عالية ممدوح... متربعة على عرش اللغة

ولع لايتحاشى الألم وحب يرتقي بالأنوثة

يمنى العيد

ناقدة لبنانية

بعد قراءتي لرواية «التشهي» (الآداب ٢٠٠٧)، بدت لي الكتابة عن عالية ممدوح، الروائية، كتابة عن مسار، روائي. مسار في الإبداع السردي العربي وفي تميُّز عوالمه المتخيَّلة. تختلف «التشهي»، ولكنها تعيدنا إلى روايات عالية ممدوح الأخرى، إلى «حبَّات النفتالين» (٢٠٠٠ طبعة دار الآداب) و«الولع» (١٩٩٥) و«الغلامة» (٢٠٠٠) و«المحبوبات» (٢٠٠٣)...نحن أمام مؤلَّفة روائية مسكونة، في ما تكتب من روايات، بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثويّة، العراقيّة، المتبصِّرة في الآخر، المختلف، الذي هو الذكر: الأب والابن والزوج... والذي هو أيضاً الأنثى: الأم والصديقة وزوجة الذكر.. الآخر: العراقي والعربي والغربي. الآخر الذي يؤرق الذات ويمسك، بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرَّها. غير أنَّ قولنا بمسار يحكم روايات عالية ممدوح لا يعني أننا نشير إلى سيرة، ولئن كنا نقرأ في هذه الروايات ما يشبه السيرة، بل نشير إلى مؤلفة روائيّة تعرف بذكاء لافت أن تقف في البين حين تنسج هذا المسار لعوالم رواياتها. البين الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، أو ما حدث، إلى ما تراه هي، وتودّ أن تحكي عنه، إلى متخيَّل لا ينسى الماضي ولكنه يدرك أن «المستقبل هو الأهم». هكذا بين هذين البُعدين للزمن، بين المرئي واللامرئي، بين الواضح والمحتمل.. يظهر المختلف في ما تصوغه اللغة، في الملتبس الذي يتوهَّج بأكثر من دلالة. المختلف القائم، وبمعنى أساسي منه، في علاقة الأنثى بالذكر، بالجنس، بالأيديولوجيا... وفي تراكيب اللغة التي تبثُّ معاني القوة في الأنوثة، القوة في الحضور وليس في التسلُّط والقمع.

مسار روائي يحفر عميقاً

مع هكذا مسار يتَّسع عالم التخيّل، تباعاً، في ما تكتبه عالية ممدوح من روايات، يتَّسع زمكانيّاً ويغتني، كأنه يتابع مساره. يغتني، يحفر عميقاً وتتشابك فيه المعاني والدلالات بفنيَّة ملحوظة تتجاوز مألوفها، ولكن دون أن يغادر عالم الرواية هذه الذات الأنثوية التي تبدو، أكثر فأكثر، سيدة متربعة على عرش اللغة، الكلام المكتوب، الكلام الذي يُفصح، دون جهر، عن قبول الاختلاف بين الذكورة والأنوثة.. القول الذي يبني، في الآن نفسه، حيّزاً دلالياً لاستقلاليّة الأنثى وحريتها دون أن يقطع مع هذا الذكر الذي ينتهي به تسلُّطه وقمعه إلى العجز، العجز الجنسي، باعتبار الجنس هو رمز ذكورته وقوّته وتسلُّطه، هو رمزها ومبررها، كما هو الحال في "التشهي".

من الطفولة والمراهقة تبدأ حكاية الرواية الأنثى في رواية عالية ممدوح "حبات النفتالين". من العراق، من "أعظمية" بغداد القديمة. تبدأ بالعلاقة مع الأب الذي ينتقل، حسب مسار الرواية، من صورة الأب (الذكر) الطاغي إلى صورة الأب الباكي.

تشغل الصورة الأولى، الأب الطاغي، الحيِّز الأكبر من عالم الرواية. مجرد ذكر هو هذا الأب، يمارس العنف، عنف ذكورته. يضرب، يركل.. والابنة الطفلة، "مثل طير مريض"، تتشبَّث بثوب أمها (المهانة هي أيضاً)، تقوم وتقف بين ركلاته "أمسكه من البوط اللماع وأشده من هناك، أتكوَّم بين ساقيه وهو يتحرك بي يأخذني من هذا الجانب ويقذفني للآخر، وبلاط الحوش يمتلكني، مأخوذة بصوته الذي يهبط عليّ كالرصاص" (ص41 طبعة عام 2000).

