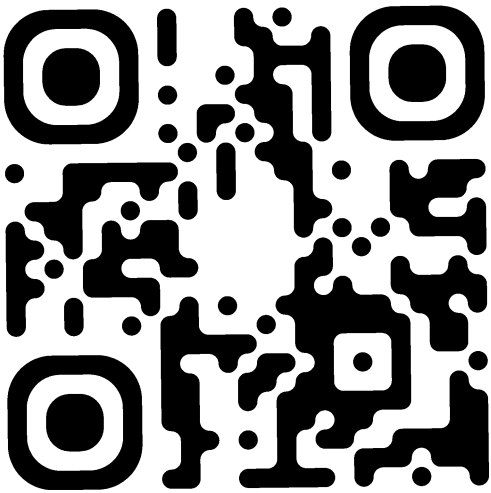
شيرين أبو النجا

رِحم العالم

أمومة عابرة للحدود

مكتبة

تنمية



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

شيرين أبو النجا

رِحم العالم

أمومة عابرة للحدود

الكتاب: رحم العالم، أمومة عابرة للحدود
تأليف: شيرين أبو النجا
لوحة الغلاف: سحر عبدالله
تصميم الغلاف: أيمن خالد
تصميم الكتاب: ريهام السيد
مراجعة: هدير خالد
عدد الصفحات: 244 صفحة
رقم الإيداع: 17021 / 2024
الترقيم الدولي: 978-977-6633-82-7
الطبعة الأولى: 2024

مكتبة
t.me/soramnqraa

تنمية

١٩ شارع هدى شعراوي من شارع طلعت حرب - وسط البلد، القاهرة
محمول: 201007201056
هاتف: 00202 / 23926279
Email: khaled_tanmia@hotmail.com
tanmiapublishing@gmail.com

مكتبة
t.me/soramnqraa

شيرين أبو النجا

رِحم العالم

أمومة عابرة للحدود

تنمية

المحتويات:

مقدمة: ---------- 7

1- هل تحتاج الأمومة إلى كتاب؟ ---------- 7

2- الخطاب النقدي عن الأمومة ---------- 15

3- منهجية القراءة المقارنة ---------- 33

الفصل الأول: عبور الحدود الأبوية: سيمون دو بوفوار وفاطمة المرنيسي --- 41

الفصل الثاني: قطار الأمهات: تلاميذ تملؤهم الخيبة ---------- 61

الفصل الثالث: أشباح الأمومة والكتابة ---------- 75

الفصل الرابع: لن أتركك للموت ---------- 91

الفصل الخامس: الأشعار المحروقة والابنة المفقودة ---------- 105

الفصل السادس: الصوت والاسم: الخبز والرقص ---------- 121

الفصل السابع: الأم/ الابنة المتورطة: هوس الامتلاك ---------- 135

الفصل الثامن: الأم المـ«أ»هزومة ---------- 149

الفصل التاسع: الأمومة في شهادة: تحديات ---------- 165

الفصل العاشر: وعلى الرغم من ذلك: الأم المخفية ---------- 185

الفصل الحادي عشر: الأم الأبوية من دون تردد ---------- 197

الفصل الثاني عشر: الأم الهاربة ---------- 207

الفصل الثالث عشر: الأم المقاومة: الأم كمقاومة ---------- 215

الفصل الرابع عشر: أولاد الأمهات ---------- 223

خاتمة ---------- 235

مكتبة
t.me/soramnqraa

مقدمة

1- هل تحتاج الأمومة إلى كتاب؟

لم تتردد أي ثقافة في طرح تعريفات للأمومة تتسم باليقين والثقة؛ ولم تتوانَ السلطات بأشكالها الأبوية المتعددة عن رسم الدور المثالي للأم وواجب الأبناء تجاهها. ينطبق ذلك على كل الثقافات التي سعت إلى تنظيم نفسها داخليًّا عبر تحديد مسارات اجتماعية ونفسية وأخلاقية يمكن من خلالها تمييز أو وصم الأفراد. في حين تساهم الأمومة بوصفها فعلًا في ترسيم تلك المسارات، تعمل تلك المسارات على تقنين وتنميط فعل الأمومة، وفي هذه العلاقة الجدلية بين فعل فردي تمامًا -مُحمل قسرًا بمسؤولية اجتماعية وقومية- ومسارات جمعية، يزداد تعقيد مفهوم الأدوار الجندرية وتزداد الإشكاليات الخاصة بما تُطلق عليه المجتمعات صورة المرأة وصورة الرجل. يتحول فعل الأمومة إلى ممارسة اجتماعية مرتبطة بالمجال العام، وممارسة نفسية واقتصادية تقع في المجال الخاص. وبهذا تتحول الأمومة بكل حمولها الثقافية والاجتماعية والعائلية إلى خطاب يهيمن على الذات النسوية من ناحية تحققها أو قمع تعبيرها عن نفسها.

في ترسيخ فعل الأمومة كأحد الأدوار الرئيسة التي يتوجب على المرأة القيام بها، تظهر عدة إشكاليات. تتعلق الأولى بحقيقة عدم الاعتراف بالأمومة في المجتمعات عامة إلا من خلال مؤسسة الزواج، ومن ثَم يتحول هذا الارتباط إلى وسيلة وليس غاية في حد ذاته، وهو ما يُشكل كل منظومة العائلة بأدوارها الداخلية وصراعاتها وتأثيرها على الإنتاج الفعلي ماديًّا ونفسيًّا واجتماعيًّا. أما الإشكالية الثانية فهي مرتبطة بمدى توافق الأم مع الدور الذي أقرته لها الخطابات المهيمنة ثقافيًّا واجتماعيًّا؛ فالخروج عن الصورة الذهنية الجمعية لدور الأم يستدعي كثيرًا من الوصم وأحيانًا النبذ.

إذا اعتبرنا أن الأدب هو أحد أشكال البنية الفوقية، فإن دور ونموذج الأم في المجتمعات -البنية التحتية- ينهل كثيرًا من شخصيات طرحها الأدبان العربي والعالمي، وذلك على الرغم من عدم وعي المجتمعات أحيانًا. والعكس

صحيح؛ فالأدب قدم شخصية الأم اعتمادًا على ما هو سائد في المجتمعات ويحظى بقبولها. على سبيل المثال وليس الحصر، لا يمكن نسيان شخصية أمينة في ثلاثية نجيب محفوظ، خاصة كما تجلت في «بين القصرين» (1956) و«قصر الشوق» (1957) التي لا يأتي ذكر دورها كأم فطرية متفانية في خدمة أبنائها، لأن دور الزوجة المستسلمة يطغى على أي دور آخر، ولا يمكن أن نغفل تأثير استشهاد فهمي ابنها عليها. وبالمثل هناك الأم في رواية «الأم» (1906) للكاتب الروسي مكسيم جوركي التي يتناولها النقاد بوصفها رمزًا لثورة العمال على البرجوازية القيصرية، لكن الأم في هذه الرواية كانت شخصية من لحم ودم تتألم وتخاف وتسعى إلى صلاح ابنها. أما الأم في رواية «محبوبة» (1987) للكاتبة الأمريكية ذات الأصل الإفريقي توني موريسون فقد قدمت تضحية كبيرة حين ذبحت ابنتها بيدها لتحميها من أهوال العبودية، ومرة أخرى تحولت إلى رمز للمقاومة والثورة على الاستعباد. يموج الأدب بأمثلة الأم المتفانية المضحية التي تلغي ذاتها في سبيل صعود ذات الأبناء، ومن هنا يكون الأبناء هم المصدر الوحيد لسعادتها أو تحققها. في تناول هذه النماذج لا يتردد الخطاب النقدي عمومًا عن إضفاء حالة من التقديس على نموذج الأم، تلك المرأة الفاضلة المتسقة تمامًا مع كل الأعراف والشرائع والتوقعات السائدة.

بشكل عام تتحول الأم في الخطاب النقدي إلى الوتد، مثل فاطمة تعلبة التي أفرد لها خيري شلبي رباعية باسم «الوتد» (1986) الذي يمنح المجتمع تماسكه وثباته. بمعنى آخر، في هذه الأعمال تتحول الأم التي تلبي المعايير المجتمعية وتؤكد الصورة الذهنية الراسخة إلى رمز يفوق فردانيتها، فتصبح أُمًّا حاضنة للوطن سواء كان منتصرًا أو مهزومًا، ورمزًا للصمود والتضحية والأمل والعطاء. كما تفقد الأم سمات شخصيتها الخاصة بها لتتحول إلى علامة تدل على ما هو خارجها. وهو منهج مألوف في الخطاب النقدي العربي، ومن أشهر تجلياته تفسير شخصية حميدة في رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ باعتبارها ترمز إلى الوطن المستباح من قِبل الإنجليز آنذاك، تمامًا كالأم في رواية جوركي التي تحولت إلى أم الثوار وسند الحراك الثوري للعمال، وتمامًا كصفية زغلول التي تحولت إلى أم المصريين، وتمامًا كوطن بأكمله تحول إلى أم الدنيا.

السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا هو: ماذا إذا جاء نموذج الأم في الأدب مخالفًا للصورة الذهنية الراسخة في الوعي الجمعي؟ في هذه الحالة، يتخذ الخطاب النقدي مسارًا مختلفًا ويتعامل مع هذا النموذج «السيئ» بوصفه حالة فردية قائمة بذاتها تؤثر على مسار السرد من ناحية ولا يُعتد بها كأحد نماذج

ممارسة الأمومة، بل يتم أيضًا الاشتباك مع هذه الشخصية من مدخل التحليل النفسي الذي يسعى إلى تحديد الخلل في نفسية «تلك» المرأة. وعلى الرغم من وجود هذا النموذج في الواقع، فإن الخطاب السائد لا يسمح بدخوله إلى المتن، ولا يتعامل معه إلا بوصفه نشازًا يستحق العقاب أو التعتيم عبر التجاهل. بكل هذا الرفض لنموذج لا يتسق مع السائد، لا يتردد الخطاب النقدي في التعتيم على فردانية الشخصية والصعود بها إلى مستوى رمزي، كما حدث مثلًا في قصة «النداهة» (1969) ليوسف إدريس، فقد جاء المفتتح صادمًا، حيث يرقد المهندس فوق فتحية وابنها بجانبها يبكي. تحول المهندس إلى المدينة بكل غوايتها التي سيطرت على براءة الريف المتمثلة في فتحية، المدينة هي النداهة «بكل دلالتها الشعبية» التي تلبست فتحية فأخرجتها عن المسار المتوقع. بهذا التفسير تتبخر إرادة فتحية، وشعورها بالتوق إلى شيء مختلف، لصالح ما هو أكبر منها: المدينة. تتحول فتحية إلى رمز يشبه الرمز الذي تحولت إليه حميدة في «زقاق المدق».

الأمومة هي أحد الأدوار الرئيسة التي صنعها المجتمع الذكوري -رجالًا ونساءً- للمرأة، ورسخ في وعي النساء أنها غريزة؛ وهو أمر لا تحتمل السلطة الأبوية طرحه للنقاش. ومع تغلغل هذه الفكرة في عقلية ونفسية النساء أصبحت الأمومة -سواء تحققت أم لا- هي المصدر الرئيس لتشكيل معرفة النساء عن أنفسهن ومعرفة الآخر عنهن. أي أن خبرات النساء مستمدة من هذا الفعل ومدى نجاحهن في القيام به ومدى توافقه مع الأنماط الأساسية للسلوك والمشاعر التي يحددها المجتمع والثقافة. فمثلًا في رواية «اليقظة» التي صدرت عام 1899 للكاتبة الأمريكية كيت شوبان كانت إدنا -الزوجة والأم- تتوق إلى اختبار مشاعر مختلفة خارج حدود الأدوار التقليدية، وعندما اختارت العزلة الكاملة، قام زوجها باستشارة طبيب نفسي. وفي عام 1963 أصدرت بيتي فريدان (1912 -2006) كتابها الشهير «اللغز الأنثوي»[1] الذي اشتبكت فيه مع مسألة ترويج فكرة سعادة النساء بأدوارهن بوصفهن ربات منزل وأمهات، وانطلقت من خبرتها الشخصية وخبرة نساء الطبقة الوسطى تدحض الوعي الزائف الذي استند عليه الخطاب المجتمعي المهيمن القائل

1. Betty Friedan, The Feminine Mystique. W. W. Norton, 1963.
ترجم عبد الله فاضل الكتاب، وصدر عام 2014 عن دار الرحبة بدمشق بعنوان «اللغز الأنثوي».

إن سعادة النساء تكمن في قيامهن بدور الزوجة والأم فقط. وفي هذا الكتاب ظهر المصطلح الشهير «المشكلة الصامتة» في إشارة إلى عدم رضى النساء عن الدور الجزئي المرسوم لهن. وإذا كان هذا الكتاب قد أصبح معروفًا الآن -تم الاحتفال بمرور خمسين عامًا على صدوره في فبراير -2013 فإنه قد تلقى كثيرًا من النقد عند صدوره. وانطلق نقد جيسي برنارد «أغسطس 1963) وسيلفيا فافا (ديسمبر 1963) من كون فريدان لم تأخذ في اعتبارها حرية المرأة في اختيار شكل حياتها[2]. لكن الوعي عندما يرسخ فكرة بعينها وشكلاً محددًا لا يكون هناك مجال للاختيار، حتى لو بدا ذلك ممكنًا.

أما في العالم العربي؛ فيستعيض المجتمع عن كل هذه التنظيرات -وهي موجودة طبعًا- بسؤال شهير لا يُطرح إلا على النساء، سؤال يطرح في صياغته أزمة مباشرة: كيف يمكنكِ التوفيق بين العمل والمنزل؟ يتضمن السؤال تعارضًا بين المنزل «اختصارًا لدور الزوجة والأم والعمل المنزلي» وبين العمل، كما أنه يفترض أن كل مسؤوليات المجال الخاص تقع على عاتق المرأة، ويوحي أيضًا أن مؤشر النجاح هو إمكانية التوفيق بين طرفَين متعارضَين. ولا تتردد النساء مطلقًا في تقديم إجابة تنهل من معجم إنشائي يحمل كثيرًا من الشعارات الجوفاء التي لا تعني أي شيء سوى أنها توصل للمتلقي أنها -أي المرأة- تلتزم بحدود ما أقره لها المجتمع. يمكن فهم رؤية المجتمع لهذه الأزمة المفتعلة والناتجة عن تقسيم الأدوار بين الجنسَين عبر استرجاع رواية «ونسيتُ أني امرأة» (1977) لإحسان عبد القدوس؛ فقد حمل الكاتب الشخصية الرئيسة واسمها سعاد بكل ما يريد المجتمع قوله عن امرأة كسرت حدود المنزل وأرادت تحقيق طموح عملي خارج منظومة الأدوار المفروضة. وبإدخال عنوان الرواية على محرك بحث جوجل يمكن قراءة مراجعات للرواية تحمل كثيرًا من التعليقات التي تؤكد رواج هذه الفكرة. وإضافة لكل ذلك فقد أقر الدستور المصري عام 2014 هذه الفكرة وأضفى عليها شرعية قانونية، إذ جاء في المادة 11: «وتكفل تمكين المرأة من التوفيق بين واجبات الأسرة ومتطلبات العمل».

---

2. Ashley Fetters, The Skeptical Early Reviews of Betty Friedan's 'The Feminine Mystique'. The Atlantic. February 13, 2013.
https://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/02/the-skeptical-early-reviews-of-betty-friedans-the-feminine-mystique/272659/

هناك أطراف متعددة مسؤولة عن تشكيل خطاب الأمومة في الثقافات، وهي أطراف لديها رأس مال مادي ورمزي يكون له تأثير على تشكيل وعي الثقافة ويُحول الأمومة إلى مؤسسة. هناك الخطاب الإعلامي بكل وسائله الذي لا يتردد في توظيف الخطاب نفسه كل عام في مناسبة عيد الأم، وهناك الإعلانات التجارية التي ترسم للنساء وسائل الراحة التي تُحولهن إلى الأم المثالية والزوجة السعيدة، وهناك الخطاب الديني المشغول دائمًا بالنساء ويتخذ من دور الأم مدخلًا رئيسًا لتحجيم أدوار النساء والمساحة التي يشغلنها في المجال العام. أما حجر الزاوية فهو الفنون -وخاصة الأفلام والمسلسلات- التي ترسخ صورة الأم بوصفها امرأة زهدت في الحياة ومنحت ذاتها كاملة لأبنائها، هي دائمًا مثال التضحية والفناء والذوبان في الآخر. ولا تتردد السرديات الأدبية في إعادة تدوير هذا الخطاب، فهو الأسهل والأسلم من ناحية عدم إثارته لأي جدل، كما أنه يضمن قارئًا مخلصًا؛ فالسرد هو حدث في العالم ينهل منه ويؤثر فيه. يلوح الآن السؤال المسكوت عنه: ما الغضاضة في ترسيخ خطاب أحادي للأمومة خاصة إذا كان يحمل بين ثناياه الخير والفضيلة والعطاء والحب؟ يكشف هذا السؤال بدوره الهدف المضمر للكتاب؛ وهو إعادة التفكير في الأمومة بوصفها مؤسسة وتجربة فردية وأحد طرق التعبير عن الذاتية والفاعلية. في «أمهات بعيون ذكورية» تستحضر ماريا عباس تجربتها الشخصية وتقول:

> *لا يخلو مفهوم الأمومة من التحديات والتناقضات، والحديثُ عن الأمومة أصبح يأخذ مسارات أخرى، خاصة بعد ظهور الحركات النسوية. هناك صوت نسوي يطالب بإعادة النظر في مفهوم الأمومة، وبتحريره من الصور النمطية والسلطة الأبوية التي تُقيّد حرية الأم وإبداعها وطموحها. كثيرًا ما يظهر هذا الصوت في الأعمال الأدبية والفنية التي تُسلّط الضوء على مشاكل وآلام وآمال الأمهات أمثالنا، المتأرجحات بين ثقافات متباينة في وضعنا الجديد*[3].

3. ماريا عباس، أمهات بعيون ذكورية: تجربة شخصية في الأمومة من منظور نسوي. الجمهورية نت. 13 ديسمبر 2023.
https://aljumhuriya.net/ar/2023/12/13/%d8%a3%d9%85%d9%87%d8%a7%d8%aa-/%d8%a8%d8%b9%d9%8a%d9%88%d9%86-%d8%b0%d9%83%d9%88%d8%b1%d9%8a%d8%a9

ما الأمومة؟ وكيف يُمكن قراءتها أدبيًّا؟ تبدو الأمومة مرتبطة بذوات النساء ومسؤولة عن تحديد موقعهن في الثقافة، فتُشكل الثقافة صورتها عن ذاتها وعن الآخر من خلال النساء وأدوارهن؛ فالأم في الشرق عاطفية وحنون ومضحية، في حين أنها في الغرب مادية وأنانية ولا مبالية. تنسحب هذه التصورات على الثقافة كاملة، فيصبح الشرق دافئًا والغرب باردًا، وتتشبث كل ثقافة بتصورات ذهنية نابعة من الرغبة في مواجهة الآخر بالنقيض الذي ينتقص منه ويزيد قوتها، فإذا كان الاستشراق قد اعتمد بقوة في القرن التاسع عشر على وضع النساء في الشرق، فقد استمر حتى الآن في الاعتماد على وضع النساء عمومًا لتشكيل صور عما يُسمى «الشرق»[4]. والعكس صحيح مع فارق رئيس: إنتاج المعرفة النقدية النسوية حاضر بقوة في الغرب مقارنة بالعالم العربي.

هناك تنظيرات نقدية ثرية لمسألة الأمومة في الغرب، في حقل الدراسات النفسية والنسوية والاقتصادية والدراسات المقارنة، بل إن الأمومة بوصفها فعلًا تحولت إلى تيمة رئيسة في المناهج الأكاديمية. وبالتدريج خرجت الأمومة من الكلام المرسل والتصورات الذهنية الجمعية ليتم تقنينها، وهو ما انعكس على السلوك المجتمعي والمزايا الاقتصادية والرؤى الأدبية والتوجهات الفنية. في عالمنا العربي لا تزال الأمومة من المعطيات المسلَّم بها، والتي لا تستدعي التنظير أو النقاش، لأنها تُعد القاعدة التي تُشكل وجود النساء أو غاية وجودهن إذا شئنا الدقة. تتحول الأمومة في العالم العربي «والإسلامي» إلى فعل خطابي وأداء مجتمعي مرتبط مباشرة بمفهوم العائلة، فأي نقاش عن العائلة يستحضر دور الأم بشكل تلقائي من ناحية مدحها أو لومها. ولا يفيد الجدال في صحة هذا الارتباط بين العائلة والمجتمع والأم؛ فالأدوار متداخلة غير منفصلة عن الإطار المعرفي الذي ينطلق منه المجتمع. فالأمومة في النهاية أحد تجليات البنية الفوقية التي تستند في رؤيتها على البنية التحتية. وتكمن الإشكالية في المساواة بين تحقق ذاتية المرأة وفعل الأمومة -وهو فعل رعاية-؛ بذلك يُمحى وجود النساء من الخارطة

4. Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." Boundary 2, vol. 12/13, 1984, pp. 333–58. JSTOR, https://doi.org/10.2307/302821. Accessed 14 Oct. 2023. راجع/ راجعي مقال الباحثة الهندية تشاندرا تالبيد موهانتيا الصادر عام 1984 وقد قامت هالة كمال بترجمته بعنوان «أمام أعين غربية: البحث النسوي والخطابات الكولونيالية»، وصدر في: «أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث». تحرير وتقديم هدى الصدة، ترجمة هالة كمال. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

الإنتاجية ويحولها في الثقافة الدارجة إلى «مصنع الرجال»، بل مصنع الأمة ذاتها، كما قال حافظ إبراهيم، شاعر النيل، في عام 1910:

من لي بتربية النساء فإنها — في الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها — أعددت شعبًا طيب الأعراق
الأم روض إن تعهده الحيا — بالري أورق أيمًا إيراق
الأم أستاذ الأساتذة الألى — شغلت مآثرهم مدى الآفاق

يُمكن طبعًا قراءة إشكالية الأمومة في الثقافات عبر عدة مداخل؛ فهناك المدخل النفسي، والاقتصادي، والاجتماعي. وطبعًا هناك المدخل النسوي الذي تتعدد مداخله ليواكب التطورات العنيفة الناتجة عن الصراعات والحروب، إذ لا يُمكن إغفال ما يقع على النساء من اغتصاب في الحروب، يؤدي إلى تحويلهن قسرًا إلى أمهات منبوذات في احتياج إلى رعاية صحية ونفسية. ومؤخرًا ظهر المدخل الجغرافي الاقتصادي الذي اكتسب مصداقية مع ازدياد عدد العاملات الأجنبيات اللواتي يعملن في رعاية أطفال مقابل أجر، في حين يتركن أطفالهن في بلادهن ليرعاهم غيرهن. يبرر كل هذا التعقيد إلحاق مصطلح «إشكالية» بفعل الأمومة. الأمر ليس ببساطة إنجاب طفل ورعايته، فلو اقتصر الأمر على هذا، لكان عملًا فرديًّا تتحمل مسؤوليته المرأة كفرد، لكنه فعل يؤثر فيما حوله ويتأثر بنفس القدر بعدد من المفاهيم والعوامل والخطابات الخارجية.

ويُعد النص الأدبي أحد الأشكال التي تعبر بها الثقافات عن ذاتها، ولا أحاول مطلقًا القول إن النص الأدبي يعكس المجتمع، فهو أكثر ثراء من ذلك، ولديه إمكانية الكشف عن بنى مختفية أو مهمشة أو مطموسة على الرغم من دورها في تشكيل المخيال المجتمعي. بمعنى آخر، النص الأدبي أكثر اتساعًا من المجتمع ومن المحمول الثقافي الذي يظهر بسهولة، فالنص لديه محمول نفسي جمعي من الصعب الكشف عنه عبر القراءات النقدية المتعارف عليها. ومن ثم، يُمكن قراءة فعل الأمومة بكل تعقيداته في النص الأدبي، إذ تتجلى بداية البنية الداخلية للنص والكيفية التي يرسم بها علاقات القوى وتوزيع الأدوار والأصوات، كما يمكن قراءة العوامل الخارجية والخطابات التي ساهمت في تشكيل هذا النص، حتى لو كان يتناول عالمًا مهمشًا أو مستورًا أو غير منتم للخطاب السائد عن الأمومة. إلا أن قراءة فعل الأمومة في النص تستدعي النظر بشكل كامل إلى السردية، إذ لا يمكن فصل الفعل عن كلية السياق الروائي بما يتضمنه ذلك

من كل أدوات السرد واللغة والصوت والنبرة واختيارات الشخصيات التي تنعكس في الفعل الخطابي الروائي. وينطبق الأمر ذاته على السيرة الذاتية التي تُعد أحد تجليات النص الأدبي حتى وإن كانت جنسًا أدبيًّا مستقلًا.

قد يبدو النظر إلى مفهوم الأمومة بشكل مقارن بمثابة إعادة إنتاج لتقسيمات متضادة: الشرق والغرب، إلا أن الهدف من ذلك هو العكس تمامًا؛ فالقراءة المقارنة تكشف في النهاية أن فعل الأمومة قد يتطابق حين تتشابه العوامل الخارجية، حتى لو كانت تبدو متناقضة، كما في حالة المستعمَر والمستعمِر. وبهذا يمكن خلخلة فكرة أن النساء هن المؤشرات الثقافية للهوية. عبر قراءة نصوص مختلفة بشكل متوازٍ عابر للحدود يُمكن خلخلة مفهوم الجندر الثابت الذي يوظفه كل مجتمع لبناء هويته، ومن ثم يتم إعادة النظر في مفهومَي الشرق والغرب اللذَين تم تشييدهما استعانة بوضع النساء في الصدارة. وهي قضية بدأت مع الاستعمار الذي ربط وجوده في العالم الثالث بالنساء[5]. ومنذ ذاك الوقت ومع حركات الاستقلال، قام العالم الثالث بإعادة إنتاج القضية نفسها كوسيلة لحماية الهوية والتلويح بالاختلاف عن المستعمر السابق. وبقراءة عدد من نماذج الأم أو الابنة في نصوص مختلفة ثقافيًّا وأيضًا مختلفة في الجنس الأدبي، يمكن الوصول إلى أنظمة متعددة تحكم الأمومة في المجتمعات المختلفة، بما في ذلك دور الأم ونمط «أنماط» العلاقة بينها وبين أبنائها وتأثير الدائرة الأوسع على شكل وتطور هذه الأنماط. قد يبدو الأمر مختلفًا عند النظر من خارج النص الأدبي أو الفني، حيث يظهر ذلك الجزء الذي تحمله كل ثقافة لتعلن اختلافها وتميزها، لكنه ليس إلا طرف قمة الجبل. تكشف النصوص عن خطوط رئيسة تضفر المختلف بما يبرر تبني فكرة الأمومة بوصفها معادلًا لهوية النساء، كما توضح النصوص الكيفية التي تجد بها النساء المعنى الجوهري لذواتهن في ممارسة هذا الفعل، وهو ما يجعل كل خروج عن النمط السائد الذي تُعلي من شأنه كل الثقافات بمثابة فعل شاذ يوضع دائمًا في خانة الاستثناء. لكن إذا تم وصف كل ممارسات الأمومة في الأعمال الأدبية بوصفها

---

5. أكدت الناقدة ما بعد الكولونيالية جاياتري سبيفاك أن الاستعمار دائمًا ما ربط نفسه بقضايا النساء؛ ليبدو الأمر كما لو أن «الرجال البيض يحاولون إنقاذ النساء السمراوات من الرجال السمر». (269) وذلك في كتابها A Critique of Postcolonial Reason. Cambridge, Harvard University Press, 1999.

واستفاضت أيضًا رملة الخالدي وجوديث تاكر في الأمر نفسه في مقالهما المشترك «حقوق النساء في العالم العربي» الصادر في كتاب

Khalidi, Ramla and Judith Tucker. "Women's Rights in the Arab World". In Arab Women: Between Defiance and Restraint. Ed. Suha Sabagh. New York: Olive Branch Press, 1996.

استثناء لا يُعتد به، فما النمط السائد الذي تُجيزه الثقافة؟ ما التجربة التي تتصدر المشهد؟ وما التجارب التي يتم التعتيم الكامل عليها؟
لا يحتاج السؤال السابق إلى إجابة بقدر ما يحتاج إلى طرح أسئلة جديدة. فما الذي يدعو المجتمعات إلى تثبيت وتشييد نمط واحد من الأمومة؟ وماذا عن الاختلاف الجوهري الكامن في الذوات الذي يحكمه عدة عوامل: المكان الجغرافي، الزمن التاريخي، الزمان النفسي، الطبقة، التعليم، السياق السياسي والاجتماعي؟ بهذا يُمكن فهم كيف يتم غلق الدائرة حول مفهوم أحادي للجندر مع التركيز على أدوار النساء والتي تنحصر في دورها في مؤسسة العائلة. بأخذ هذه العوامل في الاعتبار تتحول الأمومة إلى تجربة فردية وهو ما يعني الاختلاف، لكن التأثير الذي تمارسه القوانين الوضعية والدينية على الأمومة يجعلها بمثابة مؤسسة. ومن هنا يُمكن فهم التحديات التي تواجهها الأم غير المنصاعة للخطاب السائد والتوترات القائمة بين مجتمع يفرض سياسات ثابتة للأمومة، وفرد يحاول الخروج عن مسار هذه السياسات.

2- الخطاب النقدي حول الأمومة
الأمومة في التنظير الغربي

بدأ التنظير لمسألة الأمومة في الغرب بعد منتصف القرن العشرين، وتحديدًا في السبعينيات، وهو ما تزامن مع صعود الحركات التحررية في العالم، بما في ذلك الحركات النسوية، وثورة الشباب في أوروبا، والتعافي من آثار الحرب العالمية الثانية، وظهور تجليات متعددة للحداثة. وقد انطلق التنظير للأمومة في الولايات الأمريكية المتحدة من إشكالية توزيع الأدوار بين الجنسَين، والتي تم طرحها من منظور علم الاجتماع. ومن أبرز الأسماء في هذا المجال: دوروثي دينرشتاين (1923- 1992)، ونانسي تشودورو (1944)، وإدريان ريتش (1929- 2012).
أصدرت دينرشتاين -وهي أكاديمية وناشطة نسوية- كتابها الأول «الحورية والوحش»[6] عام 1976 المستند إلى أفكار فرويد كما تناولتها ميلاني كلاين. واشتبكت دينرشتاين مع فكرة الأم بوصفها الراعي الرئيس للأطفال، وأكدت

6. Dorothy Dinnerstein, The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise. Harper Perennial, NY, 1991, (1976).

أن الأمومة ممارسة اجتماعية يُمكن تغيير الأسس التي تقوم عليها. واعتبرت أن إخضاع النساء له علاقة مباشرة بالمتطلبات والتوقعات الاجتماعية لفعل الرعاية. كما أشارت إلى المبرر الذي يضع النساء دائمًا في خانة عدم النضج، وهو ارتباطهن بمجال رعاية الأطفال. وطرحت فكرة ضرورة إشراك الآباء في رعاية الأطفال وهو ما يسمح للنساء بدخول مجال العمل والمجال العام. ظلت قراءة الكتاب قاصرة على الدوائر النسائية الأكاديمية ولم يحصل على شهرته إلا بعد فترة طويلة.

وفي العام نفسه أصدرت الشاعرة والمنظرة النسوية إدريان ريتش كتابها عن المرأة المولودة: «الأمومة كتجربة ومؤسسة»[7] الذي أثار ضجة كبيرة، لأنها استهلته بتجربتها الشخصية. بل إن عنوان الكتاب ذاته كان بمثابة صدمة للمجتمع الأمريكي المحافظ بشدة في عقد السبعينيات الذي لم تختلف نظرته للأمومة عن الرؤية السائدة منذ بداية القرن: الأمومة هي المرأة، والعكس صحيح. واشتبكت ريتش مع سياقات متعددة -القانون والرعاية الطبية ونظرة المجتمع والتنشئة- عبر سرد تجربتها الخاصة. وربما يكون ما أثار حفيظة المجتمع الأمريكي المتحفظ هو قول ريتش: «الأمومة كمؤسسة هي حجر الأساس للأنظمة السياسية والاجتماعية المتعددة»(13). وبشكل عام، قُوبل الكتاب بهجوم شديد، حتى إنها اضطرت إلى كتابة مقدمة للطبعة الثانية توضح فيها أنها لا تقصد مهاجمة الأمومة. ومع ذلك لا يزال كتاب ريتش يُعتبر حتى اليوم بمثابة كتاب تأسيسي فتح المجال لدراسات الأمومة.

في عام 1978 أصدرت عالمة الاجتماع نانسي تشودورو كتابها «إعادة إنتاج الأمومة»[8] وهو كتاب معروف يُشار إليه حتى الآن في الأبحاث المتعلقة بالأمومة. وبشكل مشابه لدينرشتاين، ألقت تشودورو باللوم على تقسيم العمل الذي يجعل رعاية الأطفال مهمة النساء في حين يحصل الرجال على مناصب في سوق العمل يراها المجتمع ذات قيمة. كما أوضحت أن هذا التقسيم الجندري يؤثر على التعامل مع البنات والأولاد، ومن ثم يكون تطور كل منهما مختلفًا. فالبنت تشارك الأم في هوية أنثوية، ويتم تشجيعها

7. Adrienne Rich, Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: W.W. Norton, 1976.

8. Nancy Chodorow, The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. University of California Press, Berkeley, 1978.

على محاكاتها، في حين يُتوقع من الولد أن يكون مستقلًا.
في هذا الطرح الذي تحدَّى تفسيرات فرويد التي تركز على الأب وعقدة أوديب، أصبح السؤال المطروح هو: إلى أي مدى تتحول الأمومة إلى مركب مجتمعي يعتمد على تقسيم الأدوار الصارم الذي يضع الأم في المجال الخاص والرعاية في حين يكون للأب حق دخول المجال العام؟ نجحت هذه الكتابات إلى حد ما في خلخلة المساواة بين الأمومة وذات النساء، وعلى الأقل أدت إلى طرح أسئلة جديدة.
وبعد مُضي ثلاثة عشر عامًا على صدور كتاب إدريان ريتش في عام 1989، أصدرت باربارا روثمان كتابًا يشتبك مع الإشكالية نفسها من زاوية علم الاجتماع بعنوان «إعادة تكوين الأمومة»[9]، حيث حددت الأيديولوجيات المسيطرة على الثقافة، وهي الأبوية والتكنولوجيا والرأسمالية. ومن داخل هذا الإطار تشرح الكيفية التي يتم بها إسكات أصوات وخبرات النساء بحيث تصبح الأمومة في هذه الثقافة مساوية لمدلول النساء والأطفال من وجهة نظر الرجال. انصب اهتمام روثمان على دحض فكرة تحويل النساء وعملهن ورعاية الأطفال إلى «منتج». وتستند في بحثها على أن هذه الرؤية تحول العالم والجسد إلى آلة، حيث يخضع كل شيء لسيطرة هيراركية (54).
في العام نفسه -1989- أصدرت سارة راديك كتابًا بعنوان «التفكير الأمومي»[10]، حيث تعاملت مع الأمومة باعتبارها نشاطًا واعيًا، وطورت ممارسة الملاحظة الذاتية لتصيغ مصطلح التفكير الأمومي. وقد اعتبرت أن الرعاية الأمومية أحد أشكال العمل والتفكير الذي يمكن أن يقوم به الرجال والنساء على السواء. كما ارتأت أن هناك ضرورة ملحة لجعل أصوات النساء مسموعة، وبالتالي فإن تسليط الضوء على تجربة الأمومة -بما تتضمنه من عمل- لهو بمثابة علاج لما تعانيه النساء من تعتيم لعملهن في الرعاية بالكامل.
وبشكل عام، انشغلت الثقافة النسوية الأمريكية بمسألة الأمومة في العقدَين الأخيرَين من القرن العشرين، وكان لا بد من انتظار مطلع الألفية الجديدة ليتمكن مصطلح الأمومة من اقتحام المجال الأكاديمي.

---

9. Barbara Katz Rothman, Recreating Motherhood. Markham, Ont.: Penguin Books. 1989.

10. Sara Ruddick, Maternal Thinking. Boston: Beacon, 1989.

وعلى النقيض من الفكر الأمريكي، انطلقت الكتابات النسوية الفرنسية من مجال علم النفس التحليلي لا من علم الاجتماع. ومع الموجة الثانية للنسوية في مطلع الستينيات من القرن العشرين ظهرت الأمومة كموضوع رئيس في النقاش والمنتج الفكري. وفي هذا السياق تظهر أسماء مفكرات بارزات مثل سيمون دو بوفوار (1908 - 1986) وهيلين سيسو (1937) ولوسي إريجاري وجوليا كريستيفا. وفيما عدا دو بوفوار؛ فقد كان للحركة الطلابية عام 1968 في فرنسا تأثير كبير على هؤلاء المفكرات، كما أنهن جميعًا قد تأثرن بمدرسة جاك لاكان وعارضنه فيما بعد، وهو ما يفسر هيمنة التحليل النفسي على الإنتاج النسوي النقدي في فرنسا. أثارت هذه الكتابات كثيرًا من الجدل، إذ لم تنجُ النسوية الفرنسية من الهجوم على أساس اعتمادها مبدأي الجوهرية والتحليل اللاتاريخي. لكن في الوقت ذاته مارست هذه الكتابات تأثيرًا كبيرًا، وهو ما ظهر في التفاعل بين المنتج النظري والنص الأدبي.

من أبرز الأسماء -بعد سيمون دو بوفوار- التي قامت بالتنظير في مسألة الأمومة هي الفيلسوفة لوسي إريجاري (1930). فقد تناولت الطرق التي تتضافر بها الأمومة مع ذات المرأة. وتطرح إريجاري تشخيصًا سلبيًّا للعلاقة بين الأم والابنة في ظل مجتمع أبوي، بوصفها علاقة تنافسية يتم فيها نفي المرأة لصالح الوظيفة الأمومية[11]. على صعيد آخر، تؤكد إريجاري أن علاقة الأم/الابنة لا بد، بل يُمكن أن يتم إعادة تصورها من أجل إتاحة إمكانيات جديدة لذاتية النساء[12] تسمح لهن بإنتاج اللغة ومن ثم المعنى.

ومن عباءة التحليل النفسي، ظهر أيضًا اسم جوليا كريستيفا (1941) وهي ناقدة أدبية ومحللة نفسية، كما أن إسهامها في علم السيميوطيقا يُعد رئيسًا. كتبت كريستيفا مبكرًا عدة مقالات عن العلاقة بين تمثيلات الأمومة والسيدة مريم العذراء(13). ما لا يعرفه كثيرون هو أن كريستيفا استمرت في الكتابة

11. Luce Irigaray, Le Corps-à-corps avec la mere. Montreal: Éditions de la pleine lune, 1981.

12. Luce Irigaray, 'Femmes divines', in Cross-References, Modern French Theory and the Practice of Criticism, ed. David Kelly and Isabelle Llasera «Society for French Studies, Supplementary Publications 8), 1986, 136-47.

13. Julia Kristeva, 'Stabat Mater' in Histoires d'amour. Paris: Denoël, 1976, 295-327.

عن الأمومة في عدة سياقات مثل روايتها «ممتلكات»(14) التي صدرت عام 1996، ومجموعة المقالات المشتركة مع الناقدة الأدبية والروائية كاثرين كليمنت (1939) بعنوان «المؤنث والمقدس»(15)، والثلاثية التي كتبتها عن الفيلسوفة الألمانية حنا أرنت، والمحللة النفسية النمساوية ميلاني كلاين، والكاتبة الفرنسية كوليت والتي أكدت فيها أن ظهور العبقرية ينتج عن الإبداع الذي تمارسه الأم بشكل يومي في تشكيل الطفل. وعلى الرغم من تركيز كريستيفا على دور الأم في تشكيل هوية ونفسية الفرد، فإنها لا تتجاهل التنظير أيضًا من وجهة نظر المرأة الأم، وهي بهذا تمنحها صوتًا ظل غائبًا عن معظم الدراسات.

يحفل الأدب الفرنسي بالكتابات التي تتناول وجهة نظر الابنة، ومنها كتابات سيمون دو بوفوار، وآني إرنو، وشانتال شواف، ومارجريت دوراس. لكن بعد عقد الستينيات من القرن العشرين ظهرت موجة كتابات من وجهة نظر الأم التي تشتبك مع الخطاب السائد حول الأمومة سواء كان مجتمعيًّا، أم قانونيًّا، أم طبيًّا، أم سياسيًّا، وبالتالي ظهرت أصوات جديدة تقدم تجربتها بشكل مستقل وتجعل من الأم محور العمل.

كان لا بد أن يمر كثير من الوقت ليبدأ التناول النقدي لتيمة الأمومة في الأعمال الأدبية، فقد كان لمجالَي علم الاجتماع وعلم النفس سطوة كبيرة على العلوم الإنسانية، وتطلب الأمر تأسيس أرضية نفسية لهذه المسألة الشائكة لتتمكن مجالات أخرى من الاشتباك مع المنظومة. وعلى الرغم من أن الأعمال الأدبية لا تكاد تخلو من شخصية الأم أو العلاقة بين الأم والأبناء، فإن النقد الأدبي النسوي كان عليه أن ينتظر صدور كتاب ماريان هيرش الأمريكية «من أصل روماني» عام 1989 بعنوان «حبكة الأم/ الابنة: السرد، التحليل النفسي، النسوية»[16]. يتناول الكتاب أشكالًا متعددة من العلاقة بين الأم والابنة، كما

---

14. صدرت باللغة الإنجليزية عام 1998

Possessions: A Novel, Columbia University Press, New York, 1998

15. Catherine Clément and Julia Kristeva, The Feminine and the Sacred. Trans. Jane Marie Todd. European Perspectives: A Series in Social Thought and Cultural Criticism. Ed. Lawrence D. Kritzman. New York: Columbia University Press, 2001.

16. Marianne Hirsch, The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

يؤشر على ظهور الذات الأمومية في الأدب الغربي المعاصر. تستخلص هيرش في تحليلها أن حبكة الأم/ الابنة على مدار القرنَين الثامن عشر والتاسع عشر نحت إلى نفي ذات الأم لصالح ذات الابنة. ويتأكد ذلك عندما تتكلم الابنة بدلًا من الأم، وهو ما يمنح صوتًا لخطابها ويهمش خطاب الأم (16). وفي محاولة الابنة منح صوت للأم تتحول العلاقة إلى مجموعة من التناقضات كالتطابق والتباعد مثلًا. كما تؤكد هيرش ظهور ذاتية أمومية خاصة في أدب السود مثل أليس ووكر وتوني موريسون، باعتبارهن يرين أنفسهن «جيلًا نسويًّا جديدًا فيما يتعلق بالثقافة الأمومية» (16). والمقصود بالجدة هنا هو ميل الكاتبات لتصوير ذات الأم بشكل مختلف عن الخطاب الأدبي والثقافي السائد.

كان لكتاب هيرش تأثير كبير، كأنها فتحت أفقًا جديدًا في تناول الأم أدبيًّا، فعلى سبيل المثال قدمت جيل راي عام 2009 كتابًا بعنوان «سرديات الأمومة: كتابات النساء في فرنسا المعاصرة»[17]. ويُعد كتاب راي أول دراسة في هذا المجال تتناول الكتابات الفرنسية. ويتناول الكتاب تيمات وقضايا دائمًا ما تُثيرها هذه الكتابات تأثرًا بتغير نمط العائلة والخيارات الإنجابية. ومنذ بداية الألفية أصبحت الأمومة زاوية يتم من خلالها مقاربة النص الأدبي، وصدرت كثير من العناوين التي تتناول صورة الأم أو علاقة الأم بالأبناء كما تتجلى في الآداب المختلفة.

إلا أن تناول صورة الأم في السينما بدأ مبكرًا مع صدور مقال لورا مالفي البريطانية عام 1973 بعنوان «الاستمتاع المرئي والسينما الروائية».[18] وعلى الرغم من أن المقال لم يكن مخصصًا لصورة الأم على الشاشة، فإنه لفت النظر إلى التقنيات السينمائية التي يتم تصوير النساء بها، وهو ما يؤثر في تلقي المشاهد. ومن ضمن الأمثلة كانت صورة الأم التي تظهر دائمًا بشكل سلبي في مقابل الرجل بوصفه ذاتًا إيجابية. وفي عام 1992 خصصت آن كابلان -صاحبة مصطلح «النظرة الإمبريالية»- كتابًا للأمومة كما يتم تصويرها في الثقافة

17. Gill Rye, Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France. Newark: University of Delaware Press, 2009.

18. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Screen. 16, 1975. 6-18.

الدارجة والميلودراما[19]. وقد أوضحت أن الأيديولوجيا التي تُساهم في تمثيل الأم في الأفلام تعتمد على مصدرَين، الأول هو الكنيسة التي تتدخل في تنشئة الطفل بما يحول الأم إلى ملاك. والثاني هو الشعبية التي تحظى بها نظرية التطور الداروينى، والتي تؤكد أنه على المستوى البيولوجي لا يُمكن تربية الطفل إلا في كنف الأم. كما لاحظت كابلان أن صورة الأم في الأفلام قد تأثرت بتطور الحركة النسوية.

وقد ازدهرت الدراسات عن الأمومة بشكل ملحوظ، ويرجع الفضل في ذلك إلى الدراسات النسوية التي أدركت أن الأم بوصفها مؤسسة وتجربة وأيقونة وأيديولوجيا مُنظمة للمجتمع تساعد الخطاب الأبوي على تشييد أركانه بوصفه الذات الرئيسة الفاعلة التي تُهمش كل ما عداها. فقامت النسوية البيئية[20] مثلًا بتوظيف مسألة الأمومة حيث ذهبت إلى تصوير الإنجاب والرعاية الأمومية بشكل رومانسي، ما حول الأمر إلى استعارة تؤشر على «الأرض الأم». إذا كانت هذه الرؤية قد ساهمت في التقريب بين النساء، إلا أنها لا تخلو من المشاكل المنهجية. فإضفاء الرومانسية على الأم وربطها بالأرض يرسخ مبدأ الجوهرية من ناحية، وينزع عن الأم فردانيتها من ناحية أخرى، كما أنه يربط بين الرجل والعقل في حين يضع المرأة في مجال الطبيعة. وتُعلق لين ستيرني[21] بأن هذه الرؤية تتجاهل التشكل الاجتماعي والأيديولوجي للأمومة لصالح التأكيد على الارتباط الوثيق بين النساء وقدرتهن على الإنجاب (146). والتقت حركة صنع السلام التي تركز على دور النساء مع النسوية البيئية من ناحية الاهتمام بالكوكب. وفي هذا الصدد أجرت ليندا فورسي بحثًا التقت فيه بمائة وعشرين امرأةً، وخلصت إلى أن موقفهن تجاه السلام ملتبس ومعقد، وهو استنتاج يساعد أيضًا على هدم مبدأ الجوهرية[22] الذي ينحو إلى الربط بين المرأة والسلام[23].

---

19. Ann Kaplan, Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama. Routledge, London, 1992.

20. مقاربة نقدية راسخة في النقد النسوي، تُعرف باسم Ecofeminism.

21. Lynn M. Stearney, 'Feminism, Ecofeminism, and the Maternal Archetype: Motherhood as a Feminine Universal', Communication Quarterly, volume 42, number 2, Spring 1994.

22. Essentialism.

23. Linda Rennie Forcey, 'Feminist Perspectives on Mothering and Peace', in E. N. Glenn, G. Chang & L. R. Forcey, «eds», Mothering: Ideology, Experience, and Agency.Routledge, NY, l994, pp. 355-75.

وقد أدى هذا التراكم الفكري والبحثي -حتى وإن كان متفرقًا ويعاني من بعض انقطاعات- الذي ساهمت فيه أسماء كبيرة إلى ظهور مصطلح «دراسات الأمومة» لأول مرة عام 2011 في موسوعة الأمومة التي حررتها أندريا أوريلي الكندية[24]، وهي أيضًا محررة أول مجلة علمية محكمة عن الأمومة. في المدخل التمهيدي يتم التأكيد على أن موضوع الأمومة قد بدأ في الظهور في الثلاثين عامًا السابقة «على 2011) في المجال الأكاديمي بوصفه موضوعًا بحثيًا. وقد تطور المجال البحثي إلى ثلاثة أقسام متداخلة ومرتبطة معًا: الأمومة كمؤسسة، والأمومة كتجربة، والأمومة كهوية وذاتية (28). في السياق نفسه، لا يمكن أن نتجاهل تأثير كتاب ريتش الصادر عام 1976 على تشكيل الخطاب البحثي والأكاديمي الذي انطلق في الأصل من تجربة فردية تضع نفسها محل التساؤل في إطار أشمل.

كانت النتيجة الطبيعية لدخول موضوع الأمومة إلى المجال الأكاديمي هي إنشاء مجلات علمية محكمة مخصصة لتناول هذه القضية. ومسألة المجلات المتخصصة تُعد أمرًا منتشرًا بشكل هائل في الغرب، حتى إن الجامعة المصرية على سبيل المثال لا تعترف بدولية البحث إلا إذا نُشر في واحدة من هذه المجلات[25]. ظهرت أولى هذه المجلات في كندا على يد أندريا أوريلي، الأستاذة في جامعة يورك بتورونتو عام 1999، واسمها مجلة «مبادرة الأمومة»[26]، وهي نصف سنوية علمية ومحكمة. يطرح كل عدد إشكالية محددة متعلقة بالأمومة ليتم تناولها من مختلف الزوايا والمقاربات المنهجية. اشتهرت كثيرًا هذه المجلة لارتباطها بمشروع مجتمعي عن الأمومة، وأيضًا بفعل الإسهام الكبير في المجال البحثي الذي قدمته أوريلي[27].

---

24. Andrea O'Reilly «ed.», Encyclopedia of Motherhood. Thousand Oaks: Sage. 2011, »vol. 2, 831«.

25. وهو ما يؤدي إلى قلة الإنتاج النقدي النسوي باللغة العربية. وبالتالي، قررت مؤخرًا عدد من النسويات المصريات الكتابة باللغة العربية لسد هذه الفجوة.

26. The Journal of the Motherhood Initiative «JMI». http://www.motherhoodinitiative.org/

27. Andrea O'Reilly, Teaching Motherhood: a collection of post-secondary courses on mothering/ motherhood, Toronto: MIRCI. 2011
Maternal Theory. Bradford, Ont.: Demeter, 2007
The 21st Century Motherhood Movement. Bradford, Ont.: Demeter, 2011.

وفي عام 2009 ظهرت مجلة «دراسات في الأمومي»[28]، وهي مجلة بينية دولية علمية محكمة تُنشر إلكترونيًّا مرتَين سنويًّا. وتهدف إلى توفير مساحة لمناقشة المناظرات النقدية المعاصرة حول الأمومي بوصفه تجربة حياتية، وموقعًا اجتماعيًّا، وممارسة علمية وسياسية، وتحديًا أخلاقيًّا واقتصاديًّا، وبُعدًا هيكليًّا في العلاقات الإنسانية والسياسة والأخلاق. بشكل عام تشتبك هذه المجلة مع مجال مجلة «مبادرة الأمومة» نفسه من وجهة نظر نسوية.

وفي عام 2015 ظهرت مجلة «دراسات الأم»[29]، وهي أيضًا دولية وبينية ومحكمة علميًّا. تأسست هذه المجلة كنتيجة لرسالة ماجستير[30] قامت بها الموسيقية والناشطة مارتا جوي روز في جامعة نيويورك تحت إشراف باربارا روثمان صاحبة كتاب «إعادة تكوين الأمومة». وقد قامت روز بدراسة كل المجلات والمشاريع القائمة التي تتناول الأمومة، وقامت بالبناء عليها. تنشر المجلة أبحاثًا بينية عن الأم والرعاية الأمومية والأمومة؛ بهدف طرح التأويلات المختلفة للتساؤل، إضافة إلى البحث في أداء الحياة اليومية من وجهة نظر الأم/الآخر والأمومة نفسها.[31]

بالتأكيد لا يُعد ما ذُكر أعلاه حصرًا شاملًا للمنتج الفكري في مجال دراسات الأمومة؛ فكل ما أردتُ فعله هو التأشير على النقاط المفصلية التي أخرجت الأمومة من مجرد دور تقليدي متوقع من النساء إلى سؤال نظري يرتبط بكل المجالات البحثية من ناحية ويساهم في كشف النظام الأبوي الذي

---

28. Studies in the Maternal is an international, peer-reviewed, scholarly online journal. It aims to provide a forum for contemporary critical debates on the maternal – understood as lived experience, social location, political and scientific practice, economic and ethical challenge, a theoretical question, and a structural dimension in human relations, politics and ethics.
http://mamsie.org/studies-in-the-maternal/

29. The Journal of Mother Studies is a project that aims to bring the field of Mother Studies to the forefront in the academy. Currently JourMS is partnered with the Museum of Motherhood.
https://motherhoodstudies.wordpress.com/welcome/

30. Martha Joy Rose, The Journal of Mother Studies: A Peer-Reviewed, International, Interdiscipliary. Open Access, Digital Humanities Hybrid Project. New York: The City University of New York, 2015.
https://motherhoodstudies.wordpress.com/

31. The performance of everyday life from the m/otherness, mother-ness perspective.
توظف روز كلمة الأم والأمومة باللغة الإنجليزية لتطرح معانيَ متعددة ولتفتح أفق الرؤية:
Mothering, mother-ness, m/other, m/otherness, motherhood, mother.

يحكم المجتمع. أدى كل هذا الإنتاج والنقاش إلى تحول دراسات الأمومة إلى مقرر أكاديمي معترف به في الجامعات الأمريكية والأوربية، وذلك بوصفها إحدى أدوات البحث النسوي الذي ينهل من الحياة اليومية وخبرات النساء. أدت أيضًا كل تلك الجهود إلى إحداث خلخلة ملحوظة في الخطاب البحثي السائد حول مسألة الأمومة ودور الأمهات وغير ذلك من الأفكار الراسخة التي لا تتصور إعادة طرح ما تم حسمه تحت مجهر السؤال.

الأمومة في الثقافة العربية:

يختلف موقع مفهوم الأمومة ومصطلحها في الثقافة العربية عن نظيره في الثقافة الغربية التي حولت الأمومة إلى مجال بحثي يرتبط بالواقع وبالتجربة المعيشة وكشفت عن الثغرات التي يتم من خلالها إقصاء النساء وتحجيم ذاتيتهن وقصرها على أدوار محددة. وما كان هذا ليحدث من دون تطور النظرية النسوية في مجالات العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية التي لم تهمل بدورها الجوانب الاقتصادية والسياسية. يبدو لي أن جرأة النظرية النسوية في الغرب[32] وتطورها وقدرتها على إرساء معطياتها في البحث يشكل جوهر الاختلاف الذي أدى إلى عدم البحث في مفهوم الأمومة في الثقافة العربية[33].

لا أهدف إلى الخوض في أسباب عدم تطور النظرية النسوية، أو ضعف الإنتاج المعرفي في هذا المجال، فهذا أمر يحتاج إلى حياة أخرى. لكن يُمكن ذكر بعض الأسباب العامة التي قد تبدو كسبب ونتيجة في آن وحد، والتي تنسحب على كل أشكال الإنتاج المعرفي، ولا تقتصر على النظرية النسوية. بداية لا يمكن تجاهل الاستعمار الذي ظل كائنًا في العالم العربي حتى منتصف القرن العشرين. ومن المعروف في الأدبيات أن النساء في ظل الاستعمار هن مؤشر الحفاظ على الهوية من أي اختراق أو تأثير قد تمارسه ثقافة المُحتل. ويزداد الأمر صعوبة في مرحلة ما بعد الاستعمار، حيث يتم إعلان هوية الاستقلال أيضًا عبر النساء، وبالقدر نفسه تُهمل القضايا النسوية باعتبارها ليست أولوية في بناء مجتمع جديد. أما السبب الثاني فهو مرتبط بالأول ونتيجة له، فبفعل

---

32. الغرب مفردة فضفاضة تعني كل شيء ولا تعني شيئًا، لكن عقد التواطؤ بيني وبين القراء يجعلنا نفهم المقصود، ببساطة هو ما لا يدخل في نطاق مجتمعاتنا. السؤال هنا: على مَن تحديدًا تعود الـ«نا»؟

33. على الرغم من عدم دقة توظيف صيغة المفرد، فإن المشترك بين الثقافات العربية فيما يتعلق بالنساء عامة والأمومة بشكل خاص يضفي شرعية ومنطق على التعميم والاختزال.

موجات الاستعمار المتعاقبة على العالم العربي كان الفكر الديني هو سلاح المقاومة والمواجهة الأول، ولم يكن من السهل إطلاقًا إفساح أي مكان لأشكال معرفية أخرى، فقد تحول الموروث الديني من سلاح مقاومة وارتكاز إلى أحد ثوابت الهوية. وكان لا بد من انتظار عصر النهضة الذي قام على إشكالية التقليد والحداثة وقدم إنتاجًا معرفيًّا لم يهمل القضايا النسوية، أو بالأحرى النسائية. لكن الأمر لم يتطور أكثر من ذلك، فقد كان هَم مفكري النهضة هو النهوض بالمجتمع، فلم يتجاوز الأمر محاولة شرعنة الحقوق الأساسية. أما السبب الثالث فهو نتيجة طبيعية للسببَين السابقَين، فقد تم وصم الفكر النسوي كفكر مستورد من الغرب، لا أصل له في المجتمع، ويهدف إلى هدم القيم والمبادئ وطبعًا مفهوم العائلة. ولغياب الاطلاع على أدبيات ونظريات الفكر النسوي، كان من السهل إلصاق عدد من التهم الكارثية به. في عقد التسعينيات من القرن الماضي كان طرح أي قضية من منظور نسوي يستدعي عبارة «الإسلام كرَّم المرأة» كحائط صد عنيف، وعليه التهمة الكامنة بين السطور واضحة. وعلى الرغم من أن المجتمعات التي حصلت على استقلالها أبدت سعيًا متحمسًا نحو الأخذ بكل ما يأتي من «الغرب» من معارف وتكنولوجيا وفنون وأسلحة، فإنه لم يُفسح أي مساحة لازدهار الفكر النسوي الذي «يهدم القيم الإسلامية». أدَّى كل ذلك إلى تبني نبرة اعتذارية من قِبل النسويات، خاصة والأنظمة الحاكمة كانت «ولا تزال» تقايض المعارضة على أرضية حقوق النساء.

لكل هذه الأسباب لم يكن من الوارد أن يحدث أي نقاش حول مسألة الأمومة؛ فالأرضية المعرفية ليست متوفرة. كما أن الخطابات التي تُشكل مفهوم الأمومة حاضرة بقوة وتُشكل العصب الرئيس في الرؤية المجتمعية والفكرية لأعتى المفكرين. فالخطاب الديني «الإسلامي والمسيحي» يعليان من شأن الأم عبر آيات صريحة وواضحة، بما يمنح الأم قدسية وهالة تجعل مناقشة الأمومة خروجًا عن الملة المقبولة وتجاوزًا للخطوط الحمراء.

في كتابه المعروف «المرأة في خطاب الأزمة»[34] تناول المفكر الراحل نصر حامد أبو زيد نقاطًا مفصلية في التاريخ الحديث والمعاصر التي جعلت النساء في قلب الأزمة، فتحول الخطاب الخاص بالمرأة إلى خطاب مأزوم، يتظاهر أنه خطاب

34. نصر حامد أبو زيد، المرأة في خطاب الأزمة، القاهرة: دار نصوص، 1994.

صحوة ونهضة. وفي تحليله لتجليات هذا الخطاب في التاريخ الحديث أشار أبو زيد بشكل خاص إلى نكسة 1967 ومظاهرات 1977 التي أطلق عليها أنور السادات اسم «انتفاضة الحرامية». يخلص أبو زيد إلى أن موجة التراجع عن كل المنجزات قد بدأت عشية هزيمة يونيو 1967، وظلت في تصاعد، حتى إن خطاب «النهضة» تحول إلى خطاب «أزمة».

بدأ خطاب الأزمة حول حقوق المرأة يظهر بشكل مؤسسي على الرغم من حرصه -أي الخطاب- على تأكيد «أن مدخله لمناقشة قضايا المرأة هو مدخل الحرص على كرامتها، وعلى حمايتها ممَّا تتعرض له من إهدار لآدميتها إذا خرجت للعمل واختلطت بالرجال في وسائل المواصلات العامة المزدحمة» «أبو زيد، 68). يورد أبو زيد مثالًا صارخًا على بذور هذا الخطاب، ففي عام 1977 «غالبًا» طرح أحد نواب مجلس الشعب -وهو الفريق سعد الشريف[35]- لأول مرة فكرة بقاء المرأة العاملة في المنزل على أن تُمنح نصف الراتب، ويؤكد أن هذا الاقتراح مبنٍ على ملاحظته لمدى معاناة النساء من محاولة التوفيق بين البيت والعمل، وهو ما يؤدي إلى توترها بشكل ينعكس على الأسرة بأكملها، ويستطرد: «وفي رأيي أن رسالة المرأة الأولى هي الأمومة، والأمومة معناها واسع، ولا يعني ذلك مجرد الإنجاب، إنها التربية الشاملة التي تخلق المواطن السويَّ الصالح. وفي رأيي أن الظروف التي تعيشها المرأة لا تمكنها من إتمام رسالتها على الوجه المطلوب» «أبو زيد، .[36] (68وقد

35. الفريق محمد سعد الدين شريف، كان يشغل منصب قائد السرب الملكي وكبير الياوران في عهدَي جمال عبد الناصر والسادات، وتولى منصب المستشار الأول للرئيس في الطيران، ورئيسًا للكشافة، وكان يمثل دائرة صهرجت الكبرى لست دورات متتالية بمجلس الشعب عن مقعد الفئات، وتولى رئاسة مجلس الشعب فور اغتيال الدكتور رفعت المحجوب رئيس مجلس الشعب الأسبق باعتباره الأكبر سنًّا بين النواب. تُوفي سعد الدين في 1997، وتم تشييع جثمانه في جنازة رسمية وعسكرية، حضرها كبار رجال الدولة. «المصدر ويكيبيديا، التي لا يُعترف بها مصدرًا علميًّا، لكنني أردت أن أوضح بشكل عام خلفية صاحب الفكرة».

36. أجرت علا المستكاوي هذا الحديث مع سعد الشريف في مجلة «آخر ساعة»، وهو ما يشير إليه أبو زيد في الهوامش، لكنه لم يأخذ الاقتباس بشكل مباشر من الحوار، لكن من كتاب «الأخت المسلمة أساس المجتمع الفاضل» لمحمود الجوهري الصادر عن دار الأنصار عام 1978 «ص 20-19). بمعنى آخر، تم توظيف هذا الخطاب لصالح إعلاء القيم الإسلامية.

هلل كثيرون لهذا الاقتراح، حتى إن عبد المنعم نمر[37] عبرَّ عن دهشته قائلًا: «كنت أظن أنه لن توجد امرأة ترفع صوتها بالاحتجاج على هذا الرأي الذي سيوفر لها الراحة، ويحفظ عليها حياءها في رحلة الذهاب إلى عملها والعودة منه وسط هذا الزحام»[38](69).

اللافت للنظر في كل هذا الجدل هو تطابق المنطقَين السياسي والديني فيما يتعلق بدور المرأة وهو الأمومة. ويؤكد أبو زيد أن «مناقشة أهمية هذا الدور خارج إطار مسؤولية المجتمع ككل -وخاصة في المجتمعات الحديثة التي تعتمد على بناء مؤسسي يتدخل كثيرًا في عملية التنشئة والتربية- يُعد إهدارًا لدور تلك المؤسسات، وتعاميًا عن أثرها الخطير الذي يكاد يكون أعمق من دور الأسرة والأم» (أبو زيد،70).

لا يتوانى الخطاب الإعلامي الحديث والمعاصر عن إضفاء القدسية على الأم، وهي دائمًا أم واحدة ثابتة، والعددية صفة منفية عنها، وهو ما يجعل «الأم» صفة مجردة، قائمة بذاتها وفي ذاتها، غير مرتبطة بطبقة أو مكان أو سياق سياسي، هي دائمًا الحنون، المعطاءة، الصبورة، المضحية، المتفانية، الراضية، الطيبة، الكريمة، المتسامحة، المتحققة في سعادة الأبناء، المتوارية من أجل الأبناء، باختصار هي الأم الغائبة من أجل حضور الأبناء. الأم الحقيقية من وجهة النظر السائدة هي التي تتسم بالغياب الكامل ولا يتجلى حضورها إلا في تطور ونجاح الأبناء، وفي حالة فشلهم «بمعايير المجتمع أيضًا» عليها أن تتحمل اللوم. يظهر ذلك في كل المقالات الصحفية والملفات الخاصة التي تظهر دائمًا في عيد الأم، وليس على القارئ سوى البحث على محرك جوجل ليقرأ كثيرًا من هذه الكتابات النمطية التي تُشيد بدور الأم في تحقيق الابن أو الابنة لنجاح ما في الحياة، ومن هنا تكون الأم قد نجحت هي الأخرى في تحقيق واجبها. وغالبًا ما تكون سردية

---

37. الدكتور عبد المنعم النمر (1991-1913): عالم دين سني مصري من علماء الأزهر، ومفكر إسلامي. تولى وزارة الأوقاف المصرية، كما أنه كان عضوًا في مجمع البحوث الإسلامية. كتب حول الثقافة والتاريخ في الإسلام، ودافع عن أصالة الثقافة الإسلامية في مقابل الغزو الفكري الغربي. تدرج الشيخ عبد المنعم النمر في عدد من المناصب العلمية والدينية، حيث تولى التدريس في المعاهد الأزهرية وكليات جامعة الأزهر، كما درس في الهند والكويت والإمارات، وأصبح وكيلًا للأزهر ووزيرًا للأوقاف. وانتُدب للإشراف على دورات تدريبية لإعداد الأئمة والوعاظ والدعاة في دول الخليج. ولم تشغله هذه المناصب والمهمات العلمية والوعظية ثم السياسية «الوزارة» والنيابية، حيث ظل لعدة سنوات رئيسًا للجنة الدينية بمجلس الشعب المصري عن العطاء العلمي الجاد في مختلف مجالات الثقافة الإسلامية فقد ألف في أصول الإسلام من كتاب وسُنة، وألف في المذاهب والنظريات الوافدة من الثقافات الأخرى «أيضًا من ويكبيديا».

38. من كتاب محمود الجوهري، الأخت المسلمة أساس المجتمع الفاضل، ص. 111-110

الأبناء مغلفة بشجن وحنين ورومانسية ومثالية فائضة، حتى إن قصيدة محمود درويش «أحن إلى خبز أمي» تحولت إلى ما يشبه الكيتش.

يسود أيضًا نموذج أم الشهيد، والذي يرتكز على تاريخ إسلامي يموج بأمهات الشهداء في سبيل إعلاء كلمة الإسلام، ثم انتقل بكل زخمه ودلالاته الدينية إلى الأدبيات الفلسطينية وحلت الشهادة في سبيل الأرض محل الشهادة في سبيل الدين. وكجزء من المقاومة سادت صورة الأم التي تطلق الزغاريد عند سماع خبر استشهاد الابن، حتى إن حسن عبد الله -الشاعر اللبناني الراحل- كتب قصيدة «أجمل الأمهات» التي غناها مارسيل خليفة، وجاء فيها: «أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها/ أجمل الأمهات التي انتظرتهُ/ وعاذْ/ عادَ مستشهدًا/ فبكتْ دمعتَين ووردة/ ولم تنزوِ في ثياب الحداد». إشكالية هذا النموذج أنه يحول الأم الفلسطينية إلى رمز كُلي، وينزع عنها البعد الإنساني الذي يقطر ألمًا على أبنائها الشهداء أو الأسرى. في رواية «أعراس آمنة»[39] لإبراهيم نصر الله، تقول الأم: «هل تعرفين مَن هو الذي يجبرنا على أن نزغرد فعلًا؟ لا ليس أهلنا وأقاربنا وجيراننا، لا ليسوا هُم، الذي يجبرنا على أن نزغرد في جنازات شهدائنا هو ذلك الذي قتلهم، نزغرد حتى لا نجعله يحسّ لحظة أنه هزمنا، وإن عشنا، سأذكّرُكِ أننا سنبكي كثيرًا بعد أن نتحرّر! سنبكي كل أولئك الذين كنا مضطّرين أن نزغرد في جنازاتهم، سنبكي كما نشاء، ونفرح كما نشاء، وليس حسب المواعيد التي يحدّدها هذا الذي يُطلق النار عليهم وعلينا الآن» (98). يموج الأدب العربي شعرًا ونثرًا بنماذج أم الشهيد، لكن على حد علمي لم يُتناول الأمر من خلال دراسة نقدية أو نفسية نسوية، فالنموذج في حد ذاته لديه من القدسية ما يمنع طرح أي تساؤلات بحثية عنه سوى تلك التي تزيد من شأنه رفعة.

