسم وقع تحول جذري في الهوية؛ تتشطر الأسرة إلى جيل الأجداد المتمسك بالهوية العراقية، وجيل الآباء الذي هرب منها لكنه يحنّ إليها بالشعر والغناء والذكريات، وجيل الأبناء الذي قطع الصلة عن كل ذلك، فانخرط في العيش، ولم يجد أمامه سوى الإحباط، وقد رمى على هامش الحياة الأميركية.

جاءت الحرب فخلطت الأجيال بعضها ببعض، وأعدت تعريف هويتها. فانبثق جدل حول الوطن والمنفى، وحول الاستقرار والهجرة. ترى «زينة» أن «الهجرة هي استقرار هذا العصر، والانتماء لا يكون بملازمة مسقط الرأس». أما «مهيمن»، الأخ بالرضاعة، فيرى أن «الهجرة مثل الأسر؛ كلاهما يترك معلقاً بين زمنين، فلا البقاء يريح ولا العودة تواتيك»⁽¹⁸⁾. كل يدافع عن تجربة يعرفها، فتتوارى عنه تجارب الآخرين. لم يتأسس أي نوع

من الاتصال العميق بين الشخصيات، لعزوفها الكامل عن التعرّف إلى تجارب سواها. نبذت «زينة» / «زانيا» في بغداد من طرف جدّتها، ولم يتقبّل «مهيمن» وجودها في عالمه، فأمضت أيامها مجنّدة في

وجدّها في بغداد، ورافقت والديها إلى أميركا. أصرّ الجدّان «يوسف» و«رحمة» على أن يبقىا عراقيين، وفضلا بصورة قاطعة بين الاستبداد والوطن. أما الأبوان «صباح» و«بتول» فتركا البلاد هاربين من أخطار حقيقية، وأصبحا أميركيين، لكنهما سقطا في منطقة الحنين إلى مسقط الرأس. خرّب المنفى علاقاتهما الزوجية، فترك الأب البيت، وعانت الأم صعاب الحياة. أما الحفيدان «زينة» و«يزن»، فعاشا عالما لا صلة له بالذاكرة. أدمن «يزن» المخدرات وهو في مقتبل عمره، وأصبح اسمه «جازين». وانخرطت «زينة»، وقد أصبحت «زانيا»، في عبث الشباب وعدم الانتماء، لم تحتف بالتاريخ، كان العراق بالنسبة لها «حاوية لعظام الأجداد»⁽¹⁶⁾.

أبت الجدّة مغادرة بلادها، فمكثت وحيدة في بيتها الكبير في بغداد، تستعيد صورة زوجها العقيد، وتتمسّح بأزيائه العسكرية بعد وفاته، وتصلّي أن يحمي القديسون بلادها. تقوم على خدمتها عجوز شيعية تدعى «طاووس»، عاصرت نصف قرن من حياة الأسرة المسيحية. وقبل قرابة ثلاثين عاماً، حينما تعرّضت «بتول» لحالة حمّى، قامت «طاووس» بإرضاع «زينة». أنجبت «طاووس» ستة أبناء، أصبحوا جميعاً إخوة لـ «زينة» بالرضاعة. أكبرهم «مهيمن» عاشق للموسيقى، الذي سيق إلى الحرب مع إيران، وأخذ أسيراً، وخلال الأسر غذّي بالأيدولوجية الدينية المتشدّدة، وتشبّع بها، وحينما أطلق سراحه وعاد، فأول ما قام به إحراق

صندوق الأشرطة الموسيقية التي احتفظت به له أمه؛ «ذهب شيوعياً بالوراثة، وعاد فقيها يجادل في أمور الجنة والجحيم»⁽¹⁷⁾، وباحتلال العراق التحق بـ«جيش المهدي». الأخت «زينة» مترجمة لدى

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا يتصل بالتسمية؛ تصبح «زينة» هناك «زانيا» ويتحول «يزن» إلى «جازين»

المنطقة الخضراء. حاولت كسر الحلقة المغلقة، لكنها فشلت. كانت تتصرف بطريقة مستعارة من هويتها الجديدة. ولكن هذا التمايز الواضح بين «زينة» و«مهيمن»، في الرؤى والمواقف، لن يحول دون شعور غامض بالرغبة والخوف يغزو «زينة»، ويشدها إلى مرغوبها وأخيها.

تميزت «زينة» بسلوك شرس وروح قيادية، لا تعبر بالألوان والنوم. وبنخراتها في الجيش الأميركي، وارتداء الملابس العسكرية، تلاشى ما تبقى من أنوثتها فيها، فتحوّلت إلى كائن عدواني ومباشر لا يعرف المجاملة. وما إن التقت أخاها بالرضاعة حتى تكسرت كل تلك العناصر دفعة واحدة، إذ انبثق في عالمها «الرجل المستحيل» الذي

هو «أول رجل في حياتي يشعرني بالخجل. كل الآخرين كنت ندا لهم. ينكثون فأنكثت، ويشتمون فأشتم، وبيتدلون فأبتدل. وهو الوحيد الذي يمتلك الهوية. هذا العصبي النحيل الملتحي، الذي ينضوي تحت لواء حركة طائفية متخلّفة، قلب أحوالي، ومارس عليّ سطوة المعشوق. تكفي نظرة منه لكي أبتلع صوتي وقاموسي المتقلّت»^(١٩).