لكن هذا الأب الذي كان عند قدومه إلى البيت ينتقل من صورة الأب، المفترضة، "إلى عنفوان الرب". كما تقول الرواية، لم يكن يخيف الفتاة الصغيرة، كما كان "يخيف عادلاً (الأخ) وأمي". كأنها، هي الأنثى، كانت باكراً تشعر بالقوة الكامنة فيها، أو كأنها كانت تحدس بالمتغيِّر، أو تودّه! هكذا يعود الذكر، في القسم الأخير من الرواية إلى أبوّته، إلى ما غاب فيه، في داخله، ونفاه هو عنه. تعود الأبوّة إلى طبيعتها بعد زمن من العنف والاستبداد حول البيت، حسب الرواية، إلى خراب. تعود هذه الأبوّة بعد موت الأم المريضة، المقموعة، المرميّة في عزلتها، وبعد أن كانت المدينة، بغداد، قد دخلت، وحسب الرواية أيضاً، في العصيان، وقامت الثورة الناصريّة، وهتف الكل بسقوط الطغاة. خلع الأب ملابسه الرسميّة، أخذ إجازة وعاد إلى مدينته ليندس مع الحشد الثائر. يتخلى الأب الضابط، المسؤول عن السجن (وظيفته)، عن استبداده، يبكي ندماً بعد أن أدرك أنه السبب في موت زوجته، إقبال، وبعد أن جاء إليه ولداه يجرجران مأساتهما، يسعيان للدخول في حضنه. ".. يطوقني بذراعيه، تهطل دموعه، يبكي أبي. يترك يديه عنّا ويرفعهما إلى رأسه، يغطي وجهه، صوت نحيبه يعلو ويتعلق في هواء الغرفة" (ص165).

"تغيُّر أبي"، تستنتج الراوية. كأنها تودّ أن تقول لنا بأنَّ العنف الذي مارسه الأب لم يكن طبيعة فيه، أو طبيعة ذكورية، بل هو سلوك مرهون بزمن، بموقع في التراتب الإجتماعي والقيمي. وهو بذلك اكتساب تلازم، تاريخياً، مع الذكورة، فصار ـ العنف ـ رمزها دون أن يكون، ربما!، من طبيعتها. إنه اختلاف تمثل في السلوك سلطةً وعنفاً... سوف تقبله راوية روايات عالية ممدوح، لكن من موقع القوة التي أشارت إليها في "حبات النفتالين" عندما قالت الابنة بأن ضرب أبيها لم يكن يخيفها، والتي تجلَّت في لغة الرواية، كما سوف تتجلَّى في الراوية الأنثى في روايات عالية ممدوح، وفي لغة هذه الروايات.

ولع لايتحاشى الالم

ففي "الولع" تعلن الرواية بأنها لا تتحاشى الألم، "على العكس أتورط معه، لا أبتره" (ص80). هذا الألم هو، وكما يبدو لنا في هذه الرواية، ألم وقوفها، كأنثى، في البين، بين الألم والعشق. البين الذي يحيل معنى العلاقة مع الآخر إلى علاقة مع الذات، إلى ما يحررها من أخلاق العداء والغيرة ويجعلها تقبل الآخر معلنة معاني الحبِّ والحياة التي يصبو إليها الجسد. تعبِّر الراوية عن وعيها لتسلُّط الذكر، الزوج في هذه الرواية، وقساوته عليها. يتزوج هذا الزوج، مصعب، من امرأة ثانية، ولا تفارقه زوجته، هدى. لا تفارق هدى زوجها مصعب الذي تصفه، في رسالة تكتبها لصديقتها بثينة، بأنه مرصوص بالقساوة والمكر. تعرف هدى أن مصعب "كان يستعملنا (نحن زوجاته). يستعملنا" ويبقى هو المستقيم ونحن لا نجد مخرجاً إلاَّ ما يقرِّره". لكن هذه المعرفة، وهذا الواقع، لا يحمل هدى على الفراق، أو على الطلاق، بل ولا يمنعها من أن تقول، دون تردُّد أو خجل من نفسها، "إذا وصلنا إلى الدار فسأنزل إلى قدميه، أجرّهما إلى صدري، أنزع جوربيْهما واحداً بعد الآخر وأمسك بالقدمين، أقبلهما بين يديّ" (ص23). إنها، وكما تقول في مكان آخر من الرواية، على استعداد "لارتكاب جميع الجرائم للوصول إليه" (ص13). تقف هدى في البين الذي هو، وكما تشي به الرواية، مساحة عشقها لزوجها مصعب وإدراكها، في الآن نفسه، لمعنى قساوته. مصعب الذي يعترف، ويقول، بأن لا أحد غيرها "يفهم ما أقول". إنها مساحة لفهم آخر بينهما يتناقض فيه، ربما، الحب وشهوة الجسد، الجنس وسلطته...