ويرتبط بنموذج الشهادة مسألة تأنيث الوطن، والتي أوجزها أحمد فؤاد نجم في أبياته الشهيرة: «مصر يا أمّة يا بهية/ يا أم طرحة وجلابية/ الزمن شاب وانتي شابة/ هو رايح وانتي جاية/ جاية فوق الصعب ماشية/ فات عليكي ليل ومية». يتحول الوطن إلى امرأة أو صبية أو أم، وهو ما يظهر في تمثال «نهضة مصر» لمحمود مختار، وقد يكون الوطن امرأة مستباحة مثل حميدة في رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. بشكل عام، يترسخ مفهوم الوطن بوصفه

39. إبراهيم نصر الله، أعراس آمنة: الملهاة الفلسطينية، بيروت: الدار العربية للعلوم، 2009، ط2.

الأم، فهناك كل أشكال الفنون التي تروج لهذا الأمر مثل الأغنية الشهيرة «مصر هي أمي» تأليف عبد الوهاب محمد وألحان كمال الطويل، ناهيك عن كل الاستعارات التي تُحوِّل الوطن واللغة إلى أم. ونتيجة طبيعية لكل هذه الاستعارات والمجازات يصبح شرف النساء مساويًا لشرف الوطن. يمكننا فهم توظيف اغتصاب النساء في زمن الحروب كوسيلة لكسر الطرف الآخر.

يُمكننا القول بإن الثقافة العربية لم تسمح بتحويل الأمومة إلى سؤال بحثي مطلقًا، بل حرصت على تسييجها داخل إطار يختلط فيه الديني والمحرم والمقدس والوطني ليبقى الأمر على ما هو عليه، الثقافة العربية تعي جيدًا خطورة السؤال. وعلى الرغم من ذلك، لا يكاد يخلو كتاب من الإتيان على ذكر الأم، فهي شخصية رئيسة في السرد الروائي والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية، وهي حاضرة بقوة في السير الذاتية، والتواريخ الشخصية، وهي ذات متعددة في أروقة المحاكم الجنائية ومحكمة الأسرة، وهي الأصل في قانون الأحوال الشخصية، والإرث، وهي التي تربط العائلة بالمنزل وهي المُحرض الأول على الختان، وهي الشخصية الأهم من العروس في حفل الزفاف وهي التي تردد الدعوات دائمًا في صلاة الفجر لكل أبنائها. بكل هذا الحضور القوي تبقى الأمومة من المسلمات التي لا تستفز العقل البحثي ولا تدفع إلى السؤال أو التساؤل. وهو ما جعل صدور كتاب إيمان مرسال «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها» بمثابة الحجر الذي حرك الأفكار الساكنة المستكينة لفكرة ثابتة عن الأمومة.

الطريق إلى الالتئام

على الرغم من أن الفصل الأول من هذا الكتاب قد نُشر في العدد الثاني من مجلة «مخزن»[40] في سبتمبر 2015، فإن موضوع الأمومة تحول إلى كرة ثلج «في مصر» عندما نُشر كتاب إيمان مرسال باللغة العربية أولًا، وتم إطلاقه في مسرح روابط «تاون هاوس» في فبراير 2017، ثم صدر باللغة الإنجليزية، وأُقيمت ندوة في معهد جوته في القاهرة في نوفمبر 2018. كانت الندوة ناجحة بكل المقاييس، فقد كانت القاعة الكبرى بالمعهد مكتظة عن آخرها، إضافة إلى الجمهور الذي ارتضى الحضور واقفًا. اتسمت كلمة مرسال بالسلاسة

40. http://www.makhzin.org/issues/feminisms/maternity-and-violence

والبلاغة، وعبرت عما دعاها إلى إنشاء الكتاب، ثم حانت لحظة النقاش. أذكر عددًا من الأسئلة التي طُرحت عن دور الأم في حياة الأبناء من قبيل أمثل الطرق لتحجيم دور الإنترنت في حياة الأبناء وغير ذلك من الأسئلة التي ارتأت في مرسال «خبيرة تربوية» لديها أجوبة عن كافة المشاكل اليومية المتعلقة بالعلاقة بين الأم وأبنائها. جاءت هذه الأسئلة من جمهور لم يقرأ الكتاب، واكتفى قانعًا بمفردة «الأمومة» في العنوان. لكن هؤلاء اللواتي قرأن الكتاب لم تعد حياتهن كما كانت من قبل؛ فقد شكل الكتاب لهن كشفًا عن مساحة رئيسة في علاقة الذات بنفسها وموقعها في المجتمع. أدى صدور الكتاب إلى نتيجة معرفية في غاية الأهمية: يُمكن الكتابة عن الأمومة، ويُمكن طرح كل الأسئلة عنها وحولها.

توالت عندها الأبحاث الأكاديمية التي تتناول موضوع الأمومة، والمقالات التي تتحدث عن الأمومة، والكتب التي تضم شهادات عن الأم، وغير ذلك من الأشكال الكتابية التي اشتبكت مع الكتاب بحماس وصدق. فكتب مثلًا محمد سمير عبد السلام في مجلة «الكلمة» أن الكتاب قد جمع بين نزعة التوثيق، والتسجيل لليوميات، والصور الفوتوغرافية، وبعض التجارب المستدعاة من الذاكرة، والتأملات الشِّعرية في الوجود، وفي ثراء مدلول الأمومة، وتجليه كنموذج بكر أول في الوعي واللاوعي، وعلاقته المعقدة بتطور الهوية، وتشكيل كينونة المرأة منذ الموجة النسوية الثانية، وعلاقتها بإنتاج مدلول الهوية، وإشكاليات تجليها النسبي في حيوات بعض الشاعرات، والأمهات في صور الفوتوغرافيا، وبعض الفنانات؛ فالكتاب يناقش الأمومة بصورتها البكر المتكررة، واللانهائية، وتناقضاتها في العالم الداخلي للمرأة.[41]

لكن الأهم من وجهة نظري هو أن الكتاب قد فتح أفقًا إبداعيًّا شخصيًّا في الكتابة عن الأم، والكتابة هي إحدى وسائل الإعلان عن تشكل الذاتية. وكأن الكتاب قد أخرج المسكوت عنه والجاثم على الصدور، فساهم في إعادة النظر في العلاقة مع العالم والعلاقة مع الذات، سواء كانت الكتابة تحمل اعترافًا ما أو تتلمس طريقًا جديدًا في وسط شبكة علاقات قوى حولت الأمومة والبنوة إلى مقدسات لا يمكن الاقتراب منها. لم يثر الكتاب أسئلة حول تجربة

41. محمد سمير عبد السلام، التجدد والاختلاف في تأويل بنية الأمومة الأولى، قراءة لكتاب «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها» لإيمان مرسال- الكلمة ع 151 نوفمبر 2019
http://www.alkalimah.net/Articles/Read/20836

الأمومة فقط، بل كان بمثابة محرك لأسئلة في العلاقة بين الأم والأبناء/ البنات. تساءلت مثلًا حنين طارق: «لا أعرف إن كان مصطلح «البنوة» هو المصطلح الأمثل لما أكتب عنه؟ هل استفزني كتاب إيمان مرسال «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها»، أم أنني اعتدت أن أكتب عن كل ما تقع عليه عيناي، من أول نفسي حتى الفتات الساقط من طعام المارة؟ جُل ما أعرفه أنني أريد أن أفضفض مع أحدهم حول هذه الصخور التي أحملها، صخور الذنب، على الرغم من أنني لست أُمًّا كما إيمان».[42]

قدمت أروى الطويل شرحًا للسحر الذي تضمنه كتاب مرسال، فقد لاحظت أن غالبية الكتب التي تتناول الأم تتبنى نبرة فوقية «من منبر علويّ يخطب في المستمعات الملائكيات، عن الأمومة وسموّ الرسالة وعن أهميتها والمشاعر الغامرة الصافية التي لا تشوبها شائبة. تعرف المستمعاتُ الملائكياتُ أن الحقيقة غير ذلك، فيشعرن كما لو أنهن طُرِدنَ من جنّة الأمومة المثالية، وأنهن شاذات عن سياقهنّ، ويشعرن بضرورة إخفاء الفضيحة». الاختلاف عن النموذج السائد للأمومة ليس إلا فضيحة، وتخلص الطويل إلى أن «كل السرديات المختلفة عن السردية العامة إما مرضًا يُستعاذ منه وإما جريمةً ننفر منها ونحتقرها». كان لأسلوب مرسال تأثير كبير، إذ جمعت بين الشخصي والبحثي والنفسي[43]، تجولت بحرية بين كل أشكال الفنون التي تساهم في تشكيل الوعي، ولم تفلت في كل هذا التجول الخيط الشخصي الذي يتحدث عنها كأم في مأزق ليس لديها أجوبة عن أي شيء أو يقين تجاه أي حقيقة. لكن الطويل تكشف السر الثاني الذي جعل الكتاب بمثابة نور يهدي كل الخائفات الصامتات، فتؤكد أن تناول الأمومة من منظور ثقافي يعد بمثابة «إنجاز أول في الثقافة العربية، إذ إن تناول الأمومة غالبًا ما يأتي في إطارَين، إما إطار المؤسسات والقوانين والأكاديمية عن حقوق المرأة الأم وإجازات المرأة العاملة، وإما في إطار ديني أيديولوجي

42. حنين طارق، تجربة شخصية: عن البنوّة وأشباحها وإيمان مرسال، منشور 11 يوليو 2019
https://manshoor.com/life/daughter-personal-experience-and-iman-mersal/

43. من الضروري قراءة الكتاب على هذه الخلفية؛ فالكتاب لا يدّعي أنه يقدم بحثًا أكاديميًا «وإن كان ينهل في الوقت ذاته بشكل غير مباشر من مجال المعرفة الأكاديمية». أحيانًا ما يقدم الكتاب أحكامًا عامة على الجهد النسوي تنقصها الدقة «راجع/ راجعي مثلًا صفحتَي 22 و23)، إذ تقول مرسال في إشارة إلى الأدبيات النسوية الغربية التي تناولت الأمومة: «تبدو الأمومة في معظم هذه الخطابات التي أرمقها على الرف وأنا أكتب، وكأنها خبرة مغلقة على نفسها داخل جماعة النساء في معركتها مع الذكورة دون الحفر داخل هذه الخبرة المختلفة والتي يُمكن أن تغير وعي المرأة والرجل معًا». (23). قد يكون هذا الكلام صحيحًا فيما يتعلق بالموجة النسوية الثانية، لكن مع ازدهار الموجة الثالثة وصعود أهمية الصوت الفردي ونظرية التقاطعية تغير الأمر.

بحـتّ، تكـون فيـه الأمومـة واجبًـا دينيًّـا، وضرورة اجتماعيـة مزخرفـة بخطـاب أراه أنـا بشـكل شـخصي طفوليًّـا مزعجًـا ينتقـص مـن أهليتهـا وقدرتهـا الإنسـانيّة ليـس فقـط في اتخـاذ القـرارات المناسـبة، بـل يحجـر حتـى عـلى مشـاعرها الإنسـانية الطبيعيـة»[44].

ولأن مـا كتبتـه مرسـال يُعيـد المصداقيـة للشـخصي في ارتباطـه بالعـام، فقـد فتـح كتابهـا احتماليـات التئـام كثـيرة بسـبب قدرتـه عـلى تضمـين السرديـات المهمشـة عـن الأمومـة والبنـوة. وبتضمـين سرديـات مهملـة منسـية لصالـح الإعـلاء مـن شـأن سرديـة رئيسـة، مهـد كتـاب مرسـال الطريـق لظهـور أصـوات تقـدم سرديتهـا التـي تسـعى إلى الالتئـام. واللافـت للنظـر أن هـذه السرديـات تظهـر عـلى مواقـع طليعيـة لا تعـد جـزءًا مـن المنظومـة الرئيسـة، ولا يأخـذ بهـا المتـن. بـل إن بعـض السرديـات تظهـر في شـكل مطبوعـة طليعيـة -قـد يـرى البعـض أنهـا مـا بعـد حداثيـة- مثـل كتـاب سـلمى الطـرزي «محاولـة لتذكـر وجهـي»[45]، والـذي يجمع بـين الـسرد باللغة العاميـة والرسـوم والصفحـات الفارغـة وتكـرار الرسـوم مـن أجل رسـم الإحسـاس أو تكـرار الكلـمات لتوصيـل الفكـرة. في السـعي إلى التئـام الـذات المتشـظية نجحـت سـلمى في تضمـين كل المهمـش سـواء اللغـة العاميـة المكتوبـة والشـكل المختلـف للتعبـير، ومـن أجـل هـذا الالتئـام فتحـت الطـرزي الغـرف السـوداء لتكـون النتيجـة «تحريـر الكتابـة مـن أسر الكتـاب»[46] كـما يقـول وائـل عبـد الفتـاح.

نجـح كتـاب إيـمان مرسـال «كيـف تلتئـم؟ عـن الأمومـة وأشـباحها» في تحريـك الغطـاء السـميك لفكـرة الأمومـة التـي كانـت تبـدو أحاديـة وثابتـة ولا يمكـن المسـاس بهـا. وانهالـت الأسـئلة عـلى تلـك الأشـباح ولـن تتوقـف، أسـئلة في تراكمهـا وفي محـاولات الإجابـة عليهـا سـتؤدي إلى تأسـيس أدبيـات خاصـة بالثقافـة العربيـة، سـيكون عليهـا الاعـتراف بسرديـات الأمومـة المهمشـة. إن السـعي لترسـيخ سرديـات متعـددة للأمومـة ارتـكازًا عـلى الاختـلاف التقاطعـي ليـس إلا أحـد

---

44. أروى الطويل، كيف تلتئم في سبيل سردية شخصية، متراس 6 يناير 2019.
https://metras.co/%D9%83%D9%8A%D9%81-%D8%AA%D9%84%D8%AA%D8%A6%D9%85-%D9%81%D9%8A-%D8%B3%D8%A8%D9%8A%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D/%8A9-%D8%B4%D8%AE%D8%B5%D9%8A%D8%A9

45. سلمى الطرزي، محاولة لتذكر وجهي. نشر خاص، 2019.

46. وائل عبد الفتاح، ماذا سنجد في الغرف السوداء؟ موقع مدينة، 22 مارس2020
/https://www.medinaportal.com/an_attempt_to_remember_my_face

أشكال مناهضة العنف ضد النساء، ذاك العنف الذي يُقيد المسار والتجربة الشعورية ويُجرم الحديث عنها.

3- منهجية القراءة المقارنة

نشأ مجال الأدب المقارن منذ نهاية القرن الثامن عشر مع صعود فلسفة التنوير في فرنسا، وازداد ازدهاره مع القرن التاسع عشر، حيث حققت الثورة الفرنسية بعض التحرر في البحث العلمي، أي أن الأدب المقارن نشأ بين الأيديولوجيا والعلم كما تقول أمينة رشيد في كتابها «الأدب المقارن»[47]. ومن ثم كانت المدرسة الفرنسية هي أول مدرسة تناولت مسألة المقارنة بين النصوص الأدبية على أساس التأثير والتأثر بين الأدب الفرنسي والآداب الأوربية، وفي ارتحال النظرية انتقل هذا المنهج إلى العالم العربي وساد في الدراسات الأكاديمية بشكل لافت للنظر، ومع الوقت أصبحت المقارنة المعتمدة على إبراز أوجه التشابه والاختلاف ليست إلا تدريبًا مدرسيًّا لا يفتح أي أفق فكري جديد. وفي دراسة تأثير نص أو كاتب في نص أو كاتب آخر يكتسب النص الغربي فوقية، بحيث يكون هو مصدر التأثير، وبالتدريج تم تبني النموذج الغربي كمعيار للمقارنة، فالنص الآخر يخضع لقراءة تطبق معايير الذات، والتي تعتبر نفسها المرجعية الأساسية. أما المدرسة الأمريكية والتي يمثلها الناقد رينيه ويليك؛ فقد أكدت أنه يمكن مقارنة أي نص بأي نص آخر يقع خارج الحدود الوطنية، وهنا تظهر أهمية مسألة اللغة التي أدرك ويليك ووارن ولوتمان أنها مادة حية مرتبطة ببنية المجتمع[48]. وفي القرن العشرين ازدهر الأدب المقارن في العالم العربي، لكنه لم يؤسس لنفسه مدرسة واضحة، وإن كانت الأدبيات المتوفرة تساعد كثيرًا على رؤية التطور الذي وقع في هذا المجال[49].

---

47. أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، ص. 15

48. المرجع السابق، ص. 31

49. راجع/ راجعي على سبيل المثال وليس الحصر :محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، 1953. سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1987. أحمد درويش، الأدب المقارن: النظرية والتطبيق، القاهرة، 1992. حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا، دار الفكر المعاصر، 1992. عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996. عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق، القاهرة: دار الشروق، 1997.

على مدار تطور الأدب المقارن في أوروبا وأمريكا، ظهرت عدة أزمات أدت إلى طرح نظريات جديدة تحاول تجاوز كل المآخذ، إلا أن هذا الثراء الفكري المرتكز على القومية -الذي نتج عنه إنشاء أقسام متخصصة في الجامعة- لم يتجاوز مطلقًا تبني النموذج الغربي[50] أساسًا مرجعيًّا زادت الدراسات المناطقية من قوته، ولذا كان دائمًا في خدمة الاستعمار بشكل مبطن. وعليه، لا أرى أن الاستشراق بالمعنى الذي طرحه إدوارد سعيد منفصلًا عن المقارنة التي تُعلي من شأن الذات الغربية في مقابل الآخر.

ومن هنا كان ظهور دراسات التوازي مخرجًا آمنًا وثريًّا. تقول مكارم الغمري، الباحثة في الأدب الروسي: «إن دراسات التوازي «التي يتحفظ عليها البعض من منطلق فردية الآداب وتميزها القومي والتاريخي، هي في الحقيقة دراسات على جانب كبير من الأهمية، لأنها تساعد على التعرف على السمات العامة في الظواهر الأدبية، بصرف النظر عن اتصال هذه الظواهر ببعضها، كما أنها تساعد أيضًا على التعرف على الخصائص القومية والتاريخية للظواهر الأدبية المتشابهة»[51]. وترى ويزة غربي أن الجمع بين المتشابهات عبر استقراء النصوص هو المدخل المناسب للمقارنة، لأن التوازي في إطار الأدب المقارن يرتبط بالنصوص أكثر من ارتباطه بالأشخاص. ويطرح التوازي معنى جديدًا في الأدب المقارن، يتعارض مع مرتكزات المركزية الأوربية في القرن العشرين، في تعامله مع النصوص الأدبية بالنظر إلى أصولها الإنسانية المشتركة التي تشكل وحدة على الرغم من تعددها».[52]

وفي كتاب «النص والصورة» تؤكد سلمى مبارك أن مفهوم الموازاة أو «التوازي» «يُعنى بتتبع علاقات التشابه بين عناصر بعيدة عن بعضها، يؤدي تجاورها إلى

---

50. قام الروسي كونراد بالتحفظ على هذا النهج الذي يُعضد المركزية الغربية، إذ يقول: «إذا اتجهنا إلى المصادر العلمية المختلفة التي أسستها المدرسة الفرنسية، سيتضح أن الأمر سيؤول في الغالب إلى كشف التأثيرات ذات الجانب الواحد".
Konrad, N «Zapad i Vostok», Moscow.1972.
اقتبست هذه المقولة من كتاب مكارم الغمري المذكور في هامش رقم 47 .

51. مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1991، 17.
في الفصل الأول وعنوانه «نبذة عن الأدب المقارن» تقدم الغمري مسحًا وافيًا لتطور علم الأدب المقارن، وتوضح الموقع الفكري للروس وإسهاماتهم في المجال.

52. ويزة غربي، دور دراسات التوازي في إثراء الأدب المقارن في القرن العشرين. مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 6، العدد 15، سبتمبر 2018 .

اكتشاف عناصر مشتركة بينها. فلا هو البحث عن التطابق ولا هو التأكيد على التباعد، بل خلق جدل بين الحالَين، غايته الوصول إلى بنى دلالية تشترك فيها العناصر محل المقارنة وقد تتجاوزها»[53]. في هذه المساحة، أو بالأحرى الهامش، يظهر الجدل الناتج عن وجود التماثل والتطابق، ويفتح أفقًا جديدًا تتجاوز المقارنة ذاتها.

وتعتمد المقارنة على قراءة متجاورة[54] لنصوص مختلفة كليًّا سواء في شكل الكتابة أم سياقها الداخلي من ناحية علاقات السرد والشخصيات أم السياق الخارجي الذي كُتبت فيه أم بالأحرى نشأت فيه هذه النصوص. ومن ثم هي نصوص مختلفة تمامًا جغرافيًّا ونفسيًّا وتاريخيًّا وأحيانًا زمنيًّا. فما جدوى المقارنة خاصة أنه قد جرى العرف على استنتاج تشابهات واختلافات؟ تهدف المقارنة تحديدًا إلى الخروج من هذه العباءة التقليدية للمقارنة التي تؤدي إلى التعتيم على شبكة علاقات معقدة في السرد وفي دوافع الشخصيات وقدراتها وقصورها والأهم الخطاب الذي تتبناه. إن المقارنة التي تشبه استخراج اختلافات بين صورتَين لا تساعد على بناء أي مفهوم عن الأمومة، في حين تساعد المقارنة المتوازية على استقراء مفهوم الأمومة وخطاب الأمومة، والأمومة كفعل وممارسة بشكل عابر للحدود. يطرح كل نص نقطة الانطلاق في المقارنة، ولأن الأمومة عالم ضخم لا يمكن قراءة مفرداته كاملة في نص واحد؛ فقد اخترت أن أتناول نماذج توجد في أي بيئة وليست قاصرة على ثقافة بعينها. ويتعامل هذا الكتاب مع الأمومة بوصفها خطابًا عابرًا للحدود القومية النفسية والأدبية.

فبقراءة أدبية عابرة للحدود يُمكن فهم تأثير سياسات الاستعمار والقبلية والعولمة والنيوليبرالية والفقر على الأمومة. ففي تجاور النصوص ينشأ حوار تلقائي بين الشخصيات، ويتباين رد الفعل تجاه ممارسات متشابهة، وهو ما يساعد على إعادة التفكير في الحدود التي تم ترسيمها للأمومة، والمسلمات التي غلفت الفعل برمته. كفعل وتجربة: الأمومة متعددة، لكنها أحادية كمؤسسة تفرضها السلطة بمساعدة خطاب مجتمعي يسعى لتحقيق مصالح على أساس من عدم التكافؤ.

لا تسعى هذه القراءة إلى استخلاص صورة الأم «يُسمى أحيانًا بالنقد الصورائي»

---

53. سلمى مبارك، النص والصورة: السينما والأدب في ملتقى الطرق، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016، 59.

54. Juxtaposition.

أو مقارنة شخصية الأم في نص بأخرى في نص آخر أو وضع أسس للأمومة المثالية في نص الأنا «القومي» على حساب الآخر، أو ربط النص بشخصية الكاتبة، أو البحث في تاريخية النص، أو القول بتأثير نص على نص آخر. الهدف هو قراءة أشكال الأمومة بشكل عابر للحدود. أُعيد تذكير القارئ والقارئة أن الرؤية التي تحكم هذا الكتاب تقوم على أن الأمومة فعل مكتسب اجتماعيًّا وليس غريزيًّا، وهو فعل يتشكل بتأثير عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية ونفسية تتحكم جميعها في رسم خارطة علاقات القوى وأدوار الجنسَين. ولأن هذه العوامل والخطابات هي التي تُشكل المجتمعات، فقد سمحت بشكل واحد للأمومة فقط، يُعد أي خروج عنه انحرافًا. والنتيجة أن أي نص يخالف الصورة الذهنية والنفسية السائدة عن الأمومة يتحول إلى سردية مهمشة ومُهملة عن عمد. تكشف النصوص في هذا الكتاب هذه السرديات المنسية، ولا تهمل إلقاء الضوء على السردية المهيمنة، وفي هذا تتجاور النصوص ليس بغرض عقد مقارنة بينها، بل بغرض قراءة المسكوت عنه بشكل عابر للحدود.

وفي تجاور النصوص تظهر فوائد المقارنة التي تحدثت عنها باستفاضة سوزان فريدمان في مقالها الشهير «ولماذا لا نقارن؟» .[55] تساعد المقارنة العقل على الإدراك المعرفي، كأنها وسيلة تحليلية تؤدي إلى رؤية التماثل في الاختلاف والاختلاف في التماثل. وهناك أيضًا الفائدة الثقافية؛ فالهوية سواء كانت فردية أم جمعية تحتاج إلى المقارنة باعتبارها قائمة على الأنا والآخر. وأخيرًا هناك فائدة سياسية؛ فالمقارنة تُعيد طرح المُسلَّم به ثقافيًّا للسؤال، ثم تكشف أن ما هو سائد ومهيمن ليس عالميًّا بالضرورة. لجني كل هذه الفوائد لا بد أن تكون لدينا نظرية مقارنة «على قدر عالٍ من المسؤولية»[56] كما يؤكد راداكريشنان. في هذه القراءة المتوازية لا يكون إظهار التشابهات أو الاختلافات هدفًا، وإلا سنعود إلى تبني النموذج الغربي الذي يُعلي من شأن ثقافته في مقابل تحديد ذات الآخر. بل إن العكس تمامًا هو ما تهدف إليه هذه القراءة. فالكشف عن السرديات المنسية المشتركة بين الثقافات -الأمومة في هذه الحالة- يهدم أو يخلخل التقسيم بين ما يُسمى الشرق والغرب، والذي يستمد قوته وانتعاشه من

55. Susan S. Friedman, "Why Not Compare?" PMLA, May 2011, Vol. 126, No. 3 «May 2011), pp. 753-762

56. R. Radhakrishnan, Theory in an Uneven World. Oxford: Blackwell, 2003, 75.

أدوار النساء. وفي تجاور النصوص لا يتم إهمال اختلاف بنية النص/ المجتمع، والسياق الثقافي الذي أنتج النص، والعوامل الرئيسة وهي الطبقة والسياق السياسي الجغرافي. يحتفظ كل نص باستقلاليته، وفي الوقت ذاته يدخل في حوار مع النص الآخر بما يكشف عن تصورات منسية عن الأمومة. وبالتالي تبدو للوهلة الأولى النصوص المتجاورة مختلفة كليًّا -وهي حقًّا مختلفة- وهو أمر مقصود من أجل فهم كيف تعمل الثقافات المختلفة على إنتاج مفاهيم متشابهة عن الأمومة، على الرغم من اختلاف الخطابات الحاكمة لمنظومة الجندر.

إلا أن تجاور النصوص قد يبقى مجرد تجاورٍ لا يؤشر على أي مقارنة من دون وجود أداة رؤيوية تعمل على إيجاد مبرر لهذا التجاور. فالنصوص إذا لم تُقم حوارًا فيما بينها، تبقى المقارنة بمعناها المتعارف عليه غائبة. ولذلك حرصتُ على وجود هذا الحوار، ليس من خلال الأحداث أو الشخصيات أو صورة الأم «وإن كان كل ذلك يظهر في التحليل»، لكن من خلال موقع النص ذاته في ثقافة معينة لها خصائصها الجغرافية والتاريخية والسياسية والمجتمعية، أي التجليات الثقافية المنعكسة على وضع الأمومة من خلال خطابات محددة. في هذا التجاور[57] يمكن توظيف ثلاث وسائل لعقد مقارنة، فهناك التصادم[58] حيث تصطدم النصوص ببعضها لتكشف عن تشابه ما لم يكن واردًا مطلقًا، كما في حالة نص سيمون دو بوفوار المنتمية لفرنسا الاستعمارية ونص فاطمة المرنيسي المنتمية للمغرب الذي كان واقعًا تحت الاستعمار الفرنسي. في هذا التصادم يكشف تحليل الأمومة ثقافيًّا من خلال سيمون وفاطمة أن هناك أشكالًا للحداثة لا تبدأ من الغرب كما هو متعارف عليه في النموذج المعرفي السائد. أما الوسيلة الثانية فهي التغريب[59]؛ حيث يتم نزع العامل الذي تقوم عليه المقارنة في إطاره الدلالي الواسع من أجل أن ينفتح على إطار النص المقابل وهو ما يكسبه معنى جديدًا، وتساعد هذه الوسيلة على هدم ثنائية الأنا والآخر التي تقوم عليها هيمنة نموذج معرفي بعينه؛ فمثلًا في مقارنة رواية «الابنة المفقودة» للكاتبة الإيطالية إلينا فيرانتي مع سيرة الشاعرة عائشة التيمورية في القرن التاسع عشر يتجلى البعد النفسي للأمومة، الذي يجعل المرأة

57. استعنت كثيرًا بكتاب «مقارنات: نظريات، مقاربات، استخدامات» الذي حررته سوزان فريدمان وريتا فليسكي في 2013 .

58. Collision.

59. Defamiliarization.

ترى أمومتها تجذبها إلى الخلف، في حين يدفعها حلمها الخاص إلى الأمام. أما الوسيلة الثالثة والأخيرة فهي «الكولاج»؛ وهو مصطلح تمت استعارته من الحداثة الفنية، وبالتحديد الدادية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، وفي مجمله يشبه القص واللصق؛ فتغير كل قطعة في اللوحة القطعة المجاورة وتدخل معها في حوار. في المقارنة يتجاور جذريًّا نصان مختلفان تمامًا ثقافيًّا وجغرافيًّا وتاريخيًّا، وفي هذا التجاور يحتفظ كل نص باستقلاليته الكاملة، ويتم تحليل مساحات عدم التوافق، فينتج كل نص معانيَ جديدة عن النص الآخر، وتظهر فرضيات نظرية مختلفة. ففي تجاور نص الشاعرة الأمريكية إدريان ريتش عن المرأة المولودة وديوان سارة عابدين ومروة أبو ضيف «وبيننا حديقة» تتغير الأطر التقليدية الحاكمة للقراءة مثل عالم أول/ عالم ثالث، مثلية/ لامثلية، أمريكية/ مصرية، ليتم تسليط الضوء على أمر جديد تمامًا؛ وهو تطور الذاتية[60] النسوية والمجندرة كما تراها الأم في لحظة لاحقة من الزمن.

فيمَ يفيد التجاور؟

يبدو أن الكتاب لا يقوم على روح النقد التطبيقي الذي يُفند الجماليات، بل يعتمد على التأمل في الخطاب وفي العلاقات الداخلية للنص وعلاقته بما يجاوره من نصوص، ومن الواضح أيضًا أن الكتاب يخلو من مسألة التأثير والتأثر التي كانت سائدة في وقت مضى في مجال الأدب المقارن، ويبدو جليًّا أن قراءة النصوص في تجاورها لن تُوظف المصطلحات التنموية التي اكتسحت مجال العمل النسوي ومنها «تمكين المرأة». فما الهدف إذنْ من إقامة حوار بين النصوص المكتوبة في سياقات مختلفة، وأحيانًا متناحرة؟
إن هذه القراءة لا بد أن تكشف -عبر التراكم- زيف الفصل النفسي بين ما يُسمى الشمال والجنوب؛ وهي تسميات عامة تكتسب معناها من السياق الذي ترد فيه. فالتمرد على الصورة المقررة سلفًا للأم يأتي بالنتائج نفسها سواء في الشمال «الغرب» أو الجنوب «الشرق». فإذا كانت النتائج النفسية والمجتمعية متشابهة من ناحية الصدمة «التروما» التي تعانيها النساء/ الأم/ الذات المجندرة، فهذا يعني أن استخدام النساء كرمز ثقافي للحفاظ على الهوية في مواجهة الآخر ليس إلا فرضية أبوية نابعة من اعتبار الهيمنة الذكورية أمرًا

60. استُخدم مصطلح الذاتية بوصفه الترجمة الأقرب لكلمةsubjectivity ، وهي كلمة تُعد بمثابة حجر الأساس الآن في الدراسات النسوية، ويتم الخلط بينها وبين مصطلح الهوية. وتتضمن الذاتية كيفية رؤية الذات لنفسها وكيفية ممارستها لكينونتها في الواقع.

مفروغًا منه. ومن ناحية أخرى، يؤدي تجاور النصوص وتحاورها إلى إعادة قراءة العالم من منظور جديد مختلف عن التقسيم الكلاسيكي «السياسي المؤدلج» الذي كان يضع العالم في شكل قسمَين لا ثالث لهما: مستعمِر/ مستعمَر، الأول/ الثالث، متقدم/ متخلف، ومؤخرًا فاسق/ مؤمن. وبناء على هذا التقابل الأخير، تم إحكام القبضة على النساء، وعلى كافة أشكال ممارسة الذاتية، إضافة إلى الهجوم العنيف العشوائي على النسوية بوصفها دخيلًا غربيًّا استعماريًّا لا يتوافق مع الثقافة العربية.

في تحاور النصوص وتجاور الأمهات ما يؤدي إلى إضعاف منطق التقسيم القديم للعالم، بل ما يؤدي إلى خلخلة الفصل الثابت بين الشمال والجنوب، بما يجعل التعريف الذي قدمته آن جارلاند ماهلر -وهي متخصصة في دراسات أمريكا اللاتينية- للجنوب ملائمًا ومستحقًّا لتأمل، فتقول إن الجنوب «يشير إلى وعي سياسي ناتج عن إدراك شعوب مختلفة لتجربتهم المشتركة في المعاناة من الآثار السلبية للعولمة»[61].

بهذا يمكن النظر إلى حوار النصوص وتجاورها كأنه تعبير عن عواقب الرأسمالية العابرة للحدود التي لا تقيم للفرد وزنًا إلا بقيمة ما يحققه من أرباح. فلا يوجد أي اختلاف بين حوا التي تعيش في مخيم البقعة بالأردن وتعاني من كافة أشكال العنف تحت مرأى ومسمع أمها في رواية «مخمل» لحزامة حبايب، وبين سيث التي تقتل ابنتها في رواية «محبوبة» لتوني موريسون حفاظًا عليها من عواقب العبودية. فقد قام الاحتلال بهدف تحقيق أرباح عبر السطو على الأرض والموارد، وانطلقت العبودية بهدف الحصول على أيدٍ عاملة لا تستدعي دفع أجور. لكن في الحالتَين أيضًا يوجد دوافع أبوية لكل هذه المعاناة، فسيث تقتل ابنتها لكيلا يتم اغتصابها وحوا تعاني من كل أشكال العنف التي لا يرى فيها المجتمع أي انتهاك. وعليه لا يمكن فهم العلاقة بين الأمومة والأبوية من دون فهم العلاقة بين الأمومة والرأسمالية.

ثم؟

احتجت إلى وقتٍ أطول من المعتاد لأمتلك جرأة إخراج هذا الكتاب إلى النور. كان الخوف يتملكني، فقد اقتحمت جبلًا من المقدسات، وليس هناك أقدس

61. Anne Garland Mahler, "The Global South in the Belly of the Beast: Viewing African American Civil Rights through a Tricontinental Lens." Latin American Research Review 50.1 »2015«: 95.

من الأمومة في مجتمعاتنا ولو شكلًا فقط. كان هناك عقبة استنزفت كثيرًا من الوقت، وهي تلك المتعلقة باختيار النصوص: فهل أنتقي النصوص الصادرة في حقبة زمنية معينة؟ لكن ذلك كان سيفضي إلى ضرورة تناول السياق التاريخي، وإلا فما المبرر لذلك الاختيار؟ هل أتناول نصوصًا تنتمي للنوع الأدبي نفسه، أم أتبع المنهج الأمريكي الذي يجمع بين كل الأجناس الأدبية والأشكال الفنية في المقارنة، وأسمح بذلك بظهور آفاق رحبة في القراءة؟ وفي ذروة الحيرة، قررت أن أعود إلى الهدف الأولي الذي انطلقت منه؛ وهو الكيفية التي تتجلى بها أشكال الأمومة ووسائل الذوات وكل مفردات السياق في التعامل معها. ومن هنا أدركت أن العبرة ليست في اختيار النصوص، ولكن في كيفية قراءتها.

كان التحدي الأخير هو ذلك الكم الهائل من الأعمال الأدبية والفنية التي تجعل من الأم محورًا، فكان لا بد مرة أخرى من الاختيار والتخلي. تخليت عن نصوص لها شهرة كبيرة ومكانة لا يُستهان بها في التاريخ الأدبي وهو أمر لا بد من تبريره. على سبيل المثال، يبدأ محفوظ رواية «بين القصرَين» بأمينة، ويفرد لها عدة صفحات ليؤطرها كشخصية رئيسة. أما رواية «الأم» لجوركي فعنوانها يعلن عنها حيث تعيش بيلاجيا مأساة زوجية، تنتهي بدفعها إلى مواجهة الواقع البائس بمفردها، حتى إنها تتحول إلى أم لكل العمال المناضلين. وهناك طبعًا في المسرح الإغريقي مسرحية «ميديا» ليوريبيديس، حيث قامت الأم بقتل أطفالها الثلاث انتقامًا من زوجها. وغير ذلك كثير من الأعمال التي لا يُمكن رصدها في هذه المساحة الضيقة. لكنني أردت أن أزحزح حدود النموذج المعروف سلبًا أو إيجابًا في شخصية الأم من أجل تناول نماذج قد تبدو عادية أحيانًا وغير لافتة للنظر، ونماذج قد تبدو أحيانًا أنها «ظاهرة». لكن الأهم أنها نماذج وشخصيات تنهل من الواقع اليومي الذي نعيشه، وأحيانًا ما تكون نابعة من مسار حيواتنا الخاصة أو هي قصص نقرأها في صفحات الحوادث، أو قد نسمع عنها ويساورنا الشك في مصداقيتها. هذا هو تحديدًا الهدف، الأمومة والأم ليست صورًا ثابتة، بل هي أفعال وذاتيات تتأثر بما حولها كما تؤثر في محيطها أيضًا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الفصل الأول
عبور الحدود الأبوية

سيمون دو بوفوار، وفاطمة المرنيسي

ما كان من الممكن أن يحتل اسما سيمون دو بوفوار الفرنسية (1908 - 1986) وفاطمة المرنيسي المغربية (1940 - 2015) الموقع الذي نعرفه اليوم من دون أن تكونا قد عبرتا حدودًا مفروضة عليهما، مقيدة لفاعليتهما؛ وليس المقصود الحدود الجغرافية، بل الحدود الفكرية والنفسية والمجتمعية. من الطبيعي أن يثير أي اجتراح للحدود كثيرًا من الجدل واللغط سواء كان الفاعل رجلًا أم امرأةً. لكن دخول عنصر الجندر في أي وضع معرفي أو مجتمعي يزيد الأمر صعوبة، إذ يتحول الجندر ذاته إلى حاجز إضافي لا بد من مواجهته والاشتباك معه. فالرجل الذي يجترح الحدود يُعد صنيعه إنجازًا بطوليًّا، أما المرأة التي تجترح الحدود فتُعد فعلتها تجاوزًا في حق منظومة قيمية أخلاقية ارتبطت بالنساء وحولتها المجتمعات إلى حاجز الدفاع الأول ضد «تلويث» نقاء الهوية[62].

إلا أن هذا التجاوز تحديدًا هو ما صنع تاريخًا مكنَّ الفكر النسوي من الحصول على مكانة راسخة في مجالَي العلوم والإنسانيات، ولولا هذا التجاوز الشجاع والمغامر -حيث الخسائر مؤكدة- ما كان مصطلح الجندر ليدخل في الحياة اليومية، وتلك الأخيرة هي معيار مهم لقياس قوة حضور الأفكار. ولا بد أن ينطلق أي تجاوز للحدود من نقطة فكرية ناتجة عن وضع مجتمعي ضاغط أو غير عادل أو غير مقنع، فالشخصي يعادل السياسي وهو ما يجعل التجاوز يبدأ غالبًا من المجال الخاص ليؤثر في المجال العام. وتجاوز الحدود ليس مجرد إصدار كتاب أو نشر مقال، بل هو فعل تأسيسي معرفي لديه البراهين والأدلة التي تجعله نموذجًا قابلًا للتكرار والإعادة في سياقات زمنية واجتماعية وسياسية مختلفة، مع الأخذ في الاعتبار أن ارتحال الأفكار يُكيف لنفسه مباشرة السياق الخاص به، وهو سياق ينبع من كم التحديات التي تواجهها أي

---

62. ترسخت فكرة التمايز عن الآخر في عقلي ووعيي منذ الصغر بفعل التنشئة المؤسسة على محاذير وممنوعات. ثم أصبح البقاء داخل الحدود فعلًا تنافسيًّا من أجل الحصول على لقب «الفتاة المثالية» في مراحل التعليم المختلفة. بذلك يتم وأد روح المغامرة مبكرًا، ويعمد الأهل إلى التلويح بما ينتظر كل مغامرة من عقاب. وهي فكرة أرستها الأفلام السينمائية التي تقوم على الثواب والعقاب للنساء. أدى كل هذا المسار إلى إرباكي كثيرًا عندما بدأت أقرأ عن موقع النساء من خلال إطار نظرية ما بعد الاستعمار. وحتى اليوم أتساءل ما إذا كان نقاد تلك المدرسة يسعون إلى ترسيخ فكرة الهجنة في مقابل توجيه النقد إلى الحفاظ على نقاء الهوية «وهو مفهوم أسطوري غير موجود»، أم أن الالتزام بالحدود ونقد التوجه نحو الغرب الأبيض هو المطلوب؟ في عام 2000 قرأت كتاب آن ماكلينتوك وآمر مفتي وإلا شوحات، ووجدت أن ما يطرحونه هو ما يلائم معتقداتي وأفكاري.

Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat. (1997). Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Post-colonial Perspectives. University of Minnesota Press.

امرأة تسعى إلى العبور. ولا تتعلق هذه التحديات فقط بالمجتمع -وهو في حد ذاته مصطلح غائم غير محدد- بل تبدأ من مساحة أصغر بكثير، من المجال الخاص الخاضع لتلك الحدود، وتبدأ التحديات دائمًا من الرقابة الذاتية والخوف المشروع والمستبطن، وتبدأ أيضًا من أفراد الأسرة -التي تُعد سلطة قائمة بذاتها- ثم تنسحب على الأسرة الممتدة ثم عتبات الشارع/ البناية «حيث الحارس[63] هو الشخص الأهم دائمًا»، ثم المؤسسات على اختلافها. بذلك يكون عبور وتجاوز الحدود الفكرية التي تحولت إلى الطبيعي والمألوف والمقبول هو أول تحدٍّ يواجه الانطلاق الفكري لأي امرأة، وهو تحدٍّ يؤثر في المسار المعرفي ويُشكله حتى النهاية.

الأمر ليس ببساطة تجاوز حدود الذات والأسرة النووية، إذ ينطوي الأمر على تعقيدات متعلقة بعلاقات القوى وتوزيع الأدوار داخل هذه الأسرة. فالأم هي المنوط بها توريث القيم وإعادة إنتاجها وحمايتها وترسيخها والدفاع عنها ضد أي تغيير محتمل[64]. المشكلة أن هذه الأم تعتنق هذا الخطاب وتحاسب نفسها دائمًا على مدى التزامها بمفرداته، ومن ثم تركن المنظومة القيمية الذكورية إلى الاطمئنان لوجود حارسات القيم اللواتي لا يسمحن بأي تهاون فيما يتعلق بالحدود سواء كانت مظهرًا أم فكرة أم سلوكًا أم خطابًا. قد تُشكل الأم بوابة عبور سهلة وداعمة بما قد يُسهل الرحلة، أو تكون بمثابة بوابة زنزانة تجعل من العبور إثمًا وذنبًا لا يُغتفر. في الحالتَين، لا بد أن يصاحب العبور منظومة فكرية كاملة نابعة من داخل ثقافة الحدود ومناهضة لها، فالخطاب يُقوَّض من الداخل لا من الخارج. وبالمثل، فإن الأم، أو بالأحرى الأمهات، إذا كنا نشير إلى حارسات القيم، قد ترى في العبور انتصارًا لها كون الابنة حققت ما كان مستحيلًا أو ترى فيه خيبة أمل وفشلًا، وربما يؤدي ذلك إلى شعور فرويدي بالغيرة؛ كون الابنة تمكنت من تحقيق ما لم تتمكن الأم من تحقيقه.

---

63. يُعتبر حارس البناية «في مصر نُطلق عليه البَوّاب» الشخص الأهم في حياة أي امرأة أو فتاة؛ فهو يمثل سلطة مجتمعية تصدر أحكامًا قاطعة لا يمكن تغييرها.

64. تحتل تهمة عدم تربية الأبناء والبنات بالشكل اللائق المركز في أي شجار ينشأ بين زوجَين أوشكا على الدخول في مرحلة انهيار العلاقة بينهما. بل إن نفس جوهر الخلاف يدخل في ثنايا الخطاب الرسمي للدولة. ففي عام 1978 طرح الفريق سعد الشريف -عضو مجلس الشعب المصري- اقتراح عودة المرأة العاملة إلى المنزل على أن تُمنح نصف راتبها، ويقول: «في رأيي أن رسالة المرأة الأولى هي الأمومة، والأمومة معناها واسع، ولا يعني ذلك مجرد الإنجاب، إنها التربية الشاملة التي تخلق المواطن السوي الصالح، وفي رأيي أن الظروف التي تعيشها المرأة لا تمكنها من إتمام رسالتها على الوجه المطلوب». «نقلًا عن: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999، 81-80).

دائمًا ما تكون الرحلة جبلية وصعبة كما تصف فدوى طوقان مسار حياتها[65]، وتكمن صعوبتها في خوف السؤال الذي قد يفتح بابًا لأفكار مغايرة، وخوف الرفض والنبذ، وخوف العواقب، والأهم هو الحيرة أمام التناقضات التي يتعثر عندها العقل، إما أن يتجاوزها وإما أن يجد لها حلولًا تلفيقية أو يرفضها بشكل كامل، وهذا الرفض لا يتأتى إلا عبر منظومة فكرية صارمة تهدف إلى تحقيق الاتساق الفكري. وعلى الرغم من اختلاف السياق الذي نشأت فيه سيمون دو بوفوار، حيث صعود الحداثة في عشرينيات القرن العشرين في فرنسا التي كانت آنذاك هي المحتل الرئيس للمغرب، عن السياق الذي نشأت فيه فاطمة المرنيسي التي نشأت في حريم في مدينة فاس الواقعة تحت الاحتلال الفرنسي، فإن التشابهات والتقاطعات بين السياقَين مثيرة للدهشة. فتبدو مسائل الطبقة والدِّين «بمعنى الخطاب والطقوس» هي العوامل التي تتحكم في سياسات الهوية النسوية بشكل كبير، حتى إنها تتحول على يد الأم إلى عوامل مساعدة أو معاكسة للوصول إلى الحداثة الفكرية.

قدمت سيمون دو بوفوار -الفيلسوفة الفرنسية المعروفة- تفاصيل رحلتها في العبور في مذكراتها التي نشرتها عام 1958 بعنوان «مذكرات فتاة رصينة»[66]. نشأت دو بوفوار في بيئة تعتبر الرصانة فيها هي الأصل لتشكل الأنوثة، فقد كانت محاطة بعاملَين من الصعب مواجهتهما: بيئة كاثوليكية محافظة وقد تجلت في تطرف في الأم، وعائلة -نووية وممتدة- برجوازية حتى النخاع، فكان العبور يستدعي تجاوز الأم والدين والطبقة. لم تكن المنظومة التي يتوجب عبورها سهلة، فهي تأخذ شكل المثلث الذي يحاصر العقل بدونية النساء «الطبيعية»، والنفاذ من أي ثغرة لها عواقب وخيمة: فتجاوز الأم يعني الشعور بالنبذ والانفصال العنيف، وتجاوز الدين يعني الشعور بالإثم وتلقي الرفض من المجتمع، أما تجاوز الطبقة فهو ما عُدَّ في فرنسا العشرينيات علامة على الجنون والتهور. كان الحل الأمثل إذن هو التعامل مع المنظومة الدينية التي تخلص العقل من الشعور بالإثم. لم يكن سهلًا لطفلة اعتادت الذهاب إلى الكنيسة

---

65. فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة: سيرة ذاتية. عمان: دار الشروق، 1985.

66. ثم صدر باللغة الإنجليزية عام 2005 بعنوان Mémoires d'une jeune fille rangée، نشر الكتاب عام 1958 بعنوانMemoirs of a Dutiful Daughter . والمدهش هو سرعة صدوره عام 1959 باللغة العربية -وهو ما يؤكد على تأثير بوفوار- بعنوان «مذكرات فتاة رصينة» عن دار العلم للملايين في بيروت، وهو متاح على الإنترنت.

ثلاث مرات أسبوعيًّا والاعتراف شهريًّا أن تتخلص من ذلك، كما أن الأسرة لم توفر أي دعم لهذا العبور، فكانت الفلسفة هي الملاذ والملجأ.

تحتوي «مذكرات فتاة رصينة» على أربعة أقسام، تسرد فيها دو بوفوار نشأتها ورحلتها الفكرية في مسار خطي واقعي، وتستعين في بعض المقاطع باليوميات التي كانت تكتبها، وتطرح الأسماء كما هي من دون أي إخفاء. تحمل المذكرات الزخم الفكري الذي اتسمت به باريس في عشرينيات القرن الماضي، وهو ما ينعكس على الشابة التي اجتازت امتحان الفلسفة في السوربون، وحصلت على المرتبة الثانية بعد سارتر. لا تتوانى دو بوفوار عن طرح كافة التناقضات التي عانت منها في قناعاتها الدينية وسلوكها الاجتماعي ومشاعرها الخاصة وأفكارها الفلسفية. وتشرح بدقة الكيفية المعرفية التي تمكنت من خلالها إتمام رحلة العبور والتخلي بشكل كامل عن المفاهيم الجامدة المتعلقة بالأنوثة من ناحية، وبالأفكار والمفاهيم التي تنظم المجتمع من ناحية أخرى. إلا أن مواجهة الأم كانت أصعب عقبة واجهتها دو بوفوار، فمن دون هذه المواجهة ما كان من الممكن أن تقدم كتابها المعروف «الجنس الآخر «أو «الجنس الثاني» إذا لجأنا إلى الترجمة الحرفية» الذي صدر عام1947 ». مكتبة سُر مَن قرأ

كتبت فاطمة المرنيسي -عالمة الاجتماع المغربية- مذكرات تحمل كثيرًا من التخييل القصدي بعنوان «نساء على أجنحة الحلم»[67] عام 1994. إلا أن هذه المذكرات لا تشبه ما كتبته دو بوفوار، بل إن الكتاب يتم تناوله وتصنيفه باعتباره رواية؛ والأمر مفهوم لأن السرد مكتوب من وجهة نظر طفلة في السابعة تعيش في حريم في مدينة فاس، وهو ما يفتح المجال لعددٍ من الأصوات النسائية التي تُشكل هذا الحريم. والحريم -بعيدًا عن الدلالات السلبية التي لحقت بالمصطلح في الغرب- هو ما يُعادل الأسرة الممتدة التي تضم عدة أجيال من النساء، ومن ثم تتشابك علاقات القوى التي ترتبط بالمكانة الاجتماعية والسن والطبقة. لكن العقبة الرئيسة تتجلى في كون فكرة الحريم اكتسبت قوتها من منطلق ديني واجتماعي يُشرعن تحويل هذا المجال المغلق إلى المساحة الوحيدة

67. فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994. ويعبر هذا العنوان بصدق عن عنوان النسخة الفرنسية، في حين يظهر العنوان بصبغة استشراقية مبالغ فيها في النسخة الإنجليزية عام 1994Tales of a Harem Girlhood ، ثم تغير عام 1995 إلى The Harem Within Dreams of Trespass.

المتاحة للنساء. فإذا كانت الرصانة هي السلوك الطبيعي لتشكل الأنوثة في فرنسا، فإن الالتزام بقواعد الحريم التي يتشابك ويتداخل مع أفكار عقائدية يبدو هو العقبة في طريق العبور. إلا أن كلًّا من السياقَين الفرنسي والمغربي قاما على أسس دينية -الكاثوليكية والإسلام- تحدد مكان ومكانة النساء.

وعلى الرغم من دعم الأم في حالة المرنيسي لابنتها فاطمة وتشجيعها على كسر منظومة الحريم، فإنه كان هناك عامل إضافي في المغرب يُصعب رحلة العبور؛ وهو الاستعماران الفرنسي والإسباني. فكان الأب يقول مثلًا: «إننا نعيش أوقاتًا صعبة، فالبلاد في يد المحتل الأجنبي، وثقافتنا مهددة ولم تبقَ لنا إلا التقاليد» (88). ففي أثناء الاستعمار يتركز هم المستعمَر على الحفاظ على الهوية، وهو أمر لا يمكن تحقيقه إلا من خلال النساء؛ حيث تُعد المرأة رمزًا للوطن، ومن أجل الحفاظ على هذا الوطن لا بد من الحفاظ على وضع النساء من دون مساس؛ عبر الإبقاء عليهن داخل الحدود المفروضة والتأكد من التزامهن بها. كان على فاطمة -الطفلة ذات السابعة- أن تحاول العبور من داخل المنظومة الدينية التي تُكرس لفكرة الحريم، فجاءت الأسئلة «الطفولية» التي تطرحها على النساء بمثابة مسارات عبور أو تحديات أو أسئلة تكشف التناقضات الكامنة داخل الفكرة ذاتها فتتحول إلى ثغرات للعبور.

يُعتبر نص سيمون دو بوفوار وثيقة ترصد الوضع الاجتماعي للمرأة الفرنسية -من داخل المنظومة البرجوازية- في بداية العشرينيات من القرن الماضي، إذ انتهت الحرب العالمية الأولى مُخلفة وراءها ارتباكًا شديدًا في الوضع الاقتصادي وفي التراتب الطبقي، وهو ما انعكست آثاره بشكل مباشر على عائلة دو بوفوار، على الرغم من أن ذلك لم يخلخل منظومة القيم البرجوازية. وعلى الجانب الآخر، ترصد المرنيسي وضع الحريم في أثناء وجود الحماية الفرنسية على المغرب، والتي فُرضت بشكل كامل في 1920، وهو ما أدَّى إلى ترسيخ قيم الحريم واشتداد صلابة الحدود. يُقدِّم النصان نفسهما كوثيقة ترصد العلاقة المتداخلة بين المجالَين الخاص والعام من زاوية الديني السائد ومن زاوية المؤسسة الأبوية التي تُعضد القيود المفروضة على النساء. وفي الوقت ذاته يكشف كل نص -بوصفه مرويًّا على لسان الذات التي عبرت الحدود- تشابكًا وصعوبة الحواجز التي تم تخطيها والتحديات التي كان لا بد من مواجهتها في سبيل تفكيك المفاهيم الثابتة للجندر، أي مفاهيم التشكل الاجتماعي والثقافي والنفسي

للجنسَين. بذلك الرصد والتحليل يضيف كل نص لنفسه بُعدًا إضافيًّا، فهو يُنظر إلى نفسه وبيئته. يتأمل النص -الذي يضع نفسه على تخوم السيرة الذاتية أو في قلبها- الذات والآخر، ما يمنحه هوية مزدوجة: فهو نص إبداعي عن رحلة امرأة واجهت بعقلها مفاهيم ثابتة عن الذات الأنثوية، وهو أيضًا وثيقة نظرية عن الكيفية النفسية والفكرية التي وظفتها كل كاتبة لإتمام الرحلة.

لا يغفل أي نص دور الأم في أثناء رحلة العبور. فكانت أم المرنيسي تقول لابنتها: «عليكِ أن تتعلمي الصراخ والاحتجاج كما تعلمتِ المشي والكلام، إذا كنتِ تبكين حين تسمعين السباب، فكأنكِ تطالبين بالمزيد» (17). وتقول دو بوفوار عن أمها: إنها «كانت في لحظة، وحتى في أعمق أسرار قلبي، شاهدي، ولم أكن أميز قَطُّ بين نظرها ونظر الإله. ومن أجل هذا، كنت أعتقد أن بوسعي، بل من واجبي، أن أساويها بالتقوى والفضيلة» (13-14). إلا أن دور الأم لا يقوم منفردًا من دون تعزيزات، بل هو مدعوم من قِبل الطبقة والدين والمكان. فالأم بوصفها امرأة خاضعة للقيود المجتمعية نفسها وملتزمة بمفاهيم الجندر ذاتها قد تقوم بإعادة إنتاج وترسيخ القيم الذكورية -كما هو الحال مع أم دو بوفوار وأم صديقتها زازا- ومن ثم تعلن رفع الحماية عن الابنة، رمز العقوق وخيبة الأمل. وقد تكون الأم داعمة للابنة -كأم المرنيسي- مُعولة عليها الآمال في تشييد مستقبل مختلف عن الحريم، لكنها في الوقت ذاته خاضعة قهرًا لسلطة ورقابة أمهات أخريات في الأسرة الممتدة.

عبر القراءة المتأنية لدور الأم ومواقفها المتسقة أو المفارقة أو المتناقضة بفعل عوامل مجتمعية أو سلطوية أو نفسية، يُمكن فهم جوهر رحلة العبور، وتتبع سردية التمرد التي تم نسجها تدريجيًّا. والمقصود بالجوهر هو المفاهيم التي حاولت كل كاتبة تفنيد كيفية تجاوزها والتخلي عنها من أجل الوصول إلى رؤية مغايرة تشكل نقطة ارتكاز. وقد ظهرت المفاهيم -أو بالأحرى الحدود- الخاصة بالجندر التي تُشكل المنظومة المفاهيمية المجتمعية في ثلاثة عوامل رئيسة هي: الطبقة ورؤيتها لذاتها بشكل تمييزي ضد الآخر، والدين وسطوته التي تُشرعن وتقنن وتُقوي الحدود، والمكان -المدينة والريف- الذي يتغير فيه شكل ممارسة المفاهيم.

أولًا: الطبقة

على مدار التاريخ، منذ نشوء القطبية الثنائية بين الحُرة والأَمَة، ظلت تلك الأخيرة تتمتع بحرية حركة عكس نظيرتها الحرة. وفي العصر الحديث ومع إلغاء الرق والعبودية لم تختفِ هذه الاختلافات. ظهر ذلك الاختلاف في حرية الحركة و«الفعل» التي امتلكتها نساء الطبقات الدُّنيا، فهن قادرات على التجول في الأسواق، بل وأيضًا لديهن إمكانية كشف الوجه في البلدان التي كانت تفرض على النساء تغطية وجوههن. إلا أن هؤلاء النساء يحصلن على هذا الامتياز لكونهن قادرات على العمل وزيادة الدخل، أما الأُخريات القابعات خلف الأسوار فهن مقيدات بمفاهيم مغايرة أبرزها عدم حرية الحركة؛ فالمرأة الفاضلة هي التي لا تظهر في المجال العام، أي كل ما هو خارج المنزل هو مكان محرم عليها. تقول المرنيسي: «كنا بحاجة إلى إذنٍ للدخول والخروج. كل تحرك كان يستلزم تبريرًا، وكان عليك احترام المراسيم كاملة للتوجه نحو المدخل. إذا قدمت من الباحة، عليك أن تسير في ممر طويل لتجد نفسك أمام أحمد البواب، جالسًا على حشيته كأنه يعتلي عرشًا، وصينية الشاي أمامه» (29). أحمد البواب هو إذن حارس الحدود التي لا يُسمح للنساء تجاوزها، فهو يُشرف على «طقس المرور» (29) من مكان جلسته المعتادة «غالبًا ما يحمل على ركبتَيه أصغر أبنائه الخمسة، لأنه كان يعتني بهم في غياب زوجته لوزة، التي كانت طباخة ماهرة، تقبل أحيانًا بالعمل خارج البيت إذا ما كان العرض مغريًا» (29). في تلك الجمل الوصفية القليلة لا تبدو زوجة أحمد قادرة على كسر قواعد الحريم فقط، بل هناك أيضًا قلبٌ للأدوار؛ فالزوج يقوم برعاية الأطفال لتتمكن زوجته من العمل. وعندما طرحت فاطمة السؤال الشائك: «هل يتوفر كل الرجال المتزوجين على حريم؟» جاء التفسير مستندًا إلى حالة أحمد كمؤشر: «كنا نعرف نحن الثلاثة بأن أحمد البواب متزوج، وهو يسكن قرب المدخل مع زوجته وأطفاله الخمسة في منزل صغير ذي غرفتَين وباحة، ولكن بيته لم يكن حريمًا، وبالتالي لا علاقة للحريم بالزواج» .(162)

في المقابل، كان لا بد لنساء الحريم أن يقبعن داخل الدار، فقد كان مدخل الدار -الذي يحرسه أحمد- «يفصل حريم النساء عن الغرباء في الخارج. شرف أبي وعمي كان رهينًا بهذا الفصل كما يُقال لنا، بإمكان الأطفال اجتياز المدخل على عكس النساء» (29). المعادلة تستلزم الفصل الواضح الصارم بين الداخل

«الحريم» والخارج «الرجال»، بين الخاص والعام، بين الشخصي والسياسي. إلا أن أحمد وزوجته لم يلتزما بهذه الحدود لانتمائهما إلى طبقة أدنى، فكأن الطبقة الأدنى تسمح بحرية وبمنظومة توزيع أدوار مغايرة، وهو ما يعني في النهاية أن مفهوم الحريم يتمتع بسيولة تُسهل تقويضه ومساءلته بصرامة. الحريم مفهوم ثابت وجامد في علاقته بالطبقة، بل يستمد قوته من الطبقة، ما يجعل أي خلخلة للهرم الطبقي محمودة ومرغوبة. فالنساء في الداخل «كُن يحلمن بحرية التجول في الأزقة» (30). حتى إن أشهر حكايات حبيبة، عمة فاطمة، هي «المرأة ذات الأجنحة التي تطير من الدار حين ترغب في ذلك» (30). لكن لوزة -زوجة الحارس- لم تكن في احتياج إلى خيال الحكاية حتى تتجول في الأزقة، في حين أن الحريم في الداخل بقين «على أجنحة الحلم»، الحلم بالخروج من الحريم، بحرية الحركة، بمشاهدة العالم خارج الدار. بمعنى أدق كانت النساء مشغولات بالحياة، «مشغولات باختراق الحدود، مهووسات بالعالم الموجود خارج الأسوار، يتوهمن أنفسهن طيلة النهار متجولات في طرق خيالية»(9).

تتجلى تأثيرات الطبقة أيضًا في مسألة الاستعمار، فالمستعمر الفرنسي ينتمي إلى طبقة مغايرة تمامًا للطبقة التي ينتمي إليها المستعمر، أو هكذا صاغت المنظومة الذكورية الأمر. فالصوت الأول الذي نسمعه في النص هو صوت الأب الذي يقول إن «الله عندما خلق الأرض وما عليها فصل بين النساء والرجال، وشقَّ بحرًا بكامله بين النصارى والمسلمين؛ ذلك أن النظام والانسجام لا يتحققان إلا إذا احترمت كل فئة حدودها، وكل خرق يؤدي بالضرورة إلى الفوضى والشقاء» (9). ينسحب الفصل بين الجنسَين على الفصل بين المحلي والأجنبي «النصارى». كان الفرنسي هو العدو المنتمي لطبقة مغايرة استوطنت حيًّا جديدًا يختلف جذريًّا عن الحي القديم، «كانت المدينة الجديدة حريمهم بشكل ما، ولم تكن لهم حرية التنقل في المدينة كالنساء تمامًا. وهكذا كان بإمكان الإنسان أن يكون قويًّا وأسيرًا للحدود في الوقت نفسه»[68] (21). يبدو الفصل التعسفي بين النساء والرجال، وبين المستعمِر والمستعمَر، قائمًا بشكل أساسي على الطبقة والمكان «والديانة طبعًا». وهو فصل يتخذ أشكالًا متداخلة بحيث يصعب تبسيطه، ما يؤكد أن تجليات الفصل تخدم مصالح طبقة بعينها «للمستعمِر والمستعمَر»، تتخذ من المفاهيم الذكورية منهاجًا للرؤية.

68. في هذا التحليل البارع تجعل المرنيسي عدم حرية الحركة أحد أشكال الخوف من الآخر.

تنتمي دو بوفوار إلى أسرة برجوازية بامتياز، تُعبر تمامًا عن فرنسا في فترة الحرب العالمية الأولى، وهي برجوازية تتسم بالتعصب لأفكارها -أفكار الطبقة- ضد أي أفكار أخرى، كما أنها طبقة متحالفة مع الكنيسة بشكل كامل، وهي كأي مؤسسة دينية ترى المرأة كائنًا أدنى من الرجل. لكن إذا أردنا أن نلخص أفكار هذه الطبقة التي نشأت فيها دو بوفوار فيمكن أن نقول إنها «الرصانة» من ناحية الالتزام بالسلوك قولًا وفعلًا، والمظهر الذي يُعتبر المسار الوحيد المتاح للنساء. فكان الأب «يقدس المرأة بصفتها أُمًّا، ويطلب من الزوجة الأمانة المطلقة، ومن الفتيات الطهارة، ولكنه كان يقر للرجال حريات واسعة» (12-13). وإذا كانت المرنيسي قد أعلنت في السطور الأولى عن نشأتها وقالت: «وُلدت في حريم بفاس، المدينة المغربية التي تعود إلى القرن التاسع عشر» (9)، فإن دو بوفوار تُعلن عن الطبقة بشكل مماثل: «وُلدتُ... في غرفة ذات أثاث أبيض اللون تُشرف على جادة راسباي. ويرى مَن ينظر إلى صور الأسرة التي أُخذت في الصيف التالي سيدات صبيات يلبسن أثوابًا طويلة، وقبعات مزدانة بريش النعام، ورجالًا يبتسمون لطفل: إنهم أبي وأمي وجدي وأعمامي وعماتي وأنا» (7). في هذه البيئة تكون أدوار المرأة مُعدة سلفًا، وأولها هو عدم السماح لها بالخروج بمفردها من المنزل، وقد ظلت هذه القاعدة سارية على دو بوفوار حتى بلغت التاسعة عشرة من عمرها. فالفتاة الرصينة هي الملتزمة بالمجال الخاص وآدابه، والمطيعة لأهلها من دون نقاش، «وغدوت طوال سنواتي انعكاسًا أمينًا لأهلي» (12). وكان أي تمرد على ذلك يستدعي من دو بوفوار الذهاب إلى الكنيسة من أجل الاعتراف للكاهن، وفي الوقت ذاته تعترف للقارئ وتقول: «كنت أسعى إلى أن أروق الآخرين» (9). إنها مرحلة محاولة الحصول على اعتراف الآخرين بالذات[69].

وكما كانت زوجة أحمد الحارس قادرة على مغادرة المنزل للقيام بمهام أخرى، فقد كانت لويز ومن بعدها كاثرين -اللتان تعتنيان بسيمون وأختها- تفعلان الشيء نفسه، بمعنى أنهما كانتا قادرتَين على كسر الحدود وعدم الالتزام بتلك التعاليم الصارمة. فكانت كاثرين على سبيل المثال «تخرج مساء مع

69. لا يختلف الأمر كثيرًا عن محاولة الوصول إلى مكانة «الفتاة المثالية»، تلك التي تلتزم بكل ما أقرته الأبوية من قوالب وأنماط سلوك وتفكير. ومؤخرًا ومع صعود السوشيال ميديا تم اعتبار محاولة إرضاء الآخرين مرضًا لا بد من علاجه.

الإطفائيين الذين كانوا يعملون في الثكنة المقابلة لبيتنا، وكان الناس يقولون إنها تغامر معهم» (33)، وهو ما دفع الأم إلى طردها. كانت كاثرين بذلك تنتمي إلى طبقة أدنى، لا بأس أن تقوم نساؤها بهذه الأفعال -العمل من أجل العيش- التي لا تقبلها الثقافة البرجوازية، وهو ما يوضح البعد الاقتصادي الذي تقوم عليه الثقافة الذكورية. لكن المعايير المزدوجة المعتادة لهذه الثقافة تتجلى بوضوح أيضًا، فتقول دو بوفوار: «كان أبي ومعظم الكُتَّاب والإجماع العام يشجعون الشباب على أن يغامروا، حتى إذا آن الأوان، فإنهم سيتزوجون الفتاة التي تنتمي إلى عالمهم، وفي الانتظار لا بأس من التسلية مع فتيات عابرات... كرروا لي القول إن الطبقات الدنيا لا تملك مناقب، فلا بأس من قضاء الوقت مع فتياتها، وكنت أثور ضد هذه الفكرة» (78). كانت بدايات ثورة دو بوفوار هي الثورة على الطبقة، على برجوازية الأم وآراء الأب «كنت أنفر من موقف أبي تجاه الجنس الضعيف... من طيش العلاقات ومن الغراميات ومن الخيانات البرجوازية» (96).