عرضت «زينة» على «مهيمن» أن تقيم معه علاقة جنسية تتخطى تخوم الرضاعة التي

جمعتها قبل ثلاثين سنة صدفة، فلجأت إلى إغوائه وهما وحيدين في «عمّان». بل إنها تجرّأت وعرضت عليه الزواج: «أتمنى لو يتزوجني رجل هنا، وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قدميه». فقابلها بعزوف بارد، مراعيًا الحرمات، فعاشت خيالات الأنثى التي تتعرض لكبح في رغباتها؛ «كأن خيالاتي المستحيلة

هي كل ما أقدر عليه. لكن هذا يكفي منه. قشة الحياة هي كل ما يلزم الجندي المهدة بنذر الموت»^(٢٠). كانا ينتميان إلى عالمين مختلفين، فمن الصعب أن تكون الأميركية المسيحية المجنّدة في جيش الاحتلال قد سقطت أسيرة في حب رجل شيعي متطرف في «جيش المهدي»، فهي غير قادرة على المنح الحقيقي، وهو يرفض بإصرار بذلا أخويا يعدّه سفاحا، فقد ناصب أميركا بأجمعها العدا، إنما هو خوف القوي من الضعيف. وفيما كانت القوات الأميركية تتكّل بجيش المهدي في الأحياء المدممة شرق بغداد، كانت إحدى مجنّداته تتودّد، في عمّان، لأحد أفرادها. يتصاغر الجلاد أمام الضحية، فتتهار رمزية الاحتلال بكاملها.

وقعت «زينة» أسيرة

تخيالات بأن أهاها سوف يقتلها، كون العداوة بينهما أشد من رابطة الأخوة، فجاء توددها له، ومحاولتها ابتدال جسدها له، احتماء به؛ إنه نوع من الخداع النفسي. «أفكر أن قاتلي قد يكون مهيمن أو أحد رفاقه. فكرة جامحة تضعني على شفير الهاويات الكبرى. سيتقدّم نحوي مجاهد ملثم من أولئك الذين أرى

صورهم على المواقع الأصولية، وحالما يحاذيني يغرز سكيناً في خاصرتي. وسأنشبت به، وأنا أتهاوى على الأرض وأكشف لثامه، ثم أبتسم مستريحة للموت الذي زارني على يده. وسيرفع هو خوذتي ويطلق صرخة خرساء حين يرى وجهي. سيدرك أنه أسال بسكينه دم أخته. حلم أراه وأنا مفتوحة

يُمسي القاتل خائفاً من القتيك. وتتناثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى اللودّ وصلة الرحم، ولم تفكر بالمصالحة، فتستقطبها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدولوجيات رهابية. ولو أتاحت لها الفرصة لنكّل بعضها ببعض

العينيين فينشف ريفي وتتبس كفاي»^(٣١).

الإطلاق في علاقة المسيحية الآشورية (رحمة) بالمسلمة الشيعية العربية (طاووس)، فقد تألفتا مدة نصف قرن، وأثمر ذلك أخوة. جيل الأحفاد هو الذي افتعل الصراع على الهوية. حينما انتهى عقد «زينة» كمرجمة في الجيش، وعادت إلى أميركا «انشطرت نصفين، ما قبل بغداد وما بعد بغداد». إنها ليست قادرة على استرجاع حياتها السابقة ولا التآلف مع حياتها الحالية. وبوصولها ديترويت، اغتسلت، فلم يتساقط عنها «غبار الشجن» الذي جاءت به من العراق، «ظل عالقاً بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيتي»^(٣٢).

وتتدخل الأحلام في صوغ الدلالة الأخيرة للراوية، وهي ترصد كثيراً من الأحداث قبل وقوعها. نقلت «زينة» من أميركا إلى قاعدة عسكرية في ألمانيا، ثم بطائرة شحن عسكرية إلى بغداد للالتحاق بالجيش مترجمة. خلال الرحلة الطويلة شعرت بالقرع، لكن بدخولها الأجواء العراقية تغير مزاجها؛ «خيّل لي أنني أشمّ عبق زهر القداح على أشجار النارج في الحدائق، والرائحة الشهية للدخان المتصاعد من السمك المسقوف. حالة لم تدم أكثر من دقيقة، أطفئت بعدها الأنوار الكاشفة، لأننا بدأنا نحلّق في سماء بغداد»^(٣٣). هبطت الطائرة في مطار بغداد، فاكشف الجميع أنهم دفعوا إلى تهلكة مؤكدة. كانت الفوضى تعمّ المكان، وثمة عاصفة رملية حمراء غير مسبقة، فهي الحرب بعينها.

تعذر على «زينة» فتح عينها لترى بلادا غادرتها منذ خمسة عشر عاما، وجاءت الآن لتخدم في جيش احتلّها. تعثرت، وشعرت بالضيق، فكأنها عمياء. زحفت بصعوبة إلى قاعة مهشمة الزجاج، وهناك «لمحت في كل زوايا الصالة الكبيرة جنودا أميركيين يحتضنون خوداتهم ويغطّون في نوم، مستغرقين في أحلام لا علم لي بها. ولم يكن منظرهم منظر من ينام نومة متقطعة تعلقها الهواجس والكوابيس،

ليس هذا حباً، إنما هو خوف مبهم. يُمسي القاتل خائفاً من القتل. وتتناثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى للودّ وصلة الرحم، ولم تفكر بالمصالحة، فتستقطبها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدولوجيات رهابية. ولو أتاحت لها الفرصة لنكل بعضها ببعض. مساراتها متوازية، ولم تلتق في أية نقطة جامعة لتعيد ترتيب علاقاتها، ولم تتفق على شيء. ينتهي النص كما بدأ، موزعا بين محتل ومقاوم. حتى الأحاسيس الإنسانية الدفينة كبتت في الأعماق، وطُمرت، وفسدت، ولم تحضر مجرى للتواصل والألفة.