يصعد مصعب إلى غرفة النوم مع زوجته الأخرى، وداد، تقف هدى خارج الغرفة المغلقة. تشهد على الخيانة. خيانة مصعب لها، تكرهه، لكن فقط كزوج وليس كرجل. مصعب الرجل تُخجله براءة هدى، أو كما يقول "فتاة الثامنة عشرة (يوم تزوجها)، الوقحة، المضطربة، النفورة". وهدى الراوية تفسِّر وفاءها لـ مصعب بالقول بأن الوفاء "فعل صحيح" و "هو لي وحدي لنفسي". ثمة فهم ووفاء: فهم يحتاجه مصعب ولا يجده إلاَّ في هدى. ووفاء تمارسه هدى ويترك أثره على علاقتها بـ مصعب وإن كان، هذا الوفاء، لنفسها. هكذا تتداخل العلاقة مع الذات بالعلاقة مع الآخر، وتقف الأنوثة، أنوثة الراوية، في البين، البين الذي يتمثل، بدلالة أخرى، في هذا السؤال الذي تطرحه هدى على نفسها: "هل أنا أنثى أم ذكر؟" (ص13). أو: "إلى من أنتمي، له (مصعب الذكر)، أم لها (الأنثى) زوجة مصعب الثانية)، إلى جسمي أم إلى جسم زوجي.." (ص7). فهل هو البين بين الذكورة والأنوثة تجد الراوية نفسها وجسدها فيه فتسأل. أم هو كلاهما فيها، فلا تترك مصعب وتذهب، في ما بعد، في "المحبوبات"، إلى النسوة؟

على أن هذا البين المتمثل، هنا، في السؤال الذي تطرحه الأنثى، الراوية، على ذاتها، يوسِّع مساحة الدلالة، يجعلها تتخطى، في روايات عالية ممدوح، حدود الثنائية الحادة، الثنائية التي تنهض على حدٍّ قارّ، والتي تفضي، غالباً، إلى عداء مع الآخر وربما إلى نفيه.

عالية ممدوح تهمس في أذن نجيب محفوظ بعد تسلمها جائزته

العالم المتخيَّل

تتسع مساحة الدلالة في "الولع"، ويتلازم ذلك مع اتساع فضاء عالم الرواية. فالعالم المتخيَّل الذي كان محيط فضائه المكاني في "حبات النفتالين" "الأعظمية" في بغداد، والذي كان قوامُ الشخصيات فيه الابنةُ والابن والجدة ثم الأم والأخ... راح يتسع في روايات عالية ممدوح حتى لكأنه بلا حدود، أو كأنه على حافة الحدود. المطارات التي صارت تنقل الراوية.. تنقلها، في "الولع" إلى الأردن، وتنقلها في "المحبوبات" إلى باريس. لتستقر ولا تستقر. هي العراقيّة التي شرَّدتها سطوة الذكورة وسطوة السياسة، وسلطة الاقتتال والحروب لتغدو المطارات هي "التي فيها تولد وإليها تعود (كما تقول الراوية في أول الكلام في رواية "المحبوبات").

فضاء عالم روايات عالية ممدوح، يتنوَّع لكنه يبقى واحداً في مذاق هذه الراوية التي تحكي عن الذات، أو عن مسار لهذه الذات التي هي غير الـ أنا، الذات في رحلة علاقتها مع ذاتها ومع الآخر. مع الاختلاف النوعي، والعرقي والحضاري.. وحتى السياسي.. تتوحَّد نكهة الفضاء في مذاقها فتقول: "... والأرض المبطَّنة بالشحوب والمرارة هي، هي، في كل مكان. في كاردف أو في الأعظمية، بيروت أو الرباط" (الولع ص62). يتسع الفضاء المكاني، يتعدد ويتنوَّع، لكن الإحساس به يبقى عميقاً يتجاوز حدود المكانيّة الجغرافيّة إلى معنى الذات، إلى حمولتها الثرية وأحلامها المأمولة. الذات التي تعاين حياتها وتعيش معاناتها بحيث يكون على المرء، وكما تقول الراوية، أن يجد "بعض الأمور كي ينتسب إليها".

لعلَّها الكتابة هي هذا الأمر الذي عنته عالية ممدوح أو الذي سعت الراوية لإيجاده كي تكشف عن انتسابها لذاتها الأنثويّة وعن انتمائها لهويتها العراقيّة، فكانت لنا أعمالها الروائية التي حفلت بهذا الانتساب وبهذه الهوية. وكانت الكتابة، أو "الورق"، كما تقول، "أول وآخر المنافي". (الولع ص50).

تحتفل روايات عالية ممدوح بالذات الأنثويّة على خلفية النفي والاغتراب المزدوج، ويبرز هذا الاحتفال في "المحبوبات". كأن هذا النفي يصل إلى ذروته ويؤول إلى بديل هو عالم الأنوثة المهيمن في هذه الرواية. أو كأنَّ راوية "حبات النفتالين" و"الولع" وحتى "الغلامة" (2000) تصل، في "المحبوبات"، إلى ذروة معاناتها كأنثى.