كانت المعركة الرئيسة لسيمون دو بوفوار هي الانسلاخ عن الطبقة التي تنتمي إليها، وهو أمر صعب إذا أخذنا في الاعتبار أن الطبقة تعبر عن نفسها من خلال الأم والمؤسسة الاجتماعية. وقد كان موقف الأم الرافض لأفكار ومسلك ابنتها هو ما جعل من العبور حلمًا شبه مستحيل لسيمون؛ فالانسلاخ عن الأم هو أشبه بعملية فطام قسري مؤلم: «كنت أنفصل عن الطبقة التي أنتمي إليها، ولكن إلى أين أذهب؟ لم يكن واردًا أن أهبط إلى الطبقات الدنيا... ولما لم أكن أرى في العالم أي مكان يناسبني، فقد كان يسعدني أن أفكر بألَّا أستقر في أي مكان»(99). تلوح بداية القلق الوجودي الذي يحتاج إلى مسيرة طويلة ليتمكن من كسر المفاهيم الجامدة المتعلقة بالرصانة البورجوازية. لكن العقبة ظلت قائمة: «لقد كنت في نظر أمي روحًا ضالة، روحًا للإنقاذ. وحين كانت تطرح عليَّ سؤالًا، كنت أشعر أنها تنظر من ثقب قفل. وكان يغيظها أن أظل صامتة دائمًا، وتقول في ذلك إن سيمون تفضل أن تقف عارية تمامًا على أن تقول ما في رأسها»(98). هكذا حكمت أمها عليها بالنفي، بعد أن قامت سيمون بنفي نفسها خارج الطبقة، لكنها لم تترك لها حرية التحكم في المصير، كأنها عالقة في منتصف الطريق. فلا هي قادرة على الرجوع، ولا على التقدم إلى الأمام: «تحققت بذعر من تبعيتي لها. إنهم لم يكتفوا بأن يحكموا عليَّ بالنفي، ولكنهم

لم يتركوا لي الحرية أن أقاوم قسوة مصيري. لقد كانت أعمالي وحركاتي وكلماتي مراقَبةً كلها، وكانوا يرصدون أفكاري، وكان بوسعهم أن يجهضوا بكلمة واحدة آثار المشاريع إلى قلبي»(111). ليس من السهل الانسلاخ عن الطبقة التي لا تختلف كثيرًا عن طبقة الحريم؛ فالأمر لا يتعلق فقط بالخروج من المنزل، بل المحور الأساسي هو الخروج من الفكرة ذاتها. لم تحظَ دو بوفوار بنصيحة الأم لابنتها فاطمة فيما يتعلق بالطيران: «لا أود أن تفكر ابنتي في الطيران وهي تريد تغيير العالم دون أن تدخل في حسابها مشروعًا جيدًا للنزول»(70).

ثانيًا: الخطاب الديني

يستمد الحريم شرعيته من تقديس الحدود، حتى إن الأمهات في فاس كان اهتمامهن منصرفًا إلى «تلقين الطفل احترام الحدود إلى حد ينسيهن إسبال قليل من العطف عليه»(24). ترتكز هذه القدسية على خطاب ديني يؤكد على الفصل بين النساء والرجال مع تقييد حرية التنقل؛ يبرر هذا المحمول الثقافي الموروث الانعزالية الجندرية استنادًا إلى أن مصطلح الحريم «يعود إلى لفظة الحرام الذي يتعارض مع الحلال»(71). ولأن معسكر الأمهات المؤيد للحريم لم يمتلك براهين وحججًا قوية، كان الاعتماد على الكُتَّاب من أجل تعليم الأطفال الطاعة، وربط خرق الحدود بالنصارى، فيما يُوحي بالخروج عن الملة. وفي الدمج بين الموروث الديني والإرث الثقافي، اكتسب مفهوم الحريم مزيدًا من القوة، وهي قوة كانت تحتاج دائمًا إلى مراقب كالحارس أحمد علي البوابة والفقيهة في الكُتَّاب وبعض الأمهات في الداخل اللواتي يعدن إنتاج الخطاب بقوة ويشرفن على تجلياته المادية في الحركة والتطريز والأفعال التي تؤشر على إمكانية تحول الفكر إلى فعل.

وعبر تقنية الأسئلة المستمرة التي يطرحها الطفلان -فاطمة وسمير ابن عمها- تمكنت المرنيسي من خلخلة مفهوم الحريم من داخل أطر نظرية لا تصطدم بالمفاهيم الدينية، كما أنها كشفت الكيفية الفكرية التي يقوم بها الخطاب الديني بترسيخ الحريم والحفاظ عليه. كانت الطفلة مهووسة بالسؤال: أين يقع الحريم؟ أين هو خط الحدود؟ لماذا الحريم؟ مَن الذي اخترع الفكرة؟ وفي مقابل أوامر دينية زائفة قدمت الجدة شامة -التي كانت مغرمة بالتمثيل والحكي- تفسيرًا سياسيًّا للحريم. ففي زمن الحروب كان لا بد من تنصيب

ملك، «على الملك أن يمتلك شيئًا ليس في حوزة الآخرين»(52)، ومن هنا تزايدت أعداد الجواري: «في حين كان العرب منهمكين في محاصرة النساء وراء الأبواب، اجتمع الرومان وباقي المسيحيين وقرروا تغيير قواعد اللعبة في البلاد المتوسطية»(52). وترى الجدة شامة «هناك جدات كثيرات في النص» أن الزمن توقف عند هارون الرشيد، في حين تقدم الباقون. فمَن يمتلك عددًا أكبر من النساء يحصل على القوة. يتلاقى تفسير الجدة شامة مع التفسير الماركسي الذي قدمته الجدة ياسمين، التي ترى أن الحريم العائلي هو «مكان محمي ومنظم له قانونه المحدد، إذ لا يمكن لرجل أن يدخله دون إذن صاحبه، في هذه الحالة عليه أن يخضع لقانونه. إن الحريم محكوم بفكرة الملكية الخاصة والقوانين التي تسيرها»(71). يتبنى معسكر الأمهات الرافضات للحريم تفسيرات ماركسية تؤكد على الملكية، ملكية الرجل لحريمه بشكل مطلق، بحيث تصبح الجدران أحيانًا غير ضرورية، إذ تترسخ فكرة الحريم في العقل، أو ما تسميه المرنيسي: «الحريم اللامرئي».

وعلى الرغم من هذه التفسيرات المنطقية ذات الحجة الواضحة التي لا تنهل من الدين، بل تعمد إلى تفسير علاقات القوى سياسيًّا واقتصاديًّا -ما يستدعي المقولة النسوية القائلة إن الشخصي هو السياسي- ظل الحريم راسخًا في التقاليد، حتى ازدهرت الحركة الوطنية المطالبة بالاستقلال، وقامت أم فاطمة بارتداء لثام أسود صغير بدلًا من «الحايك»، بل إنها خرجت في المسيرات التي احتفلت باستقلال المغرب عام 1956. من المهم هنا التأمل في موقف الأب الذي كان متسامحًا دائمًا مع النساء، وهو ما يظهر في تفهمه لموقف زوجته الرافض للأسرة الممتدة، «لقد كان يحس بالذنب إذا خرق التضامن العائلي، وهو يعرف في قرارة نفسه بأن العائلة الممتدة عمومًا والحريم خصوصًا آيلان إلى زوال»(86). لكن عندما تحول هذا الكلام إلى واقع ملموس ظل يردد: «إذا تزينت النساء بزي الرجال كان الأمر أفظع من الفتنة، إنه الفناء»(131). إلا أن ذلك لم ينجح في إجهاض مسار السؤال الساعي إلى كشف معنى الحريم.

ينبع السؤال دائمًا من قلب التناقضات، فيسعى العقل إلى الفهم عبر محاولة تنسيق المتناقض عبر القبول الصامت أولًا، ثم تأتي الخطوة التالية التي تُعلن عن مواجهة صريحة. في حين عاشت فاطمة في حريم يموج بالآراء المختلفة والمتعارضة، نشأت دو بوفوار في أسرة تتخذ من المسلك الديني رؤية لا جدال

فيها، «وكانت المقولتان اللتان ينتظم بهما عالمي هما الخير والشر، وكنت أسكن منطقة الخير حيث تتحد السعادة والفضيلة اتحادًا لا انفصام له»(10). وكما كان المجتمع المغربي يعيد إنتاج خطاب الحريم لمواجهة الاستعمار، كان تشجيع النساء على التمسك بالممارسات الدينية هو ملاذ المجتمع الفرنسي في مواجهة الحرب العالمية الأولى، «وكانوا قد شرحوا لي أن الرب سوف ينقذ فرنسا إذا كنتُ عاقلة وتقية»(11). التزمت بوفوار بذلك الإيمان حتى سن الرابعة عشرة تقريبًا، وكان التزامًا قد لعبت الأم دورًا كبيرًا فيه. لم يكن الأب من مرتادي الكنيسة، وهو الأمر المحير للطفلة، «ولكن بما أن أمي التقية ترى موقفه هذا طبيعيًّا، فلم يكن لي مناص من تقبل موقف أبي»(14). إلا أن ذلك أثَّر في رؤيتها فيما بعد، فهو تناقض يدفع العقل إلى السؤال: «فردية أبي وأخلاقيته المتحررة كانتا تتناقضان مع أخلاقية أمي التقليدية القاسية»(14).

ظلت علاقة سيمون مع الله هي الملاذ الآمن لكافة أشكال القلق والتساؤلات، بل إنه يمكن القول إن تطور علاقتها بالدين صعودًا وهبوطًا، سلبًا وإيجابًا، هي المسار القلق الذي أوصلها إلى السؤال الوجودي. ففي مرحلة المراهقة اتخذت هذه العلاقة شكلًا صوفيًّا يسمح لها بالهروب من سطوة الأم والمجتمع: «كنت كلما التصقت بالأرض ازددت قربًا منه، وكانت كل نزهة صلاة عبادة له. ولم تكن سيادته لتنتزع مني سيادتي... وكنت أنفر من العودة إلى المدى المغلق، وإلى زمن الكبار»(50). لم يكن طرح السؤال سهلًا؛ فقد كانت المسيرة مليئة بالغضب والشك، إلا أن الجوهر لم يُمس، فغضبها من الكاهن مثلًا كانت نتيجته أن «الله خرج من هذه المغامرة دون أن يُمس، إذ إنني رحت أفتش عن كاهن آخر»(55). حتى عندما أعلنت سيمون لوالدتها تحولها عن الالتزام الديني، لم تتبنَّ رؤية بديلة واضحة باستثناء انغماسها في ظاهرة انتشار مبدأ «اللاأخلاقية» في أوساط الشباب، والذي جعلها ترى أنه «ليس هناك مسافة كبيرة بين تضحية تفوق قدرة البشر وبين جريمة مجانية. المهم هو أن ينتزع المرء نفسه من الأرض، وإذ ذاك يلمس الخالد السرمدي»(100). لم تتوقف سيمون كثيرًا عند ذلك المبدأ، فقد ألقت بها القراءات الفلسفية المتعمقة في خضم بحر من الأفكار التي ولدت لديها طاقة فكرية تسعى إلى التجلي ماديًّا في الواقع. ما كان لشيء أن يرضيها: «كان كل شيء يعمل على أن يقنعني بأن الأشياء الإنسانية كانت قاصرة... كان كل دين وكل أخلاق خدعة، بما في ذلك فكرة الأنا، وكان

أفضل موقف يتخذه المرء هو حذف نفسه»(-125 126). لكن ذلك لم يَرُقْ لها أيضًا، فقد ظلت تعيش حياة مزدوجة بين الأفكار الفلسفية والبحث عن مخرج وبين واقع تحتل فيه الأم مكانًا ثابتًا لا يتغير، فهي مثلًا لم تتوقف عن مراقبة الرسائل إلا عندما بلغت سيمون التاسعة عشرة، كما أن الخروج من المنزل ظل مرهونًا بموافقة الأم. وعلى الجانب الآخر، كانت صديقة سيمون -زازا- تساوي بين طاعة الأم وطاعة الرب، «إن واجبها كمسيحية كان في أن تطيع أمها، ولكنها قرأت ذات يوم في كتاب أن الطاعة قد تكون شَرَكًا من شَراكِ الشيطان»(168). وعلى الرغم من هذا الصراع المُغلف بالتشكك، اختارت زازا الموت في النهاية بدلًا من عصيان الأم. يُمكن أن نفهم ما قصدته سيمون حين قالت: «لم تفتح لي الفلسفة السماء، ولم ترسني في الأرض»(129). هكذا تحول الإيمان إلى وسيلة للانتماء إلى الوسط البرجوازي، كما أن اللاإيمان أصبح مبرر النبذ خارج تلك الدائرة، وهو نبذ علني ومعلن، فتقول والدة زازا مثلًا: «إنني لا أفهم أن تعاشر فتاة مؤمنة أشخاصًا غير مؤمنين»(172). بمعنى آخر، يتحول الإيمان وممارسة طقوسه الكنسية إلى مؤشر على قوة اجتماعية، فلا بد لِمَن يفقدها أن يكون لديه بديل. يمكن فهم تمسك النساء باليقين والحقيقة في مقابل الرجال الذين لا يضيرهم عدم الالتزام بطقوس الإيمان، كوالد سيمون مثلًا. كما أن كافة الحوادث والحوارات المؤثرة في مراهقة وشباب دو بوفوار كانت صادرة عن النساء، نساء الوسط البرجوازي تحديدًا. لم يكن الأمر سهلًا على سيمون، فكان يمكن أن ينتهي بها الأمر مثل جاك -ابن عمتها- الذي توهمت أنها تحبه، لكنه «بقي هو نفسه، عاجزًا عن أن يتجسد في جلد برجوازي، وعن أن يتحرر منه في وقت واحد»(258).

في حين تمكنت المرنيسي من إجراء قطيعة مع الأفكار الموروثة والتقاليد وقامت بإعادة قراءة للنص بأكمله من داخله لتنتج نصها الفكري، قامت دو بوفوار بإجراء قطيعة فكرية مع النص نفسه واستبدلته بالنص الفلسفي والخبرة الاجتماعية سواء تلك التي تمنحها القبول كصديقتها زازا أم التساؤل كجاك أم الرفض بقسوة كالأم. وهذه الأخيرة هي التي ستكتب عنها دو بوفوار «موت سهل» عام 1964، حيث ستسجل فيه وقائع مرض الأم وفراقها للحياة تفصيلًا.

ثالثًا: المكان

يُعد المكان عنصرًا رئيسًا في صياغة حياة النساء، وهي صياغة تتعلق بالمظهر لا الجوهر. ويرجع ذلك إلى فكرة أن الطبقة تحافظ على قوتها وشراستها بشكل أوضح في المدينة، في حين أنها تتأقلم مع أوضاع مغايرة في الريف. ففي مدينة فاس، يحتاج الحريم إلى جدران وبوابة وحراسة، وتبدو حرية التنقل والحركة غائبة تمامًا، وكانت «مواجهة أحمد البواب هي العمل البطولي الوحيد والفريد من نوعه»(70). وفي حين يتحول المعمار ذاته إلى جزء أساسي من فكرة الحريم القائمة على الفصل والانعزال، يتخلص الريف من هذه الحدود المادية، لأن الحريم كما تقول الجدة ياسمين ليس إلا فكرة تتغلغل في العقل، فإذا «تعلمنا الموانع، نحمل الحريم في ذاتنا، إنه الحريم اللامرئي الموجود في رؤوسنا والمسجل في الجبين والجلد»(71). فالريف يختلف عن المدينة من ناحية عدم وجود غرباء أو أجانب -الفرنسيين مثلًا- ولذلك تتمتع النساء بحرية الحركة، لكن «الحريم» مفهوم لا يتجسد في حرية الحركة فقط، بل هو حالة ما إن تتقن المرأة قواعدها بدقة، حتى تصبح جزءًا من ذاتيتها، وهو ما يفسر استعداد النساء لإعادة إنتاج الخطاب الذكوري وحراسة قيمه. اشتبكت المرنيسي مع موضوع الحدود في سيرتها الروائية حينما ذهبت إلى «الازدواج في دلالة الحدِّ اعتمادًا على المعنيَين اللغوي والشرعي بما ينتج دلالة جديدة مغايرة»[70]. وفي حين كانت أم المرنيسي تحب الذهاب إلى الضيعة من أجل الاستمتاع بحرية الحركة، كانت أم دو بوفوار تتمسك بقواعد الطبقة وإن كان مزاجها «يبدو هناك أهدأ منه في باريس»(19)، تسمح لابنتها ببعض الحرية، لكنها ما كانت تتردد في معاقبتها إذا تأخرت في الغابة مثلًا. إلا أن سيمون ذاتها كانت تشعر بحرية مطلقة في تلك الإجازات الصيفية، ففي ذروة الارتباك النفسي والشعور بالوحدة الثقيلة كان الريف يمنحها إحساسًا مغايرًا، «فما إن أصل إلى ميرينياك، حتى تنهار الجدران ويتراجع الأفق»(49)، وبعد العودة إلى باريس يتملكها الشعور بأنها «فارغة القلب»(52) تمامًا كما كانت تشعر أم المرنيسي لدى عودتها إلى فاس.

---

70. أسماء معيكل، «فاطمة المرنيسي ناقدة نسوية»، مجلة الجديد، 1 سبتمبر2019
https://aljadeedmagazine.com/%D9%81%D8%A7%D8%B7%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%86%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%86%D8%A7%D9%82%D8%AF%D8%A9-%D9%86%D8%B3%D9%88%D9%8A%D8%A9

يمنح الريف النساء قوة خفية؛ فالاتصال بالطبيعة يُعيد للمرأة قوتها التي سلبتها منها المدنية، ولا ينطوي هذا الاستنتاج على أي تمجيد لمفهوم الجوهرية[71]، بل إنه يتعلق بصلة الرحم الأولى مع الأرض التي لا تخضع لأي قوانين أرساها تحالف السلطة الأبوية مع الرأسمالية. فقد ظلت الجدة ياسمين تؤكد لفاطمة أن «الطبيعة هي أفضل صديقة للمرأة، وإذا ما كانت لديك مشكلات، يكفي أن تسبحي في نهر أو تستلقي في حقل ورد أو تراقبي النجوم. هكذا تبرأ المرأة من خوفها»(63). كانت الطبيعة فعليًّا بمثابة العلاج الحقيقي لسيمون وهو ما خبرته بنفسها، ففي الريف كانت تتوقف عن الشعور بأنها «ضمير تائه أو نظر مجرد، وإنما كنت رائحة القمح الأسود، ونكهة العشب الصميمية... كنت أحسني ثقيلة، ومع ذلك فقد كنت أتبخر في الأفق، من غير ما حدود»(49). فكأن الطبيعة كانت تمنحها ما لم تجده في الفلسفة، كما كانت تمنحها الحوارات الفكرية في الوسط الأكاديمي متعة مشابهة. ظلت الحدود قائمة بوضوح فيما يتعلق بالقواعد العائلية وقواعد الطبقة التي تُشرف عليها الأم وكل الأمهات الأخريات، وهو ما حدا سيمون إلى أن تقود حياة مزدوجة لفترة طويلة. وهي الازدواجية نفسها التي تجلت بوضوح في حياة الحريم الفاسي، حيث كن يتأملن بإعجاب رائدات الحركة النسائية في مصر في ذروة عصر النهضة وانهيار الحريم في تركيا، في حين لا تزال قيود الحركة والتنقل مفروضة عليهن. تكمن أهمية هذه الاختلافات في كونها تؤكد على عدم أصالة فكرة الحدود الصارمة، فهذا الاختلاف يثبت نسبية مفهوم وضع النساء الذي يختلف باختلاف الزمان والمكان. وبهذا يسهل الاشتباك مع المفهوم كما فعلت كلٌّ من سيمون وفاطمة.

نسج السؤال على مهل

شكَّل الاشتباك مع كل أشكال الحدود -سواء برفضها أم محاولة هدمها أم فضحها أم تجاوزها- مسارًا طويلًا ليس سلسًا على أي حال من الأحوال.

---

71. النساء من الطبيعة والرجال للثقافة كما تقول شيري أورتنر ناقدة الأنثروبولوجي الأمريكية. والمقصود هنا هو أن المدنية والثقافة قاما على عقل أبوي يحتقر الطبيعة، وينظر إليها باعتبارها كتلة عشوائية، أفعالها خارجة عن السيطرة ولا بد من إخضاعها. وهي العدسة التحليلية نفسها التي ينظر بها الرجال إلى النساء. Sherry Ortner (1974). "Is female to male as nature is to culture?" pp. 67–87 in Woman, Culture, and Society, edited by M. Z. Rosaldo and L. Lamphere. Stanford, CA: Stanford University Press.

فكأن هذا المسار الصعب هو الذي أدى إلى التساؤل عن أصل هذه الحدود. إنها رحلة المعرفة والاكتشاف التي تتسم بكثرة لحظات القلق واليأس، بل أحيانًا ما تتحول إلى أزمة شديدة الوطأة كما حدث مع سيمون. في هذا المسار تلعب الأم دورًا محوريًّا؛ فهي إما أن تُسهل نسج السؤال، وإما أن تمنع صياغته، وإما أن تكون إحدى العقبات على الطريق، وإما أن تكون مُصاحبة لابنتها على الدرب. كانت أم المرنيسي تشاركها حب الاستماع للحكي، والمسرحيات التي تُقام على السطوح، كما كانت مُغرمة بأسمهان في مقابل المعسكر التقليدي الذي كان يُبجل أم كلثوم، وما كانت تتردد في الاستماع للراديو في أثناء غياب الرجال. كانت أم المرنيسي ومعها الجدة شامة والجدة ياسمين -وكلهن بمثابة أمهات للمرنيسي- يقتفين درب شهرزاد في مسألة توظيف الذكاء في استخدام الكلام. أما سيمون فقد اضطرت إلى أن تخوض الدرب وحيدة من دون مرافق، فقد كانت الأم والعائلة عقبة في طريق المعرفة.

عانت سيمون من الوحدة اليائسة، فما من رفيق أو رفيقة يرشدانها إلى النور. كان الهدف هو عبور الحدود، لكن ما خلف هذه الحدود كان غائمًا بفعل الحصار النفسي الشديد، كانت مرحلة خبرت فيها ألم «عقم الوجود»، ألم الحيرة عند مفترق الطرق، «لقد كنت أريد مطلبًا لا يترك لي أن أهتم بأي شيء آخر، ولكني لم أَلقَ مثل هذا المطلب، حتى إنني عممت حالتي الخاصة وأنا في نفاد الصبر ذلك: لا شيء يحتاجني، لا شيء يحتاج أحد، لأنه لا شيء بحاجة لأن يوجد»(125). إنها لحظة الاستسلام لحالة العبث الفلسفية التي تبناها كثير من شباب وشابات جيل العشرينيات في فرنسا القرن العشرين، والأهم أن جاك الذي كانت سيمون تعتقد أنها تهيم به كان يتبنى هذه الفكرة بإخلاص. وعلى الرغم من كل زخم التنوير الفلسفي الذي كانت تعيشه باريس -مدينة الأضواء- في ذلك الوقت، ظل وضع النساء مقيدًا بكثير من العوامل التي تتعلق بالمجال الخاص والاختيار. احتاج الأمر منها إلى كثير من القراءة والملاحظة والحوارات والتفكير على مدار ثلاثة أعوام لكي تخرج من هذا النفق، وتتأكد أنها قد نجت أخيرًا «من التيه. لقد بدأت السير نحو المستقبل. لقد كانت الأرض التي أجد فيها شيئًا أعمله تكفيني تمامًا، لقد تحررت من القلق واليأس وجميع ألوان الكآبة»(177). ومن الملاحظ أن الأم لم يكن لها دور في هذا التحرر، بل كان الدور من نصيب الأصدقاء وخاصة زازا

بكل مشاكلها وصعوبة حياتها التي تهدف إلى التحقق من ناحية وإرضاء الأم من ناحية أخرى، وهو ما أدى إلى موتها في النهاية، كأنها لم تتمكن من إكمال هذه المسيرة، حتى إن سيمون تقول: «ولقد فكرت طويلًا في أنني اشتريت بموتها حريتي»(272). لا يمكن تجاهل فكرة انتهاء المذكرات بزازا وليس الأم أو سارتر الذي قابلته فعلًا في الجامعة، وهو ما يدل على أن زازا كانت المرآة التي تسعى سيمون إلى ألا ترى صورتها فيها.

وعلى الرغم من الظروف المختلفة التي نشأت فيها فاطمة المرنيسي والتي تُعد أكثر صرامة ظاهريًّا، فإن خيال النساء وحلم الطيران خارج الحريم كانا رفيقَي درب فاطمة. وقد كان منطق المعسكر غير التقليدي أقرب إلى روحها، فقد أكدت عليها العمة حبيبة ضرورة الحفاظ على الأحلام: «بإمكان الأحلام أن تغير حياتك، كما أن بإمكانها أن تغير العالم في النهاية. التحرر يبدأ حين ترقص الصور في ذهنك الصغير وتسرعين في ترجمتها إلى كلمات، والكلمات لا تكلف شيئًا»(126)، وهو أمر مفارق إذا تذكرنا أن الكلمات كانت أحيانًا ما تكلف سيمون فقدان الرصانة تمامًا. اتخذت فاطمة القرار: «سأنجح في اختراق هذه الحياة المقننة التي تنتظرني بأزقة المدينة الضيقة»(177)، لم يكن هناك حركات فلسفية أو موجات فكرية، لم يكن هناك سوى مقاومة الاستعمار ومقاومة الحدود في الوقت ذاته، فأبدت فاطمة المرنيسي وعيًا بضرورة تثوير المسألة النسوية بقدر مساوٍ للمسألة الوطنية.

التحرر هو الشعور بالقيمة الوجودية للذات، التحرر هو التخلص من فكرة الحريم بمعناها العام لا المادي، «تكونين في حريم حين تُهمل مساهمتكِ ولا يطلب أحد منكِ شيئًا. تكونين في حريم حين يغدو كل ما تقومين به غير ذي فائدة. حين تدور الأرض وأنتِ غارقة في الاحتقار واللامبالاة»(227). وفي حين كانت الأم عائقًا في مسيرة سيمون ومرافقًا في مسيرة فاطمة لا يمكن نسيان حقيقة أن: «شخص واحد يملك سلطة تغيير هذا الوضع وجعل الأرض تدور في النهر المعاكس، هذا الشخص هو أنت»(227) كما قالت جدة فاطمة. وهو ما نجحت كلٌّ من سيمون وفاطمة في تحقيقه، وعلى الرغم من الاختلاف الظاهري بين مسار كل واحدة، فإنه يحمل كثيرًا من أوجه الشبه، وهو ما يجعل المقارنة أو القراءة الموازية أكثر تعقيدًا، إذ لا يُمكن إغفال اشتراك المرنيسي ودو بوفوار في المعاناة من نظرة المجتمع والعائلة لوضع المرأة «أو لما يجب أن

تكـون عليـه المـرأة» والإيـمان بـضرورة الـزواج، وعـدم الرغبـة في تعليـم النسـاء. إنـه لأمـر مثـير للدهشـة أن يكـون هنـاك هـذا التشـابه بـين وضـع ومسـار امرأتَـين أتيتـا مـن بيئتَـين وزمانَـين مختلفَـين تقاطعـا بفعـل الاحتـلال، لكـن يبـدو أنـه عندمـا يتعلـق الأمـر بإعـادة إنتـاج قيـم المجتمـع الذكـوري عـلى يـد النسـاء[72] تتلاشـى الاختلافـات. لكـن يبقـى بـين السـيرتَين الفـارق الجوهـري في رؤيـة الفـرد والجماعـة، وهـو مـا يجعـل لقـب المرنيـسي «سـيمون دو بوفـوار العـرب» أبعـد مـا يكـون عـن الدقـة[73].

72. أردتُ أن أؤكـد عـلى هـذا الأمـر لهـدم الأسـاطير التـي تُغلـف النسـوية والتـي تذهـب إلى اختزالهـا في صراع بـين رجـل وامـرأة، وأيضًـا لأؤكـد عـلى مسـألة صمـود النظـام الأبـوي اعتـمادًا عـلى مسـاعدة النسـاء في إرسـاء دعائمـه.

73. تحويـل المرنيـسي إلى سـيمون دو بوفـوار العـالم العـربي ليـس إلا إعـادة إنتـاج لمدرسـة الأدب المقـارن الفرنسـية، التـي تـرى تأثـير الشـمال عـلى الجنـوب. وبذلـك يكـون الجنـوب في وضـع أدنى.

الفصل الثاني
قطار الأمهات

تلاميذ تملؤهم الخيبة

«عن المرأة المولودة»[74] كتاب للأمريكية إدريان ريتش (1929 - 2012) الناشطة والشاعرة والأكاديمية، وقد ظهرت طبعته الأولى عام 1976. وفي عام 1986 كتبت ريتش مقدمة جديدة للطبعة العاشرة؛ فقد تغير السياق الاجتماعي والسياسي والقانوني، لكن الفكرة التي قام عليها الكتاب بقيت حية. ترجع أهمية هذا الكتاب لعاملَين؛ أولهما أن ريتش كانت قد رسخت مكانتها الشِّعرية عبر سبعة دواوين، ومن ثم كان من الصعب تجاهل الكتاب، وثانيهما أن الكتاب ظهر في وقت لم يكن فيه أي حديث عن الأمومة بوصفها دورًا اجتماعيًّا له منظومة نفسية خاصة به، بل كان هذا الحديث مستهجنًا اجتماعيًّا لوجود رؤى ثابتة مُسلَّم بها حول تقسيم الأدوار بين الجنسَين بشكل عام وبين الشكل الذي يجب أن تكون عليه الأم النموذجية. طبعًا كانت حركة الحقوق المدنية والسياسية قد أثرت في تشكيل وعي ذاك الجيل، ومن ثم انتعشت حركة تحرير النساء التي خرجت من عباءة الأحزاب اليسارية والحركات الطلابية، وعلى الرغم من ذلك كان الاقتراب من الخطاب الخاص بالأمومة صعبًا وشائكًا. في الوقت ذاته، تعرض الكتاب عند صدوره لكثير من الهجوم، بسبب أسلوبه الذي يعتمد على تضفير التجربة الحية مع البحث العلمي سعيًا لإنتاج رؤية جديدة. أكدت ريتش في مقدمة طبعة 1986 أن ذلك هو أسلوبها في الكتابة، فالتنظير يخرج من قلب التجربة المادية والشرط الإنساني، وقد اختارت أن تكون تجربتها المباشرة هي نقطة الانطلاق. وشرحت أيضًا في المقدمة سبب التراجع الاجتماعي الذي وقع منذ ظهور الكتاب: «في عام 1980، ظهرت موجة جديدة محافظة على المستوى السياسي والديني وهي في جوهرها معادية للمكاسب التي حققتها النساء في السبعينيات»، وتستطرد قائلة:

«إن الأم العاملة التي تحمل حقيبة مهنية لم تكن سوى لمسة تجميلية لمجتمع يرفض بشدة أي تغييرات أساسية. فقد كان الانفصال لا يزال قائمًا بين المجالين العام والخاص، ولم تدخل هذه الأم العاملة إلى مجتمع يتغير أو في حالة تحول. فقد تم استيعابها في الهيكل البنيوي نفسه الذي جعل الحركة النسوية ضرورة. لم تكن الحركة النسوية هي التي فشلت في «حل أي شيء»، فقد كان هناك ثورة مضادة ابتلعتها»«xiv».

---

74. Rich, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: Norton, 1976.

لكنني أستخدم في هذا الفصل الطبعة التي صدرت عام 1995 وتضمنت المقدمة التي كُتبت عام 1986.

في 1976 كان «عن المرأة المولودة» أول كتاب يتناول تجربة المرأة بوصفها أُمًّا تتعامل مع كافة أطراف المؤسسة الذكورية التي ترسم بدقة دور النساء في العائلة وصورتهن، وربما كانت المرة الأولى التي تُوصف فيها الأمومة بأنها مؤسسة. علينا التأمل في الإهداء الذي افتتحت به الكاتبة عملها: «إلى جدَّاتي، اللواتي بدأت أتخيل حياتهن، وإلى المناضلات اللواتي يعملن على تحرير أجساد النساء من قيود بالية وغير مهمة». تحفر الكاتبة لنفسها موقعًا بين ماضي الجدَّات وحاضر مناضلات متخيلات إلى حد كبير، سيشكلن مستقبلًا ستشهده ريتش فيما بعد، أي أنها تجد لرؤيتها موقعًا في التسلسل الأمومي. وإذا كان الكتاب قد شكل صدمة في زمن صدوره أي حاضر ريتش، فإنه يحتفظ بأهمية كبيرة حتى لحظتنا الحاضرة لعدة أسباب. وأهمها أن ريتش كانت من رائدات ربط الأدوار الاجتماعية بالمصالح الاقتصادية والعرقية، إذ تؤكد في المقدمة أنها «لا تنظر إلى المؤسسة البطريركية بوصفها منتجًا خالصًا غير متعلق بالقمع الاقتصادي أو العرقي»(14). وانطلاقًا من هذه الرؤية، يبقى الكتاب صالحًا للقراءة والتأمل في بيئات مغايرة زمنيًّا وجغرافيًّا. حتى إن الشاعرة المصرية إيمان مرسال أشارت إليه بإسهاب[75] في الفصل الأول من كتابها «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها».

تعمل ريتش على تحليل رؤية الثقافة الأبوية والذكورية لدور الأم وكيفية تعاطي النساء مع هذا الخطاب المؤسسي، وهو ما تُفصح عنه منذ البداية، فالجزء الثاني من عنوان الكتاب هو «الأمومة بوصفها تجربة ومؤسسة»، وليس من المألوف أن يُشار إلى الأمومة بوصفها مؤسسة على الرغم من أن العائلة يُشار إليها بوصفها مؤسسة. تحرص ريتش على التأكيد أنها لا تهاجم الأمومة، بل هي تفند الخطاب الذي نُسج عنها وحولها، وقد حرصت على أن تقضي وقتًا لا بأس به في توضيح هذه النقطة التي لم تكن إلا تحصينًا للكتاب من الهجوم المتوقع. ويرتكز توقع الهجوم على كون الكتاب لا يضم أشعارًا عن أبناء ريتش ولا يغرق خطابيًّا في أبعاد عاطفية إنشائية، والأهم أنه يتناول قضية وسائل تحديد النسل[76] التي كانت ممنوعة وشائكة في الولايات الأمريكية في ذاك الوقت، وهو ما يسلب النساء حق وإمكانية السيطرة على أجسادهن.

---

75. تناولت مرسال الكتاب بعدة أشكال؛ فأولًا: اعتبرته من الكتب المهمة التي صدرت في الغرب ووجهت نقدًا لمؤسسة الطب والأمومة. وثانيًا: اقتبست منه يوميات ريتش كإحدى وسائل الاستئناس بالسرد.

76. لم يُسمح بالحصول على حبوب منع الحمل من دون روشتة طبية في أمريكا إلا في عام 2006.

يضم الكتاب عشرة فصول؛ يلفت النظر منها الفصل الأول وعنوانه «الغضب والحنان»، والذي ضمنته ريتش يومياتها في الستينيات، ويتناول بشكل مباشر تجربتها اليومية ورؤيتها لذاتها أُمًّا تحاول أن تكتب الشِّعر في لحظات مسروقة من الزمن وضوضاء الأطفال والبكاء المستمر والواجبات الأساسية.

في مقابل الرؤية النثرية التي قدمتها ريتش في عام 1976 في الولايات الأمريكية المتحدة وتحديدًا في ولاية ميريلاند، يصدر في عام 2017 ديوان شِعري في القاهرة بعنوان «وبيننا حديقة»[77]، يُقدِّم هذا الديوان تجربة ومغامرة تجريبية فيما يتعلق برؤية الأمومة لنفسها بشكل يسمح بإدراك كثير من التقاطعات والتوازي بينه وبين كتاب ريتش. في دفقة واحدة وفي كتاب واحد تبدأ الشاعرة المصرية سارة عابدين «المقيمة في القاهرة» حوارًا لا ينتهي مع الشاعرة المصرية مروة أبو ضيف «المقيمة في كندا» عبر رسائل شِعرية متبادلة بينهما على موقع الفيسبوك. بدا الحوار كأنه مقاطع تضعها كلٌّ منهما وتحصدان كثيرًا من الإعجاب. وانبثقت الفكرة: تحولت الرسائل إلى ديوان «وبيننا حديقة»، ليقدم شكلًا جديدًا للصوت الشِّعري، والحق أنه شكل قديم راسخ في الثقافة العربية تجلَّى في مبارزات الشعراء واستعراضهم للحيل البلاغية وسرعة نظم القافية، لكن مع مرور الزمن اختفى هذا التنافس في العصر الحديث، ولا يرغب الصوت الشِّعري في أي مشاركة، بل يسعى إلى الفردانية. وهنا يظهر التعامل النسوي في هذا التفاعل الشِّعري؛ فالأمر لا يحمل شبهة تنافس أو استعراض مهارات تسعى إلى الحصول على صيحات إعجاب أو نظرات استحسان، بل هو حوار عميق ينبش طبقات الحزن المتراكمة ويزيل عنها الغبار ليحولها إلى قصيدة طازجة، فتتحول القصيدة إلى فكرة: «الشِّعر فكرة».

«وبيننا حديقة» حوار شِعري لا يغفل بقية أفراد الأسرة الأمومية، فيبدأ الديوان باقتباس من قصيدة آنا سوير البولندية التي ترجمتها الشاعرة إيمان مرسال في كتابها «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها»، والتي كانت بدورها قد اقتبست من إدريان ريتش، وهذه الأخيرة كانت قد أهدت كتابها إلى الجدات السابقات ومناضلات متخيلات. تزرع الشاعرتان -سارة عابدين ومروة أبو ضيف- حديقة مليئة بأشباح الأمومة، وآلامها، وأفراحها، وأوجاعها. لكن الديوان ليس عن الأمومة -تلك الحالة النبيلة الطوباوية التي تتلبس النساء في

77. سارة عابدين ومروة أبو ضيف، وبيننا حديقة، القاهرة: روافد للنشر والتوزيع، 2017.

يوم وليلة- بل هو عن الذات التي تجد نفسها في ورطة الأمومة، ورطة كاملة لا يشبهها -من وجهة نظري- سوى الوضع الذي اختاره الفنان الفرنسي أوجوست رودان (1840 -1917) لعمله الرائع الذي أسماه «المفكر»؛ حيث يجلس رجل على صخرة ويصارع أفكارًا في رأسه لا تشبه إلا ورطة الوجود الإنساني بأكمله. والأمومة بهذا المعنى ورطة لا مخرج منها إلا بها، ولا سبيل إلى المغادرة ولا سبيل للعودة إلى الذات السابقة عليها. هي ورطة تدفع الشاعرتَين إلى نبش تلك الفجوة بين ذات سابقة وذات حاضرة. ولا تبدو الفكرة جديدة على أي من الشاعرتَين، فقد أكدت سارة عابدين من قبل أنها تعيش «على حافتَين معًا - 2014[78]»، واعترفت مروة أبو ضيف أيضًا: «دائمًا كنت بين بين[79] - 2013».

في المقارنة المتجاورة بين ديوان «وبيننا حديقة» للشاعرتَين سارة عابدين ومروة أبو ضيف وبين كتاب «عن المرأة المولودة: الأمومة كتجربة ومؤسسة «للشاعرة إدريان ريتش، لا يمكن إغفال أننا نقارن ثلاثة أصوات، ولكل البيئة المكانية والمرجعية الفكرية الخاصة. فتقول ريتش: «أصبحت أُمًّا في أمريكا الخمسينيات حيث مركزية العائلة والمجتمع الاستهلاكي والتوجه الفرويدي»(25). إنها أمريكا ما بعد الحرب التي تنقب عن الفكر الحداثي وتحاول نفض مفردات الحرب لتبنِّي أمة. أَمَّا سارة فتكتب في زمن مغاير يجعلها تشعر بالخوف «الأخبار تقذف الخوف في قلبي كل يوم»، ومثلها مروة التي تقرأ العالم بيأس: «لقد جُن العالم يا سارة/ ليس من المنطقي الآن أن نتحدث عن حرية أو عدالة أو ثورة».(112)

تختلف اللغة والصور والتشبيهات والجماليات بقدر اختلاف التجربة ثقافيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا، وهي أبعاد تُساهم في تشكيل تجربة الأمومة، أي تؤثر في المنظور الذي تتبناه الأم. يُعد كتاب ريتش بمثابة حجر كان من الضروري إلقاؤه من أجل تحريك أفكار راكدة عن النساء، وقد تزامن ظهوره مع صعود الحركة النسوية في السبعينيات، ولا يخلو كتاب صدر بعده عن الأمومة في مجال النظرية الاجتماعية النسوية من الإشارة إليه. بالمثل، يُعتبر ديوان سارة عابدين ومروة أبو ضيف أيضًا بمثابة حجر ضخم تم إلقاؤه في مياه راكدة تعمل على

78. «على حافتَين معًا» هو الديوان الأول لسارة عابدين. القاهرة: دار نشر الدار، 2014.

79. من ديوان مروة أبو ضيف «أقص أيامي وأنثرها في الهواء»، القاهرة: دار شرقيات، 2013.

تعتيم أي مشاعر مختلفة عن السائد في بحر من المقدسات.[80] فإذا كانت مسألة الأمومة قد نُظِّر لها بكثافة في الغرب في معظم الحقول المعرفية المنتمية للعلوم الإنسانية، لا يزال المتن الثقافي في منطقتنا يرفع شعار تمجيد الأمومة وينظر إليها بوصفها تجربة أحادية ثابتة[81] «بالطبع لأنها غريزية!». لذلك تجيء قصائد الديوان بمثابة خلخلة لهذه الرؤية، إذ تكشف كل قصيدة عن لعنة التضاؤل القسري للذات المتعددة في مواجهة فعل الأمومة ودورها. وإذا كانت ريتش قد أعلنت أنها لن تكتب قصائد عن أبنائها، وأكدت أنها في الشِّعر تكون ذاتها فقط: «الشِّعر يوجد حيث لا أكون أُمًّا لأحد، حيث أوجد كنفسي»(31)، فإن سارة عابدين تحاول «إكمال السطور الناقصة في ذاكرتنا الهشة»(43)، في حين تصف مروة اللحظة الشِّعرية بقولها: «نحن مصابون بالثرثرة/ أو ربما عطل عن الفعل نعوضه بسطور خائبة»(80). ما بين هذه السطور الناقصة أو الخائبة يظهر جوهر الصراع ما بين «الغضب والحنان»- عنوان الفصل الأول في كتاب ريتش، وذاكرة الذات عن نفسها قبل أن تكون أُمًّا، والموقع المعرفي الحاضر سواء كان الشعور المسيطر هو الهواجس ومحاولة التواؤم معها أو المضي قُدمًا نحو اختيار بعينه. وهي المداخل الثلاثة التي ستوظفها المقارنة.

جوهر الصراع

إنه الصراع بين الغضب والحنان، بين القدرة على الفعل والعجز، بين الشعور بالرضى والشعور بالذنب، بين تفرد الهوية وانسحاقها، بين صورة الأم المثالية المحفورة في ذاكرة المجتمع وواقعها الحقيقي، الذات بين الخاص والعام، بين الأنا والآخر، بين الرغبات والواجبات. الأمومة لها قوانين غير معلنة، قيود غير مرئية، تعتمد على عطاء غير مشروط من طرف واحد، تعلن سارة أن بناتها هن «واضعو قوانين الغرفة/ ونحن الغلابة الثائرون/ نهتف كل يوم مطالبين بالحرية/ لكن الغرفة مغلقة علينا كسجن/ وفئراننا الصغار يسحقوننا داخل الغرفة/ تحت مظلة القانون»، الأبناء هم صُناع القانون، وبهذا تفقد الأم السيطرة مهما حاولت، لكنه -بشكل مفارق- قانون يفتقر إلى العدالة التي «تغيب تمامًا عن غرفة الأمومة المتطلبة دائمًا لمزيد من الجدران»(64). هكذا

---

80. أشرتُ في المقدمة إلى تأثير ظهور كتاب إيمان مرسال على خطاب الأمومة لدى الكاتبات، ويُعد هذا الديوان إحدى النتائج المبكرة لهذا التأثير.

81. تمتنع الثقافة العربية عن طرح السؤال حول الأمومة وعنها بوصفها غريزة جوهرية لا تكتمل المرأة بدونها

تتأرجح الأم بين الحزن والرضى، حيث المشاعر «تشبه حبات بازلاء تتقافز في الإناء من فرط حرارة الحب/ ثم تتجمد فجأة عندما تصطدم ببرودة مشاعر الصغار»(67). غريب هو تشبيه المشاعر بحبة البازلاء، لكنه يبدو دقيقًا أيضًا في دلالته وفي إحالته لليومي. من ناحية أخرى هو تشبيه جندري، بمعنى أنه يحتاج إلى دراية بالطهي، وهو أيضًا نسوي إذ يخلخل النموذج المتوقع لتشبيه المشاعر، فيربطها بالمعيش والمألوف.

يبدو تأرجح ريتش واضحًا أيضًا بين حدَّي المشاعر، فتقتبس من يومياتها التي كتبتها عام 1965 عن شعورها: «يغمرني حب هانئ تجاه أطفالي من وقت لآخر، ويمنحني تقريبًا إحساس الاكتفاء. السعادة الجمالية التي أجدها في تلك الكائنات الصغيرة المتقلبة المزاج، الشعور أنني محبوبة، حتى لو كان حبًّا اعتماديًّا، الإحساس أنني لست تلك الأم غير الطبيعية المتسلطة، بقدر ما أنا كذلك»(22). يمنح ريتش إحساس أنها «محبوبة» شعورًا تعويضيًّا يخفف من الإحساس بالذنب المعهود الذي يلازم الأم في كل الثقافات. لكنها في العام نفسه تعترف أنها أحيانًا ما تكون عالقة «في موجات من الحب والكراهية والغيرة حتى من طفولة الطفل، أملًا فيه وخوفًا على نضجه»، وأنها أحيانًا ما تتوق إلى «التحرر من المسؤولية»(22). في لحظات الغضب تتحول نبرتها إلى إدانة للذات: «الغضب تجاه طفل. كيف سأتعلم أن أخبئ العنف وأعلن الاهتمام؟ الغضب المرهق. انتصار الإرادة ثمنه غالٍ»(22). بعد مرور عام تتساءل «ربما المرء وحش. ربما أنا امرأة ضد»[82] (22) . تشترك ريتش مع عابدين في إشكالية عدم التمكن من الاختلاء بالذات والتحاور معها، عدم السيطرة على الزمان والمكان، بسبب أنانية الطفل التي تتمثل في رغبته في الاستحواذ على الاهتمام كاملًا؛ يجتاحها الغضب: «وأشعر بلاجدوى محاولتي في إنقاذ نفسي، وأيضًا بغياب المساواة بيننا: فرغباتي تخسر دائمًا في مقابل رغبات الطفل»(23). إنه صراع الإرادات الذي جعل عابدين تعلن «أنا أكره القانون/ أين العدالة؟»(64). وصاغتها مروة في تشبيه بليغ: «نحن قراصنة الوقت بجدارة/ نسرق منه ما يكفي لنسب التجربة/ ونعيد تشكيل الخوف في آلاف الصور/ ونسأل بصيغ مختلفة من نكون الآن؟» (85).

في حين تبدو لغتا عابدين وريتش صارمة وقاطعة ومباشرة في صياغة المشاعر

---

82. تبدو ريتش وهي تعاني من سيطرة صورة الأم النموذجية على عقلها وعندما تفقد أعصابها تتشكك في كونها تلبي الشروط المطلوبة. وقد ترجمتُ مصطلح anti-woman كما استخدمته ريتش.

والأحاسيس، واعية بالصراع ومتأرجحة بين تناقضات الإحساس «تمامًا كحبات البازلاء»، تستسلم أبو ضيف للشجن والخوف على الرغم من الوعي المتقد، كأنها عالقة في منتصف الطريق بين اللحظة وما قبلها: «أحاول أن أخاطبك بهوية محددة/ يقولون: امرأة في منتصف العمر/ أُم لطفلين/ أراني فتاة ضئيلة بظهر محني في شوارع العاصمة/ وجه غريب في كل الأماكن/ تصوري أنني مرة لم أعرفني في الصورة الفوتوغرافية!»(17). هذا الاغتراب عن الذات ترافقه رغبة ملحة في محو الذاكرة، ولأن الشاعرة لا تفصح تمامًا عن الذكريات التي تود نسيانها، يمكن أن نستدل أنها تشير إلى ثقل الحياة -بديهيًّا العالم كثير وضاغط- التي لا يمكن الهروب منها إلا بقطار: «هناك قطار من أجل الأمهات/ سيظن الجميع أنه يأخذنا إلى الفردوس/ لكنه سيذهب بنا إلى بحيرة بيضاء/ نغتسل فيها من العاطفة ولعنة الحنين»(41). البحيرة البيضاء ليست الفردوس المعهود إذنْ، لكنها تشبه طقس التعميد الذي تود أن تتخلص فيه الشاعرة من عاطفة الأمومة التي تحوي مشاعر متناقضة ومتشابكة، من أجل أن «نكتب شِعرًا جديدًا/ بريئًا من الذكريات والأمومة المثقلة بالخوف والتساؤل»(42). يدور كل خطاب مروة في فلك هذه الرغبة المستحيلة، التخلص من الذاكرة ومحو ما قبل أو الثبات في اللحظة الآنية، لكنها أيضًا لا تملك اليقين، «أيهما أقسى الذكرى أم النسيان؟/ الخيال الذي يذبح صاحبه/ أم الواقع الذي يئده على مهل؟»(45). يؤشر هذا التأرجح بين اليقين والشك إلى كون الأمومة تفتح بابًا لا يغلق أمام أسئلة، أملًا في الوصول إلى الغاية: «الحكمة لا تأتي بالإجابات/ فقط بطوفان من الأسئلة»(46).

لكن مهما تعددت الأسئلة واشتد الصراع واختلفت تجلياته الخطابية لاختلاف السياق، تتفق الكاتبات الثلاث على حقيقة مؤكدة؛ وهي أن الأمومة تحتل المساحة النفسية كاملة ولا تُبقي مكانًا للذات التي تسعى إلى النظر داخلها، فتقول مروة: «الأمومة: محاولة تجريد من الخصوصية، وربما الآدمية يا سارة»(90)، وتقول سارة بشكل مباشر: «حروف اسمي تتساقط كل يوم/ لأزحف أنا إلى هامش يتضاءل/ جوار متن الأمومة الشرس»(130). الذات التي كانت في الأصل متعددة، وأحيانًا منقسمة دُفعت قسرًا إلى مسار أحادي يلبي صورة الأم المطلوبة. وهي الصورة التي وقعت ريتش في أسرها مع طفلها الأول، فقد أدركت أنه مطلوب منها أن تقوم بعدة أدوار، إنها المرأة العاملة طبقًا للحداثة في الخمسينيات والزوجة الفيكتورية التي تعتني بكل مهام المنزل والأم الحنون، «شعرت أن هناك أشكال إلهاء زائفة تنخر في روحي، وأردت بشدة أن

أعود لما كنت عليه من قبل»(27). إلا أنه مع حملها في الطفل الثالث كانت واعية أنه لا بد من فعل شيء تجاه التآكل المستمر للذات، وكانت في تلك السنة قد كتبت أنها تحررت من أوهام كثيرة تجاه المجتمع وتجاه ذاتها، فكان القرار أن تعيد تشكيل حياتها لتنتشلها «من الانجراف والانقضاء مع الزمن»(28).

ما قبل الأمومة

يسود الإحساس لدى الكاتبات أن ما قبل الأمومة كانت الذات تمتلك مقدراتها ومفردات يومها، وأنها كانت قادرة على الإعلان عن رغباتها، حتى لو لم تتحقق. كأن الأمومة تدفع كل كاتبة إلى محاولة تذكر كيف كانت الحياة قبل الأمومة، فتتحول الذاكرة إلى أحد أشكال مقاومة الانخراط في الخطاب المهيمن. تتراوح المواقف بين حنين ورغبة في الانعتاق وبين تأمل المعرفة التي ترافق الأمومة، إنها البراءة مقابل الخبرة. لا تنسى مثلًا سارة أنها كانت ابنة أيضًا تخوض في الأخطاء «فقط لتختبري ردود أفعالها»«أي الأم»، وهي تعلم الآن أن الأم «كانت تخشى عليَّ من التجربة/ لكنني كنت أثق بأنني أستطيع أن أفعلها/ ككل الأشياء التي فعلتها/ وأخشى منها على صغيراتي»(68). هي لحظة كشف معرفي ووجداني بالنسبة لسارة، فكأن فعل الأمومة الآن يفسر ما كان قبلها، تقودها الأمومة إلى فهم أعمق للذات التي كانت عليها، كتجاور الأبيض والأسود. لكن تبقى الكتابة هي الوسيلة الأقوى للتعبير، «ربما أكتب رواية عن سارة التي كنتها، أو تلك التي كنت أرغب في أن أكونها، سارة التي تحب الطيران، وتركب أتوبيسات السفر إلى أماكن غير معلومة، فقط لتراقب أعمدة الإنارة على جوانب الطرق، وتستمع إلى موسيقى التانجو في سماعات الأذن»(28). كانت فتاة تطير بأجنحة توقًا للاكتشاف في براءة كاملة «من المعرفة» وخفة مطلقة، لكنها عادت إلى الأرض وأصبحت الذات السابقة مجرد ذكريات «تئن الآن في بُعدها عني»(28). إنه الحلم بالانطلاق أو الانعتاق[83]، لكن تبقى الأمومة أيضًا ثراء.

تظهر صورة الذات قبل الأمومة في شكل ذاكرة بعيدة كأنها تنتمي لشخص

---

83. من الصعب العودة إلى الذات السابقة، وترى نانسي هيوستن أن «جسد المرأة هو أولًا صلة، كل شيء لدى المرأة صلة، حاضرها موصول بمستقبلها وبماضيها؛ فهي تستقبل الآخر فيها، وبمكنها أن تحمل الآخر فيها، وهي حتى إن لم تفعل لا يمكنها أن تنسى أبدًا هذه الإمكانية، إذ يذكرها جسدها في كل لحظة من حياتها بحضور الآخر المحتمل» نانسي هيوستن، أساتذة اليأس: النزعة العدمية في الأدب الأوربي. ترجمة وليد السويركي. أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، نوفمبر2012، ص36.

آخر، تتذكرها الكاتبة من أجل التأمل أو الفهم، وعلى الرغم من الحنين لمفردات ما قبل الأمومة، لا تبدي أي واحدة منهن قدرتها على العودة إلى تلك الذات، إنها الذكرى المعذِّبة. فتقول ريتش: «في عمر الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة شعرت أنني أمثل دور الكائن الأنثوي. في عمر السادسة عشرة كانت أصابعي ملطخة بالحبر بشكل مستمر»، وفي عام 1945 كانت قد بدأت تلتزم بكتابة الشِّعر، وتعددت أحلامها في السفر والتجوال، مثل سارة. كانت الذات منقسمة بين الشِّعر والجدية وبين التأمل والحديث عن «الأولاد». بهذا الوعي الشديد بالانقسام، تؤكد ريتش أن «كتابة الشِّعر وأحلامي بالسفر والاكتفاء الذاتي بدت أكثر حقيقية بالنسبة إليَّ»، لكنها كانت مضطرة إلى تبني دور الأم بإتقان، وهو ما قادها إلى «الشعور بالذنب»(25). هكذا تأقلمت مع الصورة المطلوبة، حتى شعرت بالاكتمال والرضى عن الذات في حملها الأول، إلا أن في الحمل الثالث أصابتها أزمة شديدة، فكتبت في يومياتها في أبريل 1965: «أبكي وأبكي وينتشر الشعور بالعجز كالسرطان في روحي»(30). كانت الأزمة متعلقة بالكتابة، فاتخذت قرارًا في يوميات أغسطس من العام نفسه بأن تكون «جادة أكثر وأكثر في كتابة الشِّعر»(31). إنها رغبة الإنجاز والتحقق في الكتابة التي تنفلت منها لعدم سيطرتها على الزمن.

تختلف رؤية مروة أبو ضيف لمرحلة ما قبل الأمومة، إذ جاءت الأمومة فعل إنقاذ من ذكريات «حاولت التخلص منها كثيرًا»، فقد فكرت أن تحكي لأبنائها «عن فتاة لا تشبه أمهم/ وضحكة لا أظن أنهم سيرونها/ ابتلعتني وابتلعت العالم يومًا ما»(25). تدفن مروة كل الماضي، وتشير إليه بوصفه «تلك الأيام»، وتراه كأنه شخص آخر «نرقص بخفة بالأبيض والأسود/ مثل بطلة «ذهب مع الريح»/ حين كنا جميلات/ حين كانت الأحلام طبقًا/ مفخخًا بالأمل والتحدي». تدل هذه الصورة على الانفصال الكامل بين الحاضر والماضي، وعلى الرغم من تأرجح الصورة بين الحنين للماضي والتفاؤل بالحاضر يبقى شعور الالتباس النفسي، فتسأل عن مرحلة ما قبل: «هل كنا سعداء حقًّا حينها؟»(131). تستسلم مروة لواقع الأمومة كأنها تختبئ مما كان، تتخذ من الأمومة درعًا للمواجهة لأنها تعرف أن «عجين التجربة خط تجاعيده/ وضحكات الحياة الرقيعة/ علمتنا القسوة»(66). لا تتذكر الماضي إلا وتظهر مشاعر الوجع والخوف والحزن، تتكرر هذه المفردات بكل أشكالها، كما

يتكرر اعتراف «أنا خائفة» أو «أنا حزينة»، بهذا التراكم تكون الكلمة الأخيرة في الديوان لها لتعلن «نحن الزمن الخائب/ الذي خلفته الحياة وراءها يا سارة»(139).

الأمومة من الداخل

ماذا فعلت التجربة في كل كاتبة؟ وكيف ساهمت في تشكيل رؤيتها للعالم؟ يبدو السؤال صعبًا في ظل شبكة غائمة من ذكريات عن الذات قبل الأمومة، ثم التورط طوعًا في فعل الأمومة بكل ما يحمل من إرهاق جسدي واستنزاف نفسي وغرق عاطفي، لينتج ذلك الصراع بين رغبة المرأة في التحقق والإنجاز وبين مسؤوليتها تجاه أطفال جاءت بهم إلى الحياة، وكل هذه التقاطعات محكومة بشبكة اجتماعية أكبر منها. في اللحظة التي تمنح فيها الشاعرة نفسها للطفل، تلوح القصيدة ماثلة أمامها تنتظر أن تُكتب، لكنها لا تُكتب. إنها ذروة الصراع مع الزمن، وهو ما تمكنت ريتش من تحقيق انتصار جزئي فيه. ففي ظل وجود ثلاثة أطفال كان عليها أن تناور وتحاول وتُفاوض، حتى أدركت أنه «في أثناء ما كان أبنائي يكبرون، كنت قد بدأت أغير حياتي، وبدأنا نتحدث معًا كنِدٍّ لنِدٍّ. معًا تجاوزنا مغادرتي الزواج وتجاوزنا انتحار والدهم»(32). كانت ريتش تسعى إلى جعل أبنائها أقوياء في مواجهة الحياة، فكانت تحاول دائمًا أن تخبرهم الحقيقة، «لأن كل استقلال جديد لهم كان يعني حرية جديدة لي، لأننا وثقنا ببعضنا حتى عندما تعارضت رغباتنا، فأصبحوا منذ سن صغير نسبيًّا معتمدين على ذاتهم ومنفتحين على غير المألوف»(32).

تُقَيِّم ريتش التجربة بعد مرور زمن، وتتأمل معناها؛ فهي على وعي كامل أن ولادة طفل وتربيته فعل تربطه المؤسسة الذكورية بالمستوى الجسدي الخالص، بمعنى أن هناك جسدًا قادرًا وآخر غير قادر، رحمًا خصبًا وآخر عقيمًا، ثم يتمركز هذا الجسد -في قدرته أو عجزه- في جوهر تعريف الأنثوية. لكنها تدرك أيضًا أن الأمومة هي «تجربة تختبر جسد المرأة وعواطفها بشكل قوي. فنحن لا نمر بتغيرات جسدية فقط، بل بتغيرات في الشخصية أيضًا»(37). وهو ما يجعلها تؤكد أن تأملها لجسد الفتاة ذات الستة وعشرين عامًا التي كانت عليها يجعلها تُدرك أنها كانت مغتربة عن جسدها الحقيقي وروحها الحقيقية، بسبب مؤسسة الأمومة وتأويلاتها الأبوية وليس الفعل نفسه. بهذا الفهم قررت ريتش أن تتجنب هذا الاغتراب، وألَّا تقع مطلقًا في هذا «الفصل بين العقل والجسد، ألَّا أفقد ذاتي مرة أخرى بهذا الشكل على المستويَين النفسي والجسدي»(40). لا

بد أن نتذكر أن ريتش حققت هذا الإنجاز بعد مرور فترة طويلة من البكاء والغضب ثم الفهم والتأمل[84].

في مقابل قوة وحسم ريتش، تعمد سارة إلى تبني رؤية واقعية مختلفة، فهي تنهل من صعوبة التجربة وتمنحها كل الأبعاد الإيجابية النابعة من الحزن والألم، فتأمل أن ترسم «طفلة بذاكرة نقية من الألم/ وكتفَين لم تثقلهما الذنوب»(75)، وهو ما يُعد بمثابة خلخلة لمفهوم المؤسسة عن ضرورة الشعور بالذنب تجاه تقصير أو فعل مخالف للسائد. ولذلك ستهمس لبناتها أن «يرقصن الفلامنكو بخفة.../ ليدققن بكعوبهن عنق العالم»(77). والعالم بالنسبة إليها ليس إلا «محض افتراض على كرة زرقاء دوارة»(81). لمواجهة هذا العالم الوهمي -أي المؤسسة- تصنع سارة العالم الخاص بها كشكل من أشكال مقاومة ضغط المؤسسة. في خطاب ثوري تعلن سارة أن «العالم يستحق أن نكرهه/ دون أن نذكر أسبابًا/ أنا أتدرب كل يوم/ على بصق الكراهية/ في وجه العالم»(126). في الوقت ذاته تقوم بتقويض هذا الثبات في وجه العالم، فعالمها الخاص الذي يتمحور حول البنات الثلاث يجعلها ترى الزمن النفسي خاويًا من الأحداث، «شيخ بلا ذاكرة/ يهرم... يهرم... يهرم/ ثم يغيب»(136). ربما ستحتاج إلى زمن طويل مثل ريتش لتعيد النظر في قصائدها -المقابلة ليوميات ريتش- وربما تصل إلى قناعاتها، لكنها الآن -في لحظة تفجر القصيدة- منغمسة تمامًا في العالم الذي أنشأته في أثناء فعل وممارسة الأمومة الضرورية، التي جعلتها تعيد تشكيل رؤيتها طبقًا للعاجل والمُلِحّ: «ما معنى كلمات مثل: الثورة، والحرية، والوطن؟ الثورة هي: أن أحمم الرضيعة في هذا الطقس. الحرية هي: أن أنام ثلاث ساعات متواصلة. الوطن هو: الغرفة الملونة التي أحدثك منها»(109). لكن كتابة القصيدة هو فعل يقوض جدران هذا الغرفة الملونة ويواجه العالم الخارجي بفعل يؤدي إلى التئام الفصل.

تأتي إجابة مروة عبر خطاب معرفي شِعري مُحمل بثقل الزمن، ما يجعلها تعيش في اللحظة الآنية فقط. فقد تخلت عن كل ما كان قبل بإرادتها: «أنا تركت القمة منذ زمن يا سارة/ حين كنت أنتعل العالم وأحلم/ أضحك في الشوارع وأصدق الضحكة»(94). يأخذها الزمن سريعًا، فلا تتمكن حتى من

---

84. يبدو اغتراب ريتش عن جسدها أحد أشكال العنف الموجه ضد الذات، وتفرّق هيوستن بين التوجه العدمي لدى الرجل والمرأة، إذ ترى هيوستن أن «أي امرأة عدمية سوف توجّه عنفها ضد ذاتها» المرجع السابق، ص . 20

تشييد عالم خاص بها كما فعلت سارة، «أحيانًا أقف، لألتقط أنفاسي سريعًا/ فتدور رأسي وأنا أنظر من نافذة العمر»، وكأنها وجدت نفسها في قلب الحدث دون أن تتذكر الطريق الذي قادها إلى ذلك، «متى حدث كل هذا؟/ كيف أتت الفوضى بثمار كهذه؟»(93). تعمل كلمة «ثمار» على منح حالة الشجن التي تُغلف خطاب مروة بُعدًا من التفاؤل، على الرغم من أنها تقبلت تمامًا وجود الأشباح في عالمها الخاص، أشباح الماضي الغائم الذي لا سبيل إلى الفكاك منه بفعل قوة الذاكرة. لكنها لا ترتضي التخلي عن أشباحها، ولن تقايض أي شيء مقابل البهجة: «مثلًا: الأمومة مقابل الخفة/ الذكريات مقابل الحاضر/ الكابوس مقابل السكينة»(127). مع تقدم القصائد في الديوان يتضح أن كل هذا الشجن قد منح مروة واقعية مكنتها من فهم الحياة بشكل فلسفي، وهو ما يسم صورها التي تختلف عن صور سارة النابعة من اليومي. ربما ليس من الغريب أن تكون نهاية الديوان هي وصف ثاقب مختصر للحياة، التي يحتل قلبها الآن فعل الأمومة: «الحياة موجعة يا سارة/ تقرص القلب، وتضحك/ تثقب العين، وترقص/ ونحن- للحق- تلاميذ تملؤهم الخيبة/ لم نتعلم أن نحبها بما يكفي لنسامحها/ أو نكرهها حتى لا نعبأ بها»(139).

رؤى متعددة ومختلفة بقدر اختلاف موقع كل شاعرة، لكنها تتفق على كون الأمومة تساهم في فهم أعمق للذات، وهو فهم ناتج عن فعل الذاكرة التي أحيانًا ما تكون معذِّبة. فالذات التي لا يمكنها استعادة الماضي تعاني من استلاب الآخر «الأبناء» لها بشكل كامل، وكأنها تنفصل قهرًا عن نفسها. لكن التأمل فيما كان وما هو كائن من مشاعر نبيلة تجاه الأبناء مع القدرة على إعادة تحديد الأولويات تنتج عنهما ذات جديدة لا تشبه الماضي ولا الصورة النموذجية المطلوبة للأم، بل ذات مختلفة كليًّا، تعي تمامًا ما ينبغي إنقاذه الآن: القصيدة. لا يعني هذا أن الذات قد تصالحت تمامًا مع ما هو كائن، فالتأرجح في المشاعر مستمر، وهو فعل إيجابي يدل على عدم الركون الكامل لحالة الاستلاب وعدم قبول النموذج المهيمن للأم الذي يغلق باب الأسئلة والتساؤل إلى الأبد.

ينطلق القطار حاملًا أمهات من هنا وهناك، جميعهن يسعين إلى المستحيل: يبحثن عن الذات ويحاولن إمساكها، أو ما تبقى منها، أو ما أصبحت عليه. أيًّا كان الهدف، فالمحاولة في حد ذاتها تُعبر عن التوق إلى الفهم ورأب الصدع بين الرغبة والإرادة، بين المأمول والواقع، بين ماضٍ كانت فيه الذات منكبة على ما بداخلها وبين حاضر يقدم هذه الرغبة بوصفها رفاهية. تتحول الكتابة

والقصيدة إلى المعبر الآمن الذي يُحول الصدع إلى أحد أشكال جماليات فعل الأمومة، فتعمد ريتش إلى وضع القصيدة -إمكانية ولادتها- كمعيار لقدرة بناء الثقة بينها وبين الأبناء من ناحية، وبين ذاتها كأمٍّ وشاعرة من ناحية أخرى؛ وتُحوِّل سارة عابدين ضوضاء اليومي وعشوائيته إلى قصيدة تموج بالأسئلة، وتُعيد تعريف فهمها للعالم من داخل مفردات البازلاء وتغيير الحفاضات؛ أما مروة أبو ضيف فتركن إلى العكس، إذ تضع هذه المفردات ذاتها داخل إطار من التجريد يجعلها تدرك أهمية مبدأ القبول حتى لا تكون مثل «تلاميذ تملؤهم الخيبة».

الفصل الثالث
أشباح الأمومة والكتابة

تلوح الأمومة أحيانًا شبحًا قويًّا يهدد الذات بشكل عام على المستوى النفسي وذات الكاتبة بشكل خاص، هل تتلاشى الكتابة أو تنضب؟ الأمومة هي المنافس الأول للكتابة[85]. في الحالتَين يتحول فعل الأمومة -الكائن أو المأمول- إلى شبح يتحكم في المشهد ويفتح باب التساؤلات الواعية و«القاسية» عن جوهر فعل الأمومة. وعندما تقوم الكاتبة بطرح هذه التساؤلات، فإن مرجعية السؤال غالبًا ما تكون أدبية، فيختلط السؤال بإجابة مرتكزة على عمل أدبي نسوي أو مجريات حياة كاتبة أخرى. غالبًا ما تنطلق الكتابة عن الأمومة من داخل إلهام كتابة أخرى، فيتحول التفكير إلى متتالية أدبية من الفعل الأمومي.