تعود «زينة» إلى بلادها ضمن حملة غزو، ويكون أخوها مقاوماً. تحاول هي إخفاء علاقتها بالاحتلال، فيما يصرح هو بمقاومته. تستدرجه للاستمتاع الجنسي، لكنه يحترم القواعد الرمزية للأخوة. تعرض نفسها بشهوة عليه، فتقابل بصدوده. يمتل «مهيمن» لقيم دينية وانتسابية ثابتة، فقد تعلق بإيمان ديني، وقاوم غزواً أجنبياً لبلاده، فيما حاولت «زينة» -بعودة معاكسة- أن تسهم في احتلال بلدها الأصلي، وتخطّي مفهوم الأخوة، امتثالاً لرغبة جسدية صارت تجتاحها شغفاً بأخيها وخوفاً منه. لا تبحث «زينة» عن تفسيرات لأفعالها، فيما ظل «مهيمن» أميناً لشروط وجوده الوطني والشخصي. وترتب على ذلك أن بقيت «زينة» إلى النهاية تخادع، وتخفي صلتها بالاحتلال، فيما كان يجهر الآخرون بمواقفهم. الحلقة الواصلة بين الطرفين كانت «رحمة» و«طاووس».

التقت الجدة «رحمة» بـ «طاووس» على خلفية إنسانية تجاوزت حسبة الانتماءات الدينية والعرقية والطائفية. أما الأحفاد فتقاتلوا بأوهام الهوية الجديدة. حل السلام بين الأجداد، وحكمت الحرب عالم الأحفاد. لم تلمس أية حساسية على

بالكامل من المشهد. وفي اللحظة نفسها تحول فستان عرسي إلى الأسود، وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسي في الحلم»^(٢٥).

يكتنز هذا الحلم سائر الإشارات الدلالية المتناثرة في الرواية حول علاقة «زينة» بجدتها، وبالعراق القابع في خلفية الذاكرة متواريا. ولا يحضر شيء له صلة بأميركا: ملاذها الجديد. ظهرت «زينة» الحاملة بفستان بنفسجي، ولم يكن هذا لونها المفضل. فقابلها جدها، وكانت تعرف أنه توفي، تسأل هي عن العودة، ويتحدث هو عن القيامة. يناديها بـ «سناء» فيما كانت هي «زينة»، يتحدث هو عن الزواج وتتحدث الجدة عن الترمّل. وبإزاء هذه التعارضات تتقدم لتقبيل يده كأنها تعتذر عن كونها جاءت غازية، فيأبى، ويتلاشى وجوده. يتحول ثوب الزفاف البنفسجي إلى رداء الحزن الأسود، وتتبادل الحفيدة والجدة نظرات الأسي. يرصد الحلم سائر الأحداث التي تخص علاقة «زينة» بموطنها القديم، فقد قطعت عن جذر عميق، وظهرت كأرملة، وانسحب الجد من عالمها حينما شرعت بتقديم الاعتذار، وتحول فستان الزواج إلى رداء للحزن.

٣. «المحوبات»: المنفى، والهوية النسوية

ولم تقطع رواية «المحوبات»، ل عالية ممدوح، عن قضية المنفى والهوية، فهي تعوم على مجموع متلازم من أخبار النساء المنفيات وأوضاعهن، وقد أجبرن على ترك أوطانهن الأصلية، ولُذّن بسواها، فتقاطعت مصائرهن مع مصير «سهيلة أحمد» ممثلة المسرح العراقية التي تعيش وحيدة في باريس بعد أن نزحت عن بلادها، وهاجر ولدها «نادر» إلى كندا، فتركت وحيدة، عزلاء، وسقطت في غيبوبة، فاقدة الوعي في غرفة العناية المركزة (المكثفة)

بدوا لي، أنا التي يكاد ظهرها ينقص من الألم، أنهم يرقدون في أحضان حبيباتهم بعد مضاجعات عنيفة امتصت قواهم، يغفون غير مبالين بالزلزال الذي هز المدينة، ولا بما ينتظرهم فيها عندما سيفتحون أعينهم في الغد. والغد كلمة غامضة في قواميس الحروب»^(٢٤).

بان التذمر على خلفية إجهاد كبير، وجو رملي عاصف، وحيرة. كل من يتهيأ لخوض تجربة جديدة مثل هذه لا بد أن يظل في حالة من الترقب. ولكن ماذا فعلت «زينة» التي كانت عراقية من قبل، وأصبحت الآن أميركية غازية؟ دفعت حقيبتها إلى الجدار، واستلقت، ثم نامت حتى الصباح، فحلمت حلماً عجباً، وهي بعد لم ترم من بغداد إلا المطار المخرب. «رأيتني أطرق باب جدّي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس، بنفسجي اللون. لم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة، لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار. وقد فتح جدّي الباب، ولم أخف منه رغم علمي، وأنا في الحلم، بأنه قد مات. وسألته:

- متى جئت من السفر؟

ردّ:

- قمت من يومين. أردت أن أحضر عرسك يا

سناء.

لم أصحح له اسمي، ولم أقل له إنني زينة، أو زوينة كما اعتاد أن يناديني، لكن جدتي رحمة أطلت من وراء كتفه وقالت:

- هذي زُنُن، ألم تعرفها؟ المكرودة تزوجت

وأنت غائب وهاهي تعود إلينا بعد أن ترمّلت... يا عيني عليها!