تترك سهيلة، بطلة رواية "المحبوبات"، الكلام لابنها نادر، بعد أن سقطت في الشلل والصمت، يعتقدون أنها مريضة، ولكنه الضرب الذي لم يعد يحتمل. ضرب الأزواج الذكور. الضرب المبرح "الرفسات في القفا والهراوات العسكرية" والمسدس في بعض الأوقات "يصوب علينا (نحن النساء) خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار منهم (المبوبات ص9). ليس المرض بل العنف الذكوري، السلطوي. ولم تكن الأنثى تهرب، كانت تعود إلى الذكر، تبتسم في وجهه وتخفي استياءها "وراء الجدران العالية" (ص9).

المرأة التي وجدت في "الورق أول وآخر المنافي" في "الولع"، تعلن في "المحبوبات" انتسابها إلى عالم الأنوثة: ذلك أن سهيلة، بطلتها، التي هي الآن "حبيسة النبذ"، في العزلة، في منطقة بين الاكتئاب واليأس" لا تجد سوى الصديقات، عربيّات وغربيّات، يتناوبن على ملازمتها والعناية بها.

إنه عالم النسوة بامتياز، الصديقات اللواتي أطلقت عليهن سهيلة، في رسائلها لابنها نادر، اسم "المحبوبات"، وهن كثيرات ولكنهن مسمَّيات: كارولين، بلانش، فريال، نرمين، تماضر، سارة، بشرى، أسماء، أزهار وتيسا المميَّزة بحبِّها لسهيلة.. مسميّات ومعرِّفات بانتماءاتهن. وبأوضاعهن في العمل والثقافة، وبأحوالهن في العزوبة والزواج، في الضرب، والوجع.. يحطن بها الآن ويتناوبن على العناية بها، هي التي ذهبت في غيبوبة العمر والمعاناة.

كانت سهيلة، وقبل سقوطها في الصمت، تعبِّر، كما يروي ابنها نادر، نقلاً عن رسائلها إليه، عن خشيتها من فقدان ذاتها: "أودّ لقاءها (تعني ذاتها) مجدّداً. لكني لا أستطيع، لا أحتمل فكرة فقدانها إلى الأبد، سأبقى بانتظارها يا نادر" (ص72 من المحبوبات)، ويقول نادر كأنما يفسِّر سبب ما أصابها: "إذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد" (150). كأنَّ هذه الذات هي أكثر من أنثى، أو هي الأنثى في انتمائها إلى بلد، إلى وطن، إلى ماض وتاريخ، لكنها الغربة القسرية، أو النفي والتشرد أي ما يحمل سهيلة على القول: "كأنني بلا ذاكرة، بلا آباء، بلا أسلاف وتاريخ" (ص130). هي دائماً في البين، في ما هو وليس هو، في الأنثى وغيرها، في الانتماء وخارجه...

يترك هذا البين أثره على نادر، أو هكذا يبدو لنا الأمر، نحن القرّاء. فنادر، كما يعبِّر، هو في منتصف الطريق: بين الابن والزوج. يتساءل، هو الذي يقول سهيلة ولا يقول أمي: "لماذا أحبتني سهيلة بدرجتي "لا" و "نعم" (ص80). لا يفهم نادر أمَّه، هو الولد الذكر، يصعب عليه أن يعرفها، هي الأنثى المفصلي في الرواية "أنَّ معركة الزوجين (معركة الضابط الباحث عن تعطيل الجسد والراقصة التي تُجاوز عطالة الشكل بقواعد الفنّ) محصورةٌ بعلاقة التضادّ المُغلقة، لأنَّها محكيّة ضمن إطار زمن عمودي لأُفقي، زمن مُلتَقط في لحظة ثابتة ترصُد خُلاصة وضْع مُكتمل التكوين لا يقبل تعديلاً ولا يخْضع لتقلُّبات الواقع. وما عسى أن يكون مآل معركة يقودُها ضابطٌ يفرض الانتصار في بيتهِ فرضاً، ولا يقبل أن تغفو زوجتُه "غفوةً على كُرسيّ، أن تسهو قليلاً، فتخاف أن يُغمى عليها أمامه وهي تُشاهد بُخار النصر ينبعث من خياشيمه، في أوقات فُطوره وغدائه وعشائه، كُلَّما تُرسل إليه وجبات مُضاعفة إلى المُعسكر. كان الأمر مُضحكاً؛ فهو يزداد سمنةً، وهي تزداد نحافةً إلى حين غادرنا بغداد." ؟! (المحبوبات، ص 37) المعركة التي أقامتها الكاتبة أعطت مفعولاً بالغ الدلالة؛ إذ جاء النصر هزيمةً تُعرِّي أوهاماً فاضحة: أنجب الزوجان ولداً نادراً للغُربة والتمزُّق بين المسافات الجغرافية والثقافية، بين أمَّه، وزوجته الآسيوية، واللغة العربية التي ينبغي أن تُميِّز هُوية ابنه. والضابط الطاووس يقع أسيراً ويختفي، والأمّ تغترب عن وطنٍ غدا، كما غدا زوجها الضابط، مُجرَّد ذكريات مبثوثة في ذاكرة ابنها الذي تولَّى سَرْد اغلبها في الرواية، أو في ذاكرة صديقاتها المحبوبات. ولمَّا أفرغت ذاكرتها تعطَّلت فاعلية دماغها، فدخلت رُواق الموت من باب الغيبوبة.