تُعلن الشاعرة المصرية إيمان مرسال (1966) سؤالها بوضوح في عنوان كتابها «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها- 2017)[86]. تتخذ السلسلة التي نشرت الكتاب من سؤال «كيف تـ...» عنوانًا لها، وحين تختار مرسال فعل الالتئام، فلا بد أن يكون هناك انشطارًا ما، كما أن حرف العطف يضع الأشباح دائمًا في معية الأمومة. تلجأ الكاتبة التركية إليف شافاك (1971) إلى المجاز في عنوان كتابها «حليب أسود: الكتابة والأمومة والحريم- 2017)[87]. في حين يكتسب الحليب لونًا مغايرًا، بل يناقض لونه المعروف، ويساوي حرف العطف بين فعلَين -الكتابة والأمومة- ومنظومة اجتماعية طبقية وهي الحريم.

ينطلق كل كتاب من نقطة زمنية وجغرافية مختلفة، وطبعًا من حالة نفسية فريدة قائمة بذاتها. فتكتب إيمان مرسال من كندا، بعدما نحَّت الشِّعر مؤقتًا -أو دُفعت تحت ضغط سؤال الأمومة وظلال الأشباح- وقررت أن تحاول فهم جوهر الأمومة المختلف عن الصورة الراسخة في المتن الثقافي العام؛ أملًا في فهم أعمق للذات. أما إليف شافاك فقد نحت السرد جانبًا لتكتب تجربتها

---

85. وهو ما يفسر قيام عدد من الكاتبات والكُتاب بالإشارة إلى كتبهم بوصفها أبناء. يُذكرنا ذلك بقرار ريتش ألّا تكتب قصائد عن أبنائها.

86. أتمت الإشارة إلى الكتاب في المقدمة. ومن الجدير بالذكر أن «كيف تـ...» هو عنوان السلسلة ويقوم الكاتب/الكاتبة ببناء الفكرة على أساس الفعل الذي يلحق حرف المضارعة «تـ».وعلى الموقع الخاص بالسلسلة نقرأ الشرح الآتي: ««كيف تـ...) مشروع نشر يوظف شعبية كتب الأدلة للتعامل مع بعض احتياجات اليوم سواء كانت مهارات، أم أدوات، أم أفكار، أم إدراكات، أم مشاعر. تجمع هذه الكتب بين التقني والتأملي، بين التعليمي والفطري، وبين الحقيقي والخيالي. تأسست (كيف تـ...) في عام ٢٠١٢ من قِبل مها مأمون وآلاء يونس. https://kayfa-ta.com/.

87. صدر الكتاب باللغة التركية عام 2007، ثم صدرت له ترجمتان بالعربية في العام نفسه 2016. ترجمة من دار الآداب في بيروت والمترجم هو محمد درويش، والثانية من دار مسكيلياني في تونس ترجمة أحمد العلي. وكل الإشارات في هذا الفصل تستخدمتُحيل إلى طبعة دار الآداب.

بعد أن تجاوزت اكتئاب ما بعد الوضع. يبدو الدافع للكتابة مختلفًا ظاهريًّا، لكنه في الحقيقة يلتقي عند نقطة محددة: محاولة الفهم، أو بالأحرى، الالتئام. تقول مرسال: «عندما كتب يوسف في عزلته عن أجمل لحظات حياته، كان من بينها أن تجلس ماما في الطرقة بين غرفتي وغرفة أخي وتغني لنا «تونكل تونكل» بذلك الإيقاع الخطأ. من أجل أن أفهم يوسف ولو قليلًا، كتبتُ هذا الكتاب» (137). ومن أجل أن تفهم ابنها، كان لا بد أن تكتب عن الأم التي غابت عنها مبكرًا لتفهم مرجعية أمومتها. أما شافاك فتشرح أن الحمل أخذها على حين غرة وقررت الاحتفاظ به، «وبدا الأمر كأن جزءًا آخر مني -جانب الأمومة التربوي والبيتي- راح الآن يتمرد على الجانب الذي استمر في الهيمنة عليَّ طوال تلك الأعوام»(29)؛ بعد أن تجاوزت الاكتئاب أدركت أن هذا الحمل «يمكن أن يكون فرصة ذهبية تمنحنا إياها الحياة لنواجه مباشرة قضايا بالغة الأهمية على قلوبنا، بيد أننا غضضنا الطرف عنها إما عن جهل وإما عجالة»(17).

تبدو مرجعية الأمومة على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لمرسال وشافاك، كيف نمارس الأمومة؟ ومن أين نستقي أفكارنا عنها؟ تقول مرسال: «يبدو أن التفكير في الأمومة يستدعي النظر في اللحظة نفسها إلى اتجاهَين مختلفَين؛ اتجاه الماضي عندما كنتُ ابنةً لأم، واتجاه المستقبل عندما أصبحتُ أُمًّا لطفل. لا أعرف بأي طريقة تشكل البنوة أمومتنا، لكن في مقدوري أن أتخيل استحالة تحييدها أو تفاديها. هل يمكن أن يكون ذلك في حد ذاته سببًا غير مرئي لتوتر أمومتنا؟»(19). تؤكد شافاك المعنى ذاته حين تقول: «غير أن المرأة لا تصبح أُمًّا في اللحظة التي تنجب فيها، لأن الأمومة عملية تعلم، وهي تأخذ عند بعض النساء وقتًا أطول مما تأخذه عند نساء أخريات. فهناك أمهات مثلي يجدن أنفسهن وقد ارتعشن من أعماقهن بفعل هذه التجربة»(35)، وباسترجاع سيمون دو بوفوار، هل يُمكن القول إن المرأة لا تولد أُمًّا بل تصبح كذلك؟ ربما لا بد من طرح السؤال المزعج: هل الأمومة فعل غريزي أم مكتسب[88]؟ تحاول كل كاتبة أن تفهم المرجعية الغائمة لفعل الأمومة، التي لا تتوفر بجلاء إلا في توقعات مجتمع يرى في المرأة الرغبة الغريزية والقدرة التلقائية على تقديم

88. ينطوي هذا السؤال على إشكاليات عدة. أولها أن الإجابة المتوقعة هي أن الأمومة غريزة، ومن ثم فإن أي مقاومة لها بمثابة فعل غير مقبول، ويدل على خلل في المرأة. ولتأكيد كون الأمومة غريزة يبذل أصحاب هذا التوجه «وهم الأغلبية» مجهودًا خطابيًا يؤدي إلى اختزال النساء في قدرتهن على الإنجاب.

فعل الرعاية، وهو ما يساهم في ترسيخ منظومة تقسيم الأدوار على أساس جنسي وجندري. لذلك أصبحت الكتابة ضرورة تساعد على الالتئام، وردم الهوة بين الأدوار المتعددة والذات المنقسمة. تشتبك كل كاتبة مع إشكالية بعينها: كيف تلتئم الذات عندما تصير أُمًّا؟ مع اختلاف المسار النفسي لكل كاتبة واختلاف التجربة طبعًا، يمكن النظر إلى منحنيات رئيسة مشتركة بينهما تصنع تجاورًا ملحوظًا وتخلق حوارًا بين النصَّين، وهي: جوهر الأشباح وتجلياتها، ووسائل الالتئام التي تمنح الذات مسارًا تعيد فيه تجميع شتات الذات المنقسمة المتعددة، وأخيرًا البناء السردي والرؤية.

الأشباح

في مسار حياة أي امرأة هناك كثير من الأشباح، قد لا تتعرف عليها، وقد تقرر أن تتجاهلها، وقد تتعايش معها. لكن الكاتبة لا تملك رفاهية غض الطرف عن هذه الأشباح، فمواجهتها وتشريحها وإخضاعها للتحليل هو جزء من الأدبية والنسوية «إذا كانت الكاتبة ترى العالم من عدسة نسوية». وعندما تُواجه الكاتبة بإشكالية تعدد الأدوار الكلاسيكية التي تصوغها كل المجتمعات الرأسمالية في سؤال «العمل أم الأمومة؟»، يتعين عليها أن تُعيد تفكيك السؤال، الذي يبدو مبدأً طرحه مغلوط. من أجل فهم هذه الأشباح تمهيدًا للتصالح معها قامت شافاك بسرد رؤيتها لذاتها وللعالم في «حليب أسود» منذ مرحلة ما قبل الزواج، وهو ما يفسر طول الكتاب نوعًا ما. وقد لجأت إلى حيلة فنية في سرد أشباحها، فعمدت إلى تجسيدهن في شكل نساء إصبعيات. وطبعًا يدل وجود هذه الشخصيات على الجوانب المختلفة في الشخصية، والتي تتحول في الأزمات إلى ذات منقسمة -والتي هي أصلًا متعددة- تتصارع تعدديتها للحصول على الغلبة. تصف/ تُجسد شافاك جوانب ذاتها في ست صفات: العملية الصغيرة، الساخرة رفيعة الثقافة، العالية الأنوثة «بوفاري»، التشيخوفية النبيلة والطموحة، ذات الحس الأمومي «ماما الرز بالحليب»، المتصوفة «السيدة الدرويشية». لا تراوغ الكاتبة في إقرارها بالانقسام: فتقول إنها:

«امرأة منقسمة قسمَين داخلها: شرقية وغربية. امرأة تعشق عالم الخيال أكثر مما تعشق عالم الواقع؛ امرأة أنهكتها سنة بعد سنة تناقضات لا فائدة منها، وعلاقات غير صحيحة وغراميات فاشلة، امرأة لم تتجاوز بعد الجرح الذي أصابها على أثر نموها من دون أب... وامرأة تخشى ألَّا يهتم بها الله حقًّا ولا يمكنها أن تكون سعيدة أو كاملة إلا بكتابة رواية.. إن ما أراه هو شخصية في

طور البناء عندما أنظر إلى نفسي».(161)
في ظل هذا الوعي المتقد بالتعددية يتحول سؤال الأمومة إلى إشكالية من وجهة نظر كاتبة تركية تعيش في مجتمع تحكمه الثنائية الجندرية التي تجعل من الأمومة مهمة رئيسة للمرأة؛ فتتساءل: «ما مقدار البيولوجي في أنوثتي؟ وما مقدار ما يُعرف منه اجتماعيًّا؟ رغبة الأنثى في أن تصبح أُمًّا، ما الجزء الفطري الموروث، وما الجزء المفروض؟»(215). بهذا المحمول الثقافي تضطر شافاك إلى الاشتباك مع الأشباح التي تظهر وتختفي طبقًا للسياق وطبقًا للصوت السردي «الإصبعي أو القزمي» الذي يحتل صدارة المشهد.
مع بداية الحمل تبدأ شافاك في تدوين يومياتها التي يتجلى فيها الانقسام المُرتبك بوضوح؛ حينها يلح عليها الجزء الساخر ألَّا تتحول «إلى واحدة من أمهات الكرات الثلجية»اللواتي يفرضن حماية مبالغًا فيها على الطفل، «أولئك الأمهات أنصاف المهووسات اللواتي يكلمن أطفالهن بصوت عالٍ حتى عندما يتجاوزون مرحلة الطفولة»(324). وفي الأسبوع الحادي والأربعين في الحمل ينتابها الهلع من تجربة الولادة، فيبرز الجانب الصوفي، حيث يعتقد المتصوفون «أن العالم رحم امرأة»، وأن «الموت ليس سوى ولادة، ولو كان في وسعنا أن نفهم هذه الحقيقة، لما خشينا أي شيء»(329). بهذا الاستسلام والقبول تضع شافاك طفلها الأول لتبدأ مرحلة جديدة في حياتها: فقد أرادت أن تكون «أُمًّا مدهشة وكاملة»، وهي رغبة مثالية تتملك النساء من أجل التغلب على الشعور بالذنب والتقصير، لأن واقع الأمر مغاير تمامًا لهذه الرغبة التي لا بد أن تكون مستندة إلى خبرات سابقة، «لكن الأمر انتهى بي إلى أن أرتكب الأخطاء في كل شيء أفعله. فأنا لا أحسن استخدام الحفاظات، أو تغييرها، أو تجشئة الطفلة، أو إنهاء حالة نوبات الفواق التي تمر بها. لقد أضحت ثقتي بنفسي مغرفة مثلجات تذوب بسرعة من تحت ضغط الأمومة»(341).
تدخل شافاك مرحلة اكتئاب ما بعد الولادة من دون أن يفارقها الشعور بالذنب، إنه الاكتئاب «الذي لا يقر إلا بنمط واحد من الزمن وهو الزمن الماضي، ولا يعترف إلا بأسلوب واحد في الكلام وهو: لو[89]»؛ يزداد الأمر صعوبة لأن الاكتئاب يؤدي إلى عجز عن الكتابة، ومن خلال هذه الحفرة السوداء المفتوحة على الماضي «راحت كل المشاغل والاضطرابات والقلق التي

89. تقصد أداة الشرط بالمعنى الحرفي.

راكمتها طوال سنوات تنهمر مثل طوفان لا سبيل إلى وقفه»(376). لكن ما زاد من قوة هذه الأشباح هو التعارض الظاهري بين مرجعية الكاتبة التي «تُشيد حجرة صغيرة في أعماق ذهنها، وتوصد الباب كي لا يتمكن كل مَن هب ودب من دخولها»؛ في حين أن الأم «كل أبوابها ونوافذها يتعين عليها أن تكون مفتوحة على مصاريعها آناء الليل وأطراف النهار، صيفًا وشتاء»(399). إنها الإشكالية نفسها التي مرت بها إدريان ريتش، الصراع بين العزلة التي تحتاج إليها الكاتبة والعطاء المستمر الذي يتعين على الأم منحه لأطفالها. لم تكن رحلة مواجهة الأشباح سهلة، ولم يكن الوصول إلى مرحلة الالتئام سهلًا؛ فقد احتاج إلى كثير من السقوط ثم النهوض، الخيبة ثم الأمل، الخطأ والتعلم.

تبدأ إيمان مرسال كتابها بمقطع من قصيدة الشاعرة البولندية آنا سوير (1909-1984) التي تُوجه الكلام لابنتها المولودة للتو، وتقول فيها: «أنتِ لن تهزميني/ لن أكون بيضة لتشرخيها/ في هرولتكِ نحو العالم،/ جسر مشاة تعبرينه/ في الطريق إلى حياتكِ/ أنا سأدافع عن نفسي»(7). لا بد أن نتذكر أن ديوان «وبيننا حديقة» لسارة عابدين ومروة أبو ضيف استخدم هذا المقطع في البداية أيضًا مع الإشارة إلى ترجمة إيمان مرسال، وهو ما يوضح الارتباط بين الموضوع «أي الأمومة» والنسب في الجنس الأدبي «تضفير سلسلة أمومية».

تمثل صورة البيضة المعرضة للشرخ الشبح الأول الذي يواجه مرسال، فكما ارتأت شافاك أن الأمومة هي العطاء اللامحدود في مقابل الكتابة التي تتطلب أنانية العزلة، ترى مرسال/ سوير أن الرعب والتهديد يكمنان في أن «لحظة ولادة شخص جديد تتطلب موت كائن آخر، موت السابق شرط لا غنى عنه ليحصل الجديد على مجال لحياته»(9). تشتبك مرسال مع تهديد الشرخ وتستأنس بآراء كُتاب وكاتبات -ما تُسميه «الاستئناس بالسرد»- لتخلص إلى أن «صحيح أن الولادة هي تلك اللحظة التي ستشقكِ نصفَين. ولكن أليس بحياة كل منا كسر ما، شرخ، كما يقول سكوت فيتزجيرالد؟ أليس هذا الشرخ هو هويتنا التي نتحرك بها في العالم؟»(31). يقينًا هو هذا.

يُعد الشرخ في الذات أمرًا بديهيًّا من وجهة نظري، لكن شرخ الأمومة أكبر، سواء كانت المرأة أُمًّا أم ابنة. يتجذر شرخ الأمومة لدى مرسال بفعل غياب الأم، وعلى الرغم من أن شافاك اعترفت أن غياب الأب سبب لها جرحًا لم تتجاوزه، فإن غياب الأم يتخذ عند مرسال تجليات أعمق. فعندما يكون حضور الأم في

حياة مرسال هو صورة فوتوغرافية وحيدة[90] تجمعهما معًا، تتحول المسألة إلى تساؤل عن كُنه وحقيقة هذه الصورة، تتحول الصورة المرئية إلى شبح: «إنها أمامي، وأشهد أنا نفسي أني كنت معها، ولكنها شبح. صورتها عبء، اعتداء على ما أتذكره وتزييف له. إنها لا تستحضر أمي، بل تشحذ مقاومتي لتجاوز شبحيتها، لإنقاذ ما تخفيه الصورة»(43). تتحول الأم إلى شبحية، مخفية، غائبة، تحتاج إلى رحلة في أعماق النفس على الرغم من تأكيد مرسال «إنني أعرف أنها كانت في تلك اللحظة هناك، أمام العدسة، إنها الشاهد والمشهد، ولكن معرفتي بها خارج الصورة تحجبها عني»(77). تحاول مرسال انتشال العلاقة بينها وأمها من النسيان، وهي علاقة مستبعدة من الصورة الثابتة الصامتة. تتحول تلك العلاقة المستبعدة والصورة الشاهد إلى «لحظة متورطة»(77) في السرد، ومن أجل استحضار هذه العلاقة لفهم أشباح الأمومة كان لا بد من سرد رَد فعل الجدة تجاه موت ابنتها، لتدور الدائرة مرة أخرى وتنغلق على الشعور بالذنب.

في الفصل الرابع وعنوانه «كيف تمشي في طريق الحداد؟» (111)، تروي مرسال تفصيلًا رد فعل جدتها، الذي كان محكومًا أيضًا بالشعور بالذنب. تعلمت مرسال تربية الأطفال من ميراث جدتها، «لقد ربت جدتي طفلي معي، هي التي لم تعش لتراهما، حكت حواديت وغنت لهما معي»(126)، فكانت مرسال تغني لهما «تونكل تونكل»[91] بإيقاع العدودة. «أمارس طقوسها من دون أن أتساءل لماذا، من دون أن أشعر بغرابة أو بتناقض، كأن أمومتي تتصل بها، وتوجد معها، وتنبثق منها»(126). في هذا الاتصال غير المرئي بين مرسال والجدة تبقى الأم حاضرة غائبة، حاضرة في الصورة، وفي غناء الجدة، لكنها غائبة بوصفها فاعلًا في السرد. وبشكل مفارق، يتحول السرد إلى محاولة لإنهاء

---

90. نشر علاء خالد مقالًا استعاد فيه على طريقة رولان بارت في كتاب «الغرفة المضيئة» آثارًا من أمه، ومنها صورة فوتوغرافية، وربما رائحة وفنجان، ويقول: «ربما الصورة تعيد إنتاج الموت في نفوسنا، هي بتعبير بارت «نوع من الغوص المفاجئ في الموت الحرفي»، كلما نظرنا إليها. ولكنها تنتج موتًا مختلفًا، يتبعه بعث». صورة لأمي، المنصة، 12 يناير 2021.

91. غنية أطفال معروفة، من تأليف جين تيلور في عام 1806، وعلى الرغم من أن القصيدة تتضمن خمس مقاطع، فإن المقطع الأول هو المنتشر:

Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!
Up above the world so high,
Like a diamond in the sky.

شبحية الأم واستحضارها. وعندما يستحيل الأمر تدون مرسال يومياتها مع أطفالها، يوميات متناثرة، تُنتقى من هنا ومن هناك، لكنها تعبر عن محاولة طرد الأشباح وفهم ابنها يوسف.
إلا أن الأشباح تتجلى أيضًا في ظهور الأم في الأحلام، إنه الظهور الذي يُعوض الفقد والغياب في مسار بنوة وأمومة مرسال. «كأن كل حلم أراها فيه هو مشهد على خشبة مسرح، مسرحها الخاص، بيتها، عالمها. لا يحدث شيء، وهي لا تتغير على الإطلاق، بل ولا تنتبه قط لأي تغير قد أكون تعرضت له خلال كل هذه السنوات. سواء كنت أسكن في مدينة أخرى أم قارة أخرى، أصبحت للتو امرأة أو أُمًّا، لا توجد إشارة لأنها تعي ما يحدث لي»(133). عبر الرحلة، تعي مرسال أن كل هذه الأحلام تعني أن عليها أن تخوض الطريق من البداية، وكأن كل الحاضر لم يحدث، بل عليها أن تتألم مرة أخرى لموت أمها، فكان أن أدركت الثمن، إذ قال لها طبيب التحليل النفسي: «سيكون على أمكِ أن تسترد الهدية التي منحتها لكِ بموتها، هدية ألا تخافي من موتها مرة أخرى»(135). وكأن الأم كانت بيضة شرختها مرسال لتهرول نحو العالم، إلا أن هذا الشرخ ظل باقيا معها، يسحبها إلى الخلف، في شكل أشباح دائمة تقفز من صورة فوتوغرافية.

كيف تلتئم الكاتبة

بهذه الذات المنقسمة التي تقف عاجزة أمام متن ثقافي راسخ لمنظومة الأمومة، تحاول الذات المتفردة للكاتبة أن تلتئم لتتمكن من فهم موقعها بوصفها أمًا من دون أن تفقد ذاتها كما فعلت شافاك، أو لتتمكن من فهم حضور وغياب الأم كما فعلت مرسال. لا يحدث هذا الالتئام بشكل تلقائي، أي أنه ليس مجرد فعل فردي عقلي أو نفسي، لا بد من وجود وسيط يوفر خبرات سابقة ويرشد العقل إلى هشاشة الصورة المثالية للأمومة. تسعى كل كاتبة في سردها إلى بلوغ هذه النقطة التي تُمكنها من تقويض صورة الأم التي تُضحي بهويتها من أجل أطفالها. إنه التحدي الكائن أمام أي كاتبة، كيف تكون أُمًّا دون أن تفقد ذاتيتها الخاصة؟ ما الذي يُمكن أن يساعدها على هذا الالتئام؟ كيف يقع التصالح؟ لجأت شافاك إلى الخبرات السابقة المتمثلة في حيوات الكاتبات وكتبهن، هؤلاء اللواتي يتقاطع مسار حياتهن مع إشكاليات العاطفة والأمومة -أو غيابها- والجسد والحب والكتابة لينفتح أمام شافاك مزيج إنساني متنوع، لا يلتزم بالصورة الأحادية التي تطرحها المجتمعات فيما يتعلق بمسار حياة النساء:

الأدوار المفروضة وموقع الجسد. تقدم هؤلاء الكاتبات الدعم الـمُتوقع في أزمة مثل هذه. وكعادة أي كاتبة نسوية -وشافاك منهن- لا يمكن أن تغيب الإشارة إلى فيرجينيا وولف وخاصة عملها غرفة تخص المرء وحده. تركز شافاك على تخيل وولف لوجود أخت لشكسبير «جوديث»، ومن ثم يكون السؤال: هل كان يمكن لها أن تحظى بنفس شهرة أخيها؟ الإجابة «طبعًا»: مستحيل. تقول شافاك إن باستطاعة جوديث أن تكون موهوبة كما تشاء لكنها «ستمر بوقت عصيب، وهي تبحث عن فسحة ضيقة تناسبها أن تكون فيها زوجة اجتماعية وربة بيت مفرطة في الاهتمام بالتفاصيل وأُمًّا مخلصة»(65-66). إنه تعدد الأدوار الذي يلتهم الوقت، هو ما يعظم مخاوف شافاك، «ستصبح امرأة وكأنها منخل يتسرب العالم طوال الوقت من ثقوب حياتها. وفي تلك اللحظات النادرة التي تجد نفسها فيها وحيدة، سوف تستسلم للإعياء أو الإحباط. كيف ستكتب؟ ومتى ستكتب؟»(66). هذا هو الهاجس المسيطر على شافاك، كيف ومتى ستكتب إذا أصبحت أُمًّا؟

تلجأ شافاك أيضًا إلى كل الكاتبات اللواتي نحين قدسية الأمومة جانبًا، منهن سيمون دو بوفوار التي «آمنت أن الأمومة لا توائم الحياة التي اختارتها بوصفها كاتبة ومثقفة. كانت تحتاج إلى الوقت وإلى التركيز وإلى الحرية»(192)، لكنها على الرغم من ذلك أعلنت أنها على استعداد للإنجاب إذا أراد سارتر ذلك[92]. تستمر الأمثلة المستعارة من تجارب الكاتبات والتي تتنوع بين اختيار الأمومة أو اختيار غيابها، وفي هذه الكتابات هناك دائمًا إعادة نظر وتفكير في الأدوار الثابتة التي يسمح بها المجتمع للنساء، إضافة إلى نظرته لمن يتمردن على هذا التقسيم. فهناك مثلًا آين راند الروسية التي انتقلت عام 1926 إلى الولايات المتحدة وأصبحت مناهضة للشيوعية، وسخرت من آراء كانط عن العقل[93] -على الرغم من تمجيدها للعقل- وتزوجت من الممثل تشارلز أوكونور. مرت راند بكثير وأثارت آراؤها عن وضع النساء كثيرًا من الجدل، فقد اختارت عدم إنجاب الأطفال. «أدركتْ منذ وقت مبكر أن الطفل هو الرابح دائمًا في

92. واحدة من المآخذ التي يهملها السارتريون، فقد تكون دوبوفوار قد تحررت من القوالب الفكرية التي يقرها المجتمع، لكنها بقيت تابعة في جوانب أخرى.

93. ولديها كل الحق؛ فقد أعلن كانط عن آرائه بشكل واضح في كتابه «ملاحظات على الشعور بالجميل والمقدس» ((1764 أن الشعور بالجميل خاص بالنساء، في حين أن الشعور بالمقدس والمهيب يقع في اختصاص الرجال. وقد قام بتفصيل هذا الأمر في الفصل الثالث.

علاقته بالأم. لعل ذلك هو السبب الحقيقي الذي جعلها لا ترغب في إنجاب الأطفال، لأنها أرادت أن تكون هي الرابحة»(275).

بكل هذه المخاوف -الذوبان الكامل في حياة الطفل- تواصل شافاك قراءة الخبرات السابقة من مختلف الثقافات، فتمعن النظر في حياة ريبيكا وست، أودري لورد، توني موريسون، دوروثي باركر، أليس ووكر، مارجريت دوراس، جورج إليوت، جورج ساند، صوفيا زوجة تولستوي، زيلدا زوجة سكوت فيتزجيرالد، خالدة أديب اديفار، لويزا ماي الكوت، سانجرا سيزنيروز، وغيرهن كثيرات. وبمساعدة هذه الخبرات وبالمضي قُدُمًا في تجربة الحمل والولادة وتجاوز اكتئاب ما بعد الولادة -وهي لحظة الكتابة- تعلن شافاك أن «كل حالة تختلف عن الأخرى، وهو ما تظهره بوضوح أصغر لمحة في حياة النساء الكاتبات شرقًا أو غربًا، ماضيًا أو حاضرًا، إذ ليس ثمة وصفة واحدة للأمومة والكتابة تناسبنا كلنا»(414). تتمكن شافاك من إقرار خصوصية تجربة الأمومة، فتخرجها من العام وتموضعها في الخاص، وهو ما يؤدي إلى خلخلة الصورة السائدة عن الأمومة كتجربة صالحة وضرورية وفعالة لجميع النساء.

إلا أن ذروة الالتئام تكون في قبولها بهدوء للذات المتعددة، باعتبارها تعددية صحية وليس تناقضًا كما يظن البعض. وكما ذكرت أعلاه فقد صورت شافاك هذه الذات المتعددة عبر اعتماد حيلة فنية تُجسد التعددية في شكل نساء إصبعيات، كان اللورد بوتون -المسيطر على اكتئاب ما بعد الولادة- قد حبسهن في علبة صغيرة، كناية عن قوة الاكتئاب «وضغط المنظومة الأبوية». قامت شافاك بإطلاق سراحهن وأعلنت: «أنا كلهن -بما يحملنه من أخطاء وفضائل، حسنات وسيئات. كل قصصهن تشكل كتابي أنا»(418). أحد أشكال الالتئام هي القبول والإعلان بوعي، أو بمعنى آخر، تحرير المكبوت. في حوار أجرته سالي شبل مع الكاتبة عام 2019 تطرح شافاك رأيًا في «حليب أسود» أتفق معه تمامًا في النظر إلى تعددية الذات المتجسدة في شخصيات نسائية: «تسرد رواية «حليب أسود» فترة ما قبل ولادتي لابنتي، وما بعدها، وهي فرصة جيِّدة لكل مَن يريد أن يبحث عن ذاته، ويكتشف نفسه، بشكل جيِّد، وغالبًا ما تبحث المرأة عن عدّة شخصيات بداخلها، إلى أن تكتشف ذاتها الحقيقية التي تمثِّلها فعليًّا»، ثم تستطرد بما أراه بما أعتبره سعيًا منها إلى الحصول على شعبية بين القراء: «وأريد أن أضيف أنني بحثت، يومًا، عن الاستقلال الذاتي، ثمَّ عن تكوين أسرة، ولا غنى للمرأة عن الأمرَين معًا؛

لكي تشعر بقيمة ذاتها، على هذَين المستويَين، وتظلّ المرأة -بفطرتها- تبحث عن الأمومة»[94].

في حين يكتمل التئام شافاك عبر حيلة التخييل الفني، تعمد مرسال إلى إبقاء التئامها غير كامل «وهو ما يمنحها مصداقية»، إلا أنها تمكنت من فهم جوهر الإشكالية: إنه الغياب، غياب الأم، ومن ثم غياب المرجعية. لم يكتمل مسار الالتئام. ولا يجب أن ننسى أن بادئة عنوان الكتاب هو «كيف تلتئم؟». مثل شافاك تشير مرسال إلى تجارب سابقة في الكتابة وخاصة مذكرات إدريان ريتش وقصيدة للشاعرة السورية سنية صالح وتوجه نقدًا -أتفق وأختلف معه بالقدر نفسه- إلى الأدبيات النسوية الغربية التي لم تجد فيها أي أجوبة لتساؤلاتها[95]. انتهجت مرسال محاولة الفهم عن طريق أرشيف الصور الفوتوغرافية، وهو ما يوازي سرديات الكاتبات التي وظفتها شافاك من أجل تشريح متن الأمومة والعاطفة والجسد.

تُعنون مرسال الفصل الثاني «كيف تجد أمك في صورتها؟»، ويُلاحظ أن الصيغة الاستفهامية تؤشر على محاولة التنقيب والفهم عبر وسيط هو الصورة الفوتوغرافية التي تكتسب أهمية في حياة مرسال:

«عندما ماتت أمي في منتصف سبعينيات القرن العشرين، اكتسبت صورتي الوحيدة معها أهمية.. تلك هي المهمة الأساسية للفوتوغرافيا، «التصوير الفوتوغرافي فن رثائي» كما كتبت سوزان سونتاج. بالنسبة إلى الطفلة التي كنتها، كان على هذه الصورة أن تكون توثيقًا للحظة التي وقفت فيها للمرة

---

94. سالي شبل، إليف شافاك: عندما تصوفت فُتحت لي نافذة جديدة. مجلة الدوحة الثقافية. 30 سبتمبر 2019. https://www.dohamagazine.qa/%D8%A5%D984%%D98%A%D981%%D8%B4%D8%A7%D981%D8%A7%D982-%%D8%B9%D986%%D8%AF%D985%%D8%A7-%D8%AA%D8%B5%D988%%D98%E%D991%%D981%%D8%AA-%D981%%D98%F%D8%AA%D990%%D8%AD%D98%E%D8%AA%D992-%%D984%%D98%A-%D986%/

95. بشكل عام، يموج الحقل النسوي الغربي بالنظريات والتجارب الخاصة بالأمومة على المستوى النفسي والاجتماعي والعائلي والاقتصادي، إضافة إلى قيام عدد من النساء مؤخرًا بتسجيل خبراتهن بشكل مباشر كما فعلت إدريان ريتش في 1976. قد يكون كل ذلك غير ملائم لسياق اجتماعي مغاير يخضع لمنظومة معرفية مختلفة، لكنه بالتأكيد يقدم أجوبة لمن يبحث. أما بشكل خاص، فالأمر ينطوي على مفارقة. فكتاب إيمان مرسال يكاد يكون الأول من نوعه الذي يشتبك مع الأمومة بهذا الشكل المباشر الذي لا يخضع لقوانين وأعراف وخطاب فكري ونفسي مقرر سلفًا. وبالتالي كان هناك مَن هن مثل إيمان يحاولن البحث عن أجوبة ولم يجدنها، وهو ما منح الكتاب أهمية أكبر. فالمسألة لا تتعلق بالنظرية وصيرورتها بقدر ما تتعلق بالبناء الفكري للمجتمع وما يقبله أو حتى ما قد يخطر في رأسه من أفكار. من هنا يكتسب كتاب ريتش موقعًا متميزًا، وبالمثل كتاب «حليب أسود» لشافاك حيث قصص وتجارب الكاتبات مع الأمومة. لا بد دائمًا من السبق الأول ليبدأ تمهيد طريقا جديدًا.

الأولى والأخيرة بجانب أمي في استوديو دون أن أعرف أنها ستموت بعد ذلك بأقل من شهرَين. كان يجب أن تكون تلك الصورة تدريبًا على استعادة اللحظة التي مرت، على استعادة ملامح أمي وحضورها». (37)

لكن في الوقت ذاته، تحولت هذه الصورة الوحيدة إلى عائق في طريق الاتصال والتواصل مع الأم، لأن الصورة ليست إلا صورة -كما يدل اسمها- لا تعكس الحقيقة، فكان أن تحولت الصورة إلى تعبير عن شبحية الأم.

بدأت مرسال التأمل في صور الأطفال الذين تختبئ أمهاتهم خلف ستارة مثلًا ليشعر الطفل بالأمان في الصورة، وأسمت هذه النوعية من الصور «مجاز الأم المخفية»، وتقول: «قد نفكر أن جوهر الأمومة هو التضحية. إننا أمام أمهات طمسن هويتهن أمام الكاميرا من أجل هدف مشترك؛ وهو أن يظهر رضعهن مستقلين ومركزيين في الصورة» (46). مرة أخرى تلوح فكرة البيضة التي يشرخها الطفل ليشق طريقه في العالم ماحيًا بذلك هوية الأم. إنها الأم المختفية بإرادتها، في حين تحاول مرسال أن تجد أمها المخفية عن الوعي والذاكرة، والتي تؤدي صورتها وبشكل مفارق إلى طمسها أكثر. ومن هنا تبدأ تحليل الكيفية «الطبيعية» التي طُمست بها الهوية الفردية للنساء بوصفهن أمهات، «معنى ودلالة الأم في فوتوغرافيا المتن العام تبدو مباشرة ومتماثلة «الخلفية ومكان الأم والنظرة الأمومية أمام الكاميرا والعلاقة بين الأشخاص في اللقطة». الأمومة جلية في المتن العام...» (51). بمعنى آخر، تم تقنين صورة الأم المثالية عبر أرشيف هائل من الصور، ليس فقط بفعل مفردات الصورة، ولكن في تلقيها أيضًا، المسألة مزدوجة: هناك صنع الصورة وتلقيها. بهذا كان للخاص تأثير كبير مكنه من دفع مرسال إلى تأمل العام وهو ما ينطبق على شافاك أيضًا. كاتبتان تتأملان في موقع الذات في الخاص والعام ووعيها بهما من أجل الفهم. في محاولتها تأمل صورة الأم وتجلياتها في المجال العام، أدركت مرسال أن الأم يمكن أن تتحول إلى أداة، بمعنى أن مجرد الإشارة إلى أم وطفلها على الحدود، أم تبكي ابنها، أم تقتل ابنتها.. وغير ذلك من المصطلحات اللغوية الحياتية التي تتحول إلى جمل اسمية تبدأ بمفردة «أُم» يليها فعل أو موقف متعلق بالوضع السياسي «أم فلسطينية مثلًا» أو وضع اجتماعي أو أخلاقي أو نفسي، يحفز الذهن على مدح الأم أو إدانتها عبر مقارنة فعلها بذاك الراسخ في الذهنية الجمعية. على الرغم من اختلاف صورة «الأم الأداة» أحيانًا عن صورة الأم في المتن العام، فإنها دائمًا ما تكون مُحملة بسردية لا تخصها، سواء كانت السردية تاريخية أم شخصية. تشرح مرسال: «من السهل أن تتحول صورة الأم الأداة على

الرغم من سردياتها التاريخية أو النوعية إلى أُمٍّ عامة أيضًا؛ فحيث يتكرر نفس السرد مع أكثر من صورة، تصبح كل الأمهات الفلسطينيات أُمًّا فلسطينية واحدة... »(56). فحتى التميز التاريخي الذي قد تحصل عليه صورة الأم الأداة يفقد خصوصيته وبريقه بسبب التكرار، وفي ذلك تستشهد مرسال بسوزان سونتاج: «أن تعاني شيء، وأن تعيش مع صور المعاناة شيء آخر. صور المعاناة لا توخز الضمير ولا تستدعي الرحمة وحسب، بل لديها القدرة على إفساده أيضا(56)»[96].

كان التدريب على النظر إلى صور أمهات الآخرين هو السبيل إلى فهم شبحية الأم؛ والعكس صحيح، فكان التحديق في صورة الأم بمثابة تعلم النظر إلى صور الأمهات الأخريات. تبدو العلاقة شائكة قليلًا، إلا أن مرسال توضح أن الأمر بدأ عندما طالعتها صورة ديمي مور وهي حامل وعارية على غلاف مجلة «فانيتي فير» عام 1991. كانت الصورة صادمة في ذاك الوقت، لم تكن الصدمة هي سبب إعراض مرسال عنها، بل الإتقان المتميز، ما يجعل الصورة «أحادية»(63). صنعت المصورة -آني ليبوفيتس- أيقونة من صورة ديمي مور، وبعد مرور عشر سنوات، تجلس ليبوفيتس الحامل أمام عدسة سوزان سونتاج -التي كانت تتلقى العلاج الكيماوي- وتلتقط لها صورة. هي بالتأكيد صورة مختلفة عن صورة ديمي مور، إذ تنطوي على «رفض حدود السن... إنها تزعزع وتكسر كل الحدود والثنائيات المرتبطة بتأسيس أُسرة»؛ وكما صدمت ليبوفيتس حُراس المتن الثقافي بصورة مور الحامل «تصدمه مرة أخرى بصورتها نفسها»، «بحمل الجسد العجوز العري، حمل سن اليأس، بالخروج عن المسار الطبيعي للأمومة الذي يرتبط بمرحلة بيولوجية عمرية محددة»(65). لكل هذه السردية النفسية الثورية «المعقدة والمتتالية أموميًّا» المحيطة بملابسات الصورة -من ناحية الناظر والمنظور إليه- تتمكن مرسال من إقامة علاقة مع الصورة، وهي العلاقة التي تُعمق الفهم: «ليس فقط غياب سونتاج خلف الكاميرا ونظرة ليبوفيتس الموجهة لها والنظارة الملقاة بقصد أو من دون قصد على ملاءة السرير، بل أيضًا الطفلة التي ستولد من رحم ليبوفيتس ونظرتها لأمها في الصورة والتي لا يمكنني أن أتخيلها إلا وهي تراها كشبح»(67).

96. آمل ألّا يحدث هذا الإفساد للضمير بسبب التكرار تجاه صور أمهات غزة وأطفالها التي تواترت في كل المواقع وعُرضت على الشاشات منذ 7 أكتوبر 2023.

كاتبة تركية تعتمد حياتها على الترحال والكتابة، وكاتبة مصرية تقيم في كندا ولم تنقطع علاقتها بمصر، حتى تسربت ثقافتها المصرية لطفلَيها. تبدأ شافاك كتابها بزيارتها للكاتبة التركية عدالت أغا أوغلو (81 عامًا)[97] لتنهل من تجربتها في قرار عدم الإنجاب، في حين تبدأ مرسال بقصيدة البولندية آنا سوير للتعبير عن الوعي القلق فيما يتعلق بذوبان ذات الأم. بهذه التساؤلات المتأرجحة بين الشك والقبول تؤسس كل كاتبة لبناء سرديتها، فتسعى شافاك إلى قراءة الخبرات السابقة للكاتبات من كل أنحاء العالم فيما يتعلق بالعاطفة والجسد والأمومة، وتنقب مرسال في معنى الصورة التي تجمعها بأمها في السبعينيات من القرن العشرين، وخلال رحلة التنقيب تتطرق إلى العاطفة والجسد والأمومة أيضًا، وتركز على صورة الأم الراسخة في المتن الثقافي. وعلى الرغم من أنها تلجأ إلى بعض سرديات الكتابة عن الأمومة، فإنها تركز أكثر على أرشيف الصور. تختلف الوسائط التي توظفها كل كاتبة لكن تبقى الغاية متشابهة، السعي إلى الفهم والتصالح مع فعل الأمومة، حلم الالتئام.

من أجل الالتئام تحتل الخبرة الشخصية المركز في سردية كل كاتبة، تغيرات الجسد وهواجسه، العلاقة بالكتابة، الارتباك في مواجهة العالم خاصة الموت، دور الجدة في حياة الكاتبة من ناحية كونها تمثل الخبرة التقليدية مقابل عالم الحداثة والتكنولوجيا، الولادة والخوف المصاحب لها، اكتئاب ما بعد الولادة، حضور الأب لدى مرسال وغيابه لدى شافاك، غياب الأم في حياة مرسال الذي تحول إلى حضور، وحضور الأم في حياة شافاك بشكل مختلف، الشجن تجاه تساؤلات الأطفال الوجودية لدى مرسال الذي يوازيه جرح غياب الأب

---

97. عدالت أغا أوغلو (1929 - 2020) من أهم الكاتبات التركيات في حقبة الجمهورية في القرن العشرين. من أشهر أعمالها رواية «ليلة الزفاف»، ولها كثير من المؤلفات المسرحية، واليوميات، والمقالات. وجدت على أحد المواقع الإلكترونية مقالًا لبكر صدقي يسرد فيه غضب عدالت أوغلو عندما علمت بوجود اسمها في رواية «حليب أسود»، وحاولت البحث عن تلك الواقعة في مصادر أخرى، فلم أجد شيئًا. ربما لأن ذلك حدث بعد أن صدرت الرواية لأول مرة باللغة التركية ولم يتناول الواقعة سوى الإعلام التركي:
(قرأتُ تصريحات أدلت بها عدالت آغا أوغلو إلى صحيفة «الطرف» التركية قبل أسابيع، هاجمت فيها زميلتها الشابة بشدة، متهمةً إياها باستغلالها وبتحريف مجريات اللقاء الذي جمعهما في بيتها. غير أن هذا الهجوم المتأخر كشف أمرًا آخر هو أن أغا أوغلو لم تقرأ رواية زميلتها الشابة إلا حديثًا، الأمر الذي يشير إلى درجة استهتار الجيل القديم «المكرس» بأعمال الكتّاب من الأجيال الشابة).
http://countryoflastthings.blogspot.com/200905//blog-post_5900.html

لدى شافاك- التي قامت بتغيير اسمها لتتخذ من اسم الأم لقبًا. تحاول كل كاتبة الاقتراب من الفهم والالتئام عبر طرق مختلفة لكنهما تتفقان في اللجوء إلى الخبرات السابقة عبر الكتابة أو صور فوتوغرافية أو سير ذاتية، وهي سرديات تحمل في طياتها الشخصي كما تعبر عن العام أيضًا في تعاملها مع تقسيم الأدوار والشكل الذي يتم ترسيخه للأمومة والحمل والإنجاب في مقابل الأشكال التي يتم استبعادها.

على الرغم من تميز وطول الرحلة لكل كاتبة -لا أعني أن الرحلة انتهت، فهي في حالة صيرورة دائمة- فإنهما تتفقان أيضًا على رأي لافت للنظر. فترى مرسال أن النظرية النسوية الغربية لم تشتبك مع سؤال الأمومة بشكل مباشر، «وكأنها خبرة مغلقة على نفسها داخل جماعة النساء في معركتها مع الذكورة دون الحفر داخل هذه الخبرة المختلفة والتي يمكن أن تغير وعي المرأة والرجل معًا»(23). ثم توثق في الهوامش «في هامش رقم 7 صفحة 141) رأيها عبر اقتباس النقد الذي وجهته باتريس ديكوينزيو لكتاب إدريان ريتش باعتباره قائمًا على خبرة شخصية وهو ما يعني أنه يتضمن تناقضًا[98]. التحدي إذنْ هو المتن العام الذي لا يعترف بالشخصي والخاص، فإذا كانت مرسال تسعى إلى تفنيد صورة الأم في المتن الثقافي العام -وهو ما أنجزته فعليًّا إلى حد كبير- فهذا يعني أن البديل للصورة النمطية هو الإقرار بالخصوصية؛ وتؤكد مرسال ذلك بقولها: «مع كل خطوة في هذه الرحلة سيواجهكِ سؤال جديد وكأنه عليكِ اختراع أمومتكِ من البداية، كأنها لم تحدث لأحد قبلكِ، كأنها اختبار لا نهائي لوجودكِ الشخصي ذاته، لعلاقتكِ بجسدك أولًا ثم لعلاقاتكِ بكل ما كنتِ تظنين أنه أنتِ ثانيًا»(22).

بالمثل، تقول شافاك في نهاية سرديتها الشخصية التي استعانت فيها بعشرات الخبرات السابقة ليس من أجل تبنيها، بل من أجل تفنيد السائد والمهيمن وفهم العلاقة بين الكتابة والأمومة:

«إننا اليوم لا نتكلم أو نكتب الشيء الكثير عن وجه الأمومة الذي بقي في

98. انظر/ انظري الهامش السابق في هذا الكتاب رقم 64. فعلًا تم توجيه نقد شرس لأسلوب ريتش في الكتابة. فقد كان توظيف الشخصي في الكتابة عن موضوعات تدخل في حيز الخاص وتمس الجميع غير مألوف في ذلك الوقت. لكن الغريب أن نقد ديكوينزيو صدر عام 1999 وهو الوقت الذي كان قد بدأ يمنح الصوت الخاص المنفرد أهمية في التنظير. وعليه لا يمكن قبول رأي ديكوينزيو بوصفه ممثلًا للنظرية النسوية الغربية، خاصة أن اعتبار التجارب النسوية أمثلة استثنائية ليس إلا تهميشًا للمسألة النسوية بأكملها وتغاضيًا عن نظم التمييز وعلاقات القوى التي تدعمها.

الظل، بل عوضًا عن ذلك، نكبر على نمطَين من التعليم المهيمن وهما: الرأي التقليدي الذي يفيد أن الأمومة تمثل أقدس وأهم التزام، وأن علينا أن نتخلى عن كل شيء في سبيل هذا الواجب. والرأي الثاني هو رأي مجلات المرأة الحديثة، الذي يصور المرأة الفائقة أساسًا، التي تتمتع بوظيفة ولها زوج وأطفال، وقادرة على إشباع حاجات كل فرد»؛ وتستطرد أن كلا الرأيَين «لا يركز إلَّا على ما يريد رؤيته، غاضَّين النظر عن تعقيد الأمومة وقوتها»(401-402).

وبالتالي تجيء سرديتها الخاصة «حليب أسود» لتقوض هذه الثنائية وتُضعف قوتها عبر النظر من زاوية أوسع إلى سؤال الأمومة والكتابة. إذا كانت الأدبيات النسوية لم تُنقب بما يكفي في سؤال الأمومة وخبرتها، فإن سردية إيمان مرسال وخبرتها التي دونتها في «كيف تلتئم؟» والتي تتقاطع في نقطة انطلاقها مع كتاب إدريان ريتش عن المرأة المولودة تُعد مرجعًا أوجد لنفسه مكانًا في أدبيات الخبرة الشخصية التي تنطلق من الخاص لتلتحم مع العام. وبالمثل يُمكن التعامل مع «حليب أسود» كسردية تؤسس لأهمية الخبرة الشخصية، التي استفادت من الخبرات السابقة دون أن تتماهى معها، فقد اعترفت بخصوصية كل تجربة. في كل التجارب «الشخصية» تمر تلك اللحظة التي يكتسب فيها الحليب لونًا أسودَ، ولا يبقى سوى الحفر والتنقيب ومواجهة الذات من أجل استعادة كافة الألوان التي اختفت من مشهد الأمومة.

الفصل الرابع
لن أتركك للموت

عندما يقف الموت حاجزًا بين الأم وابنتها، يستدعي الأمر قدرة هائلة على الاستيعاب. فالأم ترى في الابنة سببًا لوجودها، وأحيانًا ما تتحول الابنة إلى المبرر الذي يُمكِّن الأم من القيام بأدوار محددة لها سلفًا، وتُسهل لها التعبير عن مشاعر تبدو غير مألوفة خارج سياق منظومة الأمومة. وعندما تغيب الابنة عن الحياة يتحول الموت إلى غريم مباشر للأم، فهو الذي «خطف» الابنة. وإذا كان هذا التعبير الأخير يحمل شيئًا من الصحة حتى إنه تعبير متداول في الثقافة الدارجة، إلا أن عداوة الأم للموت تنطوي على ما هو أبعد وأعمق وأكثر تعقيدًا من حزن الفراق والفقد. تتحول العداوة إلى رفض لما وقع وإنكار للواقع المادي المباشر. يتكئ هذا الرفض والإنكار على قناعة الأم أن ابنتها هي جزء من ذاتها وامتداد لها، ومن ثم فإن غيابها يعني انقطاعًا لذات الأم. بهذا يكتسب وجود الابنة معنى رئيسًا في حياة الأم، مما يُحوِّل غيابها عبر الموت «أو الفراق بأي شكل» إلى إلغاء كامل للمرأة الأم. تبدو الأم على وعي دائم بهذا التهديد لذاتيتها ووجودها، فتعمل على التشبث الكامل بالابنة، حتى لو كان ذلك ضد إرادتها، وهو ما يتحول إلى ممارسة للملكية دون وعي الأم. تتشبث الأم بالابنة في مواجهة إرادة قدرية بما يُعمق حالة الإنكار المقنع؛ الأم لا ترى نفسها إلا من خلال الابنة. تبدو الأنانية هي العامل الرئيس الذي يُحرك مشاعر الأم؛ فالذات لن تعيش من دون ذات أخرى حتى وإن كان ذلك يعني مواجهة الموت في صراع خاسر غير متكافئ. لا تتمكن الأم مطلقًا من تسمية مشاعرها أو صياغتها بهذا الشكل فتُوظف تلقائيًّا الخطاب المجتمعي الذي يُشجع على إفناء ذات الأم في ذات الابنة، وهو ما يهدد استقلال الابنة. وفي حين يكون الابن هو «الرجل» التالي في حياة الأم، تتحول الابنة إلى امتداد لها.

يتحول الموت قدريًّا أو إراديًّا إلى البطل الرئيس في رواية «دنيا زاد-[99]» (1997)، العمل الروائي الأول للكاتبة المصرية مي التلمساني، وقد أثار العمل كثيرًا

99. «دنيا زاد» هي الرواية الأولى لمي التلمساني، وصدرت عام 1997 عن دار شرقيات بالقاهرة (التي أُغلقت للأسف). صدرت مرة ثانية عن دار الآداب اللبنانية عام 2002، وصدرت أيضًا عام 2022 عن دار الشروق المصرية. حصلت الرواية على جائزة غوليس الفرنسية لأفضل رواية أولى في حوض البحر المتوسط عام 2001، وجائزة الدولة التشجيعية لرواية السيرة الذاتية عام 2002.

مـن النقـاش في عقـد التسـعينيات مـن القـرن العشريـن[100]؛ فقـد اتخـذه النقـاد دليـلًا عـلى أن النسـاء يكتبـن تجاربهـن في الحيـاة، وهـو مـا أدى إلى تعميـم القـول إن الكتابـة النسـوية ليسـت إلا كتابـة ذاتيـة.[101] ويظهـر المـوت أيضًـا -كأنـه ينتظـر إشـارة التنفيـذ- في مسرحيـة «تصبحـين عـلى خـير يـا أمـي» للكاتبـة الأمريكيـة غزيـرة الإنتـاج مارشـا نورمـان[102]، وقـد عُرضـت المسرحيـة -وهـي ثالـث أعمالهـا- عـلى مسـرح بـرودواي عـام 1982؛ وحصلـت عـلى جائـزة البوليتـزر للدرامـا عـام 1983. وعـلى الرغـم مـن المسـافة الزمنيـة الفاصلـة بـين النصَّـين -مـا يزيـد عـن عقـد- فـإن مسـألة شـبح المـوت أو المـوت الفعـلي وكل مـا هـو مكبـوت عـن الغيـاب يهـدد وجـود الأم، ويهـدد ذاتهـا بالفنـاء.

تبـدو الأم في النصَّـين منغمسـة تمامًـا في تفاصيـل اليومـي والمألـوف والـضروري للحيـاة، حتـى إن المـوت يتحـول إلى واقعـة لا بـد مـن التعامـل معهـا يوميًّـا. في كلا النصَّـين تواجـه الأم المـوت بغضـب ورفـض وإنـكار وحـزن وبـكاء وفقـدان ثقـة بالنفـس، مـع طـرح الأسـئلة الوجوديـة التـي تتلخـص في «مـاذا أفعـل من دونـكِ؟»، لكـن تـأتي نهايـة كل نـص لتؤكـد قـدرة الأم عـلى مواصلـة العيـش مـن دون الابنـة،

---

100. في النصـف الثـاني مـن عقـد التسـعينيات ظهـرت كتابـات ذات طابـع مختلـف تمامًـا عـما سـبقها حيـث عـادت الـذات والفرديـة تحتـل مشـهد النـص مـع توظيـف لغـة أبسـط تشـبه الواقـع، إضافـة إلى الإعـلاء مـن شـأن تفاصيـل اليومـي والهامـشي. وأُطلـق عليهـا كتابـة جيـل التسـعينيات، وبـرز منهـم ومنهـن عـدد مـن الأسـماء: مـي التلمسـاني، ميـرال الطحـاوي، سـحر الموجـي، منتـصر القفـاش، ونـورا أمـين وغيرهـم كثـير في مجـال الشِّـعر.

101. لم تتمكـن الصحافـة الثقافيـة مـن قبـول مصطلـح الكتابـة النسـوية، وكان لأخبـار الأدب سـطوة وهيبـة كبـيرة في ذاك الوقـت. فـترة تُسـمى «موسـم كتابـة البنـات»، ومـرات تُسـمى «أدب المـرأة»... إلـخ، إلى أن أصبـح اسـمها كتابـة الجسـد «لسـبب غـير معلـوم!»، وظهـرت في تلـك الأيـام الأسـئلة التـي لا تتوقـف حتـى يومنـا هـذا مـن قبيـل: ومـا سـمات هـذا الأدب النسـوي؟ ومـا الفـارق بينـه وبـين الأدب الرجـالي؟ أو اعتراضـات تنهـي النقـاش بجملـة واحـدة مثـل: الأدب أدب سـواء كتبـه رجـل أو امـرأة، أو اتهامـات مـن قبيـل أنـه أدب يغـازل الترجمـة والغـرب. في وسـط هـذه السـجالات العقيمـة ظهـر كتـابي «عاطفـة الاختـلاف: قـراءة في كتابـات نسـوية» عـام 1998 عـن الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب. كان الكبـار هـم الذيـن يناقشـون الكتـاب «سـيد البحـراوي، محمـد بريـري، هـما اللـذان أذكرهـما»، وتـم توجيـه نقـد شـديد للكتـاب عـلى أسـاس أن رؤيتـه لا تصلـح أصـلًا وأنهـا فكـرة مسـتوردة مـن الغـرب... إلـخ. ثـم تطـور الأمـر في رفـض الكتابـة النسـوية، حتـى إن النقـاد اعتـبروا أن أي نـص تكتبـه امـرأة ليـس إلا توثيقًـا لتجربـة ذاتيـة «تفتقـر إلى التخييـل والخيـال». ومـن هنـا تحـول النـص الأدبي إلى مـرآة تعكـس مسـار حيـاة الكاتبـات وكأنـه جـزء مـن السـيرة الذاتيـة.

102. Norman, Marsha. 'Night, Mother. New York: Hill and Wang, 1983.

*مارشـا نورمـان (-1947) كاتبـة أمريكيـة معروفـة تكتـب المـسرح والمـسرح الغنـائي. اكتسـبت شـهرتها مـن مسرحيـة «تصبحـين عـلى خـير يـا أمـي»، حيـث إنـه نـص يناقـش فكـرة الانتحـار بشـكل صريـح ومبـاشر، ويتنـاول المكبـوت في اللاوعـي. عندمـا عُرضـت المسرحيـة عـلى خشـبة مسـرح بـرودواي في مـارس 1983 نُشـر عـدد مـن المراجعـات في مجـلات ثقافيـة مهمـة خاصـة بعـد نيلهـا جائـزة البوليتـزر في العـام نفسـه، وتـلا ذلـك حصولهـا عـلى جائـزة سـوزان سـميث بلاكـبرن. وفي عـام 1986 تحولـت المسرحيـة إلى فيلـم كتبـت لـه نورمـان السـيناريو، لكنـه لم يلـقَ نفـس نجـاح المسرحيـة. تـم إعـادة تقديـم المسرحيـة عـلى مسـرح بـرودواي في 14 نوفمـبر عـام 2004 واسـتمر العـرض حتـى 9 ينايـر 2005.

وهو ما يؤشر على وهم الذات الأمومية التي لا ترى لنفسها وجودًا من دون الابنة. وفي حين يأتي نص «دنيا زاد» من قلب كتابة التسعينيات في القرن الماضي والتي اتخذت من الذات وهمومها وموقعها في العالم وعلاقتها به محورًا، يأتي نص «تصبحين على خير يا أمي» من قلب مسرح برودواي ليموج بتفاصيل عن الحياة اليومية للنساء التي تتمحور حول العمل المنزلي، وفي القلب منها يظهر الموت كاشفًا عن مفردات اللاوعي والمسكوت عنه. يختلف الجنس الأدبي لكل نص، وتختلف ظروف ظهوره، لكن يبقى تعامل الأم مع موت الابنة هو المحور الرئيس.

الجسد المقبرة

بدأت رواية «دنيا زاد» كما تقول الكاتبة في مقابلة خاصة أجريتها معها عام 1997: «قصة قصيرة وهي الفصل الأول من الرواية الذي يحمل عنوان «سلة ورد». وفي هذه القصة كان هناك التوثيق التفصيلي لتجربة ذاتية. الإنجاب، ثم موت دنيا زاد، ثم العودة إلى المنزل. وقد كتبتُ هذه القصة بعد ثلاثة أيام من مغادرة المستشفى أي في 18 مايو 1995).[103] وجاء على الغلاف الخلفي للرواية[104] أن دنيا زاد تموت «في رحم الراوية، فتدفعها لأن تحكي. هنا تعود للكتابة إحدى وظائفها الأولى: توليد الحياة من ظلمة الفقد». ماتت دنيا زاد في رحم الأم وخرجت إلى العالم بلا وجود، فقط بزرقة الوجه، ما يدفع الأم إلى التساؤل عن ماهية الموت وماهية الجسد. كيف يمكن كتابة هذا الرحم/ المقبرة/ العالم؟

في عام 1996 كتبت الناقدة والكاتبة سمية رمضان مقالًا في مجلة «إبداع» عن فكرة كتابة الجسد في الإبداع النسوي آنذاك: «الكتابة الجديدة بعيدة عن التراث الأيروتيكي العربي سواء كتبه رجال أو نساء، لأن الجسد فيها لا يُكتب من حيث هو أداة للمتعة الحسية، وإنما من منظور المعاناة الإنسانية التي تتخلق وتتبلور من خلال العلاقات بين البشر داخل منظومة اجتماعية تحتقر التعبير

---

103. أجريت حوارًا مع مي التلمساني بتاريخ 11 أغسطس 1997، وقمت بتضمينه في أول كتاب صدر لي وكان عنوانه «عاطفة الاختلاف: قراءة في كتابات نسوية»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. (كان ذلك في زمن التسجيل على شرائط الكاسيت).

104. الغلاف الخلفي لطبعة شرقيات عام 1997.

الجسدي وتعرقل حتى فرص الانطلاق البريئة من الجنس «ذلك الوحش» تحت شعار الاحتشام والوقار»[105]. ومي التلمساني التي صعدت كتابتها في سياق الكتابة الجديدة تكتب الجسد من منظور المعاناة الإنسانية لامرأة ماتت طفلتها في رحمها، وهو ما يُفرغ الجسد من أي دلالة جنسية ويُحوله إلى مقبرة. تشتهر دنيا زاد بكونها الأخت الصغرى لشهرزاد في «ألف ليلة وليلة»، والتي كانت تحضر كل ليلة لمخدع أختها لتحثها على الحكي. ويرى عزت القمحاوي أنها تقوم في «ألف ليلة وليلة» «بدور الحلقة المشتركة بين شهرزاد وشهريار. شخصيتها ضرب من تزاوج الكاتب والقارئ؛ فهي مستمع مشارك، وراوٍ مشارك بين ليلة وأخرى، بجملة استحسان واحدة: «ما أجمل حديثكِ يا أختاه وأعذبه»، فتفتح الباب لشهرزاد لتستبقي بتقديم وعد المتعة بقصة أخرى مرجأة: «فأين ذلك مما أحدثكما به في الغد إن أحياني سيدي الملك».[106]

أما في رواية مي التلمساني؛ فقد ماتت دنيا زاد فعلًا في رحم الأم، وهو ما دفع هذه الأم إلى استحضار وجودها، أو بالأحرى قام السرد كله على أساس غيابها، وهكذا فإن دنيا زاد هي الحلقة المشتركة بين الكاتبة والقراء: «أمضيت في المستشفى ليلة واحدة... والألف الباقية؟ أمضيها في ذكرى اسم لم أنطق به سوى مرة واحدة... وربما مرتَين»(11). تتماهى الأم مع الطفلة الغائبة، وتنفي عن جسدها أي شبهة جنسية تشي بمُضي الحياة قدمًا من أجل ترسيخ الألم في الرحم الخاوي، إنه التشبث بالذكرى، فتقول: «لم تبقَ لديَّ سوى تلك الرغبة في إعادة تشكيل العالم وفقًا لقانون الغياب»(19). يتحول الجسد إلى أداة معرفية لرؤية مفردات العالم وصياغتها، فهو قادر على الوعي بالحياة والموت، إلا أن الأم تختار الموت: «الآن يتدلى ثديي من دون فائدة»(20). وكأن الجسد يستمد وجوده من منفعته للطفلة، وبغيابها لم يعد له فائدة.

«وفاة في الرحم نتيجة انفصال تام للمشيمة»كان تشخيص الطبيب، بما يحول الجسد معرفيًّا وحسيًّا إلى مقبرة. ينعكس فورًا هذا الانفصال الإجباري على شعور الراوية تجاه أمها: «تحمد الله على سلامتي. أنا ابنتها التي خرجت بها من الدنيا «وماذا عن ابنتي؟» وتدفعني إلى حافة الجنون»(17). تنتقل الراوية

105. سمية رمضان، رسائل الجسد عند نورا أمين وعفاف السيد، مجلة إبداع، أكتوبر ونوفمبر 1996، ص112.

106. عزت القمحاوي، الطاهي يقتل.. الكاتب ينتحر، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2022، ص 30.

بين دورَين: الأم والابنة، لكنها لا تهتم كثيرًا بدور الابنة، بل يسيطر عليها دور الأم. سبب غياب دنيا زاد صدمة عميقة للراوية إضافة إلى الشرخ الذي أصاب رؤيتها للعالم، إنه الشعور بالنقصان الذي يدفع الراوية إلى العودة للمتخيل في محاولة للاكتمال. وكأن الراوية/ الأم تتبادل الأدوار مع دنيا زاد الغائبة فتجعلها أمها: «أسمع وقع أقدام حافية. أقدام عارية فوق بلاط مصقول. في التصاقها بالسطح الناعم تصدر صوتًا يحتويني. حين أفتح عيني أجدني صغيرة أمامي. لم أتعد الثالثة من العمر. صغيرة ونحيلة ومبتسمة كالشمس. أحتضنني وأقبلني وأسميني دنيا زاد التي كانت تشبهني»(24). يقع هذا التماهي على الرغم من أن الراوية لم تَرَ من دنيا زاد سوى «وجه أزرق اللون»، يظل مصاحبًا لها وداعمًا لرغبتها في الإبقاء على ذكرى طفل «ولد ولم يولد ولم يكن له مثيلًا أحد»(55). يتعاظم اللون الأزرق مع الموت، ويخف تدريجيًّا في النص مع استعادة الرغبة في الحياة.

ولأن عملية إدراك العالم تتم من خلال الجسد/ المقبرة، تقوم الراوية/ الأم بتحويل العالم إلى لحظة موت متصلة، وكأنها تنفي وجودها المادي. ففي الفصل الذي يحمل عنوان «جريدة الصباح» تُطالع الراوية خبر موت صديق لها: «وقررت ألَّا أذرف دموعًا للمناسبة، هل مات هو أيضًا؟ هكذا»(22). ومن هنا تبدأ تنويعات فكرة الموت المصحوبة بكل أشكال التماهي معه: توقف الحياة وموت الذات وفقدان الرغبة والتشبث بالماضي. في ربطها بين النص والواقع تقول مي التلمساني:

«بعد الحادث الذي مررت به، قررت أن أحاول تجاوز التجربة، وقررت أن أقاوم بالكتابة. في لحظة معينة لا يمكن أن يفهمك أحد سوى الورقة البيضاء والقلم. ولم أنجح في الخروج من أسر الحادث. كتبت نصوصًا كثيرة متفرقة كلها تدور حول فكرة الموت ودنيا زاد. قمت بتفتيت الموت الحقيقي بتخيل أشكال أخرى للموت. وهكذا وجدت أنني أقوم بعملية إحالة؛ تتحول قصة موت دنيا زاد إلى موت آخر»[107].

كل التنويعات على فكرة الموت ليست إلا محاولة لتجاوز لحظة الفقد الكبيرة، وكأن الراوية تدرب نفسها على قبول الفكرة. في «ثوب جديد للمناسبة» تقدم

---

107. الحوار نفسه المُشار إليه أعلاه. انظر/ انظري هامش رقم 81.

الراوية استقالتها من العمل، وفي «كان بيتًا في الحقول» يقوم زوجها ببيع المنزل الذي تزوجت فيه، وفيما بعد تقطع الراوية علاقتها بصديقتها؛ وكل هذه المشاهد تبدأ وتنتهي بالجسد المقبرة وبوجه دنيا زاد الأزرق. وحتى عندما تلوح «لحظة انسلاخ بطيء من الماضي»(42)، ترتد الراوية فورًا إلى جسدها لتتأمل «الطريق السري الآخر بين فتحة الحلق وفتحة الرحم. ذلك الذي صنعته ليشق بطني ويخترق عقبات الجسد، ويمد خطوطًا بين إحساسي بالموت وبين كوني امرأة تلد .(43)»

في فصل «لعبة الموت»، تتعلق فكرة الموت، حتى تعود بالراوية إلى ذكريات الطفولة لتكتسب قصص لاكي لوك المصورة[108] بعدًا تفسيريًّا جديدًا في ظل غياب دنيا زاد. تضطر الأم إلى أن تعود إلى نقطة في الماضي أبعد من ماضي موت دنيا زاد؛ لتروض نفسها على قبول فكرة الموت، تتماهى مع لاكي لوك للتدرب على الخروج منتصرة. لكنَّ جزءًا منها لا يزال يتشبث بدنيا زاد، بحقيقة موتها، وهنا يواجه الجسد التحدي الأكبر له. وفي لقائها مع الزوج تبقى عالقة في الخوف: «أستلقي فوق ظهري إلى جواره وأمد يدي إلى بطني الذي تكور بين جنبي خائفًا مرتعشًا. أي لعبة نلعبها الآن ثانية؟»(39). إنها لعبة إنتاج طفل جديد يترك دنيا زاد تنعم بالموت، أو يدفع الراوية إلى إطلاق سراحها عبر قبول غيابها. تقول الكاتبة عن تلك اللحظة: «لم تكن لحظة استمتاع، بل لحظة مقاومة. كنت ألعب مع الموت لعبة لأنتج طفلًا جديدًا يخرجني من أزمتي. هي لعبة لمقاومة الموت وفي نفس الوقت الجنس يحمل غريزة الموت[109]». فالرغبة في الحياة تحتل الوعي واللاوعي، واللاوعي يعمل مثل اللغة، فينتقل من موضع لآخر ومن دال إلى مدلول من دون الاستقرار على معنى نهائي، فلا تصل الرغبة أبدًا إلى الرضى. في الموت فقط يمكن إشباع الرغبة بشكل كامل، وكأن الأم تنافس رغبة دنيا زاد. لا يتوقف الجسد/ المقبرة عن المقاومة في محاولة للتماهي مع دنيا زاد، لكن الحيوات الأخرى تؤخره وتردعه وتُعيده إلى واقع غابت عنه الابنة ذات الوجه الأزرق، وهو واقع يكشف أنانية الأم في تشبثها بموت الابنة ما جعلها تنسى حياة الابن أو بالأحرى وجوده: «حين يبسط

108. لاكي لوك: شخصية كرتونية، رسمها وقدمها الفنان البلجيكي موريس دو بيفير (1923-2001) .