اجتزت باب الحديقة وتقدّمت من جدّي لكي أقع على يده وأقبلها. لكنه سحبها فانسحب جسده

حولها، فتلقت دعماً منقطع النظير من "المحبوبات"، اللواتي كانت تسميهن "فصوص الألماس"، وهن اللواتي قدمن لها رعاية عاطفية متكاملة، على الرغم من عدم إدراكها لكل ذلك، كما غمرن ابنها "نادر"، القادم من كندا لعيادة أمه، بكل ضروب الرعاية. وخلال ذلك لا يظهر اهتمام إلا بالحب والتواصل والطعام والفرح واستعادة الذكريات؛ فعالم النساء يقترح جملة من العناصر التكوينية المختلفة عن عالم الرجال المملوء بالوعود والرهانات الكبرى.

أهدت عالية ممدوح روايتها إلى المفكرة النسوية هيلين سيكسو. وهذا الإهداء سيرسم أفق تليق خاص لأحداثها، فهي بكامل أطروحتها السردية تدرج ضمن رهانات الفكري النسوي الباحث عن كتابة تحتفي بهوية الأنثى، التي تقوم على الترابط ونبذ التفرد، وتلم كل أنانية ممكنة كرسيتها الثقافة الذكورية. تتمركز الأحداث في الأدب الذكوري حول إنجاز فردي يقوم به رجل، وبوجوده تكتسب تلك الأحداث قيمتها، ومن عالمه الفكري تشتق المعاني أهميتها، فهو المركز الذي



في أحد المستشفيات الباريسية. أصبحت الصالة المجاورة لغرفتها ملاذاً لإعادة تشكيل العلاقات الحميمة بين نساء قدمن من بلاد وثقافات مختلفة، وهن "المحبوبات" اللواتي تسري بينهن عواطف الأنوثة الأبدية. حالة "سهيلة" بين الموت والحياة كانت مناسبة لبعث الاهتمام بالماضي والحاضر، وبوضع الذات الأنثوية تحت الضوء.

بوصول الابن من مونتريال لمتابعة الحالة الحرجة لأمه، تتفتح الذكريات المتداخلة، فإذا بالأم العراقية، التي اصطحبت ابنها إلى المنفى، ضحية زوج عسكري مشيع بالروح الإسبارطية وقد ظل يكبح موهبتها الفنية طوال حياتهما في بغداد، فلم تتمكن من تقبل النزوع العسكري المفرط في عنفه، فأجبرت على حياة لم تتكيف معها، فتركت بلادها حينما وجدت تعارضاً بين أحلامها وواقعها. فمن بلد

راح ينغلق على نفسه بسبب الاستبداد والحروب، هربت "سهيلة" معتقدة بأنه ينبغي عليها مواصلة حياتها في ظروف أفضل، وقد تشبعت بفكرة أن الرقص شاف لكل الأمراض، "كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم، من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر. تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى، وعن بلدها"، ولطالما رددت أن الرقص هو لغتها، وهو "الذي يجعل من الفن نقطة مشتركة بين الجميع، جميع البشر"، وهو الذي "يزيد مناعتها تجاه القهر الذي كانت تعانيه، ويقوي الاختيار ما بين الحياة والفناء، ولذلك أدمنت عليه"^(٣٦).

أدى سقوط "سهيلة" فاقدة للوعي، ومكوئها في غرفة العناية الفائقة، إلى حشد الشخصيات النسوية

بما أن اللغة عرضت تمثيلاً سلبياً للمرأة عبر التاريخ، فلا بد أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها. فلا خيار للمرأة إلا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية الذكورية

المراة من الأساليب السائدة للتصوير^(٧٧). وكانت في سائر أطروحتها النسوية تربط بين "طريقة الكتابة النسائية وآليات جسد المراة"^(٧٨).

طرح مفهوم الهوية الأنثوية من خلال علاقة "سهيلة" المنفية في باريس، بشخصية "تيسا هايدن" الكاتبة النسوية، والأستاذة الجامعية. وقد ظهرت أفكار "سيكسو" تحت قناع شخصية "تيسا" التي أصبحت مثار اهتمام "سهيلة" ومحط شغفها، فكانت تتابع ما تقترحه حول الكتابة الأنثوية، وضمّت أفكار "تيسا" في سياق ذكرياتها، وعرضت فكرتها عن الكتابة التي تقوم على طرح "المؤنث"، بالمعنيين الفكري والفلسفي، في مواجهة المذكر المسيطر في بنية التفكير الأبوي وتراكيبها اللغوية والفلسفية معاً.

جاء تعليق "سهيلة" على هذه القاعدة المتينة التي يقوم عليها الفكر النسوي بالصورة الآتية: "كنت أقرأ أفكارها وأهتف في سرّي: إنها استجابت لأسراري أنا، وهي تواصل كشف ذلك العالم وسبر غوره، في محاولة منها لتفكيك البنية الأبوية المستقرّة لدور حواء المتمرّدة، مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم. فقد استجابت حواء لرغبتها، أو بالأحرى: لإنسانيتها، باعتبار أن الإنسان كائن يخطئ، وغامرت هي بالتمرد والأكل من الشجرة المحرّمة، بينما استجاب آدم للسلطة والقانون الوضعي وأعرافهما، بالرغم من أنهما وُضعا له، ولم يضعهما بنفسه، وفضّل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الذي سرعان ما جرفه معه عندما لم يستطع مقاومة سحره الأخاذ. ولذلك، تطرح مواضيع الرغبة في مواجهة القانون، الذات في مواجهة النظام، الأنثى في مواجهة المذكر منذ البداية.