للموضوع تتمة

المحبوبات والتشهي.. سرد متدفق لايمهل القارئ

أوزة عراقية تغني مذبوحة

علي نجيب إبراهيم

ناقد سوري

حين قرأت رواية "المحبوبات" لعالية ممدوح تبيَّنتُ ملامحَ أسلوب خاصّ دفعني دفعاً قوياً إلى اختبار الأدوات النقدية التي استخدمها في تحليل النصوص الروائية وفق المنهج الجمالي. ولعلَّ أهمَّ ما يجذب الانتباه من هذه الملامح أنَّ الكاتبة تُثير قضيَّةً من خلال جُملة وامضة لاتلبث أن تقودُك، وهي تُخاطبُك بلُغة صريحة غير مُواربة تدّعي في مُعجَم المُحرَّمات "فاحشة"، عَبْرَ شعاب مُتشابكة فتتبعها وتُنصتُ إليها من دون أن تنشغل بأحداث القصَّة وتوتُّرها وحلِّها المُرتَقَب. وجاءت قراءة روايتها الأخيرة "التشهّي" المُكمِّلة للرواية الأولى فعزَّزت هذا الملمح من جانب، وأكثرتْ تساؤلاتي النقدية عن طبيعة البنيَة الحكائيَّة في الروايتَيْن من جانب آخر. إذ سُرعان ما يقفزُ إلى الذهن أمرُ القصَّة التي تُحكى فيهما، وغايتها، والعبرة التي يُمكِن للقارئ أن يستخلصها منها.

وفي الواقع فإنَّ المُشكلة تتَّصلُ بطريقة القراءة في التعاطي مع نصٍّ مُتدفِّق دُفعةً واحدة لا تُهيِّئ للقارئ أن يُميِّز حدوداً واضحة بين المُتواليات السرديَّة المُتداخلة. لذا يتعذَّر تحليل النَّصِّين من وجهة نظر القصَّة المحكيَّة، أو أنَّه، في أحسن الأحوال، لا يكشف شيئاً يُذكَر من جوهر الهمّ الإبداعيّ للكاتبة. ممَّا يستلزم استعداداً جديداً في تلقِّي النصّ والتآلُف بصَبْرٍ مع منطقه ووقْعه وتفسيره بالاستناد إلى مُعطياته التي تُسوِّغ قراءته بهذه الوجهة أو تلك. ولئن كانت القراءة الجماليَّة قائمة على كشْف سبُل التفاعُل الشعوري بين القارئ والكاتب وتحليل مدلولاته، فسوف نتناول الروايتَيْن المذكورتين من زاوية تكوين البنية الداخلية وتنسيقها بوسائل الفنّ الروائي على الخلفيَّة العامَّة المُعادلة لما يُمكن أن نُسمِّيه بـ "الفكرة الجماليَّة" التي تُفضي إليها التفرُّعات الدلاليَّة كافَّة.

تبدأ الروايتان بما يُشبه حدثاً عابراً: تحكي "المحبوبات" عن نادر آدم ابن سُهيلة أحمد الذي قدم من كندا ليرى أُمَّه الراقدة في مشفى باريسي إثر إصابتها بجلطة دماغية، تحوطها مجموعة من الصديقات المحبوبات. بينما تبدأ رواية "التشهّي" بواقعة اختفاء العضو الذكَري لسرمد برهان الدين وسعْيه للبحث عن السبب ومُعالجته.

يوحي الانطباعُ الأوَّل باستحالة تحويل حادثتَين بسيطتَين إلى مادَّة سرديَّة كافية لانفتاح أُفق روائي. غير أنَّ تأمُّلاً مُتأنِّياً للنَّصَّين يدلُّ على خطَّة الكاتبة في تكوين بنية العالَم الروائي وتوزيع عناصره. فقد اختارت لحظةً حاضرة وجمَّدتها، لتعود من ثَمَّ إلى الذاكرة وتفتح مجراها الذي يتدفَّق بماضٍ يصُبُّ في بركة هذه اللحظة المُغلقة ويُدوِّم فيها من دون أن يتوقَّف. وتنطلق الخطَّة من الومضة السردية الخاطفة التي أشرنا إليها: "في المطارات نُولَد، وإلى المطارات نعود" (المحبوبات، ص 7)، "إليه...و" (عنوان الفصل الأوَّل من التشهّي، ص 5).