109. من الحوار المذكور من قبل، انظر/ انظري هامش 81.

شهاب الدين ذراعَيه، تلتف ذراعي حول جسد وحيد ونحيل، فأملأ الفراغ الآخر بالرغبة»(47).

لا تتخلى الأم في رواية «دنيا زاد» عن التشبث بالموت، لا تترك الابنة ترقد في سلام، بل تتمسك بالذكرى، وترسخها في ذاكرة الجسد المقبرة، ولا تتأمل الوجه الآخر للجسد إلا تحت ضغط الحياة اليومية، طوفان التفاصيل التي تتراوح بين الأعمال المنزلية والاهتمام بالابن والزوج. وعلى الرغم من ظهور الوجه الآخر للجسد المقبرة وإعلانه عن إمكانية الخلق بنفس قوة قدرته على استيعاب الموت، تبقى الذاكرة قوية ونشطة لتظهر في الأحلام المكثفة، والأهم في قرار الأم ألّا تتركها تغادر: «يجب أن تعيش قصة موت وتكتبها في رغبة خالصة لاستبقاء الذكرى. يجب أن ترى وجه وليد مختنق لتدرك أن كلمات الأصدقاء ودموع الأقارب عبث أكيد. رحلت دنيا زاد إذنْ مرتَين... منذ ستة أشهر قررت الرحيل بشكل مأساوي، ومنذ أيام قالت لي إني سألد بنتًا ثانية لا تشبهها «هذه المرة تحيا؟» ثم عاودت الرحيل»(69).

موت آخر: سأغادر

تدور مسرحية «تصبحين على خير يا أمي»[110] لمارشا نورمان في منزل ريفي صغير، تعيش فيه الأم ثلما وابنتها جيسي. تبدو الأم في أواخر الخمسينيات، في حين أن جيسي في أواخر الثلاثينيات. في تقديم الشخصيات نقرأ أن جيسي استعادت سيطرتها على عقلها وجسدها في العام الأخير، والليلة -زمن السرد والمسرحة- قررت أن تحافظ على ذلك. كما أنها تبدو «هادئة مسالمة. طاقتها موجهة لهدف محدد، تشعر بمرور الزمن لحظة بلحظة». أما الأم ثلما؛ فهي تأخذ الأمور ببساطة، ومن الواضح أنها تعتمد على جيسي بشكل كبير في إدارة الحياة اليومية؛ وعلى عكس جيسي، تتكلم الأم كثيرًا ومن دون توقف. وعلى الرغم من المشهد المتصل المكثف الذي يُشكل النص، فإننا نفهم أن كل شخصية تحمل تاريخًا طويلًا مليئًا بالأوجاع والجروح، ولكن يبدو أن هذه

110. في عام 2003 قدمت سناء صليحة ترجمة لخمس مسرحيات لكاتبات وهن: مارشا نورمان وتشارلوت كيتلي وكاريل تشرشل وإدنا أوبراين وليديا شيرمان هوداك. وصدر الكتاب بعنوان «نصوص من المسرح النسائي «عن الهيئة المصرية العامة للكتاب «مكتبة الأسرة».

الجروح لم يتم التعامل معها من قبل، بل بقيت في المكبوت والمسكوت عنه. بهذا تعمل لحظات خروج المسكوت عنه في النص على بناء التوتر الدرامي. أم وابنتها تعيشان معًا، وفي مسافات القرب والبعد بينهما يبدو كأنهما تتعرفا على بعض للمرة الأولى، وتكتشف كل واحدة منهما حقائق عن الأخرى. في إحدى المقابلات قالت مارشا نورمان: إن أسلوب كتابتها ينتمي إلى «الكتابة عن أشيائنا، أيًا كانت هذه الأشياء. عندها تكونين في أفضل حالاتكِ ويُمكن أن تكوني عظيمة، وذلك عكس الكتابة بتكليف أو محاولة الكتابة عن أشياء لا تخصنا. كل أعمالي تدور عن فتيات مأزومات: «الخروج»، «تصبحين على خير يا أمي»، «اللون القرمزي»، «الحديقة السرية»، «هذا هو ما أكتب عنه»[111]. يبدو زمن العمل بأكمله لا يزيد عن ساعتَين، وهو كله عبارة عن حوار بين الأم وابنتها في مشهد واحد يتركز على تفاصيل الأعمال المنزلية واليومية التي توجه جيسي طاقتها نحو ترتيبها وجدولتها: تنظيف المنزل، إخراج القمامة، ترتيب أواني المطبخ، تخزين الأكل الذي تفضله الأم، أماكن كل الأشياء التي تحتاجها الأم، أفضل الأماكن لشراء احتياجات المنزل، وأخيرًا أظافر الأم التي توليها جيسي رعاية خاصة في الإجازة الأسبوعية. تعرف جيسي تمامًا ما تفعله، فهي تتحرك بخطوة واعية، على خلفية أسئلة وتعليقات لا نهائية من الأم. وفي الحركة الدؤوب لجيسي تطرح على أمها السؤال المفتاح لما سيأتي بعد ذلك: «فين مسدس بابا؟»، لا يخطر ببال الأم طبعًا السبب الحقيقي الذي يكمن خلف السؤال، ولكنها تجدها فرصة لطرح أزمة ريكي وهو ابن جيسي الذي يبدو أن سلوكه يشوبه الانحراف والاضطراب. نحن إذنْ في مواجهة امرأتَين خبرتا وتعيشا الأمومة. في محاولات الإنكار والتغاضي عن الأمر تحاول الأم أخذ المسدس من يد جيسي التي تفاجئها بالحقيقة: «حاقتل نفسي يا ماما»(63). تستمر الأم في الإنكار، فتبدأ بالتقليل من شأن الأمر بوصفه دعابة سخيفة، ثم تنحو إلى الإيحاء أن جيسي لم تتناول دواء مرض الصرع، ثم تشير إلى إمكانية

111. حوار أجرته بات سيراسارو مع الكاتبة في 7 أغسطس عام 2011 ونُشر على موقع عالم برودواي.
Pat Cerasaro, "InDepth Interview: Marsha Norman & Theatre for Humans". Broadway World. 7 August 2011.
https://www.broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Marsha-Norman-Theater-For-Humans-20110807

وجود عطل بالمسدس، وأخيرًا تهددها بالاتصال بأخيها دوسون. من الملاحظ أن في كل هذه الحيل -والتي تُشكل المرحلة الأولى من رد الفعل- لم تحاول الأم أن تسأل جيسي عن سبب قرار الانتحار.

إلا أن الحوار يأخذ مسارًا مختلفًا عندما تشكك الأم في قدرة جيسي على التصويب الصحيح: «حتمسكي المسدس.. وبعدين تجيلك النوبة.. مش حتقدري تموتي نفسك يا جيسي»(66). في عمد الأم إلى تشكيك جيسي في قدراتها وتذكيرها بمرضها يبدو تشبثها بابنتها جليًّا؛ حتى إنه لا مانع لديها أن تثنيها عن عزمها عبر جرحها بالتلويح بعدم قدرتها على اتخاذ قرار. وعندما تشير الأم إلى الخوف الذي يسببه الموت، تؤكد جيسي بهدوء: «إلا أنا يا ماما... وعلى أي حال أنا بشعر إني بردانة طول الوقت»، وأيضًا «الموت هو بالضبط اللي أنا عايزاه ...الظلام والهدوء»(67). بهذا ترسي جيسي قرارها بحسم، وعلى الرغم من أنها على استعداد لتوضيح أسبابها، فإن الأم تبقى مشغولة بمحاولة إثنائها عن عزمها، حتى يتطور الأمر بينهما إلى مشاجرة يبدو فيها موقف الأم ضعيفًا. بعد هدوء شكلي، تعاود الأم طرح الأسئلة التي تكشف عن شعورها بعدم الأمان وبالوحدة، وتؤكد تشبثها بجيسي بشكل كامل على الرغم من أن جيسي لم تكن قريبة منها بما يكفي.

في هذه اللحظة يقع تبادل الأدوار، فتتحول جيسي إلى الأم القلقة على أبنائها وهو ما يوضح سبب توجيه طاقتها لهدف محدد، فتقول: «أنا قلقانة عليكي، لكن حاعمل كل اللي أقدر عليه قبل ما أرحل... مش حنكون عاطلين الليلة... أنا عملت قائمة بكل الأشياء»(69). وفعلًا تندمج جيسي في تفاصيل منزلية دقيقة للغاية، وتواصل الشرح لأمها بلغة تحمل نبرة التعليمات. وبنفس الحسم تُملي عليها بمن تتصل حين تقتل نفسها وماذا تقول وكيف تتصرف. في كل هذا الحوار المؤلم تحافظ جيسي على رباطة جأشها، في حين لا تتمكن الأم من السيطرة على نفسها، وتواصل محاولة إيجاد حلول سطحية كمشاهدة التليفزيون والخروج والإيحاء أن نوبات صرع جيسي قد توقفت. لكن جيسي لا تزال مصرة على موقفها: «كل ما في الموضوع إني مش مبسوطة، وما عنديش أسباب تخليني أظن أن الأمور حتتغير إلا للأسوأ.. أنا تعبانة.. مجروحة.. حزينة.. حاسة إني مستهلكة»(74).

لا تستسلم الأم مطلقًا، بل تحاول مجددًا أن تُعرقل قرار الابنة، لكنها مع كل محاولة تنكأ مزيدًا من الجراح. فنفهم أن جيسي فشلت في عملها كمندوبة مبيعات، وأن نوبات الصرع تهددها طوال الوقت، وأن ابنها ريكي لا يعيش معها، كما أنه يسرق ويتعاطى المخدرات. عندما تكتشف الأم أن محاولاتها كلها لا جدوى من ورائها، تبدأ في إخراج كل الأواني التي رتبتها جيسي في محاولة أخيرة لكسب مزيد من الوقت. لكن هذه المحاولة تؤكد فقدان الأم سيطرتها على الموقف، إضافة إلى صدمتها تجاه كل الألم الذي كانت جيسي تخفيه، خاصة أن الإرشادات المسرحية تخبرنا أن «جيسي التي لم تتوقف عن الحركة منذ البداية يبدو أنها هجعت وقررت أن تجلس»(81).

لا تتوقف المصارحة بين الأم وابنتها، وكأن الأم بدأت تقبل فكرة أن هذا هو الحوار الأخير. تكتشف جيسي أن أجنس -صديقة الأم- ليست مجنونة كما كانت الأم تروج عنها، بل إنها تخاف من جيسي، ولذلك نادرًا ما تزورها؛ وفي تفاصيل الحوار نفهم كيف كانت الأم تحاول حماية جيسي من الحقيقة وهو ما يزيد من حنق الأخيرة. أما الاكتشاف الآخر فهو يتعلق بالصورة الزائفة التي رسمها الأب قبل أن يموت عن علاقته بزوجته ثلما، وعن خروجه للصيد. في هذه اللحظة ندرك تعاسة الأم أيضًا، فهل لم تحبه قط وتعرف أنه لم يحبها: «كان عايز ست ريفية عادية واتجوزني لأني كدا، وبعدها فضل شايل مني طول عمره لأني كده ... كأني كان مفروض أتغير وأفاجئه بين يوم وليلة إني بقيت حاجة تانية»(86-87). في اللحظة ذاتها، يحدث اعتراف من الطرفين: تعترف جيسي أنها كانت تحب الأب وتعترف الأم أنها كانت تشعر بالغيرة من علاقتهما. في هذا الحوار الشائك الكاشف ندرك كيف وقع تبادل الأدوار بين ثلما وجيسي منذ زمن، فكأن جيسي احتلت مكان الأم في العلاقة بالأب، والآن تحتل موقعها في المنزل حين تبدأ في ترتيب تفاصيل الحياة اليومية. إلا أن الأم تبدو واعية لكل ذلك ولم يكن لديها أي مانع في ترك مكانها لجيسي مقابل أن تبقى على قيد الحياة.

لكن ربما يكون أكثر الأجزاء إيلامًا في الحوار هو ذاك المتعلق بسيسل زوج جيسي السابق، والذي كانت تحبه لكنه هجرها. تقول جيسي إنه «خيرني بينه وبين التدخين»(94)، ولكن الأم تواجهها بالحقيقة الصادمة أنه كان على

علاقة بامرأة أخرى، وأنها رأتهما معًا. عند هذه النقطة يقع تبادل لحظي للأدوار، فتعمد جيسي إلى الإنكار وإبداء اللامبالاة، وتتهم الأم أنها هي من أدخلته حياتها وسهلت الظروف لإتمام هذا الزواج. وعلى الرغم من اعتراف الأم بخطئها، تؤكد جيسي أنها أحبته: «حاولت ألعب رياضة أكتر وأفضل مصحصحة.. حاولت أتعلم ركوب الخيل وحاولت أبقى معاه لما يخرج... لكن هو كان عارف طول الوقت إني بحاول، والموضوع ما نفعش»(96). ويبدو أن ذلك التوقع الدائم كان يشكل عبئًا نفسيًّا على جيسي لم تستطع تحمله. كما أنها لم تتحمل تدخل العائلة في حياتها وخاصة أخيها دوسون، أما ريكي ابنها فقد اتجه إلى حياة الشارع، والأب الذي كانت تحبه مات. لم يبق سوى الأم التي ترى في ابنتها ملكية خاصة لها، فتتحول الحماية إلى وصاية وعبء.

في المحاولات اليائسة للأم أن تستبقي جيسي، تُصرِّح بكل الحقائق المختفية من دون وعي، على الرغم من أنها تسبب المزيد من الألم لجيسي. فتكتشف جيسي أنها مصابة بالصرع منذ أن كان عمرها خمس سنوات، وأن الأب أيضًا كان مصابًا بالصرع، وأنها ربما تكون قد ورثته عنه. هل كانت الأم تكشف الحقيقة بهدف إقناع جيسي بالعدول عن الانتحار، أم كان ذلك بهدف الانتقام اللاواعي من جيسي لأنها ستهجرها؟

في ذروة احتدام مشاعر الأم، تعترف بما ارتكبته في حق جيسي من ناحية السيطرة الكاملة، وتطلب منها الغفران، وكأن جيسي ستنهي حياتها غضبًا من الأم، لكن جيسي التي اتخذت القرار تؤكد «الموضوع مالوش علاقة بيكي خالص»(106)، وهو ما يجعل الأم تُعلن الملكية الكاملة لابنتها في مفردات عاطفية وأفكار تكاد تقترب من الابتزاز: «كل حاجة بتعمليها بتمسني يا جيسي... لو غسلتي وشك... جرحتي صباعك... كأني أنا اللي غسلت وشي وجرحت صباعي... لو موتي نفسك كأنك بتموتيني معاك... مافيش فرق ... وحكاية انتحارك دي تخصني زيك تمام»(106 -107). هنا تكمن المشكلة، أن الأم ترى ابنتها جزءًا من الملكية الحياتية، وبالتالي لن تتخلص الابنة من ذلك إلا بالموت والرحيل الكامل. لا تحاول جيسي أن تنكر ذلك أو تخفف عن الأم: «ولو قلت لك إني كنت أقدر أتحمل كل حاجة لو ما كنتيش كابسة على نفسي... وإن الطريقة الوحيدة إني أخلص منك هي الانتحار ... كل دا مش حيغير أي شيء وبرضه حانتحر»(107).

منذ تلك اللحظة وحتى النهاية لا تتوقف جيسي عن التأكيد على قرارها وشرح أسبابه: «نفسي كانت الشيء الحقيقي اللي بستناه واللي يستاهل إني أستناه. لكن ما جتش... لو كانت جت كانت الحياة اتغيرت»(110)، إلا أن الأم لا تتوقف عن ممارسة الابتزاز العاطفي في محاولة لبسط السيطرة، التي تسعى جيسي إلى التخلص منها. يقترب الحوار من النهاية، وتُصرح جيسي أنها أعدت كل التفاصيل لما بعد رحيلها؛ وتقول: «تصبحي على خير يا ماما»(119). لا تتوقف الأم عن الصراخ والتهديد والاعتراف وطرح الأسئلة إلى أن يصلها صوت طلقة الرصاص. عندها فقط يعم الهدوء.

في حين تموت دنيا زاد بسبب قدري بيولوجي تموت جيسي بإرادتها، لكن في الحالتَين يبدو تشبث الأم بالابنة قويًّا. فهي ترفض أن تترك للابنة حرية القرار -حتى وإن كان قرار الفراق- وترى أن الابنة لا وجود مستقل لذاتيتها، بل هي جزء منها وامتداد لها، وهو ما يجعل تبادل الأدوار منطقيًّا. كما أن الأم لا ترى إمكانية العيش من دون الابنة، حتى لو كانت مجرد جنين خرج من الرحم ميتًا كما هو الأمر في «دنيا زاد». وعلى الرغم من قسوة محاولة الاستقلال -الموت- فإن هذا التشبث بالابنة ليس إلا أحد أشكال الأنانية، حيث تفنى ذات الأم في ذات الابنة، وهو ما يقلص مساحتها ويكتم أنفاسها حتى الموت كما حدث لجيسي.

في الحالتَين، تشابه موقف الأم في رفضها إطلاق سراح الابنة. تقع الابنة في ملكية الأم بفعل توالد جسد من جسد آخر[112]. وفي عملية الشد والجذب لا بد لطرف أن يتنازل، بشكل يمنح مساحة لوجود الآخر، فكان على الراوية في «دنيا زاد» أن تفسح مساحة للحياة وتنفض عن جسدها إحساس المقبرة. أما الأم في «تصبحين على خير يا أمي» فكان عليها أن تقبل «وهو ما لا نعرفه» رحيل ابنتها. اختارت جيسي أن تكون جملتها الأخيرة: «تصبحين على خير يا أمي» مانحةً بذلك أملًا لأمها في حياة جديدة. الموت وتداعياته أو الاقتراب منه أو رؤيته أو النجاة منه... نقاط تحول؛ وكما تقول راوية «دنيا زاد»: «نقطة تحول

112. حينما تتخذ العلاقة بين الأم والابن الشكل نفسه يُشار إليها أنها علاقة مرضية تجعل الابن ضعيف الشخصية، لكن في حالة الابنة يبدو الأمر مقبولًا وطبيعيًا.

عنـد حافـة المـوت تفقـد بعدهـا قدرتـك عـلى الاهتـداء إلى الطريـق بمجـرد النظـر. فتغمـض عينيـك. وتبسـط ذراعيـك. وتـدور في فلـكك المرسـوم لعلـك تهتـدي... فـإن اهتديـت قيـل: نقطـة تحـول»(84).

مكتبة
t.me/soramnqraa

الفصل الخامس
الأشعار المحروقة والابنة المفقودة

تؤدي أحيانًا ورطة الأمومة إلى خسائر على مستوى الذات. تبدو مفردة «ورطة» صادمة بعض الشيء لِمَن لا يرى لها سوى معنى دلالي وحيد. يتعلق التورط بكمية المشاعر المتضاربة التي تسيطر على الأم؛ فهي ترغب في ممارسة أمومتها تجاه الكائن -الذي تتطور ذاتيته مع الوقت- الذي خرج من رحمها، وبالقدر نفسه تدفعها ذاتها إلى أن تنهل من الحياة المتاحة أمامها. تنسج تلك الرغبة المتساوية في رعاية الابنة «التي تتحول إلى آخر» والرغبة في رعاية الذات شبكة معقدة من الإحساس بالمسؤولية الذي يتطور غالبًا إلى شعور بالذنب. يرجع ذلك إلى المنظومة المحاسبية المجتمعية التي تطلب من الأم أن تمنح ذاتها في كليتها للأبناء. وهي محاسبية صارمة مضمرة تتحول إلى شكل من أشكال العقاب الذاتي، فالأم التي تمنح لنفسها مساحة أكبر من مساحة الآخر/ الابنة في حياتها، لا تنتظر العقاب المجتمعي، بل تقوم هي بذلك الدور من تلقاء نفسها، أي تقوم بتوقيع العقاب على ذاتها.

أيًّا كان السياق، يتحول الاضطراب إلى العنصر الحاكم في الفعل ورد الفعل. في حالة توفر القناعة بعدم ذوبان ذات الأم في حياة الابنة يأتي رد الفعل عدوانيًّا، لأن الذات في حالة دفاع عن نفسها ضد رؤية سائدة راسخة؛ وفي حالة العقاب الذاتي يكون التدمير هو المسيطر على الحالة النفسية وهو إما تدمير نفسي كالاستسلام للحزن المميت، وإما تدمير مادي كالتخلص من كل ما أنجزته الذات. تشعر الأم دائمًا أنها في موقع المتورط، وتقف عالقة في المنتصف مترددة فيما بين ذاتها وبين الآخر الذي هو جزء من ذاتيتها وكينونتها. لا تُحل إشكالية هذه الورطة الوجودية بسهولة -وقد لا تُحل مطلقًا- وهو ما يجعلها غالبًا تتخذ شكل الصراع النفسي.

في «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها» ساقت إيمان مرسال في الفصل الأول المختص بالعلاقة بين الأمومة والعنف مثالَين من شاعرتَين تعبران عن الموقف ونقيضه. فجاء المثال الأول عن الشاعرة البولندية آنا سوير التي كتبت قصيدة عن ابنتها المولودة، لكنها نشرتها بعد ثلاثين عامًا، وهو أمر دال، إذ كأن القصيدة تعبر عن رؤية مارستها سوير فعلًا: «أنتِ لن تهزميني/ لن أكون بيضة لتشرخيها/ في هرولتكِ نحو العالم،/ جسر مشاة تعبرينه/ في الطريق إلى

حياتك/ أنا سأدافع عن نفسي».[113] ومن المهم أن نلاحظ دلالة عنوان الديوان الذي تضمن القصيدة: «أتكلم مع جسدي»[114]، كأن الجسد هو محور الوجود، وإذا أخذنا في الاعتبار مسألة خروج الجنين من الرحم، يُمكن أن يكون الأمر مفهومًا؛ فالأم ترفض أن تكون بيضة أو جسر مشاة، وتُعلن أنها ستدافع عن مساحتها. على النقيض من ذلك، تعبر الشاعرة السورية سنية صالح عن تشبثها الكامل بابنتَيها، وعن رفضها للانفصال، وهو ما تصفه مرسال بأنه «رعب الفطام»، تقول صالح: «أغرقي رأسكِ فيَّ/ اخترقيني/ حتى تكاد عظامنا تغيب داخل بعضها البعض/ ولنكن متجاورتَين/ كثنائية القلب/ المسيني كما يلمس الإله الطين/ فأنتفض بشرًا»[115]، تطلب صالح من الابنة أن تتوحد معها، بل ترى أنها منبع الحياة، ومن دونها هو الموت. تتخلى تمامًا عن مساحة الذات لتذوب في الابنة، تتماهى معها تمامًا، حتى إن لمسة الابنة مجازًا هي شكل من أشكال نفخ الروح. يبدو موقف سنية صالح هو الأسهل على كل المستويات، فلا إحساس بالذنب، ولا محاسبة مجتمعية، ولا شعور أو اتهام بالتقصير، كما أن ذات الأم تستمد الحماية من وجود الابنة. في المقابل، يبدو الموقف الأول هو الأصعب، الدفاع عن الذات ورفض الذوبان في الآخر. لكن لا بد أن نؤكد أن آنا سوير نشرت قصيدتها بعد مولد ابنتها بثلاثين عامًا. لم يكن من السهل إعلان الموقف مباشرة، فقد ظلت القصيدة حبيسة الأدراج حتى نُشرت في بداية السبعينيات، وحتى حينها لم يكن هذا الخطاب الراديكالي مقبولًا آنذاك، ما يُذكرنا بموقف الشاعرة إدريان ريتش، التي تمزقت بين أمومتها ومحاولة العثور على صوتها الشِّعري.

في هذا الفصل سأتناول الموقفَين المتقابلَين لورطة الأمومة من خلال قراءة مسار حياة شاعرة وكاتبة مصرية، ورواية لكاتبة إيطالية. قد يبدو من الغريب الجمع بين مسار حياة وبين عمل أدبي[116]، إلا أنني أتعامل معهما بوصفهما

---

113. إيمان مرسال، كيف تلتئم، ص7 .

114. Anna Swirszczynska, Talking to My Body. Washington: Copper Canyon Press, 1996.

115. مرسال، كيف تلتئم، ص 42 .

116. أستطيع القول عن حياتي أو حياة أي شخص إنها نص. فمسارات الحيوات المختلفة تتضمن كل ما يتطلبه النص الأدبي: شخصيات، صراع، مكان، زمان وزمن، عقدة وحبكة، وكثير من الأحداث. وإذا كانت السيرة الذاتية تُعتبر الآن جنسًا أدبيًا، فبالتأكيد حياة أي ذات مرشحة أن تكون نصًا محكمًا مُلبيًا كل الشروط السردية.

نصَّين، كما أن قراءة مسار حياة الشاعرة لا يُغفل قراءة الأشعار التي نتجت عن ذلك.

احتلت عائشة التيمورية مكانة كبيرة لدى الباحثين في قضايا عصر النهضة والقرن التاسع عشر، والباحثين في مجال قضايا المرأة، وباحثي الأدب والتاريخ بشكل عام والنسوي بشكل خاص[117]. وقد تناول الباحثون والباحثات في العالم العربي وفي الغرب حياة عائشة التيمورية وإنتاجها بشكل كبير، فلا يُمكن الإتيان على ذكر القرن التاسع عشر من دون تخصيص مساحة لعائشة التيمورية التي صدر لها ديوان «حلية الطراز- (1884، و«نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال- (1888، وهو ما تصنفه مي زيادة كأول رواية مصرية[118]، وكتاب «مرآة التأمل في الأمور»- «(1892، والذي قام الشيخ عبد الله الفيومي بالرد عليه في شكل كتاب[119]. لم يكن من السهل على امرأة عاشت في القرن

---

117. احتفى كل معاصري عائشة التيمورية بإنتاجها ومكانتها، ثم تراجع الاهتمام بها في العصر الحديث، ولم ينتشلها من النسيان سوى الدراسات النسوية التي أعادت التنقيب عن الأصوات النسوية المنسية. على سبيل المثال، يلاحظ الكاتب والفنان التشكيلي السوري دلور ميقري أن: «الاهتمام بإرث عائشة التيمورية صارَ إلى التلاشي منذ العقود الأخيرة من القرن العشرين، حتى إن اسمها باتَ مجهولًا بالنسبة للأجيال الجديدة. والمستغرب هنا، أنّ باحثًا مجددًا في التراث، بحجم الشاعر أدونيس، أغفلَ اسم شاعرتنا في كتابه الضخم «ديوان الشعر العربي». إنّ اختفاءه، بالمقابل، بمن عاصرها من الشعراء الرجال، كالشدياق والبارجي، انطلاقًا من الريادة المعرفية لا القيمة الفنية، يُضافرُ الأمرَ إشكالًا. وهذا ما كان، أيضًا، من كتاب الناقدة خالدة سعيد، المهم، «المرأة، التحرر، الإبداع»، الذي أفردَت فيه فصلًا وافيًا عن قاسم أمين وعصره، دون أي إشارة إلى التيمورية. في حين باتَ فيه معروفًا، مدى تأثير هذه الشاعرة على ذلك المُصلح؛ حيث ربطتهما مي زيادة معًا، بقولها: «وكما نتنسّم أخبار قاسم أمين لنسمع من الرجل أول صيحة بوجوب تعليم المرأة إنهاضها، كذلك جاء من التيمورية أول صوت نسويّ تكلّم عاليًا في مصر الحديثة فأنشد الحبّ ودعا في بابه إلى الإصلاح والنهوض». فيما تؤكدُ الروائية اللبنانية إميلي نصر الله، أنّ عائشة: «تقدّمت على قاسم أمين في الدعوة إلى تحرير المرأة ونهوضها».

دلور ميقري، العائشتان شاعرتان صوفيتان. موقع إيلاف. 5 أكتوبر 5002.
https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/200593917/9/.html

118. مي زيادة، عائشة تيمور: شاعرة الطليعة(6291) ، نشرت مؤسسة نوفل الكتاب عام 3891، ثم أصدرته مؤسسة هنداوي بالقاهرة عام 2102. وكل الإشارات في هذا الفصل تستخدم هذه الطبعة. تقول مي زيادة: «فحكاية عائشة بعيوبها ورواسبها تجربة أولى في النزعة المتجددة، لا سيما فيما يختص بالأدب النسائي. إذ لا علم لي بامرأة عربية اللغة وضعت قصة تامة قبل عائشة. فهي بتجربتها هذه من رواد المنهج الجديد» .(901)

119. أثار الكتاب -الذي يقع في 61 صفحة- اهتمام الوسط الثقافي، ومن الدقة أن نقول إنه أزعج كثيرين بسبب اجتهاد عائشة في تفسير الآيات القرآنية. فقام الشيخ عبد الله الفيومي وهو أحد علماء الأزهر بالرد على عائشة في سلسلة مقالات نشرتها جريدة النيل. ثم قامت الجريدة بجمع هذه المقالات في كتاب عنوانه «لسان الجمهور على مرآة التأمل في الأمور». أعاد ملتقى المرأة والذاكرة نشر الكتابَين معًا في طبعة واحدة عام 2002 مع مقدمة كتبتها ميرفت حاتم.

التاسع عشر في طبقة أرستقراطية أن تتمرد على الأدوار المنوط بها القيام بها. إلا أن عائشة تمردت، ونجحت في ذلك بفضل مساندة الأب، لكن الأهم أنه لم يكن من المعتاد في ذاك العصر سماع الصوت الأدبي للنساء، بل ربما صوتهن في مجمله.

نظمت عائشة الشِّعر بثلاث لغات: التركية والفارسية والعربية، وبرعت في شِعر الغزل والرثاء، وكتبت كما يكتب الرجال، دخلت مجال الخطاب الذكوري بأجناسه الأدبية وأشكاله لتصنع خطابًا نسويًّا خاصًّا بها[120]. وعندما دُعيت مي زيادة لإلقاء خطاب في جمعية «مصر الفتاة» في العشرينيات من القرن العشرين، اختارت أن تتحدث عن عائشة التيمورية. تقول في كتابها عائشة تيمور: «برغم ذلك أنشأت أنقب في تاريخ المرأة المصرية. وكنت كلما دققت نمت التيمورية في ذهني وتفردت صورتها أمامي، إذ لم يقم على مقربة منها صورة تسابقها أو تشبهها ولو شبهًا بعيدًا»(9). ثم توجز أسباب اهتمامها بعائشة تيمور في خمس نقاط، يهمني منها الثلاثة الأولى:

أولًا- أن لعائشة فضل المتقدم بيننا وهي طليعة اليقظة النسوية في هذه البلاد.

ثانيًا- أن الجمهور يعرف أنها شاعرة دون أن يلم بما تتكون منه شاعريتها، ودون أن يقف على حال من أحوال حياتها أو يحلل ميلًا من ميولها. ثالثًا- أن النظرة في مقدرتها إنما هي اكتناه للذات المصرية ليس من الجانب النسوي، بل بوجه عام. وسنرى بعد التحليل أن لعائشة مكانتها بين أدباء عصرها وليس بين الأديبات الشرقيات وحدهن (10).

أن تقوم مي زيادة بوصف الشاعرة بأنها «طليعة اليقظة النسوية» لهو أمر يجعل من عائشة تيمور ليس مجرد شاعرة وكاتبة، بل مؤشر على مفردات الحياة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكما تقول هدى الصدة فإن تناول حياة عائشة تيمور وإنتاجها يهدف إلى «إلقاء مزيد من الضوء على العلاقة المتشابكة بين الثابت والمتغير؛ من أجل فهم أعمق للحاضر وبأمل تلمس طريق للمستقبل»[121].

---

120. Hala Kamal, "Towards a Feminist Literary Pedagogy", The International Symposium on Comparative Literature - "The Marginalized", Cairo University, 2010, p. 395.

121. من مقدمة كتاب عائشة تيمور: تحديات الثابت والمتغير في القرن التاسع عشر، تحرير: هدى الصدة. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، 4002، ص 22.

أما الكاتبة الإيطالية إيلينا فيرانتي؛ فقد قررت في القرن الحادي والعشرين أن تُخفي هويتها الحقيقية وتتخذ اسمًا مستعارًا، وهو أمر مثير للدهشة. صدرت أول رواية لها بعنوان «الحب المزعج» عام 1992، ثم توالت أعمالها حتى حازت شهرة عالمية بصدور «رباعية نابولي»، والتي تضم: «صديقتي الرائعة- 2011، و«قصة اسم جديد- 2012، و«الذين يبقون والذين يغادرون- 2013، و«قصة الطفل المفقود- 2014وقد صدرت الترجمة العربية لهذه الرباعية عن دار الآداب البيروتية. في عام 2016 أدرجت مجلة التايم اسم فيرانتي ضمن أسماء أهم مئة شخصية مؤثرة. وبازدياد شهرة فيرانتي وامتناعها عن الإدلاء بتصريحات أو عقد لقاءات، ازداد فضول الباحثين لمعرفة هويتها الحقيقية. على سبيل المثال وليس الحصر، في عام 2016 قام الصحفي الاستقصائي كلاوديو جاتي بالبحث في السجلات المالية، وأعلن أن أنيتا راجا المترجمة الإيطالية هي إيلينا فيرانتي، إلا أن راجا والناشر أيضًا نفيا الفكرة[122]. في عام 2017 قام فريق من الباحثين بجامعة بادوا بالبحث في المسألة وتوصلوا إلى أن زوج أنيتا راجا هو إيلينا فيرانتي، إلا أن فيرانتي ذاتها كانت قد نفت هذه الأفكار بمجملها مبكرًا في 2015، وأكدت أنها تنبع من فرضية ضعف الكتابة النسائية[123]. أيًا كانت الهوية الحقيقية للكاتبة، فإن الأمر يبقى -كما جاء في صحيفة الجارديان البريطانية- أحد أكبر الألغاز في تاريخ الأدب الحديث[124].

ما الذي يجمع بين عائشة التيمورية (1840 -1902) التي وُلدت وترعرعت في مصر وبين إيلينا فيرانتي الروائية الإيطالية؟ ما الذي يجمع بين «ديوان حلية

122. Gatti, Claudio. "Elena Ferrante: An Answer?". New York Review of Books. 10 October 2016 https://www.nybooks.com/daily/201602/10//elena-ferrante-an-answer/

123. Schappell, Elissa »27 August 2015«. "The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels". Vanity Fair. 27 August 2015. https://www.vanityfair.com/culture/201508//elena-ferrante-interview-the-story-of-the-lost-child

124. "Elena Ferrante: literary storm as Italian reporter 'identifies' author". The Guardian. 2 October 2016. https://www.theguardian.com/world/2016/oct/02/elena-ferrante-literary-storm-as-italian-reporter-identifies-author

الطراز» للتيمورية الذي صدر عام 1884 وبين رواية «الابنة المفقودة»[125] لفيرانتي التي صدرت بعد الديوان بما يزيد عن قرن وتحديدًا عام 2006؟ ما مساحات التجاور لامرأتَين عاشتا في أماكن مختلفة وأزمنة متباعدة تمامًا؟ في موازاة ورطة الأمومة لدى كاتبتَين تنفتح آفاق مختلفة من التفسير والتحليل. تصورت عائشة التيمورية أن موت ابنتها «توحيدة» التي كانت تبلغ من العمر حينها ثمانية عشر عامًا هو ثمن دفاعها عن نفسها ضد أن تكون «جسر مشاة» كما تقول آنا سوير، وهو ثمن تعلمها نظم الشِّعر، وهو سبب رفضها حياة الحريم في القرن التاسع عشر. انطلاقًا من هذا الافتراض اليقيني قامت عائشة بحرق كل الأشعار التي كتبتها باللغة الفارسية، وظلت تبكي سبع سنوات حتى أصابها داء الرمد، لتصبح خنساء القرن التاسع عشر. في رواية «الابنة المفقودة» تقدم فيرانتي شخصية الأستاذة الجامعية ليدا وهي أم لابنتَين. في إجازتها على الشاطئ بمفردها تسترجع مسار حياتها كاملًا -ذكريات حية تأكل روحها- لنفهم أنها دافعت عن مساحتها لتحقق طموحها المهني «أو هكذا تصورت» ورفضت أن تتورط في الأمومة، فجاء رد فعلها تجاه النساء المتورطات في أمومتهن عدوانيًّا بشكل مبالغ فيه. في حالتَي عائشة التيمورية وليدا، يبدو تحقيق الذات -وهو مطلب مشروع- إثمًا ترتكبه الأم، وهو ما يجعلها تدافع عن ذاتها بشكل غير واعٍ أو تعاقب الذات التي حلمت بهذا التحقق.

أشعار محروقة:

منذ صغرها لم تتقبل عائشة تيمور الأدوار التي فُرضت على نساء الطبقة الأرستقراطية وأهمها أعمال التطريز. تحكي عائشة عن هذا الصراع المبكر بينها وبين والدتها التي كانت تؤمن أن التطريز والحياكة للنساء، في حين أن

---

125. Elena Ferrante, The Lost Daughter. «La figlia oscura». Translated by Ann Goldstein.Europa Editions, 2008.

صدرت الرواية باللغة الإيطالية عام 2006 وتمت ترجمتها إلى الانجليزية عام 2008. وفي عام 2021 تحولت الرواية إلى فيلم من إخراج ماجي جيلينهال.

صدرت الرواية باللغة العربية عام 2016 عن مشروع كلمة بأبو ظبي، ترجمة شيرين حيدر ومراجعة عز الدين عناية. وجاء النص العربي بعنوان الابنة الغامضة. لم أكتشف وجود هذه الترجمة إلا بعد الانتهاء من الكتاب، وقد استخدمت هنا النص المترجم إلى اللغة الإنجليزية وفضلت الإبقاء على العنوان وهو الابنة المفقودة بالرغم أن كلمة «الغامضة» أدق. وجبت الإشارة لذلك من باب الأمانة العلمية.

المعارف والأدب للرجال. يبدو أنه كان صراعًا على الحدود، فميل عائشة للعلم وحضورها مجالس الأدب ونفورها من أعمال التطريز كان يعد بمثابة خرق لهذه الحدود. وفي كتاب «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» تسرد التيمورية جوهر هذا الصراع:

«فلما تهيأ العقل للترقي، وبلغ الفهم درجة التلقي، تقدمت إلى ربة الحنان والعفاف، وذخيرة المعرفة والإتحاف، والدتي تغمدها الله بالرحمة والغفران بأدوات التطريز والنسج وصارت تجد في تعليمي، وتجتهد في تفطيني، وأنا لا أستطيع التلقي، ولا أقبل في حرفة النساء التلقي، وكنت أفر منها فرار الصيد من الشباك، وأتهافت على حضور محافل الكتب من دون ارتباك، فأجد صرير القلم في القرطاس أشهى نغمة، وأتحقق أن اللحاق بهذه الطائفة أوفى نعمة، وكنت ألتمس من شوقي قطع القراطيس وصغار الأقلام، وأعتكف منفردة عن الأنام، وأقلد الكتاب في التحرير، لأبتهج بسماع هذا الصرير، فتأتي والدتي تعنفني بالتكدير والتهديد فلم أزد إلا نفورًا، وعن صنعة التطريز قصورًا، فبادر والدي تغمد الله بالغفران ثراه، وجعل غرف الفردوس مأواه، وقال لها: «دعي هذه الطفيلة للقرطاس والقلم، ودونك شقيقتها فأدبيها بما شئت من الحكم»، ثم أخذ بيدي وخرج إلى محفل الكتاب ورتب لي أستاذين أحدهما لتعليم الفارسية، والثاني لتلقين العلوم العربية»(2).

كانت مساندة الأب لعائشة إذنْ هي السند الحقيقي لها، ولولا ذلك ما كان يُمكن لها أن تتلمس طريقها في عالم الأدب، بل كان سيتحول الأمر إلى صراع مرير ستكون هي فيه الطرف الأضعف بالتأكيد. لم يكن صراع عائشة وتمردها يعني أنها ترغب في هجر عالم النساء والدخول في عالم الرجال، كل ما في الأمر أنها كانت تميل كثيرًا إلى العلم والأدب وتنفر من أعمال الحياكة والتطريز. الحقيقة أنها أرادت الجمع بين العالَمَين بشكل ما، وهو ما يظهر في نبرتها الاعتذارية في أشعارها وفي النثر أيضًا، وإذا أضفنا إلى ذلك عزلتها واحتجابها والتمسك بالحجاب، سنفهم أن عائشة كانت على وعي بأنها تخوض في منطقة خطرة، وأنها إذا أرادت دخول عالم الأدب، فعليها أن تتمسك بمقاييس الأنوثة كما كانت سائدة في عصرها وطبقتها.

تزوجت عائشة في عام 1854 وهي في الرابعة عشرة من عمرها، ولا تذكر كثيرًا عن زواجها. إلا أن زينب فواز في «الدر المنثور» تقول: «هنالك اقتصرت عن

المطالعة وإنشاد الأشعار، والتفتت إلى تدبير المنزل وما يلزم له، خصوصًا حينما رُزقت بالأولاد والبنات»[126]. وكأن الزواج هو حياة جديدة لا تحتمل الشِّعر والأدب. تستطرد فواز: «بقيت على ذلك حتى كبرت لها بنت كان اسمها توحيدة، فألقت إليها زمام منزلها»[127]. بعد عشر سنوات من زواجها أنجبت ابنتها «توحيدة» وعاملتها بشكل مختلف تمامًا، فكانت لها بمثابة الأخت، وتسرد عائشة علاقتها بابنتها:

««توحيدة» نفحة نفسي وروح أنسي، لقد بلغت التاسعة من عمرها، فكنت أتمتع برؤيتها تقضي يومها من الصباح إلى الظهر بين المحابر والأقلام، وتشتغل بقية يومها إلى المساء بإبرتها، فتنسج بها بدائع الصنائع، فأدعو لها بالتوفيق، شاعرة بحزني على ما فرط مني يوم كنت في سنها من النفرة في مثل هذا العمل. ولما بلغت ابنتي الثانية عشرة من عمرها، عمدت إلى خدمة أمها وأبيها، فضلًا عن مباشرتها إدارة المنزل ومن فيه من الخدم والأتباع. فتسنى لي أن أنصرف إلى زوايا الراحة»[128].

يبدو أن «توحيدة» برعت في التوفيق بين عالَمَين، إلا أنها لم تمر بالصراع الذي مرت به عائشة، لأن الأخيرة أعفتها من الشعور بالتناقض. لكن الأهم هو أن إتقان توحيدة لمنظومة التدبير المنزلي سمحت لعائشة أن تعاود المطالعة ونظم الشِّعر. بعد وفاة والدها 1882 وزوجها عام 1885 أصبحت عائشة كما تقول مي زيادة نقلًا عن زينب فواز «حاكمة نفسها»، واستدعت اثنتَين متخصصتَين في علم العروض والنحو: «إحداهما تُدعى فاطمة الأزهرية، والثانية ستيتة الطبلاوية»، وصارت «تأخذ عليهما النحو والعروض حتى برعت وأتقنت بحوره وأحسنت الشِّعر، وصارت تنشد القصائد المطولة والأزجال المتنوعة إلى أن تستأنف تبحرها في علم العروض والنظم»[129]. كانت «توحيدة» تحضر هذه الدروس مع الأم، وأتقنتها بشكل أسرع لحداثة سنها. أدى كل ذلك إلى توطيد العلاقة بين الأم وابنتها، وكأن «توحيدة» تحولت إلى الأم التي تعتني بشؤون

126. زينب فواز، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، 1981. أعيد نشر الكتاب عدة مرات، وأستخدم هنا طبعة مؤسسة هنداوي التي صدرت عام 5102، ص 905.

127. المصدر السابق، ص 905.

128. مي زيادة، عائشة تيمور، ص 93.

129. المصدر السابق، ص. 14

المنزل وتحضر الدروس مع عائشة فتذكرها بما فاتها، لتنطلق عائشة في نظم الشِّعر وكتابة النثر؛ كما أنها أسست لنفسها مكانة خارج حدود المنزل، إذ عملت مترجمة في بلاط الخديوي اسماعيل. كان من المستحيل أن تحقق عائشة كل ذلك من دون مساندة «توحيدة» ومن دون قبولها الكامل، إذ لم تشعر عائشة بالتقصير أو الإهمال مطلقًا، فقد رفعت عنها توحيدة كل هذا العبء.

انغمست عائشة بكليتها في العالم الجديد الذي تخوضه من دون ضغوط، ومن دون تأنيب أو محاسبة، ومنحت كل وقتها للشِّعر والتعلم والقراءة والبلاط الملكي. في أوج تحقق أحلام عائشة لم تلحظ أن «توحيدة» مريضة، واكتشفت ذلك بالصدفة في إحدى الليالي. لكن الاكتشاف كان متأخرًا، فقد استفحل مرض «توحيدة» التي كانت آنذاك في الثامنة عشرة من عمرها. من سماحة «توحيدة» أنها لم ترد أن تُعلم أمها بمرضها، وتتأكد هذه السماحة المبنية على حب وتقدير لعائشة عندما تقوم «توحيدة» بمواساة الأم وتقول لها: «عبثًا تدفعكِ الشفقة يا أماه إلى معالجة أمراضي؛ فإنه قد آن الأوان. ولا مناص من تلبية نداء المنادي {كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ}، وإني أضرع إلى الله أن يلهمكِ صبر أيوب، وأن يمنحني نعمة رضاكِ، فيكون ذلك سبب الرحمة والتجاوز عن سيئاتي، وأن يصون شقيقتي وإخوتي»[130].

بل إن «توحيدة» ضمت عائشة إلى صدرها، وعانقتها في محاولة لتهدئتها. ما الذي يُمكن أن يحدث لأم تفقد هكذا ابنة؟ تقول لمياء توفيق: «هنا يصل الصراع والاصطدام بين العالم الخارجي والداخلي لدرجة جعلت عائشة تنظر إلى موت ابنتها كثمن دفعته بسبب خروجها إلى ذلك العالم»[131]. وكأن عائشة قررت أن تدفع ثمنًا مقابلًا لموت ابنتها، فبكت سبع سنوات حتى أصابها مرض الرمد، لكن الأهم أن أول رد فعل لها كان حرق الأشعار التي كتبتها ليكون مماثلًا لحرقة قلبها على موت توحيدة. فبعد أن شفيت قليلًا وتوقفت عن البكاء طلب منها ابنها محمود أشعارها ليجمعها في كتاب فقالت له: «في استطاعتي أن أنظم الآن شيئًا من الشِّعر شكرًا لله تعالى على ما وهبني من

130. المصدر السابق، ص. 34

131. لمياء توفيق، سجن الرمد وآفاق الهوية في شِعر عائشة التيمورية. في كتاب عائشة تيمور: تحديات الثابت والمتغير في القرن التاسع عشر، ص 411. «انظر/ انظري هامش رقم 88».

النعم، أما أشعاري الماضية فكنت قد أحرقتها كلها، ولا أظن أن في مكتبتي إلا الشيء اليسير منها بالعربية والتركية. وأما أشعاري الفارسية فإنها لما كانت في محفظة فقيدتي، فقد أحرقتها بمحفظتها كما احترق كبدي»[132].

وعلى الرغم من قيام عائشة بحرق أشعارها تكفيرًا عن ذنبها -من وجهة نظرها- إلا أنها قامت بنظم واحدة من أشهر قصائد الرثاء، فتقول في مطلع القصيدة:

بنتاه يا كبدي، ولوعة مهجتي ... قد زال صفو شأنه التكديرُ
لا توصِ ثكلى قد أذاب وتينها ... حزن عليك وحسرة وزفيرُ
قسمًا بغض نواظري وتلهفي ... مذ غاب إنسان وفارق نورُ
وبقبلتي ثغرًا تقصَّى نحبه ... فحرمت طيب شذاه وهْو عبيرُ
والله لا أسلو التلاوة والدُّعا ... ما غردت فوق الغصون طيورُ
كلَّا، ولا أنسى زفير توجعي ... والقد منك لدى الثرى مدثورُ
أبكيكِ حتى نلتقي في جنةٍ ... برياض خلد زينتها الحورُ

هذه أم قررت أن تمحو كل ما فعلته، بل أن تفقد بصرها من أجل ابنتها، إذ ارتأت أن المساحة التي حصلت عليها في عالم الأدب والشِّعر وخارج المنزل هي التي تسببت في موت ابنتها. ولأن عائشة تيمور كانت تحافظ طوال الوقت على الحدود، فتصل إليها دون أن تعبرها -وهو ليس بالأمر الهين لامرأة تعيش في القرن التاسع عشر- فقد عادت إلى الخلف عدة خطوات لتحتجب وتنعزل وتعكف على التبحر في تفسير القرآن. وتبقى مسألة حرق الأشعار فعلًا ماديًّا وقع فعلًا يحمل في طياته بعدًا رمزيًّا كبيرًا يعبر عن الإحساس بالذنب.

الابنة المفقودة:

ليس من السهل تحديد الشخصية التي يشير إليها عنوان الرواية، مَن الابنة المفقودة؟ فالراوية هي الأستاذة الأكاديمية ليدا، التي جاءت من فلورنسا لتقضي جزءًا من إجازة الصيف على إحدى بلدات الساحل الأيوني في إيطاليا،

132. عائشة تيمور، ص 44 مي زيادة.

ولتعمل على تحضير منهج الفصل الدراسي. لكن السرد ليس خطيًّا، فالبداية تكون مع عودة ليدا إلى وعيها في المستشفى لنفهم أن سيارتها انحرفت عن الطريق وأنها سليمة إلا من جرح في جنبها الأيسر لم يستطع الأطباء تفسيره. لكن يبدو أن ليدا فقط هي التي تعرف معناه وتعرف أنه «جراء تصرف لا معنى له»[133](10). ولذلك لا يمكن الحديث عنه مع أي شخص. يفضي هذا المفتتح إلى ما حدث قبله. بوصول ليدا إلى الشاطئ واعتيادها على المكان يظهر في محيطها المباشر عائلة ممتدة تتحدث بلهجة نابولي، التي كان لها وقع محبب على أذنَيها، لهجة تجمع الإيقاع الموسيقي والتدلل. وكأن سماع لهجة نابولي كان بمثابة مفتاح الذاكرة، فهي لهجة موطنها الأصلي وهي لهجة أمها وجدتها. وهي أيضًا لهجة الماضي الذي تخلصت منه تمامًا، أو هكذا تظن؛ حتى إنها انتقلت إلى فلورنسا في الشمال، لتبتعد عن نابولي في الجنوب. حملت اللهجة النابوليتانية ليدا إلى ماضي حياتها الداخلية، وكان لوقع التواصل بين أفراد العائلة أثر لطيف عليها، لكن الأمر تغير. فكلما أوغلت ليدا في الماضي، كلما ساوت بين العائلة وما هربت منه: «اليوم رأيتهم ليس كمشهد للتأمل، لأقارن بألم طفولتي في نابولي، بل رأيتهم زمني وحياتي الموحلة التي أحيانًا ما أتذكرها. كانوا تمامًا مثل العلاقات التي هربت منها وأنا فتاة»(87). تحافظ الرواية على الالتزام بالخطَّين بالقدر نفسه: ما يحدث على الشاطئ وتفاعل ليدا مع العائلة وما يثيره هذا التفاعل من ذكريات وأحاسيس لدى ليدا. يتمحور الأمر كله على ليدا، كأن تلك العائلة التي قدمت للشاطئ لا نفع لها سوى دفع ليدا إلى مساءلة ذاتها والإقرار بما فعلته أو ما لم تفعله.

وعلى الرغم من أن السرد يبدأ بتعبير ليدا عن ارتياحها الكامل لانتقال ابنتيها بيانكا ومارتا للعيش في تورونتو مع والدَيهما، وعلى الرغم من قدرتها على استعادة إيقاع حياتها، فإن ظهور العائلة النابوليتانية في محيطها يكشف عن جزء مختفٍ في حياتها وهو علاقتها بوالدتها. وكأن السرد يقدم لنا ليدا كأُم حصلت على استقلالها، فيصبح العمل في مركز السرد يكشف مباشرة عن الطبقات المختبئة تحت أنقاض هذا الاستقلال الظاهري. لكن ما الذي يجعل ليدا تتذكر علاقتها بوالدتها؟ إنها العلاقة بين الأم الشابة النابوليتانية واسمها

133. كل أرقام الصفحات تشير إلى الطبعة الإنجليزية.

نينا وابنتها إيلينا؛ لاحظت ليدا أنهما لا تفترقان، بل تقضيان «وقتًا في البحر معًا، الأم تضم ابنتها، والابنة تطوق عنق والدتها بإحكام. كانتا تضحكان معًا، تستمتعان بإحساس الجسد مقابل الجسد»(19). مباشرة تذكرت ليدا علاقتها بأمها، إذ كانت الأخيرة تدخل في نوبات غضب شديدة مع تهديدها المستمر أنها سترحل وتتركها بمفردها. هكذا نشأت ليدا على هذا التهديد بالفقد: يومًا ما ستستيقظ ولن تجد أمها؛ في حين أن «تلك المرأة، نينا، كانت هادئة، وحينها شعرت ليدا بالحسد»(21). بذلك نشهد عدة نماذج للأم: نموذج الشابة المُحبة المعطاءة، ونموذج أم ليدا التي زرعت الخوف في نفس ليدا، ونموذج ليدا نفسها التي ظنت أنها قد أعادت رسم حياتها بالشكل الذي يُرضيها. لكنه افتراض يتسم بالهشاشة، إذ إن كل ما اختزنته أو تناسته عن عمد عاد ليقفز في مركز الوعي بمجرد سماعها اللهجة النابوليتانية.

أثار هدوء نينا الشابة مع ابنتها إلينا حفيظة ليدا، وأعاد لذهنها صورًا من علاقتها بأمها وعلاقتها هي ذاتها بابنتَيها، وهي صور تنطوي كلها على ألم وشعور بالذنب والخزي، ووعي متقد أنها تخالف العرف السائد. فقد هجرت ابنتَيها وزوجها ثلاث سنوات، وأقامت في إنجلترا؛ من أجل متابعة أبحاثها الأكاديمية، وفي الوقت ذاته أقامت علاقة مع أستاذها. وعندما هاتفت زوجها في فلورنسا لتخبره عن مدى تقدمها، علمت أن ابنتها الصغرى مارتا مصابة بمرض الجديري المائي، وهو ما جعلها تشعر بالحنق؛ فقد احتل القلق مساحة في نفسها، لكنها ليست المساحة الفارغة التي اتسمت بها أعوامها السابقة، «بل مستقبل مبهج، شعور بالقوة، ارتباك سعيد بالإنجاز الفكري وسعادة جسدية.. ستُشفى. كنت مغمورة تمامًا بذاتي. أنا، أنا، أنا: أنا هو هذا، أستطيع أن أفعل ذلك، لا بد أن أفعل ذلك»(97). للوهلة الأولى قد يبدو أن ما فعلته ليدا تصرفًا نابعًا من أنانية كاملة، الذات التي لا ترى سوى نفسها ومستقبلها، الذات التي يتحول طموحها إلى هدف أسمى في الحياة. لكن بإعادة النظر في الأمر ندرك أن ما فعلته ليدا كان وسيلة وليس هدفًا.

هل كانت ترغب ليدا فعليًّا في التخلص من مسؤوليتها كأم لتحفر اسمها في البحث العلمي، أم أنها كانت تراوغ مواجهة حقيقة أخرى؟ يتضح من أرشيف ذاكرة ليدا أنها كانت تهرب من ذوبان جسدها في جسدي ابنتَيها، فهي لا تتوقف عن تذكر تهديد أمها بالرحيل، وهو ما يجعلها تتعجب من

الالتصاق الكامل بين الأم الشابة -نينا- وابنتها. كان الالتصاق مسألة مرعبة لها، حتى إنها كانت تغضب من ابنتها الصغرى التي كانت تلومها على ما ورثته منها في الشكل. يتجلى هذا النفور حين قامت ليدا بعقاب ابنتها -ذات الخمس سنوات- لأنها كانت تحاول لفت انتباهها وهي تعمل على إنجاز أحد أبحاثها، كانت نوبة الغضب شديدة حتى إن ليدا تقول: «أحاول ألا أفكر في تلك اللحظة»(73). لم ترد ليدا أن تذوب في الآخر، لم ترغب في مواجهة ما تُسميه جوليا كريستيفا الشعور بالتقزز[134] من ذوبان جسد في الآخر، بكل إفرازاته وسوائله. فتحمل كل تلك الأشياء يعني فقدان استقلال الجسد لصالح الأمومة، ولأن ليدا لم تصارح نفسها من قبل بكل هذه الحقائق، فقد أصبح الهاجس المسيطر عليها هو ضرورة زعزعة اليقين الذي يشوب العلاقة بين الأم النابوليتانية وابنتها.

ولأن ليدا لا يُمكن أن تقترب من الابنة أو الأم، فقد كانت الدمية التي تلعب بها الطفلة على الشاطئ هي الهدف. لاحظت ليدا أن إلينا الطفلة ومعها أمها يهتمان بالدمية -واسمها ناني- ويتكلمان معها ويتعاملان معها بوصفها شخصًا حقيقيًّا، بل كانت الأم وابنتها تمنحان الدمية صوتًا «تتكلمان بدلًا عنها»، «كانتا تتخيلان أن صوتَيهما مماثل لصوت يصدر من حنجرة شيء هو في الواقع صامت»(22). يبدو أن تماهي صوت الأم والابنة معًا أثار حنق ليدا، حتى إنها شعرت أن الأم «كانت تلعب دور الأم الشابة الجميلة ليس من أجل حبها لابنتها، بل من أجلنا نحن، البشر على الشاطئ، جميعنا، رجالًا ونساءً، صغارًا وكبارًا»(22). أرادت ليدا أن تخلخل هذه المنظومة، أن تفسد الدور، أن تدمر الحكاية، فقامت بسرقة الدمية. وعلى الرغم من شعورها بالندم، وإدراكها أنها ارتكبت ما يشبه الجرم في حق الطفلة الصغيرة التي لم تتوقف عن البكاء، وحولت حياة أمها والعائلة بأكملها إلى سلسلة من البكاء المستمر، لم تقم ليدا

---

134. قدمت الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري هذا المفهوم في عام 0891. فالمقزز أو التقزز)صفة واسم(noitcejba dna tcejbA يقع في مرحلة بينية على حدود السميوطيقي والرمزي. ودائمًا ما يُوظف من أجل الحفاظ على الهوية وعدم الذوبان في الآخر.

Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection. Columbia University Press, 1982.

بإعادة الدمية، وقررت الاحتفاظ بها.

هكذا جردت ليدا الطفلة من شعورها الطفولي بالأمومة الذي كانت تمارسه تجاه الدمية، وجردت الأم من شعورها بالرضى تجاه مشاركتها في اللعب بالدمية مع ابنتها، وهدمت الهدوء والهناء الذي يغلف علاقة الأم وابنتها. على الجانب الآخر، اعتنت ليدا بالدمية، ونظفتها من ماء البحر والديدان بداخلها، واشترت لها ملابس جديدة، وأجلستها على السرير وفي غرفة المعيشة، كأنها تمنحها حياة جديدة، على الرغم من أنها كانت غاضبة من منح الدمية «الجماد» صوتًا. بهذا تُصبح الدمية هي الابنة المفقودة من وجهة نظر الطفلة وأمها، وهي أيضًا الذات المفقودة من وجهة نظر ليدا. في اعتنائها بالدمية، كانت ليدا تُعوض الإهمال الذي لاقته من أمها فقد كانت «فتاة تشعر بالضياع»(71)، وتُعوض إهمالها لابنتَيها.

قد تكون سرقة الدمية «والتي أعادتها ليدا في النهاية» بمثابة انتقام من الصورة المثالية التي تقدمها الأم الشابة في علاقتها بابنتها، وقد تكون أيضًا رغبة في معاودة الشعور بالأمومة ولو تجاه دمية، وقد تكون المسألة برمتها ليست إلا انتقامًا من الماضي الذي عاد بقوة عبر اللهجة النابوليتانية. يفتح التصرف الذي قامت به ليدا عددًا من التفسيرات، لكن الأكيد أن سرقة الدمية بكل ما يشوب هذا الفعل من ارتباك وخجل يُعبر عن مشكلة رئيسة لدى ليدا في علاقتها بأمها من ناحية، وابنتَيها من ناحية أخرى. هل هو الشعور بالذنب؟ ربما، خاصة أن بقايا البحر والديدان التي خرجت من الدمية تمنح شعور التقزز نفسه الذي هربت منه ليدا في البداية.

في حياة عائشة تيمور وحياة ليدا تحولت الأمومة والتفاعل معها إلى فعل ضاغط يستهدف الذات مباشرة، وإن كانت «توحيدة» ابنة عائشة تيمور قد ساعدت الأم على تحقيق حلمها في تجاوز حدود المجال الخاص، فإن ليدا قد همشت ابنتَيها؛ من أجل تحقيق الحلم والإنجاز. وفي حين فقدت عائشة ابنتها كما فقدت ليدا ابنتَيها نفسيًّا، فقد قامتا كلاهما بإنزال العقاب بالذات، وقدمت كلٌّ منهما جسدها كقربان. فقامت الأولى بحرق أشعارها «حلمها الذي تحقق» وفقدت بصرها إثر البكاء المستمر، وسرقت الثانية الدمية لتستعيد ابنتَيها، ومن ثم عندما صرخت فيها الأم الشابة بدا أن كل عائلة ليدا النابوليتانية «التي

سعت للهروب منها» تصرخ فيها، وقبلت ليدا برضى تام الطعنة التي سببت لها جرحًا في جانبها الأيسر. الأشعار المحروقة والابنة/ الدمية المفقودة ليسا إلا أفعالًا لا إرادية تسعى إلى ترميم الذات التي سقطت فريسة للشعور بالذنب والتقصير والإهمال تجاه عدم الاستجابة لصورة الأمومة ودورها -بدرجات متفاوتة- في المتن السائد، وسعت إلى الحفاظ على استقلالها.

الفصل السادس
الصوت والاسم

الخبز والرقص

يقترن غياب صوت المرأة بغياب سيطرتها على الجسد الذي تمتلكه، فهو جسد دائمًا في خدمة الآخر عبر أشكال متعددة: العمل المنزلي والرعاية، إرضاء شهوة الآخر، تحوله إلى منظور إليه، إعادة صياغته عبر النظرة، وكل أشكال العنف والعقاب. لكن الأهم أنه جسد لا نفع له إذا لم يقم بالدور الخاص به: الحمل والإنجاب. جسد النساء ليس إلا أداة تساند أفكار منظومة نفسية واجتماعية واقتصادية تقسم الأدوار بشكل تعسفي، وهو تقسيم لا يأخذ في الاعتبار حرية الاختيار: الأمومة -بوصفها مركبًا ثقافيًّا واجتماعيًّا وليس غريزيًّا- هي اختيار قبل كل شيء. وهو اختيار يتقاطع مع عدة عناصر: الطبقة، السياق التاريخي والسياسي، المنظومة المجتمعية ومساهمتها في الحفاظ على القديم وإعادة إنتاجه، القيم التي يُثمنها المجتمع، وطبعًا الشريك، والأب، وأخيرًا الأعراف التي تُحدد شكل ممارسة هذه الأمومة. وإذا تجاوزنا فكرة الاختيار التي قد لا تخطر على بال النساء «أو الرجال» لا يُمكن تجاوز التعارض الذي قد يقع بين عنصر وآخر، بما يؤدي إلى اختلال المنظومة النفسية للمرأة التي أصبحت أُمًّا، وهو ما يؤطر ويُشكل علاقتها بالأبناء من ناحية، ويحدد المسار النفسي لهم من ناحية أخرى.

هي مفارقة جدلية، فالمرأة التي تسعى لامتلاك صوتها الخاص تبدأ رحلة شاقة، مليئة بالعثرات والصعاب، وفي مسار الرحلة قد تتورط في دور الأم من دون تخطيط مسبق، وهو ما يؤدي إلى توقفها عن محاولة امتلاك الصوت. وقد تتحول إلى أُمٍّ بناء على قناعة ورغبة، لكنها لم تتأمل فيما قد يُعرض فردانيتها إلى الخطر ويحولها إلى بيضة لا بد أن يتم شرخها من أجل مواجهة العالم. تبدو الأم أحيانًا كأنها تدافع عن وجودها ضد الآخر/ الأخرى التي سلبت منها قدرتها على الانفراد بالقرار، وتجد أنها لم تحقق في رحلة امتلاك الصوت سوى خطوات معدودة. تبقى الأم عالقة في منتصف الرحلة، وتستمر محاولات الابنة في انتزاع اعتراف بوجودها وبصوتها.

يبدو هذا التورط الأمومي بكل تبعاته جليًّا في رواية «صانعات الحلوى»[135]

---

135. Lou Drofenik, The Confectioner's Daughter. Malta: Horizons, 2016.

ترجم أحمد شافعي الرواية إلى اللغة العربية بعنوان «صانعات الحلوى»، صدرت عن دار المرايا بالقاهرة عام 8102. (كل الاقتباسات وأرقام الصفحات تشير لهذه الطبعة)

وهي الرواية الثامنة للكاتبة المالطية/ الأسترالية لو دروفينيك، والتي كتبتها باللغة الإنجليزية، وحازت على الجائزة الوطنية في مالطا عام 2017، وتُرجمت إلى العربية عام 2018 ، ورواية «أساميناً»[136]، وهي الرواية الرابعة للكاتبة العُمانية هدى حمد[137]. في كلتا الروايتَين يبدو مسار العلاقة بين الأم والابنة هو الخط الرئيس الذي يحكم المصائر والحبكة والتطور النفسي لكل الشخصيات، بل هو البؤرة التي تنطلق منها كل القصص المحيطة بالحدث الأكبر: العلاقة بين الأم والابنة التي تنبني على قبول مؤقت ورفض دائم وغضب مكتوم. فالأم التي تورطت في أمومتها على حين غفلة -كما في «صانعات الحلوى»- لا تتمكن من التعامل مع الابنة. وهناك الأم التي تورطت في البقاء مع ابنتها بعد موت الجميع -كما في «أساميناً»- وهو ما يدفعها إلى إلقاء الذنب على الابنة نتيجة تعثر رحلتها. يُمكن تتبع مسار هذه العلاقة الشائكة في الروايتَين عبر النظر في السياق الاجتماعي للتورط الأمومي، فهناك أم تسعى إلى مواصلة الرحلة، وهناك ابنة تسعى إلى الحصول على الاعتراف بوجودها من الأم، وعندما لا تجده تنتقم من الأم ولو بشكل غير واعٍ.

من الملاحظ أن الروايتَين تبدآن بمشهد موت، ففي «أساميناً» يجيء المشهد على لسان الراوية: «لم يكن سقوطي في الماء آمنًا كما ظننت»(7). وفي «صانعات الحلوى» يحكي الراوي العليم: «رجعت جوديتا فاسالو من قداس أبيها الجنائزي مثقلة القلب»(8). يعود السرد في «أساميناً» إلى الماضي لتتأمل الحياة قبل الموت ويضفر الحاضر مع الماضي؛ أما في «صانعات الحلوى»؛ فالسرد يندفع إلى الأمام ليغطي حوالي قرن من الزمان وعدة أجيال. في العودة إلى الماضي تُقدم رواية «أساميناً» مجتمعًا تقليديًّا متماسكًا حافظًا لهويته عبر التشبث بتقاليد وأفكار أوشك عصر جديد على محوها. لا يتمرد على هذه الأفكار سوى الأب بحكم مهنته، لكن الزمن لا يمهله فينتهي وجوده سريعًا. في نص «صانعات الحلوى» تتكشف الشخصيات والأماكن تدريجيًّا عبر حركة النص

136. هدى حمد، أساميناً، بيروت: دار الآداب، 9102.

137. هدى حمد (1891-» كاتبة من سلطنة عمان صدر لها عدة مجموعات قصصية وأربع روايات حتى الآن، الأشياء ليست في أماكنها (9002)، التي تعد السلام (4102)، سندريلات مسقط (6102)، وأساميناً (9102)، ولا يذكرون في مجاز (2202).

التي تسير قدمًا، وعلى الرغم من ذلك تبقى الهيمنة للماضي الذي يُشكل مصائر الشخصيات، حتى لو تغيرت الأماكن.