وهي تجد أن هذه القصة البدئية في الميراث المعرفي للإنسان، هي التي تبلور الطريقتين

يصدر عنه إشعاع يضيء الشخصيات الأخرى، التي تتراعى مثل أشباح في مجال الشخصية الرئيس. وحينما يجري الحديث عن أدب أنثوي فلا بد من نقض تلك المبادئ، واقتراح أخرى بديلة تقوم على الانسجام والتواصل والشراكة وتدفع المشاعر، وليس الفردية والأنانية والصلابة والسيطرة.

المحوبات نسوة متضامات كدن يستغنين عن الرجال، بعد أن مررن بتجارب مؤلمة، وحصدن إخفاقات نفسية وجسدية، وهن يتواصلن عبر الأحاسيس الجياشة، والأحزان المتبادلة، والرسائل التذكيرية، واليوميات، وإيماءات الحزن، والطبخ، واحتساء النبيذ، والموسيقى، ويكافحن بعيداً عن هيمنة الأزواج، والآباء، والإخوان، ويمكنن وحيدات، يتبادلن مواقفهن، ومواطنهن، وعواطفهن، وجميعهن مشدودات إلى أنوثة ناعمة تواجه كبحاً عاماً، وتهميشاً مقصوداً، فيلجأن إلى تواصل داخلي متين فيما بينهن، يستعصن به عن تواصل مبهم مع رجال ينتهي الأمر معهم إلى الاستئثار بكل شيء. يتطلع الأدب الأنثوي إلى إبطال مفعول علاقات التبعية، واقتراح علاقات الشراكة.

افتترضت "سيكسو" إمكانية لظهور "كتابة أنثوية" على قاعدة الاختلاف في وظيفة اللغة بين المراة والرجل؛ فيما أن اللغة عرضت تمثيلاً سلبياً للمراة عبر التاريخ، فلا بد أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها. فلا خيار للمراة إلا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية الذكورية. وفي كل ما يتصل بالكتابة النسوية ينبغي مراعاة موقع الأنثى ضمن النسق الاجتماعي، إذ يمكن بالكتابة التي تحتفي بالأنوثة أن يقع تعديل جوهري في موقع المراة. وقد عبرت دعوة "سيكسو" عن نفسها بكتابة تعتمد على "تراكيب مائعة توحى بالشهوانية وصوراً وتوريات جديدة ونماذج جديدة للغياب بقصد تحرير جسد

كلما تقدم الزمن ملأت النساء مساحة السرد، فهن جماعة متشابكة المصائر، لا تفصلهن فواصل ثقافية أو عرقية أو جغرافية. إنهن نوع غابر لكل شيء، ينتمين كلهن لهوية أنثوية جامعة

الأذى. وكلما كن يتعرضن لقهر من الرجال كن يصفحن عنهن، فمصدره رجال ثبت قصورهم عن إدراك الحقائق الكبرى للحياة. وما كان يثير سخطنهن هو رأفتهن بالرجال ممّا يقتربون من أخطاء لا معنى لها، فكن يتحمّلن الأذى، فلا تمكث سوى الندوب الجارحة في الأعماق، حيث يطمرها النسيان بمرور الزمن. وكانت تنوب عنهن في الإفصاح عن هذه المنطقة السرية من علاقة المرأة بالرجل. "الشيء المذهل أننا، كمنسوة، نبذو وكأننا صفحنا عن كل شيء: الألم الشديد، الرفسات في القفا، والهرارات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات يخرج من الدرج ويصوّب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم. نقص ذلك بعضنا لبعض، نتضحك، وتعود الصور لتبهرننا أكثر. كيف لم نهرب؟! كيف عدنا إليهم ثانية، نبتسم في وجوههم ونخفي استيائنا وراء الجدران العالية؟! لم نكن بلهاوات وسخيفات فقط، كنا نرفض النوم على السرير نفسه، أو ربما في الغرفة نفسها. لم نتعثر بثيابنا قطّ ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون، بل كنا متأهبات؛ نتجلّد ونهزأ منهم حتى يسأموا ويكفّوا... كنا جميعاً، كمنسوة، نعيش في الأحياء نفسها المسيجة بالأسلاك الشائكة والجدران الشاهقة، نركب العربات ذات الموديلات الحديثة، نتواطأ بعضنا مع بعض، وتستتر

الأساسيين المطروحين أمام الإنسانية منذ فجرها الأول: الانصياع للأمر المقرر وجني ثمار الطاعة العمياء التي أتاحت للرجل منذ فجر التاريخ أن يصبح أسيراً للسلطة، وحكمت عليه بأن يكون عبداً لأعرافها ومواقفاتها، وضحية لصراعاتها في الوقت نفسه؛ بينما دفعت المرأة ثمن تمردتها ولاحقتها اللعنات الدينية والأبوية لزمن طويل، وإن لم تستطع أن تأسر رغبتها أو تقيد شغفها الدفين للتمرد، وأهم من هذا كله، على المستوى الفلسفي، علاقتها بالآخر، منذ أن أدى أكلها من شجرة المعرفة إلى اكتشاف آدم مغاير من ناحية، وإلى اكتشاف مبدأ الرغبة/ اللذة معا من ناحية أخرى" (٢٩).