ذاكرة نادر، وذاكرة سرمد

إنَّما تجدر الإشارة إلى أنَّ مُقابل انسداد أُفُق اللحظة المُختارة، ينفتح فعْل القراءة على آفاق عديدة تمضي من أعماق ذات القارئ إلى أقاصي قُدرته على التأمُّل وحاصل تجربته الثقافيَّة والجماليَّة. ويتأتَّى هذا الانفتاح من سرد الفعل المُنجَز على صورته المُختزَنة في الذاكرة (ذاكرة نادر، وذاكرة سرمد بالدرجة الأولى)، وليس من سرد أحداث متسلسلة ضمن المنطق الزمني. ولمَّا كانَ هذا السردُ ثمرة تنسيق خفيّ في أغلب الأحيان، سنعمد إلى تناوُله في كُلِّ رواية على حدَة لكي يتسنَّى لنَا من بَعدُ أن نُجمل استنتاجاتنا في خُلاصة عامَّة تُضيء ما أمكن جوانب تكامُل النَّصَّين دلاليّاً، وما يذخُران به من الإيحاءات المخبوءة وراء الكلمات أو بين السطور.

1 ـ الخلفيَّة وثباتُ الزمن في رواية "المحبوبات"

من المعروف أنَّ مفهوم الخلفية يخصُّ المسرح والفنَّ التشكيلي أكثر ممَّا يخصّ النصَّ الروائي. فالخلفية في المسرح هي الجزء الأكثر بُعْداً عن المُشاهدين الذين لا يُعيرونها اهتماماً يُذكَر بالقياس إلى الوجهة، لكنَّها تُسهم في تكامُل المشهد بحسب وجهة نظر المُخرج كما أنَّها ترسم الخطَّ المكاني الفاصل بين عالَم الواقع وعالَم الحكاية المُشخَّصة أو المُمثَّلة. وهي في الفنون التصويرية انعكاسٌ للمنظور أو المنظورات التي يعتمدها الفنَّان في تأليف عمله. أمَّا خلفيَّة النصّ الروائي فتُمثِّل ما أسميناه بالفكرة الجمالية (أي التصوُّر الإبداعي لظاهرة من ظواهر العالَم الموضوعي) التي تنبني عليها سيرورة السَّرد، وحركة المواقف المتأرجحة بين التصادم والتقاطُع والتلاقي. ومع ذلك وجدنا أن استخدامه هاهنا يُتيح إدراكاً أبعد لهذه الرواية وخصوصاً في بنْيتها الدلاليَّة القائمة على علاقة تضادٍّ لا تني تولِّد المُفارقة تلْو الأُخرى. العلاقة المعنيَّة تتَّصل بزواج سُهيلة أحمد التي تعمل راقصةً في مسرح والدها في بغداد، من ضابط عراقيّ، وإنجابها منه ولَداً اسمتْه "نادر". وقد نشأت من هذه العلاقة مُعادَلة أبعادُها مُتعدِّدة لكنَّها مشدودة إلى خلفيَّة واحدة : صورة العراق.

أمَّا تعدُّد الأبعاد فعائدٌ إلى أنَّ الرقص ليس مُدرَكاً في سياق واحد؛ إذ تختلف النظرةُ إليه بين الفنَّانة التي تُمارسُه، والأب، المُخرج المسرحي الذي يُريد استغلالَه لصالح مسرحه، والضابط الزوج الذي يستنكرُه نظراً لمساسِه بمفاتن الجسد العائدة إليه وحده. بيْد أنَّ الجسدَ يظلُّ المحور الذي تدور حولَه النظرات المُتباينة وما ينِدُّ عنها من توتُّر دلاليّ. أوَليسَ الرَّقص فنَّاً جسَديّاً طالما رُفِضَ، من منظور مُحافظ، أو دينيّ، أن يكون جسَد المرأة موضوعاً لهُ، يُبْتَذَل إذ يُعرَض أمام الناس؟ بينما يذهب المُحدثون إلى أنَّه فنٌّ يُحرِّر من الخَجل، والخوف، والعار لأنَّه يُظهر التساوُقَ بين القوَّة واليُسْر في حركة الجسَد التي يُمكن أن تكون مُغرية، أو جذَّابة، أو مُثيرَة تبعاً لمستوى الأداء وغايته.

ومع أنَّ حركةَ الراقصة قد تكون غاية في ذاتها، فلا يُستدَلُّ عليها بمعزل عن الجسد الذي هو علَّة وجودها. ومن هُنا وجدتْ سُهيلة أحمد في هذا الفنّ منفذاً لوثوب ذاتها وترجمة مشاعرها وأفكارها، ليس من حيث كونُها فنَّانة وحسب، بل من حيث هيَ أُنثى أيضاً. ووجد فيه والدها حاجةً لمسرحه، على حين أنَّ زوجها الضابط رأى فيه خصماً لرجولته، وعدوّاً لسُلطته المُتعاظمة مع ارتقائه في سُلَّم الرُّتَب العسكريَّة، وانتشائه بانتصاراته المُتتالية المزعومة على جبهات القتال. لكنَّه منذ البداية مكشوف أمام زوجَته : ففي السرير بنأى عن المقدام الشُّجاع الذي كأنَّه توأٌ في المُعسَكر. ولا غرابة في هذا مادامت علاقتهما قائمة منذ لحظاتها الأُولى على التنافُر المُتمثِّل في صورة لا تُقلِّل طرافتُها من عُمق دلالتها: "... أطلَقَ عليَّ اسم الرُّصاصة القاتلة، وأنا أسميتُه بُندقيَّة الصيد [....]جميع رسائلنا الغرامية كانت تغرف من القاموس العسكريّ [...]كان يضع الرسائل التي تبادلناها، في فترة الخطوبة القصيرة، في أمشاط المُسدَّس فتفوح منها رائحة البارود" (المحبوبات، ص 11).