في تلك الحركة المستمرة بين الماضي والحاضر، بين القرية والمدينة أو بلدان مختلفة، بقدر متساوٍ، تحتل العلاقة بين الأم والابنة مركز الصدارة، فكل الأفعال التي تُشكل العلاقة بين الطرفَين تؤدي إلى ردود أفعال تساهم في تشييد بناء النص. في «أساميا» تبقى الابنة -وهي من دون اسم- عالقة بين ذاكرة الماضي الناصعة والحاضر، فتبقى في مكانها على حدود الواقع والحلم/ الهلاوس. حتى إن مشهد موتها الافتتاحي يتم تقويضه ثم تثبيته وهكذا بما يجعل النص مفتوحًا بشكل مستمر على مزيد من المعاني والدلالات. تهتز يقينية كل الأحداث التي تقع في حاضر الرواية، فيما عدا ما ينبني عليه النص: الماضي الذي نتعرف عليه من وجهة نظر الابنة، الانتقال من القرية إلى المدينة، والمهنة التي تتعلمها الابنة حيث تصبح مدربة رقص أيروبيك؛ أملًا في القضاء على طنين الماضي واستعادة ما وقع: «ذهبت إلى الأيروبيك لأتخلص من خوازيق الجمل التي تنبت في رأسي باستمرار»(29). فيما بين الحركة ذهابًا وإيابًا في الزمن، والانتقال من القرية «الماضي» إلى المدينة «حياة جديدة»، والرقص الذي يُعد محاولة الابنة في الحصول على اسم ووجود من خلال ترك حرية التعبير للجسد، تزداد وطأة الأفكار التي «تنبت» في رأسها وتتدهور العلاقة بينها وبين أمها، فيكون مشهد جسدها المسجى في قاع البئر هو مفتتح الرواية.

وإذا كانت الابنة في «أساميا» قد حاولت من خلال الرقص التحرر من سطوة الماضي والحاضر معًا، فإن جوديتا وابنتها ليشيا والحفيدة فرانسيس قد حاولن التحرر من ضغط علاقات مؤلمة مع الماضي تركت ندوبًا عميقة تصل إلى حد الصدمة عبر خبز الحلويات والخبز. حتى إن الرائحة تبقى محورًا للذاكرة بين مالطا وأستراليا. لا تتجاوز الحفيدة فرانسيس آثار الصدمة إلا بالرحيل الكامل والانقطاع عن التواصل مع الماضي. كما أن الابنة في «أساميا» لا تشعر بالراحة إلا بالرحيل الكامل الذي يدفع أمها للبكاء.

التورط في المكان

تقع كل الأحداث الرئيسة في رواية «أساميا» في قريتَين: حلة خضراء السدر، وسيح الحيول التي تبعد كثيرًا عن مسقط العاصمة. هي قرية نائية تضم عدد

سكان محدودًا، وهي -مثل كل تلك القرى المنسية- محرومة من الطرق الممهدة والمدارس والمستشفيات. تقدم القرية نموذجًا لمجتمع قروي صغير يعيش على النمائم والأعراف المتوارثة والراسخة وعلى سُلطة الشيخ وكل الغيبيات المتعلقة بأمور الحياة اليومية. في مجتمع كهذا من الطبيعي أن تتزوج النساء في عمر مبكر للغاية. فتتزوج الأم -التي كانت يتيمة- وهي في الثالثة عشرة من عمرها. لم تكن سوى مسألة حسن حظ أن يكون الزوج مستنيرًا بقدر ما بسبب عمله مصورًا في الجيش، فحظيت منه بحب ورعاية واهتمام. وعند تأخر الإنجاب صاحبها إلى عيادة في دبي لإجراء فحوصات طبية، حملت على إثرها في توأم. لم يكن لهذه الأم اسم؛ فقد كان العرف القروي أن الشخص النكرة «الذي لا يحمل اسمًا» يتجنبه الموت، فبقيت الأم «وحيدة وبلا اسم» لكي تتجنب مصير عائلتها، وكانت «تعرف أنها المُنادى بمجرد أن تسمع كلمة هيييي... أنتِ»(119). لكن شعورها بالغيرة تجاه انبهار زوجها بتمثيل سعاد حسني جعلها تقرر أن تتخذ لنفسها اسمًا: «سعاد».

بولادة التوأم تكون حياة سعاد قد اكتملت تمامًا، على الأقل كما تراها هي. لكن المشكلة كانت أن البنت «التي ستبقى أيضًا طوال النص من دون اسم» كانت صحتها أفضل من الولد، فكان الأخير هزيلًا لا يأكل، متأخرًا في النطق عكس البنت/ الراوية تمامًا. ولأن الأعراف تُفضل الولد على البنت نشهد الأم وهي تُعيد إنتاج هذه المنظومة كاملة، فتصب جام غضبها على البنت وتحرمها من الرضاعة من أجل توفير الحليب للولد. «قالت مرارًا وبصيغ مختلفة: البنت لا تمرض، البنت لا تشتكي من علة والولد عليل»(74). كان الأب حينئذ يغضب ويغدق على الابنة مزيدًا من الحنان. إلا أن هذا الخلل في علاقة الأم بابنتها استدعى وجود أم بديلة، فحلت العمة ذات الفص «ليس لها اسم أيضًا» محل الأم. لم يكن ذلك إلا دورًا مؤقتًا، فقد ماتت العمة ومات الولد. وتناهى إلى مسامع البنت تساؤل الأم عن موت الولد: «ماذا لو كانت هي «في إشارة إلى الابنة» مَن تسبب بقتله؟»(89). يبدو هذا التساؤل صادمًا، إذ إن تساؤل الأم عن دور الابنة في موت الولد له دلالة خطيرة ستؤطر العلاقة بأكملها داخل الشعور بالذنب واليأس والرفض. فقد شعرت الأم أن الأب يحب ابنته، وكما تملكتها الغيرة من سعاد حسني، أصابها الشعور نفسه تجاه ابنتها. لكن هذا التساؤل الصادم يضع أيضًا الابنة خارج إطار الحماية الأمومية تمامًا، «لم تكن

أمي تخفف عني الأمر. كانت متجهمة على الدوام، وكلامنا قليل يقتصر على المدرسة والواجبات. أقل قدر من الكلام. ولم تكن تحضنني. كانت لديَّ دائمًا أمنية واحدة وصغيرة أن تحضنني، لكنها لم تفعل. والدي كان يفعل...»(89).
بهذا الشكل تورطت الأم في أعراف المكان وأفكاره وفي المشاعر التي خلفها موت الولد[138] وفي شعورها الجنوني بالغيرة من ابنتها.
لكن معنى التورط في المكان اتخذ معنًى حرفيًّا عندما مات الأب والتوأم الآخر في حادث سيارة. «وبينما كانت أمي تغطي وجهها بين يدَيها في بكاء مرير، شعرت أن ذلك وقت جيد. جيد جدًّا لحضن أو قبلة. قبضت عليها من ظهرها، وبكيت وأنا أمسك بها بقوة، كنت راغبة في التفاتة واحدة منها. قلت في نفسي إنه حزننا معًا... لم تنظر إليَّ أبدًا، تأكدت لحظتها أنه ليس حزننا معًا»(102).
فشلت كل محاولات الابنة في استدرار العطف من الأم، وبهذه القسوة وهذا الجفاف الوجداني مع إحساس البنت بالذنب الدائم انتقلا معًا إلى العاصمة، مسقط، حين كانت الابنة قد شارفت على المرحلة الإعدادية. وفي شقة صغيرة تبدأ مواجهة صامتة بين الأم والابنة لتهيمن العلاقة الملتبسة بينهما على كل تفاصيل الحياة التي تحدث تقريبًا من دون صوت. فالابنة تحمل جُملًا دائمًا في رأسها والأم صامتة تمامًا إلا حينما تنتابها نوبات غضب أو بكاء وحينها يتوجب على الابنة أن تستمع- حسب إرشادات الطبيب- «ثم ينتهي الأمر من دون امتنان، كأن شيئًا لم يكن. تستعيد أمي صلابتها وصمتها، وتنسحب لمسلسلاتها، كأننا لم نكن بذلك القرب قبل لحظات، كأني لم أرشقها باهتمامي، كأن لا شيء يستحق عناء تذكر وجودي في حياتها»(50). وكأن الرحلة أو الارتحال من القرية إلى المدينة لم يغير شعور التورط ولا الرفض ولا الغضب.
منذ بداية السرد في «صانعات الحلوى» يتحول التورط في المكان إلى حجر الأساس لكل الأحداث والمصائر، فالرواية تضم ثلاثة أجيال من النساء «أو ربما أكثر» جميعهن كان للمكان دور رئيس في تشكيل حيواتهن. بعد المشهد الافتتاحي الذي تعود فيه جوديتا من جنازة أبيها، تهبط الفكرة عليها:
«نعم، كان البيت والمخبز ملك يدَيها، تفعل فيهما ما يحلو لها. كان بوسعها أن تبيع كل شيء، وترحل إلى بعيد مثلما فعل أقارب أبيها قبل سنين، فتلحق بعمها

---

138. هل تحزن الأم بقدر متساوٍ تجاه موت الابن أو الابنة؟ قد يكون السؤال صادمًا من ناحية الجرأة والقسوة، لكن بشكل ما أشعر بأن فقد الابن في الثقافة السائدة يُترجم -خاصة من قِبل الأم- إلى فقدان السند والدعم.

في حقول قصب السكر في أستراليا، أو تلحق بعمتها في نيويورك. لكنها علمت أنها لا يمكن أن تفعل ذلك، وأنها غير قادرة عليه. فحياتها في نهاية المطاف لم تكن إلا جزءًا أصيلًا من نسيج طبيعة حياة القرية بكل تفاصيله»(11).

في لحظة مكتملة من فقدان البوصلة النفسية الخاصة بها كامرأة وفي خضم محاولتها إعادة تشغيل المخبز كسابق عهده، يستجيب جسد جوديتا للشاب ذي الثمانية عشر عامًا الذي جاء من صقلية بحثًا عن عمل. ينتهي الأمر سريعًا بحمل جوديتا وزواجها من الفيو الذي يصغرها كثيرًا. تبدو جوديتا وهي على استعداد كامل لتحمل كل التبعات: النائم، الهمس، مواعظ الأب جون في الكنيسة الموجهة إليها، سخط المجتمع على الحمل، على خلعها للون الأسود، تحملت كل ذلك. لكن الفيو كان لا بد أن يدفع الثمن للساخطين الذين ارتأوا فيه شابًا سرق امرأتهم. في أثناء جنازة الفيو كانت جوديتا تضع مولودها والتي جاءت بنتًا، وأول ما فكرت فيه الأم الحزينة على الفيو زوجها هو «هذه البنت خربت حياتي»(32).

انغمست جوديتا في العمل في المخبز؛ محاوِلة تحقيق حلمها المشترك مع الزوج الراحل وهو تحويل المخبز إلى حلواني. وهكذا تظهر الأم البديلة مبكرًا في النص، فكانت إينيز، ابنة صديقتها كيتي، هي التي ترعى ابنتها ليشيا. تعود القصة لتتكرر، إذ تتزوج ليشيا من روبرت وتنجب ابنة اسمها فرانسيس. «كانت طفلة عنيدة. تتشبث في أمها... وجدت ليشيا الرضاعة مهمة منهكة ومحبطة...لم ترتبط ليشيا بابنتها. شعرت أنها أم عاجزة، فأصابها ذلك بمزيد من الإحباط، وباتت كمَن يكره ارتباط ابنتها الشديد بروبرت الذي لم تكن تراه إلا لسويعات كل يوم»(74). يبدو شعور ليشيا مشابهًا لشعور الابنة في «أساميا»، ومشابهًا أيضًا لشعور جوديتا تجاه ليشيا ذاتها التي كانت أقرب إلى إينيز. وكأن الأمهات أصبحن جميعًا حواء ليس لديهن مرجعية في الأمومة[139] سوى الخبرة المباشرة، وتؤكد جوديتا ذلك عندما تقول لنفسها: «لعل هذا هو الحال بين الأمهات والبنات. لقد فقدت أمي مبكرًا للغاية. فكيف لي أن أعرف

---

139. تقول إيمان مرسال في كتابها «كيف تلتئم؟»: «قد تكون حواء هي المرأة الوحيدة التي مرت بخبرة الأمومة من دون أي ذاكرة شخصية أو جماعية عن كونها بنتًا لأم، من دون مرجعية تستضيء بها» ص 02. أذكر أنني عندما قمت بتدريس جزء من الكتاب لطلاب الأدب العربي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، علق أحد الطلاب على هذا الجزء وقال: إن الفكرة سببت له رعبًا. في محاولاته المتواصلة لشرح إحساسه، فهمت أخيرًا أنه يقصد عدم استيعابه للفكرة، أما خوفه فهو نابع من تفكيره في والدته.

كيف هي العلاقات السليمة؟».(75)

ما بين القرية والمخبز تختنق كل أم بابنتها، وبنفس القدر، تحاول كل ابنة الفرار من سيطرة أمها. وكما مات الفيو في موقف عبثي، يحدث الشيء نفسه لروبرت. وتجد ليشيا نفسها متورطة مع ابنتها فرانسيس، فترحل إلى نيويورك هربًا من الجو الخانق للقرية والحداد. عند عودتها بعد ستة أشهر لا تعترف بها فرانسيس أُمًّا، بل إنها بالكاد تتعرف عليها: «هذه المرأة لم تَرُقْ لها. بدا لها في صورة غائمة أنها رأت قبل زمان بعيد شخصًا يشبهها. تراها المرأة التي كانت تقضي اليوم كله باكية في السرير؟ أم هذه واحدة أخرى جاءت بدلًا منها؟»(86). ومع الزواج الثاني لليشيا الذي لم يكن إلا تجربة مؤلمة، إذ كان هنري مقامرًا خاسرًا مفلسًا سكيرًا، تسبب في كثير من الأضرار لجوديتا وللعائلة بأكملها، تحولت ليشيا إلى امرأة متزمتة دينيًّا. وكانت ذلك بمثابة الضربة القاصمة للعلاقة بينها وبين ابنتها فرانسيس.

كانت فرانسيس قد قررت أنها تود الرحيل، إذ لم تعد تتحمل قيام أمها بتنفيس كل إحباطها عليها. ولكن رحيل فرانسيس إلى أستراليا جعلها أيضًا تتورط في المكان هناك، في سيدني. فعمدت إلى الرحيل للمبورن لتكسر دائرة التورط المكاني الخانق؛ وعندها فقط نجحت في إنشاء علاقة جيدة بابنتها كلير. وعلى الرغم من كل هذا الترحال، بقيت فرانسيس متورطة بعقلها وقلبها في مالطا، وهو ما دفع حفيدتها أن تزور مالطا بعد خمسين عامًا لتتعرف على ما كانت فرانسيس تحكيه. مهما تغادر المرأة المكان تبقى متورطة فيه، سواء بذكرياته أو بعلاقاته، لكن محور التورط والانغماس الكامل هو العلاقة مع الأم التي تُعد نقطة البداية في الماضي وتساهم في تشكيل حاضر ومسار الشخصية.

مواصلة الرحلة

على الرغم من رفض الأم لابنتها، تواصل الابنة الرحلة، بمعنى أنها لا تتخلى عن أمل الوصول إلى نقطة تصالح مع الأم ومع ذاتها، نقطة اعتراف الأم بها. الأمل فقط هو الذي يدفعها إلى طرق كل الأبواب المتاحة أمامها. في «أسامينا» تنتظر البنت كلمة من الأم أو نظرة، لكنها لا تجد سوى القسوة والجفاف الوجداني الكامل، وهو ما يدفعها إلى التقوقع داخل ذاتها إلى حد الانفصال الكامل عن كل ما هو خارجها في محاولة لحماية نفسها؛ حتى إنها تُصاب بما

يشبه الفصام، وهو ما يظهر في تخيلها لوجود شقيقها الميت معها في الغرفة وآخرين كثر: «اتفقوا على أن اسم المرغوبة يليق بي»(95). في هذا الهامش بين الواقع والتخيل تحصل الابنة على ما تتمناه. ثم تتخيل حوارًا ممتدًّا مع الجار الذي يسكن مقابلها وتسميه «صاحب الشعر الأحمر». بذلك تشيد البنت حياة موازية تُعوض بها رفض الأم لها وتداوي بها الجملة/ السؤال الذي طرحته الأم عن احتمال كون البنت تسببت في مقتل أخيها. تكبر المأساة لأن البنت واعية تمامًا بما فعلته تلك الجملة فيها، «لم تكن تمر ليلة واحدة من دون أن أفكر بها، يا إلهي! ماذا صنعت تلك الجملة؟»(91). تتكاثر هذه الجملة وتتوالد منها جمل أخرى، تضغط على رأس البنت التي تواصل رحلتها في العناية بالأم، وتبدأ في تعلم رقص الأيروبيك في محاولة لإثبات وجود الذات عبر طريق الجسد أو على الأقل منحها اسمًا. وقد لاحظ صدوق نور الدين أن اختيار الرقص لها بمثابة «إعادة إحياء للجسد من خلال الموسيقى، ومحاولة نسيان لما حدث. فالحكاية وهي تتخلق، إنما تبتكر ما يضادها ويوسع مساحة السرد الروائي».[140] لكن الرحلة التي تبدو ظاهريًّا أنها تمضي قدمًا وتتخذ مسارًا عكسيًّا في عقلها الذي لا يغادر الماضي مطلقًا: الأب، العمة ذات الفص، الأختان التوأم، شقيقها التوأم.. تضغط الذكريات. «إنه الماضي الذي يعود على هذه الهيئة المحسوسة، ولذا لا بد أن يكون هو الحاضر عينه، كما قرأت ذات مرة، ولا أدري إن كان عليَّ أن أقلق لمجرد أن الجمل تنتفخ في رأسي بهذا الإلحاح، لا أدري إن كنت مريضة»(36). منذ بداية السرد لا نسمع إلا الصوت الداخلي للبنت والجمل التي تتدفق في رأسها، وبالتوغل في السرد يزداد انفصال البنت عن الواقع الذي ترفضه ويرفضها، لندرك أن الماضي لا يزال حيًّا بالقوة نفسها.

لا تختلف الأم في صانعات الحلوى وإن كانت كل امرأة في الرواية تظهر ابنة وأُمًّا في الوقت نفسه. تواصل جوديتا الرحلة بعد موت أبيها ثم زوجها، لكنه استمرار من أجل تحقيق هدف محدد. تمكنت بعد مشقة من إنشاء مخبز ناجح معروف، وحولته إلى حلواني كما كانت تحلم. ربما تكون جوديتا هي الوحيدة

140. صدوق نور الدين، «أساميا لهدى حمد: الذاكرة ودلالات الفقدان». مجلة الفيصل نوفمبر 9102.
https://www.alfaisalmag.com/?p=17066

في الرواية التي حققت حلمًا ما. إلا أن ليشيا ابنتها تبدو كأنها في بحث دائم عن المجهول غير المحدد لديها. تسعى دائمًا وراء سراب سعادة ما، فمن ناحية كانت أقرب إلى إينيز من أمها جوديتا، ومن ناحية أخرى بحثت عن الحب بعيدًا عن ابنتها فرانسيس. في هذا البحث المحموم فقدت ليشيا البوصلة تمامًا وأفسدت الرحلة بشكل كامل: حياتها وعلاقتها بابنتها. فما كان من الأخيرة إلا أن ظلت تحلم بالرحيل عن المكان.

وكأن كل علاقة أمومية ترسم طريق الرحلة للابنة بشكل يبعثر حياة الابنة، في حين تحاول كل ابنة أن تصل إلى التصالح مع الذات عبر طريق بعيد عن أمها. وجدت البنت في «أساميناً» هذا الطريق في الفصام ورقص الأيروبيك، وجدته ليشيا في التزمت الديني، ثم وجدته فرانسيس في الإصرار على تعلم القراءة والكتابة. برعت في ذلك لتكون شبيهة بجدتها التي حققت الحلم، حتى إنها أصبحت قارئة وكاتبة رسائل القرية. لكن فرانسيس لم تكن تريد مواصلة الرحلة في نفس طريق جدتها وأمها، فكانت رغبتها في الاختلاف هي المسيطرة عليها، أرادت أن تسلك طريقًا مختلفًا:

«أريد أن أتحرر. أريد أجنحة وأطير. بل أفضل أن أموت على أن أعيش مثلما عاشت جدتي وأمي. من البيت إلى المخبز ومن المخبز إلى البيت. ماذا رأتا هما؟ ماذا فعلتا؟ وهل أكون بذلك نسخة من أمي؟ ممرورة غضبانة؟ هل أرفع بدافع من الإحباط يدي على أبنائي وأزرع في أنفسهم كراهيتي؟ أم أنضم مثلها إلى شرطة الرب، فأفتش في أدق تفاصيلهم، وأرقب جميع خطواتهم. ياه، أفضل من ذلك أن أموت»(124).

وعن طريق كتابة الرسائل، رحلت فرانسيس وهي في التاسعة عشرة إلى سيدني زوجة لفرانك، الذي لم تره من قبل. لقد شغلها حلم الرحيل عن التفكير في الشريك، رحلت إلى العالم الجديد آنذاك، كما رحلت أمها من قبل إلى نيويورك. لكن الأم ليشيا عادت إلى مالطا، أما فرانسيس فقد قررت عدم العودة مطلقًا. بمجرد وصولها أدركت أن الرحلة قد فشلت، إذ اكتشفت أن فرانك يعمل في الدعارة والمخدرات. بهروب فرانسيس من فرانك إلى ملبورن، اتخذت قرار الانقطاع عن مراسلة أمها وجدتها تمامًا. يثير هذا التصرف التساؤل، فقد أجهضت فرانسيس الدعم النفسي الوحيد الذي كانت تتلقاه، كما أنها قطعت صلتها بالعالم القديم «الماضي».

لكن هذا القطع الحاد لم يكن إلا قناعًا خارجيًّا، كما فعلت البنت في «أساميناء». فالماضي دائمًا ما يعاود الظهور في رأسها، تعود الذكريات، ويبقى السؤال الملح عن مدى صحة ما فعلته. تقول لها روزي صديقتها: «لعلك بحاجة إلى أن تتسامحي مع ماضيكِ. ما حدث فيه حدث وانتهى الأمر. ليس بوسعكِ أن تغيري ذلك. ولا تنسي أنه مهما يكن ما حدث لكِ قبل أن نلتقي، ومهما تكن مأساوية إحساسك به، فإن شيئًا رائعًا قد خرج منه. أنجبتِ ابنتكِ، وتمسكتِ بها على الرغم من محاولات الآخرين الذين أرادوا أن يتبنوها. انظري إليها الآن وذكري نفسكِ أن تربيتكِ لها كانت ناجحة»(162). يبدو أن فرانسيس نجحت فعلًا في سلك طريق مغاير، حتى إنها كسرت الدائرة الجهنمية لعلاقة الأم/ الابنة، وتمكنت من إنشاء علاقة حقيقية مع ابنتها. لكن طبعًا كان لكل ذلك ثمن غال، فمن أجل تحقيق كل هذا اضطرت فرانسيس إلى الرحيل بعيدًا للغاية.

اعترفي بي

يُعتبر عدم اعتراف الأم بالابنة معنويًّا ونفسيًّا هو حجر الأساس في العلاقة المضطربة. تبدو مشكلة كل ابنة في الروايتَين أنها ترغب في الحصول على الاعتراف من أمها، اعتراف بوجودها، ليس في العالم فقط لكن أيضًا في حياة الأم. أدى عدم اعتراف الأم بالبنت في «أساميناء» إلى تدمير كامل لثقة البنت بنفسها وبالآخر، فالأم لم تَرَ فيها سوى قاتلة لشقيقها؛ وذلك لمجرد أنها تتمتع بصحة جيدة عكس الولد تمامًا. ما يزيد الأمر سوءًا هو أن البنت لم تتوقف حتى اللحظة الأخيرة عن محاولة استمالة قلب الأم. عندما كتبت البنت اسم أمها على اللوح الخشبي المدرسي وذهبت لتقدمه قربان محبة، «تأملت الاسم لثوان قليلة، ثم أعادت رأسها إلى المحمصة كأن شيئًا لم يكن، ثم رفعت رأسها قائلة: ومن أين سرقت اللوح؟ انطفأ فرح عينيَّ. أصبح وجهي بلا لون، ووقع قلبي في مكان ما... يومها انزويت خلف جدار البيت، وتركت دمعي يهطل من دون أن أمنعه»(47). في كل تفصيل كانت الأم تعمد إلى تجاهل البنت، وكأن هذا التجاهل هو ما سيمنح الولد العافية، إلا أنه مجرد تجاهل أبدي يظن أنه سيعوض الخسارة.

البنت ترعى الأم الصامتة دومًا، من دون أن تتفوه بكلمة واحدة. استمر

هـذا الصمـت المطبـق حتـى المشـهد الأخـير الـذي عثـرت فيـه الأم عـلى ألبـوم صـور قديـم كانـت البنـت قـد تركتـه في غرفتهـا. عنـد عودتهـا مـن تدريـب رقـص الأيروبيـك وجـدت البنـت أمهـا «هائجـة كوحـش»(127). لقـد أعـادت إليهـا الصـور كل المـاضي كأنـه وقـع مـن لحظـة واحـدة «وضعـت عينَيهـا في عينـيَّ بطريقـة لم تحـدث مـن قبـل، تجمـدت في مـكاني ولم أتمكـن مـن الحـراك، ثـم قالـت الجملـة التـي أردت ألا أسـمعها. الجملـة التـي تسـببت في عذابـاتي اللانهائيـة. رفعـت الألبـوم في وجهـي وقالـت: لمـاذا قتلـتِ الولـد؟ ثـم غرقـت في نوبـة بـكاء جديـدة، وخـارت قواهـا عـلى مقعـد غرفـة المعيشـة، وهـي تضيـف: لمـاذا قتلـتِ الولـد؟!»(128). كأن عـدم اعـتراف الأم بالبنـت هـو بمثابـة عقـاب لهـا عـلى الوجـود، عـلى الاسـتمرار في العيـش.

في «صانعـات الحلـوى» كانـت المشـكلة الرئيسـة تتفاقـم بـين ليشـيا وفرانسـيس. فليشـيا في لحظـة سـذاجة ويـأس قـررت أن تتـزوج، وفكـرت ابنتهـا أنـه «اعتبـارًا مـن تلـك اللحظـة سـتكون دائمًـا في المرتبـة الثانيـة مـن حيـاة أمهـا»(88). لم تنـسَ فرانسـيس أيضًـا حـب والدهـا روبـرت الـذي رحـل مبكـرًا، وكان الإتيـان بهنـري إلى المنـزل علامـة عـلى عـدم اعـتراف الأم بمشـاعرها، عـدم أخذهـا في الاعتبـار في لحظـة صنـع قـرارات مصيريـة. إلا أن ليشـيا الأم في هـذه الروايـة تختلـف عـن الأم في «أسـامينا»؛ فهـي تعـرف تمامًـا إحسـاس ابنتهـا، وتـدرك أنهـا ارتكبـت خطـأ: «الغلطة التـي أبعـدت عنهـا ابنتهـا. ابنـة روبـرت. ابنتهـا التـي تكرههـا. ومـع أنهـا كراهيـة لا تحتمـل لكنهـا احتملتهـا إذ كانـت هـي التـي خانـت ابنتهـا. خانتهـا إذ تزوجـت غـير أبيهـا وإذ حرمتهـا مـن التعليـم الـذي كان أبوهـا يقدسـه»(100). لكـن إدراك ليشـيا لخطئهـا لم يردعهـا عـن التـمادي في الأنانيـة، إذ ظلـت تبحـث عـن معنـى لذاتهـا غـير مواليـة ابنتهـا الاهتـمام والاعـتراف المتوقعَـين. لكـن لا بـد مـن تذكـر أنهـا كانـت أُمًّـا وامـرأة محبطـة، مصدومـة في زوجهـا الثـاني، وهـو نمـوذج سـائد في كثـير مـن السرديـات التـي تكـون فيهـا الأم الشـخصية الرئيسـة.

الذاكرة والانتقام

يقـوم الـسرد في «أسـامينا» عـلى عمـل الذاكـرة؛ والتذكـر فعـل مـؤلم يزيـد مـن تدهـور العلاقـة بـين الأم والبنـت، لأن الـسرد يتقـدم في خطَّـين أحيانًـا مـا يتقاطعـان أو يتوازيـان. ففـي حـين يبـدأ الـسرد مـن الحـاضر -أو بالأحـرى مـا بعـد الحـاضر-

يتدفق الماضي بالقوة نفسها لتبرير المشهد الافتتاحي؛ فالذاكرة التي تستعيدها البنت تجاه الأم مع كم الجُمل المحبوسة في عقلها تتحول إلى تبرير للمشهد الأول: «لم يكن سقوطي في الماء آمنًا كما ظننت. فقدت الوعي في لحظة ارتطامي المتلاحق بجدران البئر... في ثوانٍ لاحقة، انغمر جسدي كاملًا بالماء البارد، فاستفقت قليلًا، لعل الأمر متعلق ببرودة الماء. تلا تلك الاستفاقة استسلام أخير من دون أدنى مقاومة تذكر»(7). كان الرحيل من محيط الأم بشكل كامل هو الانتقام الذي اعتمدته البنت عبر مواجهة أسوأ مخاوفها؛ الماء. فطوال السرد تتجنب البنت الماء المتدفق لأنه يعيد ذكرى غرق أخيها، فقررت أن تتوحد معه في النهاية لتوقف تدفق الجمل في رأسها: «آنذاك وحسب، انسلت الجمل الرديئة من رأسي الواحدة تلو الأخرى»(7). لم تتخلص البنت من الهلاوس والطنين المستمر إلا عبر مواجهة خوفها الكابوسي من الماء، وهو ما يعني موتها. حين سيطرت على البنت رغبة التوحد مع توأمها، كانت هناك رغبة الانتقام من الأم. وعندما تعرفت الأم على الجثة في المشرحة انتابت البنت سعادة غامرة: «تناهى إلى مسمعي بكاء مخنوق. أردت مرارًا وتكرارًا أن أحصل على لذة من هذا النوع»(10). وعبر الانتحار الذي يعني حرمان الأم من المتنفس لإحباطها، تحقق البنت -ولأول مرة- رغبة دفينة: «كل ما أردته هو أن أراها نادمة حقًّا. لمرة واحدة، أردت أن أراها نادمة بحسرة لا تطفئها سنوات عمرها المتبقية»(11). تبدو النبرة اليقينية دافعًا لتخيل الموت أو بالفعل الإقدام على فعل الانتحار.

كان الغضب والحنق هو ما يسيطر على فرانسيس في «صانعات الحلوى»، على الرغم من أن جدتها، جوديتا، تحولت إلى أم بديلة، ظل وجود الأم البيولوجية -ليشيا- خانقًا. فبعد أن أهملتها ثم تزوجت هنري السكير المقامر، كان على فرانسيس أن تدفع ثمن إحباط الأم. وبعد معركة طاحنة بين ليشيا وهنري كانت فرانسيس طرفًا فيها على الرغم منها حيث نعتها هنري باليتيمة العانس العجوز، تمنت فرانسيس «من كل قلبها لو أنه يموت»(107). لكن الرغبة كانت موجهة فعليًّا تجاه الأم التي كانت واعية بذلك، فكان الضرب والإهانة هما وسيلتها لرد الاعتبار. وعندما واتتها الدورة الشهرية للمرة الأولى وظنت أنها ستموت «انتابها إحساس غريب بالانتصار، وقد علمت أنها سوف تموت، وأن موتها هو أعذب انتقام ينال من أمها وهنري»(108). فيما بعد كل ما

أرادته هو أن تكون مختلفة عن أمها، فرأت نفسها «تحمل أطفالًا لا تريد أن تحملهم، أطفالًا يمتصون الحياة منها، فلا تبقى من حياة لنفسها. كل يوم من حياتها محدد سلفًا. رأت نفسها تسير في نفس الشوارع التي كم سارت فيها، وتتسوق من نفس المحلات التي تسوقت منها أمها وتتكلم مع نفس الناس الذين عرفتهم منذ ميلادها»(124). بذلك قررت فرانسيس الخروج عن النص بشكل كامل، فلم تكتف بالرحيل إلى أستراليا، بل قامت بعد فترة وجيزة بالتوقف عن كل المراسلات مع مالطا. إلا أن الذاكرة لم تتوقف عن العمل، وهو ما جعلها تنجح في علاقتها بابنتها.

على الرغم من التنقل بين عوالم مختلفة، قديمة وجديدة، من سيح الحيول إلى مسقط في «أساميا» ومن مالطا إلى سيدني في «صانعات الحلوى»، لا تتمكن أي ابنة من التصالح مع قسوة الأم، بل يهيمن الشعور بالنبذ وعدم الاعتراف على الذاكرة. وعلى الرغم من اختلاف السياق الثقافي والزمني والتاريخي يبقى التشابه بين ليشيا وسعاد قائمًا بوصفهما نموذجًا للأم المحبطة الغاضبة التي لا تجد أي متنفس لإحباطها سوى الابنة. يتناقض هذا الإحباط القاسي مع الرقص والخبز، وهما شكلان لفنون مختلفة. تتناقض الجمل التي تلح على رأس الابنة مع صوت الموسيقى، وتفوح رائحة الخبز الطازج لتصطدم بابنة مروعة وأم منهارة.

الفصل السابع
الأم/ الابنة المتورطة

هوس الامتلاك

تتساوى قدرة الابنة على التورط العاطفي مع قدرة الأم، تختلف الأسباب طبعًا. فالأمومة والبنوة كأنهما وجهان لعملة واحدة، يختلف تعبير كل فاعل فيهما، لكنهما يشتركان في المشاعر المتأججة التي تصل إلى حد الهوس الأعمى. قد تسيطر على الابنة/ الأم رغبة الحصول على الحب الكامل من الطرف الآخر دون النظر إلى عوامل تُغير السياق، بما يجعل العلاقة مسارًا ممتدًّا مليئًا بالمنحنيات الحادة التي تنفرج بصعوبة لتكشف مسارًا جديدًا. وقد تحاول الأم الاستحواذ على عواطف ابنتها بشكل كامل من دون الأخذ في الاعتبار احتياج الابنة إلى المضي قدمًا بحياتها، أو بالأحرى بناء حياة خاصة بها. في الحالتَين، يتحول الهوس بالآخر -سواء كانت المشاعر سلبية أم إيجابية- إلى أسوأ ورطة يمكن أن تقع فيها الأم أو الابنة، كأن الحبل السري لم يُقطع أبدًا. وهي ورطة تؤدي إلى نتائج مدمرة نفسيًّا ليس أقلها دخول الأم/ الابنة في رحلة بحث مستمرة عن هدف مستحيل أو وهمي، وأكثرها العوار النفسي الذي يأخذ شكل انعدام الثقة بالذات، ومحاولة حمايتها بشتى الوسائل التي غالبًا ما تكون عدائية.

في عام 1986 كتبت الراحلة لطيفة الزيات قصة بعنوان «الشيخوخة»، صدرت في مجموعة بالاسم نفسه[141]. يختلف أسلوب هذه المجموعة تمامًا عن الأسلوب الواقعي لروايتها الشهيرة «الباب المفتوح- (1960، التي اتخذت من المسار الزمني الطولي ركيزة للأحداث، فكان من السهل تتبع نضج ليلى ووصولها إلى الجوهر الذي يمنحها معنى لوجودها بوصفها امرأة. أما في «الشيخوخة»، فقد اعتمدت الزيات أسلوبًا مغايرًا تمامًا، فالقصة عبارة عن يوميات من أزمنة مختلفة ورسائل كتبتها امرأة وهي في الأربعين ثم الخمسين، وفي زمن القصة تُعيد امرأة في الستين النظر إلى كل ما كتبته؛ محاولةً منها للخروج من أزمة شديدة نتجت عن تورطها العاطفي الكامل في مدار حياة ابنتها. فهي غير قادرة على ترك ابنتها تعيش بكليتها مع زوجها، وترى أن هذا يعني خللًا في العلاقة بينهما. في الوقت ذاته تحاول الابنة بجهد نفسي كبير، ومعها زوجها، أن يساعدا الأم على الفهم وعلى الخروج من هذا المأزق بلا فائدة. لا تخرج الراوية من الأزمة إلا بإرادة واعية ومواجهة شرسة مع ذاتها وتحليل دقيق لأحلامها

141. لطيفة الزيات، الشيخوخة وقصص أخرى، القاهرة: دار المستقبل العربي، 1989.

وكتاباتها، ولذلك يقدم النص المشكلة والتحليل في الوقت ذاته، أي أن السرد ينطوي على الوجهَين لتخرج الراوية/ الكاتبة من الأزمة برؤية جديدة.

في عام 2011 كتبت الروائية البريطانية الشهيرة جينت وينترسون[142] مذكراتها بعنوان «لماذا تكونين سعيدة في حين يمكنكِ أن تكوني طبيعية؟»[143]، تسرد الكاتبة في هذه المذكرات طفولتها القاسية وجزءًا من مرحلة المراهقة -حتى سن السادسة عشرة- التي قضتها مع أهلها بالتبني في بلدة أكرينجتون التابعة لمقاطعة مانشستر. منذ البداية كانت الأم في شدة القسوة والتجهم، لا تتورع عن عقاب جينت، على الرغم من أنها سعت بكل جهدها إلى تبنيها. لكن شخصية الأم التي لا ترى سوى تعاليم الكنيسة الخمسينية «أحد الطوائف البروتستانتية»، والتي تقرأ الإنجيل ليلًا ونهارًا وتكره الحياة وتكره الاختلاف وترغب في إرسال ابنتها إلى الكنيسة حين يشتد عودها، كان لها مردود عكسي على جينت التي قضت طفولتها تدافع عن ذاتها بعدائية أمام أي بادرة حب، على الرغم من أنها لا تنشد سوى الحب. أصاب جينت هوس البحث عن الحب عندما أدركت أن حياتها منذ البداية اقترنت بالفقد، فقد أمها البيولوجية. وعلى الرغم من تفريغ شحنات الهوس العاطفي في الكتابة، إذ أصدرت أول رواية لها عام 1985 بعنوان «البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة»، ثم وقوعها في الحب عدة مرات، فإنها ظلت مهووسة بالحب من ناحية وبالفقد من ناحية أخرى. فالتبني كان يعني بالنسبة لها أن هناك أُمًّا قد تخلت عنها. ومثل «الشيخوخة» تقوم هذه المذكرات بالسرد والتحليل متنقلة في الزمن بين الماضي البعيد والقريب والحاضر.

ما الرابط بين العملَين؟ فـ«الشيخوخة» قصة قصيرة طالت قليلًا، كتبتها مناضلة روائية مصرية رحلت عام 1992، والعمل الثاني مذكرات لكاتبة بريطانية معاصرة حققت شهرة كبيرة في كتابة الرواية وكتب الأطفال. إنه

---

142. جينت وينترسون (6591) كاتبة بريطانية، حصلت روايتها الأولى «البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة» على جائزة وايتبريد عام 5891 بوصفها عملًا أولًا. حصلت على عدد من الجوائز الأدبية عن أعمالها اللاحقة. تعيش وينترسون تحت سطوة مشاعرها وعاطفتها بشكل كامل، وهو ما يظهر في عنوان روايتها الثانية «العاطفة» التي صدرت عام 7891. تعمل الآن أستاذة للكتابة الإبداعية في جامعة مانشستر.

143. Jeanette Winterson, Why Be Happy When You Could Be Normal? London: Jonathan Cape, 2011. حصل الكتاب على جائزة لامبادا الأدبية كأفضل مذكرات مثلية.

الهوس العاطفي والتعلق بالآخر، البحث عن السعادة والحب عند الآخر وليس داخل الذات، الرغبة في الشعور بأن هناك مَن يحتاج إلى هذه الذات، وعلى الرغم من اختلاف السياق في العملَين، يمكن اتخاذ العلاقة بين الأم والابنة مدخلًا أساسيًّا لقراءة العملَين في تجاور وتوازٍ؛ من أجل فهم طبيعة إحساس التورط الذي لا يمكن الخروج منه إلا بصعوبة جمة وندوب نفسية، لكنه أيضًا خروج يؤدي إلى فهم أعمق للذات.

أولًا: طبيعة الورطة

تعلن الزيات في بداية نص «الشيخوخة» مباشرة أنها على وعي كامل بالأزمة الكامنة في النص الذي لم يكن سوى مذكرات كتبتها وهي في الخمسين وتتأملها الآن وهي في الستين. يدفعها الوعي المتقد إلى المقارنة بين ما قبل الأزمة وما بعدها:

«تربكني المرأة في الخمسين التي تطل عليَّ من هذه اليوميات، وتفرحني وأنا في الستين. تفرحني بقدرتها على التجاوز، وتربكني بحدة مشاعرها واستطالة هذه الحدة. أفتقد في يومياتها ضحكتها التي تجاوزت بها كل شيء، وأعرف الآن أن لحظات تعاستها قد اندرجت في عشرات من لحظات الفرحة والحماسة والاهتمام بما هو خارج عنها. وتخيفني في كل الحالات النهائية التي تكتسبها المشاعر العابرة على الورق(9)». مكتبة سُر مَن قرأ

ولأن السرد ليس خطيًّا، يبدأ النص من بوادر ذروة الأزمة: «لم أستشعر القلق لحظة رصدت تحفظ حنان تجاهي عقب عودتها من السفر، آمنت أن ما بيني وبين ابنتي لا ينفصم. عشت معها كل لحظة من لحظات حياتها مكتملة...»(10). تستعيد الراوية/ الأم بعد ذلك بدايات الأزمة، فقد توفي الزوج أحمد منذ عشر سنوات -أي عام 1964 طبقًا لتواريخ النص- وكانت الابنة -حنان- في السادسة عشرة، فمنحتها الأم حياة كاملة بدفقة مشاعر هائلة، وهكذا عاشتا كل لحظة معًا، حتى ظهر هشام في حياة حنان، فازدادت العلاقة بين الأم وابنتها قربًا: «استرجعت معها كل حركة من حركات هشام وكل لفتة، وكل كلمة في خطاباته الخجلة الوجلة بعد أن سافر عقب التخرج للعمل في الخارج، وأشبعناها تحليلًا ونحن نحاول مقياس مدى عمق عاطفته نحوها»(11). بهذا التقارب الشديد -التماهي الكامل- كان ابتعاد حنان عدة

خطوات عن الأم عند عودتها مع زوجها من السفر بمثابة صدمة للأم التي أدمنت كتابة الرسائل في أثناء غياب ابنتها. أرسلت بعضها، واحتفظت ببعضها الآخر في ملفات: رسائل مكتوبة لتُرسل إلى حنان، رسائل لحنان لن تُرسل، ورسائل غير موجهة إلى أحد وقد وصفتها أنها «لحظات التعرية الكاملة للذات التي لا يجوز لإنسان آخر الاطلاع عليها» (10).

إلا أن هذه الورطة لم تكن قد بدأت من طرف الأم بمفردها، ففي بداية زواج حنان، ذهبتا معًا إلى طبيب نفسي؛ في محاولة لفهم أسباب اختلال العلاقة بين حنان وهشام. جاء التشخيص صادمًا للأم: «التصاق جنيني بالأم يترتب عليه انعدام في النضج العاطفي» (12). عند هذه النقطة تتجلى المفارقة. فقد شعرت الأم أن هذا التشخيص هو بمثابة إعلان لفشلها في تربية ابنتها: «جاهدت عمري ولا أزال أجاهد ليكون لابنتي كيانها المستقل عني وعن الآخر، كيانها الذي يقف موقف الندية مني ومن الآخر» (12). وعلى الرغم من ذلك الإحساس الصادق، لم تتقبل الأم الاستقلال النفسي الذي تمكنت حنان من تحقيقه، وهو ما أدى إلى استقرار علاقتها بزوجها. كأن هناك إحساسَين متناقضَين يتنازعان الأم: فهي ترغب في سعادة ابنتها من ناحية وترغب في الاحتفاظ بهذا الالتصاق الجنيني/ العاطفي معها من ناحية أخرى. كأنها كانت تربية مشروطة: سأربيكِ على الاستقلال إلا عني. ومن ثم بدا سفر حنان مع زوجها كأنه حدث طارئ، ولن تلبث الأمور أن تعود كما كانت بين الأم وابنتها. فكانت الرسائل المكتوبة هي القشة الأخيرة التي تعلقت بها الأم: «في وعيي اندرجت الرسائل التي كتبتُها على مدى سنتَين في إطار دوري كأم تسعى بكل كيانها لإنجاح زيجة ابنتها، وفي إطار حاجتي كإنسانة للإفضاء وللتواصل مع ابنتي، في فترة تداهمني فيها كآبة الشيخوخة وتتضاعف فيها الحاجة للإفضاء» (10).

ولأن التواصل أصبح شائكًا بين الأم وابنتها «مجرد الكلام، مع حنان كالمشي على الشوك»(13)، ولأن الأم متشبثة بالكمال المطلق الذي كانت عليه علاقتها مع ابنتها من قبل، فقد ظلت تحاول استعادة ما مضى بكل ما تملكه من جهد. كان لا بد أن تبدأ الانفجارات الصغيرة المتشحة برداء الابتزاز العاطفي، كأن تقول الأم مثلًا: «أرجو ألَّا يكون هذا بداية تخليكِ عني»(16)، وعندما أوضحت حنان أنها تحاول إضفاء التوازن على علاقتهما، جاء الانفجار الثاني في شكل ابتزاز عاطفي مباشر. كشفت الأم كل الرسائل التي كانت تكتبها في

أثناء غياب ابنتها، ولم تكن هذه الرسائل سوى لحظات تعرية كاملة للذات. كان هذا الفعل بمثابة صفعة لحنان التي لم تَقوَ على قراءة الرسائل وأعادتها لأمها في اليوم التالي. إلّا أن الأم في إعادة تأملها لما فعلته تكشف عن وعيها المتقد بالأزمة، تدرك أن توحدها مع ذات الابنة نتج عنه ازدواجية مشاعرها وتضارب رغباتها؛ أي أنها أدركت أن هذا الفعل كان يُعبر عن أنانية مطلقة، وهو ما يجعلها تتساءل مستنكرة:

«كيف واتتني هذه القسوة في مواجهة ابنتي؟ كيف أصالح بين رغبتي الواعية في الانسلاخ عن عالم ابنتي لتستكمل ما بنت في غيبتي، وبين رغبتي العارمة في إملاء جحيمي الداخلي عليها؟ تعمدت أن أغيب عنها وهشام لمدة أيام في الإسكندرية، وعدت لأملي عليها «رسائل غير موجهة» لأحد. أكانت قسوة أم استغاثة مستميتة لغريق؟ أتساءل»(16).

وكأن الالتصاق الجنيني الذي كانت حنان تعاني منه وجاهدت لتشفى منه حتى استعادت توازن علاقتها بزوجها أصاب الأم التي كانت تجاهد لتحقق ما حققته حنان. لكن الأم تعرف أيضًا أنه «في محاولة للدفاع عن صورة الذات، للإبقاء على المعتقدات أو بالأحرى الأوهام الثابتة عن الذات، يعمل العقل على صد الإدراك، مرة بعد مرة، حتى لا يطفو على السطح»(17).

ولأن الرغبة التي تصل إلى حد الهوس تصيب الأم بالعمى الكلي «أحد أعراض الهوس»، فإنها لا تتورع عن إجراء مواجهة مع حنان وزوجها هشام. فرفض حنان قراءة الرسائل يدفع الأم إلى الانفجار، الغضب، تعرية الذات، استجداء العطاء، الحنين إلى الالتصاق الجنيني. وفيما بعد عندما تتأمل ما فعلته تقول: «كنت أصرخ في صحراء، وبلا معنى، بلا معنى على الإطلاق. شيء ما مَرضي في رغبتي في تعرية الذات، في استباحة هذه الذات وهتك عوالمها الخاصة شديدة الخصوصية. شيء ما مرضي جديد وقديم»(19). بهذه المواجهة تصل الأزمة إلى ذروتها، الأزمة التي حاولت الأم أن تعزوها إلى كآبة الشيخوخة، وهي الأزمة التي دفعتها إلى ترك عدد من مشاريع الكتابة غير مكتملة، إضافة إلى تأجيل عدد آخر منها. احتل هوس الأم بابنتها مساحة الوعي كلها، حتى لم يبقَ لها أي ثغرة لينفذ منها الضوء. كان لا بد من هذه المواجهة مع عدد لا بأس به من الكوابيس، لتبدأ الأم محاولة كسر طوق الهوس بابنتها والخروج من نفق التورط العاطفي الخانق للجميع.

ليس من الدقة القول إن ورطة وينترسون في نص «لماذا تكونين سعيدة في حين يمكن أن تكوني طبيعية؟» تشبه ورطة الأم في قصة «الشيخوخة»، لأنه تشابه عكسي وليس متوازيًا. بمعنى، تتشابه ورطة وينترسون الابنة مع ورطة الأم في «الشيخوخة» من ناحية الهوس بالآخر، بالحب، بالوجود. وُلدت وينترسون في 1959، وتم تبنيها في يناير 1960 من قبل زوجَين يعيشان في منطقة أكرينجتون، وهي بلدة صغيرة تقع في محيط مدينة مانشستر المعروفة بأنها مدينة عمالية تطورت إلى صناعية. وفي بداية وعي وينترسون على الحياة في بيت متجهم بشدة، تحكمه قوانين صارمة نابعة من رفض الحياة، سمعت دائمًا من الأم: «لقد قادنا الشيطان إلى المكان الخاطئ»(1). كانت التعاليم الكنسية الصارمة التي تتبناها الأم -ولم يكن الأب سوى تابع يفعل ما تأمره به الأم بما في ذلك عقاب جينت- هي الركيزة التي تحكم العلاقة بين الأم والابنة. حتى إن الأم اتخذت القرار بأن جينت ستعمل في التبشير الكنسي في المستقبل.

بسبب هذه التعاليم التي تحولت إلى ثقافة وترسخت أشكال ممارستها في بلدة صغيرة في الستينيات، بدا أي اختلاف كأنه خطيئة، إضافة إلى أن التعبير عن المشاعر كان أمرًا غير لائق. هكذا كانت الحياة كلها تسير بصمت كامل، وهو ما عزز شعور جينت بالفقد وعدم الانتماء للأم، فتقول: «لا أذكر مرة لم تكن سرديتي ضد سرديتها. كان هذا ملاذي الوحيد منذ البداية. أطفال التبني دائمًا ما يخترعون أنفسهم، لأنه يتوجب علينا ذلك. هناك غياب، فراغ، علامة استفهام في بداية حياتنا. لقد فقدنا جزءًا رئيسًا من حكايتنا، بعنف، مثل القنبلة في الرحم»(5). كانت الأم تدور في فلك ضيق يستدعي خروج جينت منه أو الانحراف عن تعاليمه بما ينتج عنه العقاب القاسي، حتى وصل الأمر إلى التخلي الكامل. لكن منذ البداية أيضًا كانت جينت تسعى للخروج من النفق بكل قوتها، وهو سعي لم تكن واعية به، ومن هنا ظهرت قوتها وموهبتها في اختراع حياة موازية.

في كل فترات العقاب الذي كان غالبًا ما يتخذ شكلَين «إضافة إلى الضرب طبعًا»؛ وهما الطرد خارج المنزل طوال الليل، أو الحبس في حفرة الفحم «الذي يُستخدم للتدفئة»، لم يكن أمام جينت من وسيلة للنجاة سوى أن تؤلف حكايات لتصمد أمام البرد والظلام. في استعادتها لما كانت تفعله تقول: «أعرف أن هذه وسائل للنجاة، لكنها ربما أيضًا رفض، أي رفض للتحطم،

عبر السماح بدخول الضوء والهواء لأحتفظ بإيماني بالعالم؛ حلم الهروب»(21).
تتبدى المفارقة في رؤية جينت للعالم ولذاتها، فعلى الرغم من الشعور بالغضب واليأس والخواء العاطفي والفقد وعدم الإشباع، فإنها كانت تتشبث بالحياة سعيًا وراء الحب والسعادة. وعلى الرغم من كثرة الخلاف والنزاع على كل الأمور بين الأم والأب وبين الأم والعالم وبين الأم وابنتها، فإن المعركة الكبرى كانت بين الأم والابنة: «بين السعادة وعدم الشعور بالسعادة»(21).
تزداد ورطة تلك الابنة بالتبني عندما يحاول السياق بأكمله خنقها، وهو ما يعني تأكيد خطاب الأم التي كانت تشير إلى كل سلوك جينت بوصفه موجهًا من الشيطان ونابعًا من خطيئة الأم البيولوجية. لكن الواقعتَين الرئيستَين في حياة جينت تتعلقان بالقراءة والمشاعر. فقد كانت القراءة ممنوعة في المنزل فيما عدا الكتب التي تحددها السيدة وينترسون، وأهمها بالطبع الإنجيل وشروحاته، وبعض القصص التي أرسلت جينت لتستعيرها من المكتبة العامة. وبالصدفة انغمست جينت في القراءة، وأظهرت ميولًا إلى الأدب الذي كانت الأم تمنع قراءته بحجة أن «المشكلة مع الكتاب هو أنكِ لا تعرفين محتواه إلا بعد فوات الأوان»(33)، وبسبب هذه الرقابة الصارمة بدأت جينت تقرأ في سرية كاملة. إلى أن كانت كارثة وقوع رواية «نساء عاشقات» للكاتب د. اتش. لورنس في يد الأم، وكان المشهد الرهيب المستعار من القرون الوسطى: حرقت الأم كل كتب جينت في الفناء الخلفي للمنزل. «كنت أراقبها تحترق وتحترق، وأفكر كم كانت دافئة ومضيئة في ليالي يناير الباردة. كانت الكتب دائمًا هي الضوء والدفء»(41). بهذه الواقعة قررت جينت الانسحاب نحو الداخل، فكل ما هو خارجها يمكن للآخر أن يسلبه منها إلا ما بداخلها، فلجأت إلى حفظ النصوص. لكن الجرح بقي هناك في الداخل، لأن الكتب كانت بمثابة دواء لجينت، إذ كان الأدب والشِّعر يرممان الشرخ الذي أحدثه الواقع في الذات. ظلت الكتب بداخلها وفي اليوم التالي عندما كانت تتفقد بقايا الحريق قالت لنفسها: «إلى الجحيم.. سأكتب كتابي أنا»(41).
أما الواقعة الثانية فكانت تتعلق بتوجهات جينت الجنسية؛ فقد أدركت الأم أن جينت وهيلين بينهما علاقة عاطفية، فما كان منها إلا أن أبلغت الأب في الكنيسة. رفضت جينت التراجع عما فعلته «على الرغم من تراجع هيلين في الحال». وكان العقاب الذي وقع عليها أشبه بما كانت تفعله الكنيسة في

العصور الوسطى، ما بين ضرب وترويع وحبس في غرفة مظلمة باردة وجلد وتهديد بالاغتصاب وتحرش وحرمان من الطعام، على إثر ذلك قررت جينت أنها ستمتثل لإرادتهم ظاهريًّا فقط، أما في داخلها فستبني ذاتًا أخرى شبيهة بالذات السرية التي نتجت من واقعة حرق الكتب.

وفعلًا ترعرعت الذات السرية، الذات الأخرى، وكلما تصاعدت قسوة الأم تزداد صلابة جينت، حتى وصلت الورطة إلى نفق مظلم. كانت جينت قد بلغت سن السادسة عشرة، وقد بدأت تتعمق في قراءة الأدب، فاشتدت حدة الأم وصرامتها ورقابتها التي كانت دائمًا ما تلوح بالتخلي والاستغناء، حتى ذات يوم اضطرت فيه جينت إلى ترك المنزل وقضاء مدة عند جيني صديقتها، لأن الأم لم تثق بها كفاية لتتركها بالمنزل بمفردها. كانت هذه الواقعة هي القشة التي أدت إلى انهيار الشكل الخارجي أو بالأحرى القناع الهش الذي كانت تختبئ خلفه الذات السرية لجينت، الذات الساعية إلى السعادة والحب بكل جموح. حين اكتشفت الأم ميول جينت الجنسية وقعت المواجهة: «لماذا؟» سألت الأم، فأجابت جينت: «عندما أكون معها أشعر بالسعادة. أكون سعيدة» (114)، وحين أومأت الأم برأسها ظنت الابنة أن أمها ستبدأ معها حوارًا، وأنها قد تفهمها، لكنها طرحت عليها سؤالًا حولته جينت إلى عنوان للمذكرات: «لماذا تكونين سعيدة في حين يمكن أن تكوني طبيعية؟» (141).

رُسمت حياة الابنة بمعايير الأم ورؤيتها، وأي خروج عن هذه المنظومة كان يحمل تهديدًا مبطنًا تحول بالتدريج إلى تهديد صريح: يمكنني أن أتخلى عنكِ في أي وقت. كانت الأم في قصة «الشيخوخة» تشعر بتخلي ابنتها عنها، لكنه كان شعورًا وهميًّا، في حين أن شعور جينت كان حقيقيًّا وملموسًا. فقد تخلت الأم فعليًّا عن جينت، ومنحتها الاختيار: إما أن تنصاع إلى المنظومة «بعيدًا عن الشيطان» وإما تترك المنزل، فاختارت جينت المغادرة وهي لا تلوي على أي شيء.

ثانيًا- الخروج من الورطة

ما من سبيل للخروج التام من التورط العاطفي في رحلة الأم/ الابنة للبحث عن الحب. بمعنى أن ذروة الأزمة لا تنتهي بالحل السعيد الهادئ المسالم. ما تفعله الأزمة في «الشيخوخة» هو أن الذات الغارقة في الألم وفي وهم ضرورة

التوحد مع الآخر، الذات المهجورة، الوحيدة، الباحثة عن مطلق السعادة، تضطر إلى الاعتماد على نفسها في الفهم والتحليل. من هنا يبدأ الألم الحقيقي الذي يرافق الخروج من النفق النفسي المظلم. فالأم تواجه الأزمة بمفردها بعد لحظة تعرية الذات أمام ابنتها حنان وزوجها هشام، لكنها لا تزال مواجهة تعتمد دور الضحية: «من الضروري أن أستمر في أداء الدور، أقول لنفسي: أي دور؟ انتهى الدور، وشكرًا. قالوا: ارفعي قبضتكِ عنا لنتنفّس. ورنين التليفون لا يزال ملحًّا يناديني: أي دور؟ دور مَن يمارس الحياة: أقول، وأنا أعتدل جالسة في سريري» (20). وبفكر غير قادر على النضج العاطفي وغير متقبل لفكرة الانفصال عن الابنة ومنحها مساحة استقلال، تفكر الأم في قبول عرض زواج من سمير الذي لم تكن راغبة فيه، وكأنها تبحث عن بديل تعويضي في الآخر. لكنها تتراجع بفعل التفكير والتحليل الدقيق للموقف وتدرك أنه «ما أسهل أن يتحول اللاشيء إلى الشيء، إلى الرب واهب الحياة. هكذا تبدأ اللعبة، يقول صوت في مؤخرة رأسي، وأسوأ ما في الأمر أنكِ تبدئينها هذه المرة بلا أدنى رغبة، وبوعي كامل بمدى خوائكِ، وفي محاولة لملء الفراغ وإيجاد بديل لحنان» (20). عندما تدرك الذات خواءها، تبدأ بذرة الإدراك ويعلن الوعي عن جاهزيته -الجزئية- للانفصال.

وعلى الرغم من هذا الأمل العابر للخروج من التورط لا يبدو الطريق سالكًا؛ فالأم لا تزال متشبثة بفكرة تخلي الابنة عنها، وإن كانت تحاول صياغة الأمر بشكل مختلف، فهي على وعي كامل بالانفصام الحادث لها إذ كانت تسعى لإنجاح زيجة ابنتها، وعندما شُفيت الابنة من «الالتصاق الجنيني»، لم ترضَ الأم بذلك. وفي محاولة حنان شرح الموقف قالت لها الأم: «أتعرفين يا حنان ما صورتكِ عن الذات؟ أنتِ تتصورين أنكِ إلهة صغيرة عليها أن تعدل مع الكل. ومَن يبدأ برغبة العدل مع الكل، لا يعدل مع أحد» (21). في هذا الاتهام تتجلى نرجسية الأم بوضوح، وهو ما يدفع حنان إلى الخلف عدة خطوات. يتوجب على الابنة أن تدافع عن نفسها أو تبرر موقفها في أحسن الأحوال، لا تزال الأم ترغب في مكانة خاصة، نابعة من رفضها قطع الحبل السري، وتشعر بغضب تجاه قدرة الابنة على قطعه، وكأن الأمر ليس إلا خيانة وتخليًا. تشعر الأم بعد نجاح الابنة في عبور مرحلة الفطام أن وجودها زائد عن احتياج البشر، فقد ربطت وجودها بالتصاق ابنتها بها. لكن حنان كان

لديها المنطق الذي تعتمد عليه: «أرجعت حنان ما سميته أنا بالألوهية إلى شعور بالأمومة يستوي عندها والشعور بالبنوة، وإلى حاجة لحماية من الآخرين تستوي عندها والحاجة إلى حماية الآخرين. وهي تريد أن تحمي هشام وتحتمي به، تريد أن تحميني وتحتمي بي» (21-22). نجحت حنان في الوصول إلى التوازن عبر الحرص على عدم التورط في الالتصاق في حين بقيت كفة الأم معلقة في الهواء، في الفراغ والخواء.

في رحلة التأمل والتحليل لم يساعد الأم سوى استعادة علاقتها بزوجها الذي رحل مبكرًا، إذ أدركت أنها وقعت في الفخ نفسه من قبل، فتشكلت كينونتها من سعيها للتوحد المطلق معه: «توهمت أني معقل حنان الأخير حين تعثرت زيجتها. توهمت زوجي أحمد معقلي الأخير. وما من معقل أخير خارج عنا. قدرات الإنسان على التجاوز هي معقله الأخير» (23). باستعادة كل محطات البحث عن المطلق تصل الأم أخيرًا إلى الإدراك الضروري لحياتها، ويتعمق الانفصام بعثورها على ما كتبته وهي في الأربعين من عمرها: «الرغبة في امتلاك الآخر تستوي والرغبة في أن يمتلكنا الآخر، والوضعان وجهان للعملة نفسها: محاولة لرفض الحياة المحكومة بالتغير ونسبية الأشياء»(24). في بحثها عن المطلق في الآخر -التوحد معه- تصل الأم إلى فهم معنى تغير شكل المشاعر -وليس الشعور ذاته- وهي قناعة احتاجت إلى رحلة لا بد أن تترك ندوبها على النفس. هل هي رحلة نضج؟ نعم ننضج حتى ونحن في الستين لندرك أن «الشيخوخة هي شعور الفرد بأن وجوده زائد على حاجة البشر، وأن الستار قد أُسدل ولم يعد له دور يؤديه، وهي الافتقار إلى معنى الوجود ومسوِّغه الناتج عن هذا الشعور»(25).

في مذكرات «لماذا تكونين سعيدة في حين يُمكن أن تكوني طبيعية؟» كانت ذروة الأزمة هي رحيل جينت؛ أو بالأحرى عندما أُجبرت على الرحيل. حينها تأكد لديها شعور استحالة الوجود في عالم الأم الخالي من الحب والسعادة اللتَين كانت تبحث عنهما المراهقة. لم يبقَ أمامها سوى القراءة: الأدب والشِّعر، انغمست بكليتها في مكتبة أكرينجتون العامة تقرأ الأدب بالترتيب الأبجدي للحروف مع استثناء شكسبير «بوصفه أساسيًّا». وبوحي من قصيدة شاعر القرن السابع عشر أندرو مارفل خلصت جينت إلى أنه لديها «عالم يكفي ووقت: كنت صغيرة ولديَّ وقت، لكنَّني علمت أنه يجب أن أجد عالمًا، لم يكن لديَّ

غرفة تخصني»(115). كان تجاوز الأزمة يستدعي بناء عالم كامل، بما في ذلك مكان للمبيت والحياة. وضعت جينت كل ما تملك من طاقة في القراءة، لأنها أدركت أن لديها صحبةً؛ فقد وجدت الأنيس في الأدب والشِّعر: «الكُتَّاب غالبًا ما يكونوا منفيين، غرباء، منبوذين أو هاربين. كان هؤلاء الكُتَّاب أصدقائي. كل كِتاب كان رسالة في زجاجة. افتحيها»(116).

في حين رفضت جينت تمامًا حياة السيدة وينترسون بكل ضيق أفقها وتجهمها وصمتها وقسوتها، كان عليها أن تجد سردية أخرى تلائمها. إنه البحث المحموم عن المطلق مثل الأم في «الشيخوخة»، كانت ترغب في مطلق الحب أو لا شيء. ولأنها كانت مهووسة بمسألة الهوية وكيفية تعريف نفسها -حيث التبني هو فراغ وغياب- كانت الكتب أساسية، ليس من باب الاطلاع والتثقف فقط، بل كانت تقرأ نفسها: «قراءة ذاتك كخيال وواقع هو السبيل الوحيد لإبقاء السردية مفتوحة، وهو السبيل الأوحد لإيقاف جري الحكاية تحت وطأة إيقاعها، حيث غالبًا ما تتجه إلى نهاية لا يرغب فيها أحد»(119). رفضت جينت إيقاع حكاية الأم ومحدوديتها التي لا تسمح إلا برؤية التبعات والنتائج فقط، وظلت تبحث عن الضوء خارج العالم الذي غادرته.

كان ضيق عالم الأم -السيدة وينترسون- راجعًا إلى بخلها النفسي والتقتير في المشاعر مع إصرارها على دمج جينت في هذا العالم، فتتحول ثنائية «إما معي وإما ضدي» إلى المعيار الذي يحكم قبولها لجينت، وعندما أعلنت الأخيرة عن عدم القبول كان عليها أن تغادر، لتتحول المفارقة إلى العامل الأساسي في حياة جينت. فهي كانت تبحث عن الحب المطلق الذي يتوحد فيه الطرفان، وتقول: «إنه طبعًا أساس الحب الرومانسي. أنت + أنا ضد العالم. عالم لا يوجد فيه سوى نحن الاثنَين فقط. عالم غير موجود إلا بمقدار ما نحن موجودتان فيه. وعندما يخذل أحدنا الآخر... ودائمًا ما سيخذل أحدنا الآخر»(-119 120). وهكذا طالت رحلة جينت في البحث عن توأم روحها، لم يغادرها الأمل مطلقًا، وكان انفصال هذا التوأم -أو ما تعتقد أنه هكذا- دائمًا ما يلقي بها في حالة انهيار عصبي. كان بحث جينت عن السعادة في الآخر نابعًا من رغبتها في تعويض شعور الفقد المزدوج: الأم البيولوجية التي تخلت عنها، وأمها بالتبني التي طردتها. وعندما تتأمل جينت مشاعرها في ذاك الوقت تدرك أنها قد استدعت كل أخطار الفقد والخسارة في الحب: إما كله وإما لا شيء، تمامًا كالأم

في «الشيخوخة». طالت رحلة جينت التي كافحت فيها لتصل إلى أي شكل من أشكال التصالح مع الذات، وحتى بعد أن التحقت بجامعة أوكسفورد -وهو إنجاز للنساء في عام 1985 «كن ثماني طالبات فقط!»- أدركت أن الماضي لا يغادرها، وراودها تساؤل التصالح معه: «ما إذا كانت الحروب القديمة، والأعداء القدامى، الخنزير والكلب الذي يصطاده، يمكنهما أن يلتقيا في سلام»(145). وبهذا اتخذت قرار زيارة السيدة وينترسون للمرة الأولى منذ رحيلها.

كانت جينت تسعى إلى التخلص من الماضي لا التصالح معه، ففي أثناء الزيارة أدركت أن الأم لم تتغير، وأن عالمها لا يتسع لأي شخص آخر. وفي الوداع الأخير لم تجب الأم على تحية جينت، «لم تجب حينها، ولا فيما بعد. لم أعد مطلقًا مرة أخرى. لم أرها ثانية»(152). تخلصت جينت من عالم الماضي، لتبدأ الحاضر بالبحث عن الأم البيولوجية. كانت رحلة البحث مؤلمة بشدة، بداية من إجراءات التقاضي، ووصولًا إلى مواجهة الأم. لكن اللقاء -الذي كان مسالمًا وصريحًا وهادئًا وبسيطًا- لم يُلَبِّ توقعات جينت بالعثور على توأم روحها. بعد سلسلة من الانهيارات ونوبات غضب وخجل من الذات ورفض للعالم وعلاج نفسي وتأمل وقسوة وتحليل، خرجت جينت من وهم البحث عن المطلق -لم تتخلَّ عن إيمانها بالحب- لتقبل نفسها كما هي. لكن الرحلة طبعًا خلفت ندوبًا في الروح لها علامات واضحة. وضعت جينت وينترسون كل طاقة الهوس بتاريخها الشخصي والفقد والخسارة في الكتابة الإبداعية: «فهذا يجعل الموت محتملًا. الحياة + الفن مشاركة وتواصل صاخب مع الموتى. إنها مباراة ملاكمة مع الزمن»(153). في النهاية تدرك جينت أن الذات لا تختبر الزمن في تسلسل خطي، بل إن الذات قادرة على معايشة عدة أحداث ومشاعر في وقت واحد، وعليه ليس المهم هو متى، بل «ما السبب؟»، وفي ذلك تشترك معها الأم في «الشيخوخة» التي أفضى بها البحث إلى تعريف معنى الشعور بالشيخوخة.