وجدت "سهيلة" في أفكار "تيسا" المعادل التعبيري لأحاسيسها وتجربتها، فتماهت مع شخصية حواء المتمردة، بمواجهة آدم التابع، واستثيرت بالتعارض القائم بين الرغبة وكيفية صدّها، أي بين النزعة الفردية الأصلية والسلوك الجماعي الكابح لها. وقادها ذلك التمايز الأولي بين موقعي الأنثى والذكر في حكاية الخروج من الفردوس إلى اختلاف أكبر بين رؤيتين للحياة: رؤية المتمرد، ورؤية التابع. وبسبب الأنانية والاستثثار انبثقت فكرة «الآخر» في التاريخ، حينما خرب آدم مبدأ الشراكة. ومن الطبيعي أن تجد "سهيلة" في كل ذلك حالة داعمة لحالتها الشخصية، كونها تمردت على زوج نذر نفسه لتخريب موهبتها، فانتهى بها الأمر إلى أن استجابت لنزعتها المتمردة التي ورثتها عن حواء. على أن ذلك لم يرتق إلى مستوى الانشقاق السلبي، فقد ظلت "سهيلة" تبحث عن ذرائع للرجال، وترأف بهم، كونهم غير واعين لمبدأ الاستثثار الذي يقودهم في مسالكه المتشعبة إلى اقتراف أكبر الأخطاء، فلم تنتبذ موقعا تتقم فيه لنفسها، إنما تبنت فلسفة الصبح والغفران.

أشاعت "سهيلة" بين المحبوبات مبدأ هضم

ويتم التواصل بينهن بلغات متعددة، كالعربية والفرنسية والانجليزية. ومعظمهن يتناوبن في عرض التجارب، فتبدو الرواية مزيجاً من أصوات متداخلة تكافح ضد مبدأ التغليب السردى الذي تتبوأ فيه شخصية الرجل موقع البطولة.

٤. "السراب الأحمر": اليوتوبيا بوصفها منفى

وتقترح رواية «السراب الأحمر»، لـ علي الشوك، نوعاً من اليوتوبيا الصغيرة، كمكافئٍ سردي للاستبداد، وبديل له. ومعلوم أن فكرة اليوتوبيا انبثقت في المخيال البشري لتخطي حال الإحساس بالخوف والظلم؛ فهي البديل المتخيل لواقع يمرور بالتناقضات التي لا سبيل إلى حلها، أو التكيف معها. يدفع الخوف من الاستبداد شخصيات الرواية لبناء مستعمرة صغيرة والالتجاء إليها، وممارسة الحياة وتبادل الأفكار بعيداً عن الأنظار؛ فالاتصال بالطبيعة يأتي بسبب الخوف من الأيديولوجيا المستبدة التي تدفع بمجموعة من الشخصيات الشيوعية إلى الابتعاد عن بغداد، واختيار الطبيعة النائية، حيث تتوفر الفرصة الكاملة للمسرات الفكرية والجسدية.

تختار الشخصيات منفى داخلياً، وتتضامن فيما بينها، ويكاد يكون مركزها الأساس "هشام المقدادي"، وهو ناشط سياسي، وأكاديمي، خاتل السلطة لأكثر من ثلاثين عاماً، فتعلم في أميركا، وتولى مسؤوليات وظيفية متعددة، وانتهى أستاذاً في إحدى الجامعات العراقية، لكنه وجد نفسه بإزاء ضغط مباشر لينتمي إلى حزب السلطة، ولم يكن أمامه سوى أحد خيارين: إما الانخراط في حزب البعث امتثالاً لقرار السلطة، وإما الهروب إلى

إحدانا على الأخرى. لكن أحداً لم يذكر أمامنا ولو مرة واحدة، أن ما يحصل لنا كان بسبب أزواجنا القساة"^(٣٠).

قدّم السرد تناظراً بين الذكرى والنسيان. تأتي الذكريات من الماضي البعيد، حيث التشرذم والقهر والحزن، ويأتي النسيان من الحاضر، حيث الترابط وتبادل العواطف والرعاية والتضامن. وكلما تقدم الزمن ملأت النساء مساحة السرد، فهن جماعة متشابكة المصائر، لا تفصلهن فواصل ثقافية أو عرقية أو جغرافية. إنهن نوع عابر لكل شيء، ينتمين كهنّ لهوية أنثوية جامعة، ويعرضن المساندة لبعضهن، وهنّ قدرات على التعبير عن مشاعر فياضة: "سهيلة"، "كارولين"، "بلانش"، "وجد"، "تيسا"، "سارة"، "رباب"، "أزهار"، "أسماء"، "ليال"، "نرجس"، "ديالى"، "قدس"، "نور"... إلخ.

شخصيات "السراب الأحمر" تنظم إيقاع حياتها اليومية، بما في ذلك فكرة المستعمرة النائية، في منأى عن السردية الشيوعية للتاريخ، إذ تنشغل بالماضي وبالندم وبذم أيديولوجيا الاستبداد، والاستغراق في المتعة، والهرب منها إلى الأمام، دون اقتراح أي عالم بديل

كالزوجة الأميركية، أم سيئات كالزوجة العراقية، أم عشيقات راغبات مثل "داليا". وفي جميع الأحوال ظهر "المقدادي" مجتثاً، فقد انقطع الاتصال بينه وبين وطنه، جراء أيديولوجيا مغلقة خرّبت فكرة الانتماء كما يريد لها هو ويتصورها ويرغب فيها.