لقد فرض القاموس العسكري على كُلٍّ منهما أن ينفصل عن الآخر انفصال "الطلقة" عن "البُندقيَّة"، لكي يخوض معركتَه الخاصَّة. وإذ كانت معركة سُهيلة واحدةً في سبيل فنِّها، فإنَّ معركة زوجها الضابط معركتان : معركة غير محسومة على الجبهة العسكريَّة، ومعركة محسومة سلفاً ـ ولو إلى حين ـ على الجبهة الزوجيَّة ضدَّ جسَد ينزع إلى أن يفلت من قبضته. محسومة بقوَّة "الكرباج"، والرُّفس، والضَّرب، والسِّلاح. فما دام الرَّقص يوفِّر للمُشاهدين التمتُّع بالنظر إلى جمال الجسَد في انسياب حركاته التي يستحيل فصلُها في ذهنه عن الإغراء والشَّهوة الجنسيَّة، فإنَّ الجلْد كفيلٌ بتعطيل حركته، وتجريده من جماله الشكلي. وهو، بوصفه الضابط الرياضي، أكثر من يُدرك جمال الجسَد وتأثيره السِّحري في النفوس. لكنَّ ما يُدركه لا ينفُذ إلى الطاقة الروحيَّة التي تمنح الحركة الجسديَّة روعتَها، طاقة الفنَّانة والأُنثى التي ظلَّ يجهلُها في المُعسَكر. ولا غرابة في هذا مادامت علاقتهما قائمة منذ لحظاتها الأُولى على التنافُر المُتمثِّل في صورة لا تُقلِّل طرافتُها من عُمق دلالتها: "... أطلَقَ عليَّ اسم الرُّصاصة القاتلة، وأنا أسميتُه بُندقيَّة الصيد [....]جميع رسائلنا الغرامية كانت تغرف من القاموس العسكريّ [...]كان يضع الرسائل التي تبادلناها، في فترة الخطوبة القصيرة، في أمشاط المُسدَّس فتفوح منها رائحة البارود" (المحبوبات، ص 11).