في كل عمل هناك رحلة، فالأم في «الشيخوخة» تخوض رحلة قوامها رعب الفطام، رعب الانفصال عن الابنة، كأنها تريد أن تعيدها إلى الرحم مرة أخرى؛ وفي مقاومة الابنة للعودة إلى الرحم تتعثر الأم وتضطرب وتفقد الرؤية، وهو ما يزيد مشقة الرحلة. تتسبب هذه الرؤية الغائمة للكينونة في سقوط الأم

في شبكة أصعب سؤال: من أنا من دون ابنتي؟ في النهاية تنجح الأم في صلب ذاتها بمفردها، لكنها لا تسلم من الندوب المخفية. في مذكرات وينترسون يوجد رحلة في المسار العكسي، فأمها بالتبني تدفعها بعيدًا وتنبذها، في حين تتمسك الابنة بمكانها حتى ولو كان جحيمًا، تتمسك بالفراغ، ثم تُلقي نفسها في اللغة والأدب. وحتى عندما تصل أخيرًا إلى طريق بديل، فإنها تعود لهذه الأم مرة أخرى، في محاولة أخيرة تنتهي بالفشل في التواصل.

الفصل الثامن
الأم المـ (أ) هزومة

كيف نحاسب أُمًّا مأزومة أو مهزومة؟ قد تكون امرأة لم تختر أي شيء في مسار حياتها، ومن ثم لم تختر الهزيمة، لكنها هُزمت. وفي المتتالية الزمنية التي تبدأ بزواج ثم إنجاب غالبًا ما يشب أبناء عليهم أن يعانوا بسبب أزمة الأم، ودائمًا ما تتحمل الابنة القسم الأكبر من هذه الأزمة. تختلف منابع أزمة الأم، فقد يساهم جزء من شخصيتها في اشتداد الأزمة، وقد يكون الأمر له علاقة باختلال ميزان علاقات القوى في العائلة، وأيًّا كان السبب تتحول وطأة القهر إلى العنصر الحاكم. وطبعًا تظهر تجليات هذه الأزمة تدريجيًّا، لكن النتيجة المفروغ منها هي تخلي الأم عن ابنتها بشكل كامل، لتتحول إلى متفرجة سلبية على ما يصيب الابنة، وقد تشارك في العنف الواقع عليها، أو ببساطة تتجاهل وجودها لتجنب الألم. وهذا الموقف الأخير هو من أقسى ما يمكن أن يحدث لابنة لم تحصل على الاعتراف من الأم. تُترك الابنة لمصيرها، وعليها أن تواجه هذا الهجر والخواء بمفردها، خاصة كونها -أي الابنة- أُمًّا محتملة.

تظهر في رواية «مخمل»[144] للكاتبة الفلسطينية حزامة حبايب عدة أمهات يقدمن نماذج مختلفة من حيث اللغة والخطاب الأمومي ورؤيتهن للعالم مع اختلاف الأمكنة التي نشأن فيها والطبقة. تدور معظم أحداث الرواية في مخيم البقعة في عمان، وبهذا يكون الإطار الكبير الذي تتحرك فيه الشخصيات محكومًا بسردية أكبر منه، سردية اللجوء والشتات، والرغبة في تشييد وطن مُحتل ومُغتصب. في داخل المخيم، تتحول النساء إلى مؤشر على الهوية الثقافية، وتصبح أجسادهن هي المكان الملائم لعلاج الإحباط والقهر الذي يشعر به الرجال، فتكون ممارسة السلطة على النساء وأجسادهن بمثابة تعويض عن الأرض المحتلة وتعويض للذكورة المهزومة أمام العدو. منذ البداية ترسم الكاتبة صورة قاتمة للمخيم، في أثناء هطول المطر «ظلت شرايين الأرض تنزف مياهًا سوداء. أغرق الماء الهادر الشوارع، ارتفع حتى غمر أعناق الأرصفة،

144. صدرت رواية «مخمل» عام 6102 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ومكتبة كل شيء في حيفا. وهي الرواية الثالثة للكاتبة بعد «أصل الهوى» «وقبل أن تنام الملكة»، كما صدرت لها أربع مجموعات قصصية ومجموعة نصوص شِعرية. حصلت الرواية على جائزة نجيب محفوظ التي تمنحها الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنويًا لأحد الكُتّاب المصريين أو العرب. وتُرجمت الرواية إلى اللغة الانجليزية. وقالت لجنة التحكيم في حيثيات منح الجائزة: ««مخمل» رواية فلسطينية جديدة لا تدور حول القضية السياسية والمقاومة وحلم العودة، إنها عن الفلسطينيين الذين تمضي حياتهم دون أن يُلتفت إليهم أو أن تُدون قصتهم».

دفـق في الأزقـة، فتشـكلت جـداول متثاقلـة مـن الطـين، فيـما دلقـت شـبكات التصريـف قـذارات بطونهـا في الطرقـات»(7). ترسـم الافتتاحيـة البـؤس الـذي يغـرق فيـه المـكان، وعليـه البـؤس الـذي تتسـم بـه العلاقـات.

في وسـط هـذا السـواد -الـذي يعكـس الحالـة الاقتصاديـة وإمكانيـات العيـش الشـحيحة- تنجـح حـوا في الاحتفـاظ بقـدر عـالٍ مـن التـوازن النفـسي: «لكـن مشـاعر حـوا ظلـت متفتحـة في المطـر، الضـارب، العنيـف. تواقـة للـماء، ولمزيـد مـن المـاء. تحـب حـوا الشـمس، لكنهـا تحـب الغيـم أكثـر. وبينـما يـروم النـاس السـماوات المشمسـات، المشرقـات الصافيـات، فإنهـا تنحـاز لتلـك الهائجـات، المتلبـدات، المقطبـات، التـي تسـح سـحًّا»(11). يبـدو انحيـاز حـوا لهـذا المطـر العنيـف دلالـة مبكـرة في العمـل عـلى اختـلاف مزاجهـا عـن السـائد. وهـو انحيـاز يشـير إلى بارقـة أمـل في مـكان يغـرق في الوحـل وسـيزداد وحـلًا بقسـوته وتواطـؤ أمهاتـه في هـذه القسـوة.

في حـين تتعامـل مخمـل مـع المخيـم بوصفـه عالـمًا كامـلًا مغلقًـا لـه علاقاتـه وشروطه وخطابـه، تقـدم روايـة الكاتبـة التشـيلية مارثيـلا سـيرانو[145] «عـشر نسـاء»[146] عالـمًا أوسـع يشـمل بلـدًا بأكملـه ليـس معفيًّـا مـن بـؤس المخيـم. تنتمـي تشـيلي إلى بلـدان العـالم الثالـث الفقـيرة الواقعـة تحـت حكـم ديكتاتـوري عسـكري لم يَخُـلُ مـن الانقلابـات؛ إلا أن حبكـة الروايـة القائمـة عـلى أصـوات تسـع نسـاء يسـردن حكاياتهـن -تحمـل كل حكايـة اسـم صاحبتهـا- تجعـل مـن حكايـة كل واحـدة عالـمًا قائـمًا بذاتـه. تختلـف الحكايـات باختـلاف النشـأة والطبقـة ومسـتوى التعليـم والمهنـة، لكـن تشـترك جميعهـا في أن كل واحـدة مـن النسـاء تحمـل جرحًـا مـا أو تعاني مـن فَقْـدٍ بعينـه دفعهـا إلى الحصـول عـلى العـلاج النفـسي؛ حيـث يدفـع القـادر لغـير

---

145. كاتبـة تشـيلية وُلـدت عـام 1591. وهـي ابنـة كاتـب المقـال الشـهير أوراثيـو سـيرانو والروائيـة إليسـا بـرث ولكـر. عملـت في مختلـف مجـالات الفنـون البصريـة والتشـكيلية ونالـت جوائـز، ثـم هجـرت هـذا المجـال تمامًـا، وبـدأت الكتابـة في مرحلـة متأخـرة نسـبيًّا. نـشرت أولى رواياتهـا عـام 1991 بعنـوان «نحـن المتحابـات» ونالـت أكـثر مـن جائـزة. وتُعتـبر سـيرانو مـن أهـم كاتبـات أمريـكا اللاتينيـة.

146. نُـشرت روايـة «عـشر نسـاء» في عـام 1102، وترجمتهـا إلى الإنجليزيـة عـام 4102 بـث فاولـر، ونقلهـا إلى العربيـة المترجـم صالـح علـماني في العـام نفسـه وصـدرت عـن دار بلومزبـيري، مؤسسـة قطـر للنـشر. وكل أرقـام الصفحـات تشـير إلى هـذه الطبعـة.

اخـترت قصـة واحـدة مـن التسـع قصـص في الروايـة؛ لأنـه بالإمـكان تنـاول كل قصـة بمفردهـا إذ لا يوجـد مـا يمنـع ذلـك في البنيـة أو الحبكـة.

القادر. ويتحول صوت الطبيبة النفسية إلى محور الحكاية العاشرة. على الرغم من الألم البنيوي والمباشر الذي تحمله كل حكاية، يتجلى الأمل في كونهن أتين بإرادتهن لهذا الاجتماع مع الطبيبة النفسية ناتاشا. تحاول ناتاشا «أن تتخيل صباح هذا اليوم وكيف تهيأت كل واحدة منهن لحضور الاجتماع. فعلى الرغم من محاولتها الحفاظ على مسافة بينها وبينهن، فإنه من الصعب عليها تجاهل ومضات الحنان التي تصفعها بها أولئك النسوة»(11).

يختلف مسار الأم المهزومة في رواية «عشر نساء» باختلاف الشخصيات. في قصة فرانثيسكا تبدو طبقتها وتعليمها وأسرتها والأب الحنون عوامل غير قادرة على حمايتها من الجرح الذي سببته لها الأم عبر تجاهلها الكامل لوجودها. ومن هنا تظهر المفارقة، ففي حين عاشت حوا في «مخمل» حياة كفيلة بسحقها تمامًا، لكنها تمكنت من الحفاظ على حبها لذاتها وللحياة. أما فرانثيسكا فقد سقطت فريسة لانعدام الثقة بالنفس والرغبة المتعطشة للشعور بالاعتراف. لكن اللافت للنظر هو حرص كل من حوا وفرانثيسكا على كسر السلوك الأمومي المتوارث؛ أي وعي كلٍّ منهما بضرورة منح الأبناء كل المشاعر الإيجابية التي غابت عنهما. وفي حين تواطأت رابعة -أم حوا- مع العنف الجسدي والمادي والنفسي الواقع على ابنتها، فقد كانت أم فرانثيسكا هي الفاعل الرئيس الذي مارس هذا العنف عبر التظاهر بأنها لا ترى ابنتها مطلقًا. وفي حين ظلت خوانا ترعى أمها المشلولة من ناحية وابنتها المكتئبة من ناحية أخرى، لم تتمكن ليلى من قبول ابنها الذي ولدته سفاحًا بسهولة فكان أن تحولت إلى مدمنة.

الجسد الصامد:

منذ بداية «مخمل» نقابل حوا وهي محمية بجسد قوي البنية «في النهار، كان لحم حوا يشيل ويتحمل ما لا تتحمله شقيقتاها أو حتى والدتها، فاستثمرت بنيتها القوية المتينة في كل أغراض السخرة»(30). منذ طفولتها كانت حوا تحمي «عايد» شقيقها الأصغر من الضرب المبرح الذي يقع عليه من الأب موسى، ثم كان عليها أن تتحمل تحرش الأب بها وبشقيقتَيها ساجدة وعفاف، لكنها لم تجزع ولم تبكِ. فقد نجحت في فصل الجسد عن الروح: «استحال فعل أبيها فعلًا آليًّا يمس جسدها من السطح، من سطح السطح، ولم ينفذ إلى روحها أبدًا»(125). ولكي تتزوج حوا -وهي في السادسة عشرة من عمرها- نظمي،

كان عليها أن تتحمل ضرب جدتها نايفة. وعندما أعربت حوا عن نفورها من نظمي، دفعتها نايفة نحو الحائط «مسددة صفعات متلاحقة على وجهها، حتى نزفت من أنفها. ثم تناولت فردة شبشب الوضوء وانهالت عليها»(72). بغض النظر عن كون هذه الزيجة محتومة، لا يُمكن إغفال رد فعل الأم رابعة تجاه ما وقع لابنتها أمام نظرها: «فيما كانت حوا تصرخ طوال الوقت: «يمه! يمه! يااااه!»ظلت رابعة مكانها دون أن تلتفت لصياحها، تضغط على بطنها، كما لو كانت ممغوصة»(72). هكذا بقيت الأم العاجزة المقهورة جالسة في مقعد المتفرج، تشهد العنف الذي يمارسه الأب على الجميع بما في ذلك تحرشه ببناته. لكن هذه الفرجة التي تبدو فعلًا سلبيًّا لم تترك رابعة من دون جروح عميقة فقد أكلها «مزيد من الغضب والقهر والدمع الذي حفر أخاديد مستديمة في وجهها»(124).

لم يتوقف مسلسل العنف الجسدي الذي عانت منه حوا. نالها النصيب الأكبر في زواجها حيث كان نظمي صورة مكررة من الأب الذي لا يعرف أي لغة سوى الضرب. ومرة أخرى لم تسمح حوا لهذا العنف أن ينفذ إلى روحها، فكانت تتلقى الضرب من دون أن تصرخ أو تبكي: «كانت حوا تتطلع في وجه نظمي ورقبته التي انتفخت فيها الشرايين، فاغتبطت داخليًّا لغضبه الممزوج بالعجز التام»(85). كانت هذه المقاومة النفسية هي السلاح الأقوى الذي وظفته حوا حيث كان جسدها القوي يساعدها على التحمل. ومن ثم استمرت قدرتها على حماية كل من هم أضعف منها، وكما كانت تحمي «عايد» شقيقها، أصبحت تحمي آية ابنتها: «تلقت حوا عن ابنتها لسعات حزام نظمي في مواسم استرجاله وشراسته»(196). بفعل الحماية الجسدية تسلك حوا مسارًا مختلفًا تمامًا عن المسار الذي انتهجته أمها رابعة. وهو ما يجعل من رابعة رمزًا للجسد المكسور والمهزوم سلفًا.

الجسد الآلي:

«لقد ولدتُ في بيت مريح ووقور»(23). هكذا تُعلن فرانثيسكا في «عشر نساء» لتقف على النقيض من حوا، وهو ما يفسر جملة «أموري تمضي على ما يرام»التي تُشكل العمود الفقري في حكايتها. لكن هذا البيت المريح كانت فيه أُمٌّ لا تعترف بوجود ابنتها، فقط تعترف بابنها نيكولاس الذي مات مبكرًا

للغاية، تمامًا مثل الأم في رواية «أساميناً». ونتيجة لهذا التجاهل الكامل وسعي الأم إلى تحميل ابنتها «والأب أيضًا» الشعور بالذنب، تحولت فرانثيسكا إلى ما يشبه الجسد الآلي الذي يهرب من المواجهة مع النفس، من التفكير، والأهم هو الهروب من التشبه بالأم في أي جانب. كانت فرانثيسكا صارمة مع ذاتها في ضرورة عدم التفكير أو التنقيب الداخلي، لدرجة أنها كانت تصاب بما يشبه «الشلل»(20)، الذي كان متواترًا في حالتها. وأدى هروبها المستمر من المواجهة إلى تحولها لآلة تنجز تفاصيل الحياة اليومية: العناية ببناتها وزوجها، المداومة على عملها وشؤون المنزل والاجتماعات. لا يمكن وصف فرانثيسكا سوى أنها زوجة مثالية وموظفة كفء وأُمٌ رائعة. حتى الجنس كانت تمارسه بوصفه أحد الواجبات المطلوب إنجازها: «أعترف أنه لا يكون عاطفة جامحة دائمًا. ففي بعض الأحيان أمارس الحب بتراخٍ ممل، ولكنني أمارسه»(20). وعلى الرغم من كل هذا الهروب الذي تمارسه فرانثيسكا، فإنها تعترف: «أتأخر إلى وقت لا بأس به قبل أن أنتبه إلى أنني قد حُشرت فيها «أي أيام الشلل»، لأن عدم الحركة والشلل نفسه يعميني»(21).

يطرح السؤال نفسه: من أين جاءت فرانثيسكا بهذه الطاقة؟ كيف تمكنت من تسيير حياتها بهذا الانضباط الآلي وكأن هناك قوة دفع ذاتي غير مرئية؟ يبدو أن الألم الذي عانته من أمها هو الذي دفعها إلى هذا الانضباط المبالغ فيه، وهو ما صنع لها صورة نموذجية أمام المجتمع «وربما من وجهة نظرها أيضًا». لكنها كانت أيضًا حريصة على عدم إعادة تكرار صورة الأم، فتقول: «عليَّ أن أقطع خط الأمومة من جذوره، أن أوقف التكرار»(18). تستعيد فرانثيسكا بألم كل محاولاتها من أجل لفت نظر أمها: «قررت أنه يمكن لأمي أن تحبني أكثر إذا ما تفوقت في شيء ما، وانهمكت في أن أكون تلميذة نجيبة»(26)، وعندما لم يؤثر ذلك في الأم، اتجهت فرانثيسكا إلى التفوق في الرياضة، ولما لم يأتِ ذلك بنفع، اتجهت إلى تعلم شؤون المنزل، حتى قالت لها الأم أخيرًا: «لقد كنتُ أشك دائمًا في أن الناس الجيدين في كل شيء ليسوا نافعين، في العمق، لأي شيء»(26). بسبب كل هذا التجاهل الأمومي القاسي يمكن فهم إصرار فرانثيسكا ليس فقط على التفوق -وهو وسيلة وليس غاية- ولكن أيضًا على كسر السلسلة الأمومية؛ لكيلا تتحول إلى نسخة من الأم أو الجدة الروسية التي كانت مدمنة قمار.

يضطر جسد فرانثيسكا إلى الانصياع للنمذجة أكثر؛ من أجل إخفاء المشاعر

تجاه موت شقيقها نيكولاس: «ليس هناك ما هو أكثر رومانسية وبطولة وروعة من موت مبكر، حتى لو كان بمرض غبي»(34). كان موت نيكولاس هو بداية نهاية عقل وجسد الأم. فقد لازمت الفراش، ثم أدمنت الكحول، وعندما عادت إلى حياة فرانثيسكا والأب، كان عليها أن يفسحا المكان بأكمله لحزنها: «لقد سرقت منا الحداد طبعًا. فقد كان حدادها مهمًّا إلى حد لم تتحْ معه لأبي أن يبكي ابنه ولم تتحْ لي بكاء أخي. لقد شعرنا شعورًا رهيبًا بأننا مذنبون في ألمها»(35). هكذا ظل جسد فرانثيسكا مداومًا على آليته؛ إما بسبب الخوف من إعادة إنتاج نموذج حياة الأم والجدة، وإما بسبب الحرص على عدم إزعاج الأم. تدريجيًّا، تحولت حياة فرانثيسكا إلى حالة شلل مستمرة، إلى أن تنبهت في يوم ما أنها تحتاج إلى مساعدة نفسية، لكنها حتى ذلك الحين كانت ترى أن «قلبًا جليديًّا هو ميزة كبيرة»(18)، وهو ما يتناقض مع حبها اللانهائي لزوجها، وللقط الذي يهرب كل يوم والذي تصفه بأنه ثقيل الظل. لكنه تناقض ظاهري، فقد كانت فرانثيسكا تحتاج إلى الشعور بأنها محبوبة ومرغوبة مثل البنت في «أساميا»، وهو الشعور الذي ظلت طوال حياتها تبحث عنه لتعوض تجاهل الأم. فرانثيسكا ليست إلا نموذج الطفل الذي عانى من صدمة مروعة ولم يشف منها حتى الآن.

الجسد المكسور:

في حين لم تنكسر روح حوا في «مخمل» على الرغم من العنف الذي وقع عليها من أطراف متعددة، فإن ابنتها آية انكسرت تمامًا. «أحبتها حوا بكل ما تستطيع، وحمتها قدر ما تستطيع، وبكل ما لديها من أدوات -وهي شحيحة- لكن ذلك، على ما يبدو، لم يكن كافيًا»(195). لكن العنف الذي شهدته آية من نظمي -والدها- كان أيضًا كافيًا ليحولها إلى روح قاسية وجافة. وفي هذا تقف آية على النقيض من حوا، وكانت واعية لذلك فكانت تقول لحوا: «إنها تكره نفسها، وإنها لا تريد أن تكون ما هي عليه»(195). عاشت آية في بيئة تموج بالعنف والقبح بسبب أبيها وأمه نايفة، إلى حد أن الرغبة في قتل أبيها كانت هي المسيطرة على عقلها، حتى بعد أن تزوجت وغادرت المنزل. وفعلًا تمكنت حوا من حماية جسد آية، لكنها لم تنجح في حماية روحها، كان العنف أقوى من قدرات حوا.

إلا أن الأطراف التي مارست العنف لم تسلم من الجسد المكسور. فقد تحولت نايفة -جدة حوا- إلى حطام: «نهشها الزهايمر، وانطفأت جذوة إدراكها، وتآكل دماغها بالكامل»(194). وعلى الرغم من ذلك لم تتردد مطلقًا في التهجم على حوا. لم تختلف رابعة كثيرًا عن نايفة، فقد أُصيبت بشلل كامل، ولم تجد مَن يرعاها سوى حوا، حتى إن رعاية حوا لأمها تُشكل المشهد الافتتاحي وما قبل الختامي. رفضت آية أن تتفاعل مع أي من جدتَيها «رابعة ونايفة»، بل كانت تكرههما وتتقزز منهما؛ بذلك أدركت حوا أنها لم تتمكن من زرع أي تعاطف وشفقة في روح ابنتها. كانت روح آية قد جفت تمامًا، وتشققت لدرجة أن حوا لم تعرف «إذا كانت ابنتها أحبتها هي أمها، كما يليق بالحب العظيم بين البنات والأمهات أن يكون، وبدورها خشيت أن تسألها ذلك»(195).

في قصة فرانثيسكا، أدى موت نيكولاس المبكر إلى كسر جسد الأم، وفرانثيسكا تفهم ذلك بوصفها أُمًّا، وتعرف أن «الولادة تتطلب الجسد، كل الجسد، وتتطلب بالتالي الذهن أيضًا»(35). بهذا انكسر جسد الأم وذهنها. وعندما انتقلت العائلة إلى نيويورك، ظهرت الأعراض بوضوح. فكانت الأم تخرج حافية القدمَين أو بملابس النوم، ثم بدأت تهمل جسدها تمامًا وكأنه غير موجود، فتوقفت عن الاستحمام مثلًا. وكأنها اعتبرت أن موت ابنها لا بد أن يعني إفناء جسدها. وكلما تعمقت رغبة الأم في سحق جسدها، كلما تعاظمت رغبة فرانثيسكا في التفوق، فبدأت تنمي مهارتها في فن العمارة والمتاحف والقراءة، «كنت أدنو من أن أكون امرأة شبه كاملة، وكل ذلك بسبب أمي»(40). تنفصل الأم تدريجيًّا عن عائلتها وعن واقعها، حتى تقرر ذات يوم الرحيل وترك رسالة تطلب فيها عدم البحث عنها. ظلت فرانثيسكا متماسكة، لكنها كانت تعرف في قرارة نفسها أن هذا الرحيل ليس إلا مزيدًا من التجاهل والتخلي: «وكان عليَّ أن أواجه ما لا مفر منه: رعب فقدان الأم الأزلي الموروث. أو بعبارة أخرى: رعب فقدان حس الهوية»(44). بهذا نشأت فرانثيسكا بمرجعية صادمة في الأمومة، فكان عليها أن تشيدها من فراغ إذا أرادت أن تتخذ مسارًا مغايرًا لأمها. ولسيطرة رغبة كسر سلسلة التكرار على عقلها، فقد تحول جسدها إلى ما يشبه الآلة. لكن حتى الآلة لم تسلم من الشعور بالذنب الذي يتحول أحيانًا إلى حنق وغيظ، خاصة عندما شاهدت فيلمًا مسجلًا عن أمها، حيث تظهر كمتشردة في وسط نيويورك تتعرى وتتبول لا إراديًّا. وعبر سنوات

النضج أدركت فرانثيسكا أن ما حدث لأمها لم يكن بسبب فقدان نيكولاس، كل ما في الأمر أن موته عجَّل بوتيرة كسر الجسد.
في بعض الأحوال يكون انكسار الجسد أحد أشكال الهروب التي يمارسها اللاوعي. في قصة ليلى في «عشر نساء»، يلمح جنود الاحتلال الأصول العربية في وجهها، فيعمدون إلى اغتصابها. وعندما تحمل سفاحًا، لا تجد بديلًا عند عودتها إلى تشيلي سوى الخمر، فيكون إدمان الكحول هو الوسيلة الوحيدة لكسر جسد تم اغتصابه، وعقل ليس قادرًا على مواجهة واقع كابوسي.

الأم البديلة:

بالتأمل في كل ما مرت به حوا من عنف وتخلٍّ وانتهاك وابتزاز، نلاحظ غياب أمها رابعة عن الصورة؛ بمعنى أنها لم تكن موجودة من أجلها أو من أجل أخواتها في أي لحظة. وربما كانت الذروة هي سكوت رابعة -قهرًا بالطبع- عن تحرش موسى زوجها بالبنات. يبدو الأمر كأن أكبر مؤامرة تواطؤ صمت كانت تجري، فالكل يعرف والكل يصمت. وهو ما دفع الأبناء إلى محاولة حماية أنفسهم -وإن كان بطرق مختلفة. فقد ظل «عايد» غير قادر على التحكم في تبوله، وانغمس «لطفي» في حياته الصغيرة «في حاله»حتى مات وهو في أواسط الخمسينات، أما الأختان عفاف وساجدة فقد تزوجتا بعد أن سمحتا لنفسَيهما ببعض الانفلات البائس قبل الزواج، واستسلمت حوا لمصيرها تمامًا، إلى أن جاءها الطلاق ليعتق روحها «مع أنها لم تسع إليه ولم تطلبه»(229).
خرجت حوا من هذا الجحيم بابنتها آية التي جفت روحها وابنها قيس الذي تحول إلى نسخة أخرى من أبيه، وهو الذي سيقتل حوا في النهاية بالاتفاق مع عايد شقيقها.
كيف يُمكن أن يكون شكل مشاعر حوا تجاه رابعة التي لم تحاول تقديم أي دعم لها؟ هل حوا المستسلمة تمامًا لأقدارها قادرة على أن تشعر بعاطفة حقيقية تجاه أمها ؟
«لم تحب حوا والدتها رابعة. وحين كانت تخاطبها بـ«يمه» أو اللقب الشفيف، لم يكن ذلك من قبيل الحب والمبادرة والرجاء، وإنما للرد عليها والاستجابة لها، ومن قبيل الانطواء والانحناء والاستسلام والانكسار، وفي أوقات العذاب الكثيرة من باب الاستنجاد والاستجارة دون أن تلقى منها نجدة أو إجارة»(-110 111).

ما كان يُمكن لحوا أن تُكمل حياتها وتمنح حبًّا لأبنائها من دون وجود دعم وسند يمنحها شعورًا بإنسانيتها.

قد يكون تعثر حوا بالأم البديلة هو الذي مكنها من مواصلة حياتها ومن الحفاظ على سلامها الروحي. تدربت حوا على الخياطة وهي في الثالثة عشرة من عمرها عند الست قمر، واستمرت علاقتها بها حتى النهاية. قدمتها الست قمر لأنواع الأنسجة وعلى رأسها المخمل، وعلمتها أن جسدها يستحق بعض الرعاية، وجعلتها جزءًا من حياتها في الحي الراقي الذي يقف على طرف النقيض مع المخيم. وبذلك تحول خروج حوا من المخيم للذهاب إلى بيت الست قمر إلى سلاح روحي تستخدمه في مواجهة كل عنف المخيم. بيت الست قمر «كان ملاذها. فيه، كان وخز الألم يخف ووهج الاحمرار يبهت، وانتفاخ الورم يتناقص»(151-152). إذا كان بيت قمر هو ما وفر بعض الحماية لجسد حوا، فإن الست قمر ذاتها كانت الأم البديلة لقمر، أو على الأقل هكذا ارتأت حوا، وتخيلت حياتها في حال كانت قمر هي أمها. ست قمر ستكون عطوفة وحنونة كأُمٍّ، تشتاق لها وتقلق عليها، لكن الأهم «كأُمٍّ لها كانت ست قمر ستلقي بجسمها فوقها دثارًا صادًّا وحائطًا منيعًا، فلا يطولها خبط ولا رفس ولا ركل ولا لكم ولا سحق ولا تحطيم»(152). هذا الحائط المنيع هو ما فشلت رابعة أن تكونه على الرغم من أنها كانت «تطوي غضبًا بركانيًّا في داخلها. وكان هذا الغضب يلج في روحها، ويتورم في قلبها، فيفت في وجودها بصمت»(111). لكنه لم يكن صمتًا دائمًا، فقد كانت تنفس عن قهرها عبر تسليط الغضب على بناتها، فترميهن بألفاظ قبيحة أو «قد تلكمهن أو تشدهن من جدائلهن وتخبط رؤوسهن في الحائط»(111). لم يسألها أحد عن السبب؛ فقد كن البنات يعرفن أنها منكسرة ومقهورة وحزينة. لكن الأمر كان يستدعي أُمًّا بديلة؛ تملأ فراغ الأم البيولوجية التي غابت عن المشهد قسرًا.

لم تكتفِ حوا بالاتكاء عاطفيًّا على الست قمر، بل أوجدت لنفسها منفذًا آخر يوفر لها حماية دائمة: الخيال. فقد كانت قادرة على «اجتراح خيالات سعيدة من وسط عذاب جهنمي»(70). طورت حوا هذه القدرة على التخييل من الحرمان الدائم الذي كانت تعيش فيه، فكانت تُشيد عالمًا سعيدًا تسمع أصواته وتشم روائحه وتنفعل به. كانت خيالات حوا «متكاملة الأبعاد، مكتملة التفاصيل والتقاسيم، تأتي مع ملحقات وجزئيات كثيرة تجعلها

ممكنة»(69). وفر هذا الخيال لحوا حماية كبيرة عندما كانت تتلقى الضرب من أبيها ثم زوجها، وساعدها على تحمل قسوة المخيم وكآبته، وحفظ توازن روحها.

على الرغم من توافر الحياة الميسورة المريحة لفرانثيسكا في «عشر نساء، فإنها كانت في احتياج شديد أيضًا إلى أُمٍّ بديلة. كما أنها طورت القدرة على الخيال مثل حوا. فالجملة الأولى التي تتفوه بها هي «أكره أمي. أو إنني أكره نفسي، لست أدري»(17). مع أن العنف الذي وقع على فرانثيسكا لا يمكن مقارنته بذاك الذي عانته حوا فالنتيجة واحدة؛ بل ربما يكون الأمر أقسى مع فرانثيسكا، لأنها لم تجد أُمًّا بديلة بالمعنى المباشر المادي كما حدث لحوا. فقد أدى تجاهل الأم وتخليها الكامل عن ابنتها إلى تنمية الشعور بالذنب لدى فرانثيسكا، وأيضًا إلى فقدانها ثقتها بنفسها، وهو ما يجعلها تتشبث بزوجها والقط، لأنها تؤمن أن الاثنَين يحبانها.

بازدياد تجاهل الأم لفرانثيسكا، كان لا بد من البحث عن بدائل، ولغياب البدائل لم تجد الابنة سوى العالم الغيبي: «لجأت إلى صورة ملاك. تأملت طويلًا حول حيادية الملائكة الجنسية، فهم ليسوا ذكورًا ولا إناثًا وأنا بحاجة إلى أم»(27). وظفت فرانثيسكا الخيال لخلق أم بديلة، رسمت صورتها بالشكل الذي كانت تتمنى أن تكون عليه أمها الحقيقية. «أحدثها عن يومي، وأنتهز الفرصة لأقدم إليها كل التفاصيل التي تضجر أمي. أشكو من البيت والمدرسة، أطلب منها المعذرة حين أسيء التصرف، ولكنني أعرف أن حبها لي يعفيني من أي عقوبة، ولهذا لم أكن أكذب عليها أبدًا»(27). هكذا شيدت فرانثيسكا حياة موازية كاملة في الخفاء مع ملاكها الحارس والتي أسمتها «أنجيلا»، أجرت معها حوارات، وحصلت على العاطفة التي تتوق إليها. انغمست تمامًا في هذه العلاقة -التي وفرت لها حماية من الجنون- «كما لو أن ذلك هو أكثر الأمور عادية في الدنيا»(28).

بهذه الوحدة المطلقة التي عاشتها فرانثيسكا بسبب غياب الأم وتجاهلها الكامل لوجودها، يُمكن فهم شعورها تجاه ناتاشا معالجتها النفسية. فالمعالجة النفسية هي التي تُشكل الملاذ للمريض الذي يطلب المساعدة. تجاهل الأم لفرانثيسكا جعلها تعرف أنه «حين أنظر إلى الوراء، أجد لزامًا عليَّ الاعتراف ببساطة أنها لم تكن تحبني. هذا ما كان يحدث، فهناك أمهات لا يحببن أبناءهن، حتى

لو لم يصدق الناس ذلك»(25). تتحول ناتاشا في هذه الحالة إلى ذات قريبة من الأم البديلة، تشعر فرانثيسكا بالغيرة عليها من الأخريات، وتعلن أنها ترغب في تصديق «أن ناتاشا لا تحب أحدًا سواي، وأن لا أحد يسليها مثلي، وأنها لا تشعر بالحزن والشفقة، ولا تهتم بأمر أحد مثلما تفعل ذلك معي»(18). تكمن مشكلة فرانثيسكا في رغبتها في أن تشعر بأنها محبوبة ومحط تقدير، وهو شعور تستمده من ناتاشا، حتى إنها واعية بسمات الوهم في هذه العلاقة. لكن كل هذه المشاعر المعقدة ليست إلا نتاج ما ارتكبته أمها في حقها، إذ سلبت منها تقديرها لذاتها بشكل كامل.

المصائر

نهايات مسارات الحيوات المعقدة غالبًا ما تكون بعيدة عن العادي والمألوف. فمسار حوا الذي قام على تعدد أدوارها يستحق أن ننظر إليه من على بُعد. كانت حوا ابنة مُعذبة لم تسع أمها إلى مساندتها مرة واحدة، لكن مع تقدم عمر الأم والجدة لم يكن هناك مَن يقدم إليهما الرعاية سوى حوا. على الرغم من الخروج الظاهري لحوا من أسرتها بعد أن تزوجت قسرًا من نظمي ظلت ترعى أخيها عايد، الذي كانت تحميه وهو صغير من ضرب والده له. لكنه كان من الواضح أن عايد تحول إلى فاشل آخر يُضاف لأعداد الشباب العاطل في المخيم، إذ لم يفلح في الدراسة وانضم إلى زمرة الشباب الذي يقتات على فساد الكبار، وإن ظل يعيش على ما تقدمه حوا ماديًّا. أما ابنة حوا فقد جفت روحها من زمن، وتحول قيس ابنها إلى نسخة من الأب. كانت حوا واعية بكل ذلك، لكن لم يكن هناك أي شيء يمكن أن تفعله حيال وقائع حدثت فعلًا وشرخت أرواحًا كثيرة، وحيال جينات وراثية لا يمكن تعديلها.

كان لقاء حوا بمنير والحب الذي نشأ بينهما بمثابة خير تعويض لها عن آلاف المرات التي تلقت فيها صفعات موسى ونظمي، كان يُمكن لحياتها أن تنتهي نهاية سعيدة. لكن الكاتبة أرادت أن تُرجعنا إلى الواقع بشدة، الواقع يخلو من النهايات السعيدة. بعد كل عمل الرعاية الذي قامت به حوا على مدار سنواتها السبع والأربعين، كان لزامًا على منير أن يطلب يدها من ابنها قيس وأخيها عايد! على الرغم من أن حوا كسرت السلسلة الأمومية المتميزة بالعنف تجاه الأبناء، وحافظت على روحها التي ظلت تعشق المخمل وصوت

فيروز، وظلت تتخيل الجمال والحب في القبح اليومي، فإنها لم تتمكن من كسر عادات وتقاليد بالية تضع الشابَّين الصغيرَين اللذَين يعيشان على أموالها في مرتبة أعلى منها. يبدو المشهد الختامي مُلخصًا ليس فقط لمصير حوا، بل مصير نساء المكان بأكملهن. بعد تحقيق سخيف من ابنها قيس عن منير وعلى خلفية صوت رابعة التي تنادي عليها، وموت الست قمر، كان جزاء حوا هو رصاصة من قيس ابنها. يرى رامي أبو شهاب «أن فعل القتل، في المتخيل السردي، يحيلنا إلى مضمر مشوه من السلوك الذي ينتج في مجتمعات حوصرت في تاريخها وجغرافيتها وإرثها المهزوم»[147]. لكن الكاتبة لا تترك حوا في النهاية امرأةً وأُمًّا مهزومة؛ فقد وفرت لها الخيال وعشق المخمل، فيجيء مشهد موتها بمثابة إنقاذ لها: «في التماعة الروح الأخيرة، تشد حوا قامتها السامقة إلى أعلى، فأعلى، وأعلى، تبلغ السحاب والسماء، قلبها يبرق، تشهق، ثم تتداعى وتنطفئ»(356). كسرت حوا تكرار صورة الأمومة القاسية والمهزومة، لكن كان لا بد لجسدها أن ينكسر ولروحها أن ترحل على يد من قامت برعايتهم. أما فرانثيسكا فقد ظلت تعاني في صمت، بمعنى أن قرارها كان الصمت الكامل. فلم ترِ لزوجها مثلًا الفيلم الذي تظهر فيه أمها متشردة في نيويورك. عادت فرانثيسكا إلى سنتياجو، وكانت تسير في الشارع «بتكتم، كشخص متأهب على الدوام، محترس على الدوام، شخص يمنح نفسه نزوة الحفاظ على الصمت، والتصنع. شخص لا يزال مبتلًا بعد العاصفة، لم يجف، ويحمي بؤسه باعتباره الشيء الفاعل الوحيد فيه»(50). اختارت فرانثيسكا الانصياع لحالات الشلل اليومي والتظاهر باللامبالاة والصمت المطبق. لم تُشرك معها زوجها أو بناتها في هذه الفاجعة، وتحملتها بمفردها، وهو ما يعني كثيرًا من الاضطراب والتأرجح بين الشعور بالذنب، لأنها لم تنقذ أمها والشعور بالراحة الزائفة: «ربما معرفة أن الأذى الذي ألحقته بنفسها يمكن له أن يعني بداية الشفاء لي»(50).

كان كل ما يهم فرانثيسكا هو عدم تكرار صورة الأمومة التي قدمتها أمها، فكانت تكرس نفسها لبناتها وتحاسب ذاتها بشدة: «أبذل جهدًا جبارًا كي أكون أُمًّا طيبة، أراجع تصرفاتي دومًا... والذنب جاهز دومًا مهما حدث»(47). ربما

147. رامي أبو شهاب، رواية مخمل لحزامة حبايب انكسار الأنوثة.. تقاطع الذات والوطن. القدس العربي، 41 أكتوبر، 9102.

تكون بارقة الأمل في حياة فرانثيسكا هي لجوؤها إلى العلاج النفسي، حتى لو كانت قد تأخرت. ربما لم يخطر ذلك الاحتياج في بالها من قبل، لأنها كانت مهووسة بعدم تكرار مصير أمها وجدتها، كانت تركز على هدف واحد: «فعلت الشيء المهم الوحيد الذي يمكن فعله: كسرت خط الوراثة، كسرت إمكانية التكرار. وبناتي صرن بمنجى»(52). على فرانثيسكا أن تعالج القسوة الإرادية التي غلفت بها حياتها، والإصرار على التظاهر أن كل الأمور على ما يرام.

في كل المصائر يبدو الجسد كأنه المحور الذي تدور حوله الأحداث. فجسد حوا في «مخمل» كان ساحة عرض لكل علاقات القهر والغضب، الجسد الذي كان لا بد أن يرحل في النهاية. وفي حياة فرانثيسكا في «عشر نساء» لم يكن جسدها وكل الأنشطة التي يبرع فيها يسترعي انتباه الأم بأي شكل، فكان لا بد لهذا الجسد أن يُصاب بحالات الشلل النفسي والبرود. وفي مسار ليلى كان الاغتصاب هو محور حياتها، فكان لا بد لهذا الجسد أن ينسى ذاته عبر إدمان الخمر. وفعلًا نجحت كلٌّ من حوا وفرانثيسكا في كسر خط الوراثة، لكنهما فقدتا كثيرًا في مسار الرحلة، أما ليلى فلم يكن لها أن تتعافى من دون بدائل الآباء والأمهات الذين قدموا لها ولابنها الرعاية.

مع كسر الصمت الحياة أفضل:

نجحت حوا -في أكثر اللحظات بؤسًا- في أن تجعل من خيالها رفيقًا يؤنسها ويساعدها على المقاومة وعلى تحصين روحها من كل العنف المحيط بها. في حين أن القارئ لم يسمع صوت حوا إلا مرات قليلة منها استغاثتها بأمها «يـاه.. يـاااه»، يظهر صوتها جليًّا في مناجاتها مع خيالها الذي شيد لها عالمًا موازيًا يسمح لها بحياة أفضل. خذلها الجميع فيما عدا خيالها. وحوا -بعيدًا عن الدلالة المباشرة لاسمها- وحيدة تمامًا. حتى في مقاطع حياتها التي وُجدت فيها الست قمر لم يكن صوت حوا هو المركز، بل حياة الست قمر. لكن هذه الأخيرة منحتها وقودًا لخيالها، فكان التعرف على أنواع الأقمشة المختلفة ثم وقوعها في حب المخمل بمثابة الخلفية التي تصف عليها حوا الأشياء، فهذا أقل من المخمل، وذاك ساحر كالمخمل. أدى هذا الحوار الدائم مع الخيال والمخيلة إلى دعم حوا ومنعها من السقوط في فخ مجابهة القبح بالقسوة

والكراهية والغضب «مثل آية ابنتها». إذا كانت حوا قد اختارت طريقًا مغايرًا تمامًا لأمها وجدتها وأخواتها وابنتها، فما هو الطريق الذي استهدت به إلى روحها؟ وكأن حوا في «مخمل» هي حواء التي أشارت إليها إيمان مرسال بوصفها أُمًّا مارست أمومتها من دون أي مرجعية، وعلى الرغم من قيام ابنها قابيل بقتل شقيقه هابيل، استمرت حواء في أمومتها لنساء العالم ورجاله. في المخيم شهدت حوا كل أشكال العنف والجشع والخذلان، قدمت جسدها قربانًا منذ الصغر واستمرت بنوتها وأمومتها دون أن تتلوثا. لولا الحوار مع الخيال، لكانت حوا في مخمل قد فقدت روحها منذ البداية.

في رواية «عشر نساء»، تسرد الكاتبة قصص تسع نساء، قصصًا تحمل الألم والفقر والوجع والإذلال والإهانة والمهانة، والفقد، والمرض، والموت. كلهن نساء يعشن في شيلي في ظل الانقلاب الذي وقع عام 1973 على حكم سلفادور ألليندي، وتأثرن به بدرجات متفاوتة. فهن تسع نساء مختلفات على مستوى الطبقة، والتعليم، والوعي، والدخل، والعمر. لكن مع هذا التفاوت الملحوظ في بنية كل حياة من الحيوات التسع ومسارها ومآلها، فإن المحور الذي يتقاطعن عنده جميعًا هو محور الفقد والألم مع الدور الذي تلعبه الأم في توجيه مسار الراوية أو المروي عنها. كلهن يحتجن إلى سرد قصتهن؛ من أجل التخفف من عبء الألم. بدا من المنطقي أن تبني سيرانو الحبكة على أساس لقاء يجمع بين النساء التسع عند الطبيبة النفسية ناتاشا. فالطبيبة التي أصبحت الأمل الأخير لهؤلاء النساء، تحولت أيضًا إلى تقنية روائية تجمع بينهن بما يخلق مساحة للكلام ولأصواتهن. وكما أن «مخمل» ليست عن المقاومة ضد الكيان الصهيوني، بل عن بشر عاديين، لا صوت لهم في المجمل، فإن «عشر نساء» أيضًا ليست عن مقاومة حكم بينوشيه، ولكن عن نساء عاديات يحملن أعباء تفوق طاقتهن بما في ذلك عبء القصة ذاتها. والطبيبة المعالجة على وعي بذلك: «جميعهن تقريبًا تناولن مضاد اكتئاب وصفته لهن هي نفسها بخط يدها. وجميعهن يبذلن جهدهن ليعشن بأفضل طريقة ممكنة. كي يكن أسعد قليلًا. كي يشفين. وجميعهن مصممات على أن يعشن أفضل حياة ممكنة ضمن ما هو مقدر لهن»(12).

تبدو المفارقة عندما يجيء الفصل الأخير بعنوان «ناتاشا»، لندرك أن الطبيبة لديها قصة لا تخلو من الفقد والمرارة والخسارات الإنسانية ومنها فقد ابنتها

«حنة»، لكنها لا تملك جرأة كسر الصمت، فتقوم مساعدتها بسرد قصتها للتسع نساء الأخريات، وتذكرهن في النهاية بما كتبه بيدرو برادو لأصدقائه في المكسيك عندما رحلت جابريلا ميسترال[148] إلى هناك: «لا تحدثوا ضجيجًا حولها، لأنها تخوض معركة صمت»(379). تعرف الطبيبة أن كسر الصمت يعني الانتصار في جزء كبير من المعركة، لكنها تعرف أيضًا أن «جميعنا في نهاية المطاف، بطريقة أو بأخرى، لدينا القصة نفسها التي يمكن أن نرويها»(382).

مكتبة
t.me/soramnqraa

148. لوسيلا جودوي ألكاياجا، والمعروفة باسم جابريلا ميسترال (9881- 7591)، كاتبة وشاعرة من تشيلي، وأول امرأة من أمريكا الجنوبية تحصل على جائزة نوبل عام 5491. لم تتزوج، وعلى الرغم من ذلك أفردت في شِعرها كثيرًا من الاهتمام بقضية الأمومة. وقد صورتها بشكل رومانسي ومثالي مشحون بالعاطفة.

الفصل التاسع
الأمومة في شهادة

تحديات

ما الذي يجعل من الشهادة نصًّا وليس مجرد حكي عن واقعة تتسم بتكثيف المشاعر والمبالغة الإنشائية المرتبطة سلفًا بموضوع الخطاب؟ إذا كانت الشهادة «تشهد» على ما حدث فعليًّا، فهل يمكن التشكيك في سردية تُعلي من الأثر النفسي والعاطفي والمجتمعي للأم؟ إن مجمل الشهادات عن الأم لا تطرح وقائع بقدر ما تفيض بمشاعر وحنين من خلال نبرة تعظيم وروح تكريم بما يتسق مع ثقافة عربية تضع الأم في مرتبة عالية مقدسة. من النادر أن يصادفنا في الثقافة العربية مثلًا قول مشابه لما كتبته ليندا جراي سكستون ابنة الشاعرة آن سكستون التي انتحرت عام 1974: «أخذ المرض العقلي والدتي مني. لم يكن لديَّ أحد متزن ليحميني ويقيني في أمان ويساعدني أن أكبر وأتعلم الدروس الصحيحة. لم يكن هذا موجودًا»[149]. لكننا نشعر بالألفة مثلًا عندما نقرأ الإهداء الذي صدر به عزت القمحاوي كتابه «الطاهي يقتل، الكاتب ينتحر»: «في الأم شَطر إلهي يبسط الحب في قلبها دون إرادة منها، مثلما ينبسط نور الشمس على الدنيا. لكن شطرها الأرضي هو الذي ينفخ في هذا الحب كي يصبح حياة. وإذ أهدي كتابي هذا إلى أمي، أهديه إلى النصف الأرضي منها؛ إلى بطولاتها اليومية التي مكَّنتها من الوفاء بكل ما أراده الله لي».[150] في بحث ليندا جراي عن الأم تغيب الحماية والركيزة التي تُشكل الاستقرار على نقطة ما في الأرض، وفي امتنان القمحاوي للأم تتسع الركيزة الأرضية بما يُحول الأمومة إلى بطولة متسقة مع «ما أراده الله».

بهذا التباين الجذري تطرح أي شهادة عن الأمومة عددًا من التحديات النقدية: كيف يتم تلقي شهادات الكُتاب والكاتبات عن الأمومة؟ هل تصنع الشهادة السياق الخاص بها من داخلها أم من عوامل خارجية كالمتلقي مثلًا؟ كيف يُمكن تصنيفها؟ وما منهج القراءة الذي يؤدي إلى فهم شكل التجربة -إذا كانت هناك- المطروحة في الشهادة؟ أما السؤال الرئيس الذي يؤطر الإشكالية فهو: إلى أي مدى توافقت رؤية الشهادة عن الأمومة والأم مع الخطاب المجتمعي السائد ملبية بذلك توقعات القارئ؛ ومن ناحية أخرى، إلى أي مدى تمكنت الشهادة من الكشف عن تجارب مُهمشة بما يوسع من الرؤية للأمومة؟

---

149. Linda Gray Sexton, «I survived a suicide attempt».
مقابلة منشورة على موقع مخصص للناجين والناجيات من محاولات الانتحار، بتاريخ 6 نوفمبر 2017
https://livethroughthis.org/linda-gray-sexton/

150. عزت القمحاوي، الطاهي يقتل، الكاتب ينتحر. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 3202.

عمَّ يشهدون؟

استُعير مصطلح الشهادة من المجال القانوني، حيث يُطلب من الشاهد أن يدلي بما رآه ويعرفه عن واقعة ما، وهنا يتوجب عليه الإدلاء بالحقيقة طبقًا للقَسَم الذي يؤديه أمام القاضي، وهو ما يفسر العقوبات المترتبة على شهادة الزور. انتقل مفهوم الشهادة إلى المجال التاريخي مع ظهور شهادات الناجين من الهولوكوست، وتم التعامل معها باعتبارها تكشف جزءًا من التاريخ المسكوت عنه، وهو ما دعا إلى التأمل في فعل الذاكرة والتذكر بكل الإشكاليات المتعلقة بالدقة والنسيان وإعادة الرواية. فالذاكرة ليست معصومة من الخطأ أو الارتباك، ومن ناحية أخرى فإن رواية واقعة في الماضي لا يعني أن هذا ما حدث فعلًا، بل هي رواية جديدة إذ يتم إعادة صياغة وتأمل الحدث من على بعد انطلاقًا من مجال شعوري مختلف.

تؤكد غراء مهنا أن هناك خلطًا دائمًا بين أدب الشهادات والسيرة الذاتية، لأن أدب الشهادات يطرح «تساؤلات عديدة حول علاقة الأدب بالواقع وبالتاريخ، ولهذا النوع من الأدب أشكال مختلفة؛ فهو يجمع بين السيرة الذاتية، واليوميات، والريبورتاج الصحفي وكتابة التاريخ».[151] ويفسر هذا الرأي سبب الظهور المبكر لأدب الشهادات في أمريكا اللاتينية؛ حيث كان من الضروري التعبير عن أشكال القمع والقهر في شكل كتابة أو رواية علنية في المحاكمات. ومن أشهر التراجم «بيوجرافيا» هو كتاب أنا ريجوبرتا منشو[152] الذي صدر عام 1983 عن سيرة الناشطة روبرتا منشو من جواتيمالا، والتي حصلت على جائزة نوبل للسلام عام 1992.

في نهايات القرن العشرين في العالم العربي ازداد، الالتباس والارتباك في العلاقة بين المؤسسة السياسية والثقافية والمثقف. واشتدت قوة الأجهزة الرقابية الرسمية والمجتمعية، فكانت الشهادة بمثابة الثغرة التي تتيح هامشًا كبيرًا

---

151. غراء مهنا، أدب الشهادة.. ظل الواقع وذاكرة التاريخ، جريدة الأهرام، 7 ديسمبر 3102.
https://gate.ahram.org.eg/daily/NewsPrint/246502.aspx

152. لا يعد هذا الكتاب سيرة ذاتية إذ لم تكتبه روبرتا منشو بنفسها، بل قامت بإملاء اليزابيث بورجس سيرة نضالها من أجل حقوق السكان الأصليين في جواتيمالا.
Menchú, Rigoberta. and Elisabeth Burgos-Debray. I, Rigoberta Menchú: An Indian Woman in Guatemala. London, Verso, 1984.

من حرية الرأي والتعبير. برزت الشهادات الأدبية بشكل ملحوظ، وحرصت معظم المؤتمرات الأدبية على تخصيص محور رئيس لشهادات الكتاب والكاتبات عن فعل الكتابة. وفي خريف 1992 خصصت مجلة فصول عددًا عنوانه «الأدب والحرية»، يضم شهادات كتاب وكاتبات من كل أنحاء العالم العربي. وجاء في مفتتح هذا العدد تحليل للدلالات التي تطرحها الشهادة، ومنها أنها «ترتبط بحضور القمع الخارجي الذي يواجهه الكاتب العربي.. مهما اختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات. هذا القمع الخارجي ينتقل من الخارج إلى الداخل، من وجود المؤسسة الخارجية إلى حضور الرقيب الداخلي الذي يؤسس استجابة إلى سطوة المؤسسة الخارجية».[153] يفترض هذا التحليل تشابه القمع الواقع على الكتاب مع نظيره الواقع على الكاتبات، ولا يأتي على ذكر خصوصية الكاتبة العربية على الرغم من تخصيص محاور مستقلة لشهادات الكاتبات في المؤتمرات التي تركز على فعل الكتابة لدى النساء. فيما يعني أنه «مهما اختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات» تبقى خصوصية الكاتبة في حالة تعميم.

وقع هذا التجاهل -عن غير عمد- أيضًا في عدد الكاتبات اللواتي أدلين بشهاداتهن في هذا العدد، فبين أربعين شهادة للكُتَّاب لم يكن هناك سوى أربع كاتبات فقط: لطيفة الزيات، نوال السعداوي، ليانة بدر، سلوى بكر. ومرة أخرى أكد المفتتح في قراءته للشهادات أن أغلبها يرتكز «على السياسي بوجه خاص. إن ثالوث السياسة، الجنس، الدين، لافت في هذه الشهادات، لكن السياسة هي الهم المؤرق المنسرب في الوفرة الوافرة من هذه الشهادات»[154]. بهذه الرؤية التي تُعمق تهميش- من دون وعي- خصوصية التجربة النسوية، يطرح السؤال نفسه بقوة: هل تنطلق شهادة الكاتبة من السياسي أم من الشخصي؟ يحمل السؤال في طياته الإجابة التي تُشكل قناعتي: الشخصي هو السياسي. لكن عندما تكون الشهادة عن الأمومة، أيهما أكثر تأثيرًا: الشخصي أم السياسي؟

في كتاب «الذاكرة والتاريخ والنسيان»، يؤكد الناقد الفرنسي بول ريكور «يجب علينا ألَّا ننسى أن كل شيء يبدأ، لا من الأرشيف وإنما من الشهادة... ليس

153. مجلة فصول- الأدب والحرية «الجزء الثالث». عدد 3، خريف 2991، ص 6.

154. المرجع السابق.

لدينا في التحليل الأخير ما هو أفضل من الشهادة لنطمئن أنفسنا بأن شيئًا ما قد حدث حقًّا في الماضي»[155]. فالحديث عن تأثير الأم في حياة الكاتبة والكاتب أو تجربة الأمومة ذاتها هو بمثابة سرد لحدث بعينه يتضمن علاقات داخلية، ويقع تحت تأثير عوامل خارجية، وهو ما يجعله قابلًا للتأويل؛ خاصة إذا كانت الذاكرة هي الفاعل الرئيس في هذه السردية. لكن الشهادة عن الأم أو شهادة الأم لا تقتصر على المجال الشخصي فقط، بل تنهل من خطاب أوسع وأقوى. هل تؤكد الشهادات الصورة السائدة عن الأم أم تخالفها بشكل يفتح المجال الشعوري والإدراكي لرؤى جديدة؟ هل ترسخ شهادات الأمهات فعل الأمومة بوصفه غريزة، أم أنهن يتعاملن معه كمهارة مكتسبة، ويحاولن أن يعدن اكتشاف ذواتهن من خلال ذاكرة الفعل؟

الأم... الكل المطلق

صدر كتاب «أمي موزة» في عام 2017 عن صالون الملتقى الأدبي بأبو ظبي بالتعاون مع دار الآداب البيروتية. وهو من إعداد وتقديم أسماء صديق المطوع رئيسة الملتقى. يضم الكتاب شهادات عن الأم من كتاب ونقاد وفاعلين في المجال الثقافي رجالًا ونساءً من العالم العربي وقلة من الغرب «باللغة الإنجليزية». استهلت المطوع الكتاب بإهداء ومقدمة جديرَين بالتأمل، لأنهما يساعدان القارئ على فهم الخطاب الذي يؤطر الشهادات بشكل عام. فقد قدم كل هؤلاء الكُتَّاب شهاداتهم عن أمهاتهم وتأثيرها في مسار حياتهم، ووظف كل منهم نقطة انطلاق خاصة به/ بها، ولكن في النهاية كان الخط الرئيس الذي يجمع بين كل هذه الشهادات هو الاحتفاء والاحتفال والتكريم بوصفه شكلًا من أشكال «رد الجميل».

توضح المطوع في الإهداء أنها كانت تفكر في «إهداء ينحاز إلى قلوب جميع الأمهات في كل مكان وزمان» (6). وهو ما يعني أن الأم ستظهر في صورتها الكلية التي لا تحتمل أي جدل أو خلاف، ستظهر الأم في صورتها المعروفة: الذات التي تتوارى من أجل الأبناء، شمعة تحترق، حياة فانية مقابل أخرى

155. Paul Ricoeur, Memory, History, Forgetting, translated by Kathleen Blamey and David Pallauer. Chicago: Chicago University Press, 2004, 147

صاعدة. واختارت المطوع لحظة محددة، تلك التي تلقت فيها أمها «نبأ استشهاد ابنها عادل» (6). وباختيار لحظة مؤلمة وصعبة وقاسية يتأطر الكتاب في داخل مفهوم التضحية والصبر بوصفهما سمتَين للأم: «الكائن الذي يمنح من دون أن ينتظر شيئًا في المقابل»(8). وهو مفهوم ينسحب على جميع الأمهات ليتصالح مع الاختلاف ويُنحي التقاطعية جانبًا بشكل مؤقت. هي الأم «التي أجدها في صور جميع أمهات الشهداء، وأجد في كل أم شهيد صورة أمي»(6). لا خلاف طبعًا على أن أم الشهيد تعاني من شعور لا يعرفه ويفهمه سواها، ولا جدال حول ألم الفقد الذي تعانيه ويبقى معها؛ وفي هذا السياق فهي مستحقة للتكريم، لأن الصورة السائدة عن أم الشهيد هي الزغرودة التي تطلقها كل أم فلسطينية عندما يستشهد ابنها، وهو ما أدى إلى تسييد شكل رد فعل الأم تجاه فقد أحد أبنائها في معركة. وقد أدى التركيز على هذه الصورة إلى وضع كثير من القيود على تعبير الأم عن حزنها وألمها. تحولت أم الشهيد إلى أيقونة توجب عليها أن تتخلى عن فرديتها الإنسانية ومشاعرها الشخصية لأجل الوطن. بشكل ما يُعيد خطاب المطوع الأم إلى موقعها الإنساني الفردي.

على الرغم من تأكيد المطوع أن زوايا النظر للفكرة «تعددت بتعدد الأمهات»(9)، وهو ما يسلط الضوء على الاختلاف على كل المستويات، فإن هذه التعددية يتم تقويضها بجملة مفتاحية؛ فالأم هي «المرأة التي لم تجد نفسها إلا عندما تكون أُمًّا بأشكال مختلفة»(8). لم تتأطر الأم في صورة واحدة فقط، بل إن المرأة ذاتها قد لا تتحقق أحيانًا إلا بممارسة فعل الأمومة. يتواصل هذا الكتاب مع السردية السائدة عن الأم، وهذا في حد ذاته ليس مشكلة إذا تذكرنا أن الكتاب يضم شهادات تسعى إلى إيصال رسالة محددة: «يا أمي، خذي الحب بقوة»(9). كما أن المطوع تكشف عن اتساق كامل في رؤيتها عندما تقول في شهادتها: «الأم، أو الكل المطلق في حياتنا. بصرف النظر عن المجتمع الذي ننتمي إليه، فالأم لها الدور ذاته هنا وهناك، وفي كل مكان، ففيها انطوى العالم الأكبر، إنها الحب الذي لا يختلف في شأنه أحد»(14). يبدو نموذج الأم عابرًا للحدود، والقوميات، والأعراق، والأجناس. وهو ما لاحظته سوسن الأبطح في مراجعتها للكتاب، فتقول: «تبدو الأمهات كلهن صنفًا واحدًا وأنت تمر على صفحات الكتاب؛ متفانيات، يملكن حبًّا لأولادهن، وقدمن تضحيات

لا سقف لها»[156]. وتستشهد في ذلك بما كتبته الكاتبة الإماراتية فاطمة محمد الهديدي الدرمكي: «أمهاتنا لسن كباقي البشر، يمنحننا من طاقاتهن حتى تخور قواهن، ومن ألقهن حتى تخور أوداجهن».

تتناغم معظم الشهادات كلها مع تلك الفكرة، حتى لو اختلف الأسلوب البلاغي الجمالي الذي ينحو كثيرًا نحو الشِّعرية والمجاز. ما يلفت النظر هو افتتاحيات الشهادات التي يغلفها الحنين والعاطفة. فمثلًا تقول شما آل نهيان، وهي رئيسة مجلس إدارة مؤسسات آل نهيان في الإمارات: «تظل فرحة أمي ورضاها غاية أحلامي التي تدفعني إلى الاستمرار في مسيرة عطاء للمجتمع الذي نما وينمو بفضل أبنائه»(11)، وتقول الشاعرة البحرينية بروين حبيب: «أمي هي أول مَن أسس لي مكتبة في البيت، ومكتبتي هي أول مكتبة في البيت»(21). وتقول خلود الجابري، وهي فنانة تشكيلية من الإمارات: «أتمنى أن تكون أمي فخورة بي، إذ نحاول المستحيل حتى نكون فاعلين في المجتمع»(36)، ويقول الكاتب المغربي عبد الإله بن عرفة: «مَن كانت له والدة على قيد الحياة، فليبر بها برًا تامًّا، فإنها مجمع الخيرات وسبب كل السعادات وكنز لا يفنى من الحسنات»(49).

لم يخرج عن المسار التقليدي للشهادات عن الأم سوى اثنَين فقط في الكتاب، وهما الروائية اللبنانية علوية صبح والروائية السورية لينا الهويان حسن. يشي عنوان شهادة صبح بالاختلاف عن السائد: «كتبتُ أمي لأعرفها»، فغياب المعرفة يعني التأمل في التجربة لتشكيل وجهة نظر تقع خارج السائد والمألوف. وبذلك تبدو الافتتاحية صادمة: «لا أذكر أن أمي كانت فخورة بي في أي شيء أقوم به أو أفعله. مفردات الافتخار في معجمها اللغوي قليلة، وخزان الكلام العاطفي كان شحيحًا»(132)، وهو ما يذكرنا بالأم في رواية «أسامينا» لهدى حمد. تشرح بعد ذلك كيف كان الحنان مختفيًا، وكل ما كان يظهر هو الصرامة خوفًا من فقدان «متعة سلطة الأمومة، المتعة السرية الوحيدة التي انتزعتها

---

156. سوسن الأبطح، 06 كاتبًا عربيًا يتحدثون عن أمهاتهم: حين تصبح الأحزان الذكريات المفضلة عند الأبناء. جريدة الشرق الأوسط، 8أغسطس 7102
https://aawsat.com/home/article/99358660-%/D983%%D8%A7%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%8B-%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D98%A%D8%A7%D98%B-%D98%A%D8%AA%D8%AD%D8%AF%D8%AB%D988%%D986-%%D8%B9%D986-%%D8%A3%D985%%D987%%D8%A7%D8%AA%D987%%D985%

من الحياة لتشع بوجودها»(133). أدخلت صبح الأم في نسيج علاقات القوى الخفية، تلك الوصاية الأمومية التي كانت ظاهرة لدى أمها بوضوح وتجلت في التجهم وعدم الضحك. بل إنها «كانت دومًا غضوبة تشتم الحياة التي لم تعطها ما ترغب فيه أو تحلم بالسر بأن تعيشه»(133)، حتى إن التفوق في الدراسة لم يكن مدعاة لشعور الأم بالفخر، فكانت تجيب «بقسوة واستهزاء: أوف، شو يعني أنك الأولى بصفك؟ شو بعدك عملت بحياتك لأفتخر بك، لازم تعملي شي أكثر»(133). في النصف الثاني من الشهادة تنتقل صبح إلى شيخوخة أمها، حيث وقع تبادل الأدوار وتحولت الابنة إلى الملاذ الوحيد: «صارت مشاعرها مركبة ومعقدة إلى درجة تصدمني باستمرار»(136). يفسر ذلك ظهور شخصية الأم في كل روايات علوية صبح[157]، فهي دائمًا مختلفة ومغايرة لصورة الأمهات التي كانت تقرأ عنها «في كتاب الإنشاء بالمدرسة»(133).

أما لينا الهويان حسن؛ فقد نجحت في إغواء القارئ من المفتتح «إنها تحبني كثيرًا»(95). لكن ما يلي ذلك يسبب الارتباك للقارئ، إذ تقول «يمكنني اختصار منجزاتي التي كانت أمي فخورة بها في سطرَين أو أقل: عندما نجحت بطبخ الملوخية بالدجاج، وعندما عادت إلى البيت ذات مرة ووجدته نظيفًا. وكلما نظفت أواني المطبخ من دون أن أكسر شيئًا. عندما لا أنسى ترتيب فراشي»(95). في سطرَين أوضحت حسن أن رؤية أمها تتفق تمامًا مع السائد من ناحية أن براعة الفتاة تكمن في مهاراتها المنزلية، لكنها بالتأكيد «كانت تحبني كثيرًا». وبعد سطرَين فعلًا تُحول حسن الشهادة إلى الحديث عن فخر والدها بها. «إن سمحتم لي بإحالة السؤال لأبي، فإن الصفحة تمتلئ بسهولة»(95)، وفعلًا امتلأت الصفحة وزادت. فتحت حسن ثغرة لتتحدث عن الذات الأبوية التي تبادلت الأدوار مع الذات الأمومية.

يمكن القول بشكل عام إن الشهادات إذا كانت تسرد شعورًا أو تجربة أو من الماضي، فإنها في لحظة السرد/ الكتابة تحول الذاكرة إلى فعل تأويلي ينهل لا شعوريًا من عدة خطابات. أي أن فعل وممارسة الأمومة سواء من وجهة نظر الأم أو الأبناء هو «أداء» من الصعب خروجه عن النص السائد. والأدائية

157. يلفت النظر تشابه أساس شخصية الأم في كل روايات علوية صبح، فهي المغلوبة على أمرها أمام الزوج ثالقهر الذي يُغلف روحها.

مفهوم أرسته الناقدة جوديث بتلر، فالأداء هو اتساق مع مرتكزات ورؤى كرستها عدة أطراف بشكل محكم، وفي اشارتها إلى أن ممارسة الجندر ليست إلا أداء تقول بتلر: «إن مثل هذه الأفعال والإيماءات والأداء، عند تحليلها بشكل عام، نجدها أدائية؛ بمعنى أن الجوهر أو الهوية التي تدَّعي التعبير عنها إنما هي مفبركة ومصطنعة، ويتم الحفاظ عليها عبر العلامات الجسدية وغيرها من الوسائل الخطابية»[158]، والاصطناع هنا لا يحمل الدلالة السلبية المتعارف عليها، ولكنه يعني أن الفعل الجندري -ويندرج تحته دور الأم ورؤية الأبناء له- ليس غريزيًّا، بل هو مكتسب، والأهم أنه متكرر بشكل يجعله الأداء المتعارف عليه، لأنه يلبي توقعات خطابات تقع خارجه بما يجعله جزءًا من المقبول نفسيًّا ومجتمعيًّا. بكل هذا التغلغل في البنية الاجتماعية يحظى دور الأمومة من الناحية الأدائية بسبطة رأس المال الرمزي، أي هالة وقداسة. وليس أدل على ذلك مما لاحظته أيضًا الأبطح أن صورة الأم العربية في الشهادات مكتسية دائمًا بالحزن والألم:

«وكأنما في استعادة هؤلاء الكُتَّاب أمهاتهم صعوبة في الفصل بين حياتهم الخاصة وتلك التي تشاركوها معهن في طفولتهم، ومن ثم تكرار الحديث عن شخصيات تتحمل أعباء تنوء بها الجبال، حتى يخيل إليك أن الأمومة هي صنو الألم في مجتمعاتنا. ولعل الأبناء يحتفظون في ذاكرتهم بفيض من الصور الكئيبة، ويسقطون لحظات المرح والحبور، وإلا فمن الصعب أن تتخيل كل هذا البؤس الأمومي الفائض»[159].