لم يدفع "المقدادي" بفكرة اليوتوبيا إلى نهايتها الحلمية التي يمكن تحقيقها، حتى لو كان ذلك على سبيل الترجيح. وينطوي الفكر الماركسي على فكرة اليوتوبيا، كونه يقترح عالماً يخلو من التناقضات الكبرى. فالرواية الشيوعية للتاريخ ونهايته تكتنفها الإثارة المجازية المشتقة من فكرة اليوتوبيا، شأنها في ذلك شأن المرويات الدينية التي ترسم للشقاء الأرضي نهاية سعيدة وخالدة في الجنة. لكن شخصيات "سراب أحمر" تنظم إيقاع حياتها اليومية، بما في ذلك فكرة المستعمرة النائية، في منأى عن السردية الشيوعية للتاريخ، إذ تشغل بالماضي وبالندم وبذم أيديولوجيا الاستبداد، والاستغراق في المتعة، والهرب منها إلى الأمام، دون اقتراح أي عالم بديل. فاليوتوبيا الجديدة كانت ملاذاً مؤقتاً لم تتحقق فيه شروط العدالة، إلا إذا عدت الأحاديث والمسامرات والعلاقات الحرة شيئاً من ذلك. والحال هذه، فقد ارتسم في الفضاء السردية للرواية تبعية الشخصيات لـ"المقدادي"، سواء في كونه البؤرة المركزية أم في أحكامه على الشخصيات الأخرى. فنسق العلاقات بين الجماعة الجديدة لم يقطع صلته بنسق العلاقات في العالم الذي هربت الشخصيات منه.

يبدو "المقدادي" رجلاً راغباً ومستمتعاً بالنساء والشراب والموسيقى، لكنه مهزوز وخائف ومرتبك وينطوي على زعر عميق يسكنه، فمقاومته الداخلية شاحبة، وقدرته على الثبات مخزبة. وحينما قرر الهرب سرا خارج البلاد، قدم السرد حالته بالصورة الآتية: "منذ تلك اللحظة أحس بأنه جرد من كل

خارج العراق. وقد اختار الهرب، لعجزه عن التكيف مع الحال التي يراها انزلاقاً خطيراً لا يمكن قبوله، ولا يمكن إيقافه. وبين الفترة التي اتخذ فيها قراره، ثم الشروع بالمغادرة، لاذ مع جماعة من أصدقائه من النساء والرجال بمنطقة نائية شمال شرق مدينة بعقوبة، فبنوا مستعمرة بدائية صغيرة. وهنالك، وسط طبيعة صامتا وعزلة آمنة، يستعيد "المقدادي"، وتستعيد معه بعض الشخصيات، تجارب الماضي، وكأنها ثمرات تتم سراً في منأى عن الرقابة الأيديولوجية الصارمة لمؤسسة النظام. وقد أتاح هذا الإطار السردية لـ"المقدادي" أن يفضي بتاريخه الشخصي، وبتجاربه الأيديولوجية، والتعليمية، التي مرّ بها منذ الخمسينيات إلى نهاية سبعينيات القرن العشرين.

يبدو الإطار الناظم للجماعة المتناغمة هو المستعمرة النائية، والعلاقات الحرة بين النساء والرجال، والتجارب السياسية شبه المتماثلة لهم جميعاً، والطعام والشراب. وباستثناء كونهم قرروا إنشاء تلك المستعمرة الصغيرة تحقيقاً لفكرة اليوتوبيا، فإن الفعل السردية المناظر لفعل السلطة، التي دفعت بهم إلى ذلك الاختيار، يبدو غائباً. فبرواية نبذ من تجارب الماضي، والانشغال بثرثرات إغوائية جانبية، لم تتجح الجماعة في تشكيل موقف بديل لموقف السلطة الاستبدادية، فليس ثمة أي إنتاج لفكرة بديلة، أو عمل مهم تستعيد به الشخصيات بناء عالم بديل وسط الطبيعة يكون نظيراً للعالم الذي تركوه في العاصمة بغداد.

بيدي "هشام المقدادي" تدمراً متواصلًا من حالة الانغلاق التي انتهت إليها السلطة السياسية في العراق في السبعينيات. لكنه هو بذاته كرس انغلاقاً مناظراً، إذ اكتفى بشذرات من تجاربه خلال ثلاثة عقود متوالية، وتبدو النساء في حياته كأنهن مكملات تزيينية، سواء كن طبيبات

هابسيكورد... أنت فايولين... أنت سيتار". "أدخل في!". "أنت ما تيلدا، أنت أنا كارانينا". "أدخل في، أرجوك". "أنت جوليت... أنت دزدمونة!". "هل تريد أن تخنقني! أدخل في... ادخل... ادخل...". "ودخل فيها، وقال بعد لحظات: "أنت مذهلة في أعماقك السفلى!"^(٣٢).

لم يتمكن "المقدادي" أبدا من تخطي الشروط الذهنية والذوقية، فلم يكن يقارب أنثى يرغب فيها وترغب فيه، إنما جعل من صفحة جسدها مرآة لمثالاته الكبرى في فنون الموسيقى والأدب. لكن المفارقة تبلغ أقصاها حينما نعرف أن أوصافه لجسد "داليا" مستعارة من الفنون السمعية والسردية، وليست البصرية، فجسدها كان ذاكرة إيقاع متخيلة لمعلومات خاصة به، لم يتحقق معناها، إذ لم يجر الاحتفاء بجسدها الأنثوي الحقيقي إلا في كونه يحيل على ما يعرف "هشام المقدادي" ويريد.