عالية ممدوح مع أدونيس وجابر عصفور

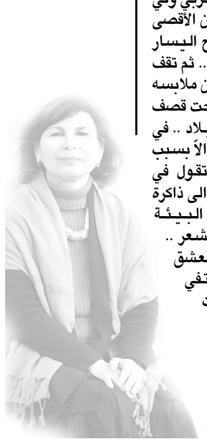
بورتيت عمن تكتب رواية اللاحرب

فاروق سلوم

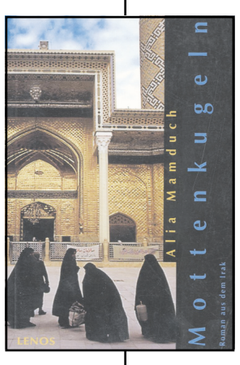
السويد

عالية ممدوح وايزابيل اللندي هما بنات جدّتاهما..جدّة عالية كانت تحب الروايات والقص .. وجدّة ايزابيل علمتها ولع السرد .. وكانت عالية في الأعظمية على سطح الدار.. في صيف بغداد اللاهب في الستينات .. تحصي النجوم واسماء القتلى في الحروب العربية التي صنعت هزائم الروح منذ اول الوقت يوم كانت الصبية تقود المظاهرات .. حاملة املا محتملا قد يصنعه اليسار العربي يوما !! لكن الهزائم والخسارات لم تعد تكفيها الصلوات والموسيقى في خضم الموت الواسع .. وهي ترى العواصم العربية تحتل الواحدة تلو الأخرى .. ان عالية ممدوح من نمط النساء (العصيبيّات) الشديدات وسط القبلية .. واضع التسمية بين قوسين .. من عصبة الرأس او عصبة الأجتماع.. لذلك النمط من النساء وهن يشتغلن على الحكمة والحلول يوم تعجز حكمة الرجال .. وقدرتهم عن الحلول .. ولذلك ف ..عالية تقص برؤيتين متوازيتين .. رؤية المرأة وهي تحمل كل حنو وكل تفصيل دقيق وغامض .. و رؤية مجتمع الذكورة الذي لايرى الاّ المرأة القوية ذات البصيرة والمعرفة وصاحبة الصلابة الفذّة وسط الصراع الصارخ !! وقد كانت عالية تحمل ذينيك البرهانين وهي تمضي وسط عالم ذكوري صعب لترسم فضاء امراة ممكنة في الشرق الفسيح الأجرد بكل الخسائر التي يمكن أن تتحملها امراة .. ورغم كل ذلك فان عالية ممدوح تعرف عاطفة الصفح كما لم تعرفها اي امراة من قبل .. وهي التي عرفت عاطفة الأمومة في عنفوان مواجهاتها الصعبة .. مثلما عرفت الصلابة والمطاولة منذ وقت لذلك تصنع الروائية فيها احتمال الأمل الغامض في كتاباتها السوداء .. وترسم المستقبل مبهما من اليأس في كل حرف كاشف لكل سر احترفته رواياتها الخمس.. الولع ، حبات النفتالين ، الغلامة ، المحبوبات واخيرا التشهي .. انني استطيع ان اتخيل عالية ممدوح الصبية العراقية وهي تتعرف الى وجه والدها الأسمر الحميم .. الرجل الواقعي صاحب البصيرة التي تلازم الرجل في شغلته وهويحمل هم العائلة برفق وجلد .. (لم يكن يحب القصص .. ولم يحب عبد الناصر) تقول عالية في استطراد سابق .. كما استطيع ان ارى عالية وهي وسط عواطف العمّة الحانية والأهل الشفوقين فيما تنشغل هي في قراءة ثقافة بغداد من ارث نهاية الخمسينات واوائل الستينات من كتب الماركسية الى الوجودية في سلسلة الكتب الصادرة في القاهرة وبيروت واستطيع ان المح في ادراجها الخاصة منشورات الحركات السياسية القومية .. والمنشورات الماركسية واليسار .. يوم كانت تتقلب في التفكير والرؤى.. وصراعات الوجدان وهي تشهد انشقاقات الأحزاب القومية والماركسية في بلادها .. و تتابع سقوط الأسماء وتغير مناخات الرجال وهم ينهمكون في الرد على اسئلتهم الداخلية عن جدوى الأستمرار .. فيتساقطون الواحد تلو الآخر ..

كانت الأحزاب تتمزق تحت وطاة الهزائم والأخفاقات في الوطن العربي وفي العالم .. وكان الفكر الحر يبسّط معجزة الحرية الفردية في الأختيار من الأقصى .. الى الأقصى .. في فكر وفلسفة وموسيقى الهبيز.. وفي تفتّح روح اليسار الجديد وحركات بادر ماينهوف الى حركالت التحرير الفلسطينية .. ثم تقف مشدوهة امام مشهد جيفارا على سلسلة جبال الأنديز وحيدا مجردا من ملابسه ازاء الرصاصة الباردة .. ومشهد اللندي وحيدا في قصره في سنتياغو تحت قصف الطائرات .. و مشهد بلاد العرب الفاجع .. ومتغيرات بغداد واهل البلاد .. في تلك الحقبة الخصبة من التحولات .. كانت تعرف ان تلك الماسي لم تكن الاّ بسبب سوء الفهم الذي صنع كوارث البشرية وكوارث العشاق ايضا .. كما تقول في سوانح الذات وكتاباتها وهي تسترجع السنوات .. كان كل شيء يتحول الى ذاكرة الأعماق الجريحة .. فيما تخفي هي كل الم في صراع لايتوقف مع البيئة الأجتماعية والناس والخيارات والحوادث .. هل احكي عن الموسيقى والشعر .. ساقول ان وجدان عالية ممدوح وذاكرتها لاينفكان يلوحان بقصائد العشق وسهرات الحزن الرومانسي من شريعة النهر الى شارع طه .. حيث تحتفي الأعظمية بالذكريات والرسائل والبكاء .. الا يكفي ذلك لتاتي شخصيات عالية ممدوح مشحونه .. كاشفة لكل محرّم .. متحدية لكل حدود الأنكار الشرقي .. امام الأخصاء الشرعي .. والفحولة الكاذبة .. ساقول ان عالية ممدوح الأنسانه.. والروائية ولدت بشعرها الأبيض من شيب المكاشفة الجريئة رغم سوء الفهم الذي صنع الهزائم .. ورغم ضجر الخسارات . وهي تنتظر دون يأس ان تكتب يوما .. رواية اللاحرب ..



ويمكن القول بأن العنف الجنسي ـ السياسي، وكما نقرأ، في لغة «التشهي»، يحملنا على اعتبارها من الأعمال الروائية القليلة التي تناولت هذه العلاقة بين العنف الذكوري وبين الهوية والانتماء على هذا النحو من التداخل والتشابك الثري


Alia Mamduch
Mottenkugeln
Roman aus dem Irak