بانزلاق "المقدادي" إلى منطقة المقارنات المبسطة بين امرأة وجملة من المثالات الفنية الشائعة، فقد الشرط الإنساني الذي يمنحه القدرة على بلورة مفهوم لهويته الشخصية أو هوية المرأة التي عشقها، وذلك أعاق بدوره نمو فكرة اليوتوبيا كبديل للاستبداد، حينما تحلّى عنها، وعلق في رغبة جسدية عارضة مُسخت بمبدأ المقارنة. ثم انتهى "المقدادي" إلى موقف تتكّب فيه للمقدمات التي طرحها السرد عنه. فالخلط بين الأيديولوجيات الذهنية وبين النزوع الفردي للفنون، لا يفضي إلا إلى البحث عن حالات من التماهي بين التجارب الثقافية وبين وقائع الحياة، ولذلك شحبت أثر الاستبداد، وأهملت الشخصيات الأخرى، وجرى تعقب متسرّع لمصير "المقدادي" في قدرته على المقارنة بين مثالاته العليا وبين امرأة عرضت له في لحظاته الأخيرة في وطنه قبل أن يهرب منه.

شيء: على حين فجأة نأت عنه هذه المدينة التي كان كل ما فيها جزءا لا يتجزأ منه ومن ذكرياته ومن الفضاء الذي يتحرك فيه. حتى سيارته التي عاد فيها إلى بيته، لم تعد تبدو في نظره شيئا يعود إليه. وحتى تحية جاره، الدكتور سلمان، بات لها طعم آخر، اغترابي، إنه إحساس من أحيط علما بأنه مصاب بالسرطان: إحساس من تخلت عنه الحياة، ولم يعد له موطئ قدم فيها. إن هذا العالم الذي انتمى إليه منذ خمسين عاما يبتعد عنه، يهجره"^(٣٣).

قبيل نزوحه من العراق بمدة وجيزة وقع "المقدادي" في غرام "داليا". وقد كشفت العلاقة الحسية رؤيته للمرأة وللفن، فمرجعياته في كل شيء ذوقية وذهنية، لم ترتق إلى موقف صلب يمنح المرأة فرادتها الإنسانية وهويتها الأنثوية الخاصة، فهو يريد صوغ علاقته بها في ضوء علاقته بالموسيقى والأدب. إنه يقارب المرأة التي أحبها عبر التمثيلات الفنية والأدبية المجردة. وقد ظهرت "داليا" في علاقته الجسدية معها مجرد مسخ لمثالات الفن والأدب، فكان يستعيد عبر جسدها مثالاته التخيلية. والحوار الآتي بينهما يكشف تصورات تلك: "ذهبا إلى غرفة نومه، وهناك تعريا، وأخذ هشام يجول ببصره وأصبعه في منحنيات جسدها الحريري، وقال لها: "أنت توكاتا نسيت رقمها!". "لمن؟". "لباخ". "أعرفها، لكنني مثلك لا أعرف رقمها". وقبّل حلمتها، وقال: "أنت سوناتا رقم ١٤". "تقصد سوناتا في ضوء القمر؟". "نعم". "وقبّل سرتّها، ثم قال: "أنت كونشيرتو رقم ٤". "لمن؟". "له، صاحب سوناتا في ضوء القمر". "لم أسمعها". "مذهلة، مثلك!". "أحبك، امتلكني!". "أريد أن أرتوي من منظر وملمس جسدي الحريري، أولاً!". "أدخل في... استعمل المانع". "سأستعمله". "وقبّل فخذيها، وقال: "أنت أوبرا الناي السحري... أنت لاترافيتا... أنت كارمن". "امتلكني هشام". "أنت

الهوامش:

- (١) إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة: نائل ديب، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٢٦-١٢٧.
- (٢) تزفتيان تودوروف: نحن والآخرين، ترجمة: ربي حمود، دار المدى، دمشق، ١٩٩٨، ص ٣٨٤-٣٨٥.
- (٣) إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٩٢.
- (٤) علي بدر: حارس التبغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٠.
- (٥) م. ن، ص ٢٤.
- (٦) م. ن، ص ٨٧.
- (٧) م. ن، ص ١٤.
- (٨) م. ن، ص ١٢.
- (٩) م. ن، ص ١٢-١٣.
- (١٠) م. ن، ص ٣٢٩.
- (١١) م. ن، ص ١٣-١٤.
- (١٢) م. ن، ص ١٤.
- (١٣) م. ن، ص ١٥٤-١٥٥.
- (١٤) إنعام كجه جي: الحفيدة الأميركية، دار الجديد، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٨.
- (١٥) م. ن، ص ٢٣.
- (١٦) م. ن، ص ٤٩.
- (١٧) م. ن، ص ١٣٨.
- (١٨) م. ن، ص ١٤٤.
- (١٩) م. ن، ص ١٣٠.
- (٢٠) م. ن، ص ١٣٦.
- (٢١) م. ن، ص ١٣٩.
- (٢٢) م. ن، ص ١٩٥.
- (٢٣) م. ن، ص ٣٩-٤٠.
- (٢٤) م. ن، ص ٤٣.
- (٢٥) م. ن، ص ٤٤.
- (٢٦) عالية ممدوح: المحبوبات، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٧٧، ٧٨.
- (٢٧) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٩٥-٢٩٦.
- (٢٨) م. ن، ص ٢٩٦.
- (٢٩) المحبوبات، ص ٢١٩-٢٢٠.
- (٣٠) م. ن، ص ٩.
- (٣١) علي الشوك: السراب الأحمر: سيرة حياة هشام المقدادي، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٩.
- (٣٢) م. ن، ص ٣٣٣-٣٣٤.