الأمومة: تشظي الذات

صدر «ديوان الأمومة»[160] عام 2017، وهو من تقديم وتحرير الشاعرة رنا التونسي. وفي حين كان كتاب «أمي موزة» يسعى إلى تكريم دور الأم وتقديسه من وجهة نظر الأبناء، فإن «ديوان الأمومة» يسلك المسار العكسي. يضم

158. Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.

159. سوسن الأبطح، مرجع سابق.

160. رنا التونسي، ديوان الأمومة: شهادات ونصوص، القاهرة: دار ميريت للنشر، 7102.

الكتاب في القسم الأول قصائد/ نصوص شاعرات من مصر وليبيا وفلسطين ولبنان وسوريا والعراق عن ذات الأم الكاتبة، وفي القسم الثاني تقدم الشاعرات أنفسهن شهادات عن تجربتهن بوصفهن أمهات كاتبات. تعتمد الشهادات في هذا الكتاب على تقاطع فعل الكتابة مع فعل الأمومة، فتعمد كثير من الكاتبات إلى تشبيه فعل الولادة البيولوجية بفعل ولادة قصيدة. تشهد الكاتبة على ذاتها، على جسدها، على مشاعرها، على رؤيتها، كما تشهد ذاتًا أخرى تخرج منها بما يجعلها تتأمل آفاقًا نفسية وحياتية انفتحت مع انفتاح الرحم. في حين عمد كتاب «أمي موزة» إلى إرساء صورة الأم بوصفها أيقونة تتشابه في كل مكان وسياق، عمدت رنا التونسي في المقدمة إلى إرساء الاختلاف الجوهري. فبداية تؤكد أن حرية الكتابة كانت متاحة لكل كاتبة، لكن في أثناء جمع الشهادات والنصوص «ظهر أن ما يجمع بيننا هو الاختلاف. كيف يمكن أن تنصهر امرأة لتكون امرأة أخرى؟ لنكون كلنا مختلفات، لكننا ذلك الكائن الحي الذي يومض بالأنين، الأمل والتوق»(9). من منطلق الاختلاف[161] والتأكيد عليه، تشكل كل كاتبة المساحة الخاصة بها التي تُعبر -بشكل مفارق- عن الوحدة، أو الصمت، أو الغياب، أو ما تسميه التونسي «الأمومة المعكوسة» (9). فالنصوص والشهادات تسلك «متاهات الأمومة والكتابة»(9)، ليتداخل الفعل التخييلي مع الفعل الأمومي، تتداخل الكلمة مع الجسد، يتداخل العام مع الخاص، فلا تعود الأمور منفصلة من وجهة نظر الكاتبة الأم، بل تتحول الكتابة «إلى فعل حياة تمامًا، كما أن الأمومة فعل حب»(10).

بشكل مباشر تعقد الشاعرة المصرية هدى حسين علاقة وثيقة بين فعلَي الكتابة والولادة: «إن علاقتي بنصوصي الإبداعية تشبه علاقتي بأبنائي. تأتي بذرتهم كفكرة متخيلة، ثم يستقر النص في مخيلتي ليتغذى على مشيمتها الإبداعية من داخل أحشاء الذهن المتقد. وكأن الخيال رحم آخر غير مرئي، حيث يعمل الإبداع والخلق فيه على شاكلة الإبداع والخلق داخل الأحشاء الأنثوية»(224).

---

161. المقصود بالاختلاف هنا هو ضرورة تجنب أن ما يجمع النساء هو كونهن نساء وفقط. فالوحدة والتشابه على أساس الجنس البيولوجي يُعيدان إنتاج الخطاب النسوي الغربي الذي يجمع نساء العالم الثالث تحت راية القهر واختلال العلاقات في ميزان القوى، بمعنى آخر تتحول كل امرأة إلى ضحية، وهو ما يُلغي فاعلية الذات. يسعى الاختلاف إلى تسليط الضوء على الموقعية المختلفة للنساء من ناحية الطبقة والموروث والخلفية الثقافية واللون والمكان والدين.. إلى آخر ذلك من العوامل التي قامت عليها نظرية التقاطعية.

في استعارة طويلة ترى الشاعرة السورية مرام المصري أن تشكل حياة الطفل في الرحم لا تختلف عن تشكل القصيدة، «إنها تبذر/ إنها تعتمل/ إنها تكبر/ إنها تؤلم/ إنها تنفجر/ إنها تولد/ طفلًا وقصيدة من بين الفخذَين/ تسيل تتدفق كشلال/ جسدًا صغيرًا عاريًا/ ساخنًا/ يصرخ ليقول: أنا موجود»(87). للجنين والقصيدة حياتان تتشابهان في لحظة الولادة المصحوبة بألم يليق بالولادة. لكن أميمة عبد الشافي مثلًا «لا تقبل مَن يشبه كتابة النص بالولادة»، فتقول:

عندما جاء طفلي لم يتوقف الألم
ادعيت أنني قادرة على العطاء والاستمرار لأطعمه
ذلك أن ضعفه آذاني
وشعرت بشفقة بالغة عليه
حتى تمنيت أن تأتي أمه لاصطحابه في أسرع وقت،
لكنَّ مَن حولي كانوا يطرون على مجيئه كإنجاز يستحق التقدير

في حين أن الكتابة تصيبها بالفرح وليس الألم، الكتابة «تربت على ضعفي/ وتشفق عليَّ»(20). تحصل الذات على التقدير عندما تمر برحلة الألم الجسدي لتخرج طفلًا إلى الحياة، أما الكتابة فعل فرح -«ويراها قليلون شيئًا يستحق الذكر»- «تطعمني، تنتظر معي حتى تأتي أمي لاصطحابي»؛ فالكتابة تمارس الأمومة المعكوسة، حيث يقع تبادل أدوار بين الذات والقصيدة التي تحرر خيالها «من قبضة تشبيهات قديمة»(20). في شهادتها تؤكد أميمة أن «الأمومة ككل التجارب التي لا نعرف عنها شيئًا، يلزمنا أن نعرفها بعدما نمر بها لا قبلها»(123)، كأنها «وجبة تُصنع على مهل»(124). وفي هذه الصناعة تختم شهادتها برأي يبدو رئيسًا لإشكالية هذا الكتاب بأكمله، إذ تلفت النظر إلى ضرورة نقد تجربة الأمومة، «فأنا أرى أننا نرفل في خرافات عن صورة الأم وتضحية الأم، ويحوطنا في مصر عالم ذكوري قاسٍ جدًّا، يصعب الأمر علينا أضعافًا مضاعفة، وفي النهاية يتولى وحده التنظير عن دور الأمهات، والكذبات عن تفتح الأفكار وغيرها كثير الذي يلزمنا نحن الكاتبات أن نطرحه ونناقشه إبداعًا وتفكيرًا»(126).

في سرد التجربة تقوم كثير من الكاتبات بتقديم قراءة نقدية للذات وما حولها فيما يتعلق بتجربة الأمومة، ولكن علينا أن نتذكر بعض نقائص سرد التجربة

حتى وإن كانت شهادة، حيث تحذرنا جوان سكوت من أن «مشروع جعل التجربة مرئية يعوق تحليل تفاعلات النظام وتاريخيته». وهي محقة تمامًا في تحذيرها هذا؛ حيث إن «الشهادات تكشف عن وجود آليات قمعية، بشكل مجرد من تفاعلاتها أو منطقها الدفين.» ويتطلب الأمر «الالتفات إلى العمليات التاريخية التي تقوم عبر الخطاب بتحديد موقع الذوات وإنتاج تجاربها»[162]، هذا هو جوهر تجربة الأمومة التي تبدأ وهي منسوجة من خطابات متعددة موجودة سلفًا، فلا تترك للذات/ الجسد/ الوعي أي هامش لصنع الوجبة «على مهل». في شهادتها تحاول جاكلين سلام أن تصنع رؤيتها الخاصة، فتنزع القدسية التي تحيط بالأم، «الأمهات لسن قديسات على الدوام، الأمهات الكاتبات لسن دومًا شاعرات مثاليات بالمعنى الضمني، التغير البيولوجي الذي يطرأ على جسد المرأة وروحها في مراحل الحمل والإنجاب والرضاعة وما بعد، لا يقترن بالنضج دومًا في الفكر»، فالأمر ليس مجرد خطوة واحدة تفصل بين المراهقة والنضج. وهو ما تكشفه سها السباعي في شهادتها: «كان ابني ضيفًا غير مرحبٍ به في رحم فتاةٍ ساذجةٍ لم تخبر الحياة ولم تغادر منزل والدها إلا إلى الجامعة ثم إلى منزل زوجها، فتاةٌ تحولت إلى امرأة غير ناضجة تسأل عن العنوان، وتضل طريقها في الشوارع كلما أرسلها مديرها للعمل في مكانٍ بعيد»(175).

لا تتردد أي كاتبة -سوى قلة- في تحطيم الهالة النورانية التي تُغلف الأمومة، فتقول الشاعرة الفلسطينية اللبنانية رجاء غانم إن الثقافة العربية السائدة لا تمنح الأمومة أي شكل مغاير «سوى هذه الرومانسية والتقديس، وأدوار التضحية والقدرة على الاحتمال ونكران الذات»(145)، فلم يخبرها أحد مثلًا «أنكِ قد ترغبين في بعض الأوقات برمي هذا الطفل الجديد من البلكون مثلًا، أو أنكِ قد تفضلين أنتِ تنفيذ قفزة حرة عن ذات البلكون»(145). لا يختلف رأي الشاعرة المصرية سارة عابدين التي تؤكد على شعور الإرهاق الشديد: «عندما أصبحت أُمًا حقًا، اكتشفت مدى صعوبة التجربة، الأمومة ليست كما تبدو في البوسترات الملونة أو الصور الفوتوغرافية. المهمة كانت مرهقة تستنزف

162. Joan W. Scott, "Experience," Feminists Theorize the Political, edited by Judith Butler and Joan W. Scott. London: Routledge, 1992, 25.

وقتي، وتنتهك خصوصيتي التي اعتدت على الحفاظ عليها طوال سنوات طويلة»(162).

تشرح رنيم ضاهر إشكالية الأداء في فعل الأمومة عبر توظيف صورة الخشبة المسرحية: «الأمومة نافذة حين نشرعها نصطدم بالجدران الأربعة للروح والجسد، في أثناء البروفا تسكن نظرات المسرحي الكراسي المنتشرة في المكان رغم فراغها، لو حركنا اليمين نحو الجهة المقابلة لوجدنا ما ينقص الأم لتصير ملاكًا... مجرد جناحَين.. وخشبة أعلى من الجمهور.. دورها الذي يصطدم بعقدتَي أوديب وإلكترا»(157). في هذه المشهد السينوجرافي على الخشبة تحفر ضاهر مكانًا للشاعرة، لأن «الأمومة جزء من الحالة»(157). وعندما تبدأ في تضفير الكتابة مع الولادة يقع بعض التغير في الأداء، فيجيء رأيها عكس رأي أميمة عبد الشافي: «الحبَل بجنين يبدو بالنسبة لي أسهل من الحبَل بقصيدة»، وذلك على الرغم من الولادة ليست إلا صدمة تترتب عليها جميع الحماقات الأخرى على حد رأي سيوران في كتابه «مثالب الولادة»»(158).

دفعت هذه الصدمة رجاء غانم إلى البكاء أمام مشهد طفلها لساعات «مفترضة أن أمومتي الجديدة وانفعالي بها هي ما يستلزم كل هذا البكاء، لكنني اكتشفت بعدها أن الهرمونات التي هبطت فجأةً من أعلى الجبل إلى وادٍ سحيقٍ، قد حولت جسدي إلى مصنع للألعاب النارية والمفرقعات. كل هذه الأضواء والسوائل، حليب، دموع، دم، عرق، سوائل الأمومة التي أتعرف إليها للمرة الأولى»(146). يبدو هذا التفسير الأولي ناتجًا عن الأداء الذي يُغلف تجربة الولادة والأمومة، لكن سرد التجربة يكشف عن علاقات القوى الكامنة فيها، فقد أدركت غانم أن صدمة الولادة تكمن في «شعوري بأن هذا الجسد يخرج عن سيطرتي مرة أخرى، ولا أستطيع التحكم بما يحدث له»(146).

يمكن القول إن الشهادات تتناول أعراض ما بعد الصدمة، بشكل يفتح المجال أمام رؤى مختلفة لتجربة الأمومة. فالكاتبات يسجلن الأحداث، ويستعدن التجربة في حركة غير خطية بما يتيح تسجيل الصدمة في اللغة، وبما فيها من تردد، والتواءات، ووقفات، وصمت. تُعيد الذاكرة دائمًا إنتاج قصة مختلفة، ومن ثم فإن هذه الشهادات تحمل وجهَين، الأول هو أنها فعلًا حكاية الفاعل الرئيس «الأم»، والثاني هو التأمل والتحليل الذي يسمح به الزمن في إعادة الإنتاج والقراءة. هكذا تُعتبر الفجوات والانقطاعات في الشهادة هي التي

تدعمها بمصداقية حيث لا تتبنى هؤلاء الكاتبات المفهوم الذكوري السائد عن توحد الذات بشكل كامل. وهو أمر منطقي: أي توحد واتساق أو تسلسل سردي يمكن أن يحدث مع تجربة الحمل والولادة؟ تظهر ذات الأم والكاتبة في أرجاء النص بأكمله من دون أن تقع في المركز، وكأن هذا التشظي والانتشار هو محاولة لرتق الجزء المفقود من الذات والجسد.

وعلى الرغم من أن تجربة الأمومة تتعلق مباشرة بالاختيار والجسد الذي يخرج منه جسد آخر، فإنها تتسع بما يكفي لتتضمن أطرافًا أخرى تقع خارج الذات والجسد، فيتقاطع العام والخاص، جسد المرأة وجسد المجتمع، لتثبت الشهادات أنه «توجد علاقة مباشرة... بين الكيان الاجتماعي والكيان الذاتي، أو بين اللغة والوعي، أو بين المؤسسات والأفراد».[163] فمن خلال تجربة شهادة الأم الكاتبة، يمكن للسرد أن يساعد أدائيًّا على كشف آفاق معتمة، ونماذج للأمومة لم تُمنح صوتًا من قبل. وكأن هذه الشهادات تحدث ثغرات صغيرة وكثيرة في جسد قوي لخطاب رومانسي سائد عن الأمومة. ومنبع قوة الخطاب الرومانسي المشوب بالألم ناتج عن تجدد أسطورة الأمومة المقدسة يوميًّا كما يقول محمد عبد النبي من خلال «المؤسسات الاجتماعية التي تُغذي تلك الأسطورة وفقًا للمقاييس والمواصفات التقليدية المتفق عليها في العُرف والدِّين والأخلاق».[164] من هنا تظهر أهمية «ديوان الأمومة»؛ فهو يضم نصوصًا وشهادات لا تلقي بنفسها في ثوابت الأمومة المقدسة، ولكنها «تتخذ مسافةً آمنةً من تلك الأيقونة الراسخة؛ لتتأملها في ضوءٍ هادئٍ وباردٍ ورشيدٍ، وتطرح عليها أسئلةً حقيقيةً وشبهَ محظورةٍ»[165].

---

163. Chandra Talpede Mohanty, "Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism," Third World Women and the Politics of Feminism, edited by Chandra Talpede Mohanty, Ann Russo, and Lourdes Torres. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995, 154.

164. محمد عبد النبي، ديوان الأمومة: نزع القداسة عن ست الحبايب،الرأي برس. 32 مارس 7102
https://www.alraipress.com/news37651.html

أعاد محمد عبد النبي نشر هذا المقال في كتابه «في غرفة الكتابة: تأملات أدبية»، والذي صدر عام 1202 عن دار الكرمة.

165. المرجع السابق.

عن الأم الغائبة والراحلة:

«لماذا لا نستطيع تحدي أنفسنا للتعامل ما صنعته حينما كانت على قيد الحياة، بدلًا من الحديث بلا كلل عن موتها؟ ككاتبة، ابتكرت طرقًا جديدة لوصف التجربة الإنسانية، لكننا نريد إبقاءها حبيسة حدث واحد [انتحارها] إلى الأبد».[166] هكذا تساءلت جيسي طومسون بمناسبة حلول الذكرى التسعين لميلاد الشاعرة سيلفيا بلاث (1932 -1963). مفهوم طبعًا أن انتحار امرأة شهيرة، شاعرة، زوجة لشاعر شهير، هو أمر مثير للفضول الإنساني، لكن الخوض في المسألة مجددًا لا يدل على أي شيء سوى الرغبة في محاولة إثبات شيء ما، وهي رغبة لا تتملكني بأي شكل. ما يلفتني هو تأثير فعل الانتحار، التغيب والرحيل القصدي، على الأبناء. تركت بلاث ابنتها فريدا حين كان عمرها حوالي ثلاث سنوات ونيكولاس الذي كان قد بلغ عامًا واحدًا. انتقلت فريدا إلى أستراليا عام 1988 وهي كاتبة أطفال وشاعرة ورسامة، أما نيكولاس فقد انتقل إلى جامعة ألاسكا في الولايات الأمريكية المتحدة عام 1984 وتخصص في علوم البحار والأسماك، ثم مات منتحرًا عام 2009 .

أصدرت فريدا ديوانها الشِّعري الأول عام 1998، وصدر لها عدد من الكتب بعد ذلك، لكنها لم تتكلم عن طفولتها إلا في ديوان «قيم بديلة»[167] الذي صدر عام 2015 متضمنًا قصائد ولوحات. وعلى الغلاف الخلفي كتبت فريدا «هنا أُخضع تاريخي وطفولتي للبحث فيما يتعلق برؤيتي للآخرين ولذاتي». وفي حوار أجرته معها صحيفة الجارديان البريطانية عام 2016 قالت فريدا: «عندما كنت أصغر، اعتدت أن أشعر أن والديَّ قد سُرقا بدرجة ما عبر قيام أطراف أخرى بإعادة خلقهما... والداي هما حياتي. هما ليسا لكم أو لأي أحد آخر،

---

166. جيسي طومسون، سيلفيا بلاث تستحق الانبهار بحياتها أكثر بكثير من موتها. اندبندنت عربية، 92 أكتوبر2202

https://www.independentarabia.com/node/386726/%D8%AB%D982%%D8%A7%D981%%D8%A9/%D8%B3%D98%A%D984%%D981%%D98%A%D8%A7-%D8%A8%D984%%D8%A7%D8%AB-%D8%AA%D8%B3%D8%AA%D8%AD%D982-%%D8%A7%D984%%D8%A7%D986%%D8%A8%D987%%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%AD%D98%A%D8%A7%D8%AA%D987%%D8%A7-%D8%A3%D983%%D8%AB%D8%B1-%D8%A8%D983%%D8%AB%D98%A%D8%B1-%D985%%D986-%%D985%%D988%%D8%AA%D987%%D8%A7

167. Frieda Hughes, Alternative Values: poems and Paintings. Bloodaxe Books, 2015.

هما ملكي. وإذا أردت أن أكتب عنهما فهو امتياز خاص بي».[168] في عام 2003 بدأت البي.بي.سي. البريطانية العمل على إنتاج فيلم عن سيلفيا بلاث، وطلبت من فريدا -باعتبارها الوصية على التركة الأدبية لوالدتها- استخدام أشعار سيلفيا بلاث في الفيلم، وهو ما رفضته فريدا وحاولت إيقاف الفيلم[169]، ولم تنجح. كتبت فريدا قصيدة تتأمل فيها الاتجار بالموت، جاء فيها:

صنعوا فيلمًا عنها
لكل شخص يفتقد القدرة
على تصوّر رأس في الفرن،
وأطفاله يتامى.
باستطاعتهم أن يديروه منذ البداية
ليشاهدوها تموت
مرة أخرى.
يتسلّون بالفول السوداني،
في مأتم أمي، ويعودون إلى بيوتهم،
يحملونها في ذاكرتهم،
جثة- هدية تذكارية

وربما يشترون شريط الفيديو.[170]

لم تتمكن فريدا من التعامل مع تمثيل مشهد موت أمها وإعادة تمثيله. بدا الأمر كأن الآخرين يمثلون بجثتها، «صنعوا منها دمية انتحار،/ تمشي وتتكلم/

---

168. Donna Ferguson, "Frieda Hughes: I felt my parents were stolen". The Guardian. 28 May 2016. https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/may/28/frieda-hughes-i-felt-my-parents-were-stolen
أتفهم مشاعرها تمامًا وفكرة الاستباحة الشخصية التي انتهكت وجودها، لكن حظها التعس جعل من والدَيها شخصيات عامة لا يمكن الصمت عن حياتهما.

169. عُرض الفيلم في 17 أكتوبر2003 في الولايات الأمريكية المتحدة، وفي العام التالي عُرض في بريطانيا. قامت جوينيث بالترو بدور سيلفيا ودانيال كريج بدور تد هيوز والفيلم من إخراج كريستين جيفز.

170. ترجم القصيدة الشاعر عماد أبو صالح ونُشرت على موقع أنطولوجي
https://antolgy.com/%D981%%D8%B1%D98%A%D8%AF%D8%A7%D987%%D98%A%D988%%D8%B2-%D8%B1%D8%A3%D8%B3-%D8%A3%D985%%D98%A-%D981%%D98%A-%D8%A7%D984%%D981%%D8%B1%D986%/

وقد نشرت فريدا هيوز القصيدة في ديوانها الصادر عام 2009
Stonepicker & the Book of Mirrors, Harper Perennial, 2009.

وتموت بإرادتهم،/ تموت، وتموت/ وتظل تموت إلى الأبد». لم تقبل فريدا فكرة امتلاك الآخر لأمها، وفضلت أن تواجه بمفردها مأساة الانتحار، تركة ثقيلة لم تنجُ منها. يتشابه شعور رفض امتلاك الآخر للأم التي رحلت مع ما عبرت عنه لينا شاهين في نص كتبته عام 2016 عن موت أمها:

«لم أحبب تلك النسوة اللاتي يتَّشحن بالسواد، حتى إنني لا أعرفهن لينادينني باسمي، لم أشاهدهن من قبل، أوركسترا أعضاؤها لا يجيدون العزف إلا على الأحزان الشعبية، خدودهم دفوف، وآهاتهم ناي، الآلات مضبوطة على إيقاع واحد، فلقد اعتدتُ على اللحن قليلًا، لكنه شيءٌ يشبه المخاض، مع ذلك كنت أنتظر أن يبدأ من جديد، السيدة التي قامت بمهمة الغسيل تتسيّدهنّ جميعًا؛ ربما لأنها تحفظ بعض الآيات اللاتي عجزت عنها بقية السيّدات، ويمكن لأنها تغسل الموتى من النساء بجرأة، وكأنها تتبرّج، أظن أن رتق ثوب مهمة شاقة لن تستطيع القيام بها، لكنها كانت ماهرة في تمزيق ثياب الميتة».[171]

لكن ليندا ابنة الشاعرة آن سكستون اتخذت مسارًا مختلفًا. وسكستون هي الشاعرة الأمريكية التي اشتهرت بكتابة شِعر الاعتراف، وحصلت على جائزة البوليتزر عام 1967 عن ديوان «عش أو مت»، ثم انتحرت عام 1974 عبر استنشاق غاز أول أكسيد الكربون في جراج المنزل. وكما انخرطت فريدا هيوز في الشِّعر والرسم، فعلت ليندا سكستون الشيء نفسه، وأصدرت عددًا من الروايات. ولكنها مثل فريدا أيضًا لم تنجُ من تركة الانتحار وتركة الأم التي كانت مصابة باضطراب ثنائي القطب. وعدم النجاة من مأساة انتحار الأم له أشكال محددة، فمحاولة فهم «ما حدث» لا تتوقف. وكما تستعيد فريدا علاقتها بالأم وموقعها في حياتها في كل ما تكتب وترسم، تقوم ليندا بالأمر نفسه، لكن بدرجة أكثر جرأة. ففي عام 1992 اشتركت مع ديان ميدلبروك -أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة ستانفورد- في كتابة سيرة عن والدتها آن سكستون.[172] وهو كتاب أثار ضجة كبيرة، إذ إن الطبيب النفسي لآن سكستون منذ عام 1956 وحتى 1963 -مارتن ثيودور أورن- قدَّم لميدلبروك

171. نُشر هذا المقال بعنوان «أنا والموت وأمي» في جريدة السفير الثقافي عام 2016 وتم استرجاعه من https://thaqafat.com/2016/02/43003

172. Middlebrook, Diane Wood. Anne Sexton: a Biography. New York: Vintage Books, 1992.

كل الشرائط المسجل عليها الجلسات الخاصة بالشاعرة، كما أنه كتب مقدمة قصيرة للكتاب. أثار ذلك ضجة كبيرة، لأنه يُعد خرقًا لميثاق الشرف والسرية بين المريض والطبيب، لكن أورن كان يتعامل مع الأمر بوصفه أحد أهم الإنجازات لجلسات التنويم المغناطيسي، كما أنه أراد أن يؤكد أن التنويم له علاقة مباشرة بالإبداع «فهو الذي شجع آن على كتابة الشِّعر». بعد عامَين، أي عام 1994، قامت ليندا سكستون بإصدار كتاب عن الأم بعنوان «البحث عن شارع الرحمة: رحلة العودة إلى أمي»[173].

وفي مقدمة الطبعة التي صدرت عام 2011 تحكي ليندا رحلتها مع التركة بأكملها، وتؤكد مشاركتها مع ميدلبروك في السيرة التي صدرت عام 1992، وترصد كم الغضب الذي أظهرته العائلة والاتهامات التي تلقتها بسبب كشف عدد من الأسرار الخاصة بسكستون. في الوقت ذاته تسرد ليندا قصة قد تبدو متناقضة مع موقفها من كشف الحقائق. فبعد صدور الطبعة الأولى من الكتاب، قدم إليها المخرج مارتن سكورسيزي عرضًا بتحويل الكتاب إلى فيلم من إنتاج شركة ميراماكس. وقد انبهرت بالفكرة وعقدت معه جلسات مطولة، لكنها انسحبت من الاتفاق عندما أعلنت الشركة أنه لن يكون لها أي سلطة على المحتوى. وتشرح ليندا السبب بقولها: «في حين أنه يمكنني كشف أسرار عائلتي بإرادتي، لا يمكن أن أقوم بذلك بالاشتراك مع شركة سينمائية تعتاش على المغالاة. هناك كثير في الكتاب مما يمكن استغلاله»[174]. وهي محقة تمامًا في هذه النقطة الخاصة بالاستغلال. فكل واقعة أو شعور تضمنه الكتاب لديه من طبقات المعنى التي تستدعي الخوض في العمق. في الفصل الأول تسرد ليندا ما حدث لها بعد انتحار الأم بشهور. فطبقًا للسائد كانت تتوقع أن تجد رسالة ما تتحدث عن الانتحار أو رسالة وداع، لكنها وجدت خطابًا من الأم موجهًا إلى ليندا التي «بلغت أربعين عامًا»، لكن ليندا وجدته وهي في الحادية والعشرين من عمرها ولم تجرؤ أن تكتب عنه إلا وهي في الأربعين:

«هذه رسالتي إلى ليندا ذات الأربعين عامًا. ستظلين عصفورتي. المفضلة لديَّ.

---

173. Linda Gray Sexton, Searching for Mercy Street: My Journey Back to My Mother, Anne Sexton. Paperback -Boston: Little, Brown and Company, 1994

174. المرجع السابق، ص. 4

الحياة ليست سهلة. إنها موحشة بشكل فظيع. أعلم ذلك. والآن عليكِ أن تعلمي هذا أيضًا -أينما كان المكان الذي تتحدثين لي منه: لقد حظيتُ بحياة جيدة- كتبتُ بحزن، نعم -ولكني عشت حتى أقصى حدود الحياة. وأنتِ أيضًا، ليندا- عليكِ أن تعيشي حتى أقصى حدودها! حتى ذروتها! أحبك ليندا ذات الأربعين عامًا، وأحب ما تفعلين، وأحب ما تشعرين به، وأحب ما أنتِ عليه! كوني امرأة لذاتكِ. انتمي لأولئك الذي تحبينهم. تحدثي إلى قصائدي، أو تحدثي إلى قلبكِ -أنا في كلَيهما إذا احتجتِ إليّ- لقد كذبتُ عليكِ يا ليندا. لقد أحببتُ أمي وأحبّتني هي أيضًا. ها قد قلتها أخيرًا»[175].

وعلى الرغم من إعلان ليندا صراحة عن مشاعرها: «أشتاق إليها. أكرهها لأنها تركتني. أكرهها لبقائها معي بقوة، لأنها تلاحقني بكلمات كهذه. كلمات لا أملك خيارًا سوى الاستماع إليها. لقد تقاسمنا وتحملنا كثيرًا معًا. كانت مرشدتي ودليلي وصديقتي ومعلمتي وكاتمة أسراري. خالقتي لأنها بالتأكيد شكلتني كما شكل الله آدم. روميو لأنها عشقتني من دون أي شروط».[176] مع كل هذا الكشف والبوح ومواجهة الذات والآخر وثلاث محاولات انتحار، لم تشعر ليندا سكستون أنها تجاوزت المحنة، فأصدرت في عام 2012 سيرة أخرى بعنوان «النجاة من تركة الانتحار».[177]

غياب الأم هو فقد سواء كان موتًا طبيعيًّا، أم انتحارًا، أم قطيعة، أم حضورًا سلبيًّا. الموت هو الموت، نقص، شرخ، عدم اكتمال، ذكريات، ندم، تساؤل، غضب، ومحاولة مستمرة للفهم والتجاوز. قد يحدث الفهم، لكن التجاوز يتحول إلى مجرد قبول، وربما شعور دائم باليُتم أو الوحدة أو كلَيهما معًا. تبدو الابنة مستعدة دائمًا لخلق بداية جديدة توجد فيها الأم، كما تقول لينا شاهين: «أدركتُ تمامًا أن هناك أحدًا ما كان يسلبها روحها، فأضمّها، أمسك بيدها،

---

175. المرجع السابق ص. 9. قدم محمد الضبع ترجمة عربية لجزء من الفصل الأول «الخطاب» من كتاب «البحث عن شارع الرحمة» ونشره على مدونته معطف فوق سرير العالم.
https://mohdaldhaba.tumblr.com/post/55355339582/%D8%A7%D984%%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D8%B9%D986-%%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%B9-%D8%A7%D984%%D8%B1%D8%AD%D985%%D8%A9-%D8%B1%D8%AD%D984%%D8%A9-%D8%A7%D984%%D8%B9%D98%8%D8%AF%D8%A9-%D8%A5%D984%%D989-%%D8%A3%D985%%D98%A-%D8%A2%D986%

176. المرجع السابق، ص 11، 12.

177. Linda Gray Sexton, Half in Love: Surviving the Legacy of Suicide. Boston: Counterpoint, 2012.

لكن هل أخلع ثيابي حتى يهرب ملاك الموت؟ أجل، كنت سأفعلها وأحرجه، لكن لسوء الحظ حضر الطبيب الذي سيان وجوده وعدمه، فلم يكن بالإمكان أكثر من التوسّل في لحظات كنت غائبة عن وعيي، فحاولت أن أكون خارج الموقف؛ أن أتخذ وضع المراقب، أنا وأمي في مواجهة الموت، ثانية واحدة أو أقل، أنا وحيدة، أمي والموت معًا»[178].

يكشف كل هذا البوح عن سرديات مغايرة للأمومة، وقد تكون مُهمشة بشكل لا يجعل لها تأثيرًا على السردية السائدة. ربما يكون الكشف بشجاعة هو الأمر الذي تحتاج إليه الثقافة العربية من أجل فتح آفاق جديدة في دراسات الجندر والبنية التحتية المسكوت عنها في علاقات القوى داخل العائلة. كما أن مغامرة الحكي عن التجربة الخاصة بالأم والأمومة لا بد وأن تفتح مساحة -مستقبلًا وبفعل التراكم- لما يُسمى «دراسات الأمومة».

178. لينا شاهين، أنا والموت وأمي، مرجع سابق.

الفصل العاشر
وعلى الرغم من ذلك

الأم المخفية

من أكثر المفارقات المثيرة للتساؤل هو التضاد بين ضخامة مساحة السردية الرئيسة للأمومة وحضورها الدائم في الخطابات اليومية والاجتماعية والسياسية «والأخلاقية» والنفسية والاقتصادية من ناحية، وبين الأم المخفية اللامرئية من ناحية أخرى. كيف يمكن تفسير هذه المفارقة؟ في حين تُقيم مجتمعات كثيرة منظومتها الفكرية على أساس الأم المرغوبة والمرضي عنها، فإنها أيضًا لا تُلقي بالًا إلى سقوط هذه الأم سهوًا أو عمدًا من الصورة، وذلك على الرغم من العبء الثقافي والمجتمعي والنفسي الذي تم تحميلها به. تختفي الأم بعدة أشكال، فهي أحيانًا تغيب عن نظر السلطة عندما يتم البطش بأبنائها، وأحيانًا يُغيبها الموت، وأحيانا تُظهر وجهًا واحدًا من ذاتها المتعددة لأبنائها، وأحيانًا تكون ضحية للنزاعات السياسية أو القبلية. قد يكون الإخفاء والاختفاء من أتعس وأقسى الكوابيس التي يُمكن أن تصيب متن وجسد الأمومة الحاضر في متن اللغة والممارسات الجندرية، ولكنه غائب فيما يتعلق بالفعل والإرادة.

سلطة قصيرة النظر:

في عام 1976 وقع انقلاب عسكري في الأرجنتين، أدخل البلاد في فترة حكم ديكتاتوري، يُضرب بها المثل حتى الآن. وفي خلال فترة حكم خورخي بيديلا «أو فيديلا» (1925- 2013) منذ عام 1976 وحتى 1981 اغتيل مئات المعارضين في الأيام القليلة الأولى، كما غُيّب الآلاف خارج القانون؛ خُطفوا من بيوتهم أو جامعاتهم ومقار عملهم من دون أمر قضائي، ولم يظهروا بعد ذلك. وقد أعلنت أمانة حقوق الإنسان الأرجنتينية -التابعة للحكومة- عدد المختفين قسريًا بنحو 15 ألفًا، إلا أن منظمات أخرى تؤكد أن العدد يفوق ذلك بكثير، إذ لم يقم الجميع برفع دعاوي قضائية؛ خوفًا أو يأسًا أو فقرًا. لم تحسب السلطة قصيرة النظر حسابًا لوجود أُمٍّ لكل مختف قسريًا. غابت الأم عن نظر السلطة، فقدت وجودها، وتم حشرها مع زمرة الصامتين.

مباشرة بعد الانقلاب الذي قام به بيديلا على النظام الديمقراطي في مارس عام 1976، تشكلت «حركة الأمهات» في 30 أبريل من العام نفسه. والتقت مجموعة صغيرة من الأمهات على باب مكتب سكرتاريا الحاكم العسكري الأرجنتيني، وحاولن لقاءه لمعرفة مصير أبنائهن. فشلت المحاولة، واتفقت مجموعة الأمهات أن يُوحدن الجهود ويقمن بتنسيق العمل. فقمن بالتوجه إلى ساحة مايو في مدينة بوينس آيرس المقابلة للقصر الرئاسي. ولما كانت الأحكام العُرفيّة السارية في الأرجنتين تمنع تجمع أكثر من ثلاثة أشخاص،

مشت الأمهات بصمت، اثنتَين اثنتَين، في دائرة محيطة بالنصب الموجود في وسط الساحة الشهيرة لمدة ساعة، ثم تفرقن واتفقن على اللقاء بعد أسبوع، ليكررن المسيرة الدائرية حول نصب ساحة مايو. تحولت المظاهرات إلى طقس أسبوعي عصر كل خميس، وزادت أعداد الأمهات أسبوعًا بعد أسبوع نتيجة تناقل الخبر، وبدأت الأمهات بوضع منديل قطني أبيض على رؤوسهن كرمز تعريفي لهنّ. اكتفت السلطات العسكرية في الأشهر القليلة الأولى بالتأكد من تطبيق الأحكام العرفية، والإشارة للأمهات، عبر صحفيين موالين للسلطة بأنهن «مجموعة من العجائز المجنونات»، وهو نهج تقليدي تعتمده أي سلطة للتشهير بالمعارضة. لكن هذا التجاهل تحوّل إلى رد فعل عنيف في نهاية عام 1976، حين علمت السلطات العسكرية بنيّة الأمهات إصدار بيان جماعي، ومحاولة إيصاله للصحافة داخل وخارج الأرجنتين، فقامت بخطف 12 شخصًا مرتبطًا بحركة الأمهات الذين لا يزال مصيرهم غير معروف حتى اليوم. وعلى الرغم من ذلك، لم يتوقّف حراك أمهات ساحة مايو، بل ازداد عدد المتضامنين وعدد الأمهات كما بدأ التشبيك مع منظمات سياسية وثقافية أرجنتينية أخرى بقيادة هيبي دي بونافيني، إحدى مؤسسات الحركة. وقد خطف العسكر اثنَين من أبنائها، إضافةً لزوجة أحدهما. تولت دي بونافيني قيادة المنظمة منذ تأسيسها، وأثارت كثيرًا من الجدل بتصريحاتها وتوفيت عام2022 .

عام 1978، نظّمت الأرجنتين نهائيات كأس العالم لكرة القدم. اعتبر المعارضون للنظام العسكري الأرجنتيني أن منح المجتمع الدولي للأرجنتين فرصةً بحجم تنظيم المونديال ليس إلا دعمًا للحكم العسكري، الذي انتهز الفرصة لإصلاح صورته. للمفارقة، تحول كأس العالم إلى منصة ساهمت بفعالية كبيرة في نشر شهرة أمهات ساحة مايو خارج الحدود الأرجنتينية، حيث لفتت المسيرات الدائرية الأسبوعية انتباه الصحفيين الغربيين الذين قدموا إلى الأرجنتين لتغطية مجريات كأس العالم. وفي عامَي 1979 و1980، جال وفد منظمة أمهات ساحة مايو، برعاية منظمة العفو الدولية، في عدد من الدول الغربية لتقديم المحاضرات والندوات حول قضية المختفين قسريًّا، والقمع السياسي وانتهاكات حقوق الإنسان في الأرجنتين بشكل عام.

وفي مطلع الثمانينيات، شاركت منظمة أمهات ساحة مايو في الدعوة لمظاهرات كبرى باسم «مسيرات المقاومة»، ومع هزيمة الأرجنتين أمام إنجلترا في حرب الفوكلاند، ازداد ضعف السلطة، حتى اضطرت إلى الدعوة لانتخابات رئاسية خريف عام 1983، فاز فيها رئيس الحزب الراديكالي الأرجنتيني، وعادت

الحياة السياسية الديمقراطية إلى الأرجنتين.(179)

لم يقتصر خطاب حركة الأمهات على التعبير عن مشاعر الأمومة، بل قدمت الحركة نفسها كمنظمة سياسية، لم تكن جمعية ضحايا، أو منظمة غير حكومية. كما لا تتقلد عضواتها مناصب حكومية بصفتهن أمهات، ولا يُشاركن في الانتخابات كحزب، لكنهن يؤكدن على أن عملهن سياسي بقدر ما هو حقوقي. ويعتبر شعار «المطالبة بعودة المُغيّبين أحياء» العنوان الأبرز لعمل أمهات ساحة مايو. لم يكن هناك اعتراف بموت المُغيّب حتى ظهور جثمانه، ويشمل رفض الاعتراف بالموت الاعتراض على أي مادة قانونية أو خطاب سياسي يتعامل مع المُغيّبين كقتلى. أما الأهم من ذلك فهو عمل هؤلاء الأمهات على تحويل أمومتهنّ إلى انحياز مجتمعي وتضامن سياسي.

في مقابلة مطولة مع إحدى الصحف اليسارية الأرجنتينية، تبدأ دي بونافيني شرحها لمعنى تحويل أمومة أمهات المُغيّبين إلى انحياز مجتمعي بالقول إنها على الرغم من تفهّمها الإنساني ترفض تمامًا خطاب الأم التي تؤكد أن «ابني لم يفعل شيئًا»، أو «ابني بريء»، أو «ابني غُرر به». تقول دي بونافيني: «أبناؤنا غُيبوا لأنهم فعلوا شيئًا. لأنهم ثوار. لأن لهم قضية عنوانها البحث عن حياة أفضل، أكثر عدالة وحرية ومساواة. لذلك، لا تقتصر قضيتنا عن الدفاع عن عودة أبنائنا لأنهم أبناؤنا، بل يجب علينا أن نكمل الطريق الذي مشوا على دربه، وغُيبوا لأنهم ساروا فيه».(180) تبدو لي هذه النقطة هي التي تُشكل جوهر قصر نظر السلطة تجاه أيقونة الأم. وهي أيضًا النقطة التي تجعل أمهات ساحة مايو نموذجًا ينبغي التأمل فيه مطولًا؛ فالسائد هو أن أمهات المعتقلين أو المغيبين يسعين إلى إنقاذ أبنائهن وبناتهن بكافة الوسائل المتاحة وعلى رأسها نفي التهمة عنهم/ عنهن. جاء خطاب أمهات ساحة مايو مخالفًا لكل المتعارف عليه، فهن من ناحية لم ينفين التهمة -التي هي بمثابة شرف- عن الأبناء، بل أصررن أن العمل الثوري مقبول من طرفهن -وهو ما يعني الدعم والمساندة- وهو أيضًا عمل مشروع. بهذا تتحول الأمومة المختزلة في عواطف وتضحية وحزن وقهر إلى انحياز مجتمعي صحيح سياسيًّا. وقد استمر النضال أكثر من ربع قرن قبل إقرار وثائق خاصة بالتغييب القسري في الجمعية العمومية للأمم المتحدة.

---

179. ياسين السويحة، أمهات ساحة مايو، الجمهورية نت 7 يناير 2015
https://www.aljumhuriya.net/ar/33001

180. المرجع السابق.

دفعت أمهات الأرجنتين ثمنًا باهظًا لما يُسمى الحرب القذرة، التي كان جل همها وأد المعارضة ليس فقط عبر الخطف والتغييب القسري، بل كانت أيضًا تخطف الأطفال الرضع من ذويهم لتبيعهم لعائلات ثرية. وكعادة كل سلطة ظهرت الطبقة البورجوازية المنتفعة منها والتي تُروج لخطاب مزيف وهي القضية التي تناولها الفيلم الأرجنتيني «الحكاية الرسمية» وهو إنتاج عام 1985، وفي العام التالي حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي وجائزة الجولدن جلوب.

وكأن الزمن لم يمر، تبقى الجرائم نفسها عارًا على الإنسانية، وتظهر في اليمن عام 2018 رابطة أمهات المختطفين، وهي منظمة يمنية حقوقية إنسانية، تشكلت من أمهات وزوجات وذوي المختطفين والمخفيين قسرًا، وناشطات يعملن في مجال الحريات وحقوق الإنسان، تعنى بقضايا المختطفين والمعتقلين تعسفيًّا والمخفيين قسريًّا. وتسعى رابطة أمهات المختطفين في اليمن بالتعاون مع النشطاء والحقوقيين إلى ضمان سلامة المختطفين والسعي لإطلاق سراحهم، والتخفيف من معاناة أمهاتهم وذويهم، ودعم حقوق المرأة اليمنية عبر كافة الوسائل المتاحة.

بالتأكيد هناك عدد من التحالفات المشابهة في كل أنحاء العالم، والهدف ليس الحصر بقدر ما هو التدليل على تناسي السلطة لمعنى الوجود الأمومي واستخفافها بالوجوه المتعددة التي تنطوي عليها. ما يهم أيضًا في هذه التحالفات والحركات أنها تُخرج الأمومة من مجال الشخصي والعاطفي إلى مجال العام والسياسي، فتخرج الأم من إطار الحنان والحب والرقة لتدخل في أشكال انحياز اجتماعية وسياسية، بما يُحول الأمومة إلى عامل نشط في المقاومة. ويؤكد أيضًا أن للأمومة أوجه متعددة تختزلها السلطة في شكل واحد يفتقد القدرة على الفعل ويكتفي بالانتظار وربما الدعاء. ما فعلته أمهات ساحة مايو يوضح المعنى الذي سعى الفكر النسوي إلى تأكيده على مدار عقود، أن الشخصي هو السياسي.

الذاكرة في مواجهة صورة، أيهما أصدق؟

الموت هو غياب أبدي، مطلق، لا يحتمل أي تفاوض. لكنه غياب يشحذ الذاكرة إلى أقصى درجة ممكنة، وهو ما يجعل الذاكرة قصة موازية لا تقل في أهميتها عما وقع فعلًا. بشكل عام غالبًا ما يستدعي غياب الأم بالموت أسئلة شائكة ومراجعات مؤلمة وتأملات تبقى معلقة في الهواء من دون نهاية،

خاصة إذا كان التأمل يتخذ من صورة فوتوغرافية مدخلًا له. الصورة متعددة الأغراض: فهي إما تأكيد لحالة، وإما واقعة وإما لحظة وإما حتى تأكيد لوجود الذات في سياق معين، وقد تكون الصورة دليلًا يكشف المسكوت عنه والمختبئ، وأحيانًا ما تكون تعويضًا عن الغياب المادي ودافعًا لاستعادة رونق الذكريات التي تبهت مع الزمن.

«تبقت صورة وحيدة لإيمان مرسال تجمعها مع أمها تُعيد التأمل فيها في «كيف تلتئم؟»(181)، كان يجب أن تكون تلك الصورة تدريبًا على استعادة اللحظة التي مرت، على استعادة ملامح أمي وحضورها»(37). تتحول الصورة إلى الرابط الأوحد بحقيقة وجود الأم وهو ما يؤدي إلى قيام مرسال بالتدقيق في تفاصيل الصورة على مهل، وكأن كواليس الصورة تؤكد وجودها. لكن هذا التأمل يُوسع الفجوة في الذاكرة، «لم تكن المرأة في الصورة مختلفة فقط عما أتذكره عنها، أو عما أريد تذكره، بل كانت شبحًا. مثل الأشباح التي رأيتها كطفلة على شريط نيجاتيف لصور تم تحميضها، أقربه من عيني تحت ضوء الشمس محاولة تخمين شخوصه، وعندما أشعر بالملل أحول الشريط بأشباحه إلى إسورة حول معصمي»(37-38). لا تُعوض الصورة الغياب، وهذا طبيعي فلا شيء يمكنه إزاحة فراغ الغياب، كل ما في الأمر أن الصور أحيانًا ما تُشعرنا بالاطمئنان لحضور الذاكرة بشكل واضح. لكن الصورة ذاتها عند مرسال تُشعرها بالغربة وبمزيد من الغياب. وهو ما يجعلها تُحول فكرة الغياب ذاتها إلى الذاكرة بدلًا من استحضار الملامح. ففي 2013 كتبت مرسال في قصيدة «مقالة عن ألعاب الطفولة»:

عندما تخفي الأم وجهها خلف إيشاربها البيتي تتخلق تلك اللحظة المرعبة في ذهن الطفل بأنه فقدها إلى الأبد، ولكن لحسن الحظ عادة ما تكشف الأم وجهها سريعًا، وعادة ما يضحك الطفل بصوت أعلى كلما تكرر الرعب. أنا لم أفعل ذلك مع عيالي قط، ربما لأنني عندما ماتت أمي كنت لا أزال أحب هذه اللعبة وظللت أنتظر وجهها أن يظهر لي.

سيكون مضحكًا التفكير في أن علاقتي بألعاب الأطفال شكلها غياب أمي، والأنكى ادعاء أن موتها هو سبب وجودي هنا، بعد أكثر من ثلاثين عامًا، وكأنني أجرب غيابًا وهميًا عن كل هؤلاء الذين أريد أن أكون معهم». (32-33)(182)

181. تم تناول بعض فصول كتاب مرسال في الفصل الثالث والمقاطع المستخدمة هنا من فصل «الأم المخفية».

182. إيمان مرسال، حتى أتخلى عن فكرة البيوت، القاهرة: دار شرقيات والتنوير، 2013.

إذا كانت اللعبة تقوم على مجاز «الأم المخفية»، فقد تحولت اللعبة إلى حقيقة، وبقيت الأم مخفية. بهذا يتحول الغياب إلى حالة استحضار بدلًا من الصور أو حتى الذاكرة، فالغياب يدل على نفسه ليتحول إلى أحد أشباح الأمومة.

قد تتحول الصورة ذاتها إلى شبح، طيف، وهي فكرة عبر عنها الكاتب علاء خالد عندما كتب مقالًا بعنوان «صورة لأمي»(183)، فقال: «ربما الصورة تعيد إنتاج الموت في نفوسنا، هي بتعبير بارت «نوع من الغوص المفاجئ في الموت الحرفي»، كلما نظرنا إليها. ولكنها تنتج موتًا مختلفًا، يتبعه بعث». الصورة تؤكد الموت، وبالقدر نفسه تنتشل الشخص من الموت ليعود طيفًا عابرًا لحظيًا. لكن هذا الظهور أو البعث الشبحي يمثل جزءًا وثيقًا من حياة الابن. وهو ما يتعين على علاء خالد أن يواجهه: «تأسرني هذه الصورة لأمي، «التي صُورت على الأرجح في (1927 أو 1928) تعيدني لماضٍ أسبق من ماضيَّ الشخصي، لتاريخ شخص آخر هو أمي، أقف وراءه، أسترق النظر لحياته التي ستأتي، والتي اقتسمنا جزءًا كبيرًا منها. أدقق في هذه النظرة، التي لم تتغير، على الرغم من تغير الملامح».

في محاولة لتذكر وجهي[184]، تبدأ سلمى الطرزي -المخرجة والباحثة في الفنون البصرية- من السؤال الذي انتهت به مرسال: «ما الذي تراه أو لا تراه في صورة أُمٍّ تخصك؟ بمعنى آخر، كيف تجد أمك في صورتها؟ هل هي مرئية وواضحة ويمكنك حقًا الإمساك بها؟»(47). في حين كان لدى مرسال صورة وحيدة تتأملها، بدت الطرزي أكثر حظًا؛ فلديها عدد من الصور. لكنها تتعثر في صورة محددة تجعلها تبدأ مراجعة ما تعرفه حقًا عن أمها:

عمرك في الصورة 35 سنة لو حساباتي سليمة، أصغر مني بست سنين كاملة. في حاجة مربكة جدًا في نظرتك للعدسة، كأنك بتبصي لي أنا نظرة فيها تحدي.. بس يمكن اللي مربك أكتر هو أني عمري ما شفت الجانب الجنسي بتاعك لحد ما الصورة دي ظهرت لي. فجأة حسيت بالخيانة، مش من احتمال إنك كنت بتعاكسي حد غيره، ولكن خيانة تجاهي أنا. يمكن تكون الصورة الوحيدة ليكي من يوم ما عرفتك اللي أنا مش موجودة في مكان ما منها، مش بالضرورة جوة الكادر بس بالتأكيد في مكان ما منه (10).

183. علاء خالد، صورة لأمي، المنصة 12 يناير 2021.

184. سلمى الطرزي، محاولة لتذكر وجهي، 2019.

بظهور جانب لا تعرفه سلمى عن أمها يعود مجاز «الأم المخفية» للظهور. فالابنة لم تعرف عن أمها سوى ما كان يبدو واضحًا أمامها: التربية الصارمة فيما يتعلق بالصواب والخطأ، التسامح مع العالم بأكمله، وأزمات الربو الدائمة. تحل الخيانة عند سلمى محل الغياب عند إيمان، فتعترف: «اللي في الصورة ست غريبة عني.. كأنك اتنين جوة بعض، وفي الرحلة دي قلعتي نفسك اللي برة وظهرتي إنت التانية اللي جوة. قلعتي نفسك اللي بره وقلعتيني»(10). لكن هذا الإحساس الذي يشي بالخيانة ما يلبث أن يتحول إلى ما يشبه الشعور بالذنب تجاه الأم المخفية: «حسيت بفجيعة من اللي احتمال وجودي يكون عمله فيها»(10). تتداخل الأحاسيس: الشعور بالذنب مع الخيانة مع محاولة تذكر «وجهي» وكلها تساهم في مسألة الإخفاء أو الاختفاء، محاولة بحث وحفر وتنقيب ومع كل طبقة يتكشف الألم حتى تنتهي الذاكرة الاسترجاعية إلى أن موت الأم لم يكن سوى خديعة كاملة. «لما أمي كانت بتجي لها أزمات الربو الحادة كان في عدة إجراءات بيتم اتباعها.. تكرر الأزمات على مدار سنوات عمرنا خلى العملية كلها بتتم بشكل روتيني خالي من أي هلع حقيقي، وده كان بيديني فرصة أسرح في موتها الوشيك»(104). لكن التفكير في الموت الوشيك لا يعني أبدًا وقوعه، فتكرار الأزمات ومشهد الاختناق جعل الحدث الحقيقي مؤجلًا وغير متوقع، كأنَّ هناك اتفاقًا بين الأطراف كلها: «كنا في حالة انتظار دائم للحظة أن توشك أن تموت، وده بشكل ما خلى احتمال موتها غير وارد تمامًا»(106). ولأن أزمة التنفس لا تشبه الغياب الكامل -على الرغم من كمون الغياب في الأزمة ذاتها- فقد كان رد الفعل هو «عدم فهم وإحساس بالخديعة لأنها أخلت بشروط اللعبة. مفيش تهريج في اللعب! دي كانت جملتها الشهيرة اللي كانت بترددها بغضب وجدية شديدة كل ما كان حد يخل بشروط لعبة الاستيمشن»(106). وكأن مشهد الاختناق المتكرر كان بمثابة لعبة تعود الأمور بعدها إلى المسار الطبيعي، وهنا تكمن مفارقة اختفاء الأم، فقد أخلت بالاتفاق الضمني، وهو ما ولد شعور الخديعة لدى الطرزي.

كيف تسترجع الذاكرة الموت هكذا؟ وهل تحل الذاكرة المثقلة بهذه المشاعر المتناقضة محل الاختفاء؟ وماذا عن امتداد الحداد؟ هل يمتد من خلال الجدة أم من خلال إعادة انتاج سلوك الأم؟ كانت محقة مرسال عندما منحت القسم الأخير من كتابها «كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها» عنوانًا يدل على

الاستمرارية «كيف تمشي في طريق الحداد؟»(111). لا يتوقف الغياب عند لحظة النهاية، بل يتسرب في ثغرات ذاكرة اللحظة وينتشر ليتخذ مجاز الأم المخفية عدة أشكال تعمل كلها كأنها تدريبات على الموت، في كل شكل تبدأ اللحظة من جديد وتتكرر إلى ما لا نهاية. يتضح هذا التكرار والتدريب في المحمول الفكري للكتابة التي تبدأ بالشخصي -صورة الأم ثم غيابها- وتدخل في دوائر أوسع. تخوض إيمان في أشكال الأم المخفية في الصور الفوتوغرافية، ثم تعرج على الكتابة الروائية والشِّعر، لتعود مرة أخرى إلى تأمل علاقة الأم بأبنائها، ثم تسترجع الذكريات عن جدتها. تخرج سلمى الطرزي أيضًا من الشخصي الضيق لتخوض فيما هو جمعي وشخصي بنفس القدر، فتستعيد ذاكرة الثورة المصرية في 2011 وخاصة معركة شارع محمد محمود الشهيرة، وتعرج على جدتها لأبيها -يولي- وتُعيد محاسبة ذاتها لقيامها بإيداعها دار المسنين. وعلى الرغم من اتساع دوائر الذاكرة والسرد والتأمل كثيرًا في كتابَي مرسال والطرزي، فإن اختفاء الأم يبقى هو المحور الذي يمنح كل هذه الشذرات تماسكًا ووَحدةً. في محاولة الإمساك بما هو زائل تظهر المقاومة عبر الربط بين الشخصي والعام، تحاول مرسال طرد/ استحضار الأشباح، في حين تسعى سلمى إلى تذكر وجهها. الشخصي هو السياسي.

الأم المخفية في الثورات والحروب

من المعروف أن النساء هن مَن يدفعن ثمنًا مضاعفًا في الحروب والنزاعات والثورات، فالأم التي يلتحق ابنها بالحروب تعرف أن الموت هو النهاية الحتمية. ويكفي هنا أن نستدعي ما تفعله أي سلطة بالنساء عامة والأمهات خاصة، وهي كلها -على اختلاف توجهاتها- سلطات تتشدق بقدسية الأم في الظاهر، لكنها تسحق قلوبهن في الخفاء. ومع تزايد الشعبوية تتداعى كل القدسية أمام شهوة تحقيق انتصار أبوي ذكوري نابع من رؤية مهووسة بالرغبة في الوجود ولو كان على جثث أبنائها.

يمكننا استدعاء الثورة المصرية عام 2011 والشهداء والشهيدات الذين كان على أمهاتهم أن يشهدوا لحظة الفناء ويتعاملن معها بصبر، ليتحولن في النهاية إلى مجرد أيقونات «مؤقتة قطعًا». يمكننا أن نتذكر والدة الشهيدة سالي زهران التي أنكرت تمامًا أن ابنتها شهيدة الثورة، وأكدت أن سالي ألقت نفسها من

الطابق الرابع[185]. يمكن استدعاء الأمهات اليزيديات اللواتي شهدن بيع بناتهن في سوق النخاسة الذي أقامته داعش. وأمهات كل الشباب والشابات في سوريا سواء الذين قتلوا أم اختفوا في سجون النظام، وأمهات الشباب العراقي، وأمهات ليبيا، وأمهات السودان، وأمهات فلسطين، والقائمة تطول بحسرة. كل شخص فقد حياته في هذه الثورات التي تطالب بالكرامة الإنسانية له أُمٌّ: تتلوى، تبكي، تصرخ، تخمش وجهها، تتمنى الموت. لكنها دائمًا أُمٌّ مخفية، رقم يُضاف إلى السجلات «إذا كانت موثقة». في كتب التاريخ والخطابات الرسمية تندرج كل هؤلاء الأمهات تحت عنوان أنيق «أمهات الشهداء». لا نعرف عنهن شيئًا، ولا نعرف أسمائهن، ولا نعي الثمن الذي تدفعه كل واحدة منهن في مواجهة موت مغدور.

دائمًا ما أفكر في الصورة النمطية التي التصقت بالأم الفلسطينية التي يموت ابنها شهيدًا، فتنطلق الزغاريد[186]، في ظني أن هذه من أكثر الصور قسوة. فمن ناحية هناك المكافأة الدينية التي تجعل الجنة مثوى الشهيد، ومن ناحية أخرى لا بد من عدم الانكسار أمام العدو الصهيوني. وعلى الأم أن تقدم الصورة مكتملة، لكنها في النهاية أُمٌّ وإنسانة تود أن تبكي وتصرخ. قد يكون درويش لخص مسألة الأم المخفية عندما قال: «وأعشق عمري لأني/ إذا متّ،/ أخجل من دمع أمي». لكن الحروب لا تخجل من دمع الأمهات. وماذا عن القرن الحادي والعشرين الذي يسبح في بحار دموع الأمهات؟ هل تغير شيء بظهور الأم المخفية أم بقي الأمر على حاله؟

في عام 2011 وبالتحديد يوم 15 أكتوبر، قام صامويل أراندا -وهو مصور أسباني- بالتقاط صورة لأم يمنية اسمها فاطمة وهي تحتضن ابنها زايد الذي كان ملقى على الأرض بجوار مسجد في صنعاء، فاقد الوعي إثر قنابل الغاز التي أُلقيت على المتظاهرين. في الصورة يظهر الشاب الملقى على الأرض وأمه المنتقبة تمامًا تجلس بجانبه وهي تحتضن نصفه الأعلى، وقد علقت

185. Armbrust, Walter. 2013. "The Ambivalence of Martyrs and the Counter-revolution." Hot Spots, Fieldsights, May 8.
https://culanth.org/fieldsights/the-ambivalence-of-martyrs-and-the-counter revolution

186. توقفت الزغاريد مع طوفان الأقصى في 7 أكتوبر 2023، لا لأن الصورة النمطية قد فقدت سطوتها، ولكن لأن آلة القتل الصهيونية لم تتوقف لحظة واحدة لتفسح المجال لأي زغرودة.

البي.بي.سي[187] أن الصورة تشبه تمثال بييتا (أي التقوى) الذي نحته مايكل أنجلو فنان عصر النهضة عام 1498، حيث صور السيدة مريم وهي تحتضن المسيح بعد الصلب. حصلت هذه الصورة على المركز الأول في جائزة الصورة الصحفية عام 2012. طبعًا لدى الصورة كثير لتقوله، خاصة أنها لا تبدو كأي صورة صحفية، فقد ساهمت جماليات الشكل والضوء والظل في إبراز عدة طبقات للمعنى. لم يعرف أحد هوية المرأة في البداية، إلى أن أخبرتها أختها المقيمة في الإمارات بأمر الصورة، حيث تعرفت على الابن. وفي حوار أجرته معها البي.بي.سي. تقول فاطمة: «لم أكن أبكي حزنًا في ذاك اليوم، بل كنت أبكي لأنني وجدت ابني حيًّا ولم يمت»، وتضيف: «إذا جاء المصور إلى اليمن سأقابله وأشكره، لأنه قدمنا إلى العالم، وخاصة نساء اليمن». (ربما تقصد الأمهات المخفيات).

عرف العالم فاطمة بالصدفة من خلال صورة، مشهد لفت نظر مصور محترف، وجد فيها بعد أن الصورة يمكنها المنافسة للحصول على جائزة. وهي صورة مبهرة فعلًا، لكنها لا تكشف الأم المخفية فقط، بل إن ما تقوله الصورة هو أن هناك عددًا من النساء اللواتي يشبهن فاطمة. وفي حين كانت الأم المخفية التي استفاضت إيمان مرسال في شرح ظاهرتها في القرن التاسع عشر تقنية معروفة، وهو ما سمح للباحثين بدراستها[188]، فإن فاطمة ومَن يشبهنها لسن ناتج تقنيات، بل هن بشر من لحم ودم، أمهات، يبكين وينعين أبناءهن. كل ما في الأمر أن الصدفة جعلت أراندا يلتقط مثل هذه الصورة.

إذا كانت صورة أراندا قد التقطت لحظة قهر في صنعاء، فإن فيلم «زهرة حلب» 2016 للمخرج التونسي رضا الباهي يُصور الارتباك المجتمعي الذي وقع في تونس ما بعد الثورة وخاصة في قطاع الشباب. قام رضا الباهي بتأليف وإخراج الفيلم، ولعبت دور الأم سلمى الفنانة التونسية هند صبري. تعمل سلمى ممرضة، وهو ما يجعلها تشهد أكثر المناطق المعتمة بؤسًا في المجتمع، لكنها تُعوض ذلك بالثقافة والصداقة، حتى مع زوجها الذي انفصلت عنه. يبدو مراد ابنها مراهقًا يدرس ويعزف الموسيقى، ولديه صديقة، إلى أن يقع في شراك مجموعة متطرفة دينيًّا تقنعه بتغيير حياته. يهاتف مراد أمه ويخبرها أنه في

187 Phil Coomes, "The story behind the World Press Photo". 22 February 2012. https://www.bbc.com/news/17111673

188. إيمان مرسال، كيف تلتئم؟ عن الأمومة وأشباحها، ص. 44-48

طريقه إلى سوريا ليلتحق بحركة الجهاد. من هنا تبدأ الأم في التخطيط لإعادة ابنها، وهي في ذلك الفعل تمثل الأم المخفية في كل العائلات التي التحق أبنائها بحركة داعش النصرة في سوريا والعراق.

يعتمد الفيلم على قصص واقعية حدثت في تونس. منذ خروج سلمى للبحث عن مراد تتكشف المفارقات المؤلمة واحدة تلو الأخرى. فقد حاولت سلمى الاستعانة بالسلطات الرسمية لإعادة ابنها من دون جدوى، وهي السلطات نفسها التي تَصِمُ هذه العائلات وأبناءها فيما بعد. يظهر مجاز الأم المخفية في ثلاثة مشاهد تُشكل عصب الفيلم. في المشهد الأول تشارك سلمى في ميدان المعركة مع داعش حيث تُمرض الجرحى، وفي الوقت ذاته تبحث عن مراد ابنها. يبدو كل شاب كأنه مراد حتى إنها تتوجه نحو أحدهم وهي واثقة أنه ابنها لتدرك أنها أخطأت. وكأن كل هؤلاء الشباب هم أبناؤها، بمعنى آخر هناك أم مخفية لكل شاب منهم. أما المشهد الثاني فهو ذاك الذي تحتدم فيه المعارك بين الفصائل الإسلامية، وتقع سلمى أسيرة لدى الطرف الآخر، وأول ما تواجهه هو الاغتصاب. في الكاميرا المثبتة على وجهها تظهر كل مآسي النساء في الحروب بما يجعلنا -نحن المشاهدين- عاجزين عن إيقاف التفكير في عدد النساء اللواتي مررن بهذه التجربة. أما المشهد الثالث وهو نهاية الفيلم، فهو حين تتمكن سلمى من الهروب وهي متخفية في زي المجاهدين «أم مخفية أيضًا» ليراها ابنها ويقتلها برصاصة ظنًّا منه أنها رجل ينتمي للمعسكر الـمُعادِي.

على الرغم من كل القداسة التي تحظى بها الأم، وكل الاستنكار تجاه مَن لا ترغب في الأمومة، وكل الاستخفاف بِمَن لم تتمكن من الإنجاب... على الرغم من كل ذلك، تختفي الأم عندما يبدأ البطش السلطوي، وتختفي عندما يُثار النقاش حول العنف ضد المرأة «التي تكون أُمًّا أو أُمًّا محتملة»، وتختفي أيضًا بالموت والرحيل.

الفصل الحادي عشر
الأم الأبوية من دون تردد

من دون أي محاولة للتخفي داخل ثنايا البناء الفني أو تطور الشخصيات أو تأثير المكان، تقدم كلٌّ من المصرية نوال السعداوي والكاريبية جامايكا كينكيد عملَين صادمَين في كونهما يرسمان معنى الأم الأبوية بسلاسة ووضوح. لا تحتاج المنظومة القيمية المهيمنة إلى بذل أي مجهود لترسيخ ذاتها، فقد أوكلت ذلك للأم التي أثبتت أنها قادرة على إعادة إنتاج القيم والأعراف. في تقديم قراءة تجاورية للعملَين، تقع الفائدة لكلَيهما؛ فكل عمل يلقي الضوء على نظيره، ويوضح ما لم يأتِ ذكره صراحة في المتن، وهذا هو المغزى الرئيس لآلية التجاور والموازاة.

لا تحتاج نوال السعداوي إلى تقديم (1931 -2012)، إذ إن اسمها بمفرده كافٍ لسماع اللغات من كل طرف. وليس هناك أدق مما وصفت به نفسها:

قال الرجال الذين غازلوني فاستعصيت عليهم إنني امرأة بلا أنوثة لأنها تكره الرجال. وقال الرجال الذين يعملون لحساب الله والوطن وملوك النفط إنني أعمل لحساب الشيطان وأدعو إلى الإباحية أو الحرية الجنسية. وقال الرجال الذين يحبون الفلاحين والعمال إنني أحب النساء أكثر مما أحب الفلاحين والعمال، وأؤمن بالصراع الجنسي أكثر من الصراع الطبقي، وبالتالي فأنا حليفة الاستعمار والإمبريالية والصهيونية. وقال الرجال الذين يحبون الوطن لله ولا يحبون الحديث عن الصراع الطبقي إنني حليفة الشيوعية العالمية لأن كلمة الطبقة تتردد أحيانًا في كتاباتي. وأما زملائي الأدباء والنقاد من الرجال أو النساء الذين يحبون أضواء الشاشة والصحف والسينما وجوائز الدولة ويعتبرون أن كل شيء مباح للنقد فيما عدا الله ورئيس الدولة فيقولون إنني أديبة فاشلة أعيش بعيدًا عن الضوء داخل القائمة الرمادية أو السوداء[189].

وبذلك لم يُنظر إلى إبداع نوال السعداوي بالجدية المطلوبة لتقييم النصوص الأدبية، فقد كانت هناك دائمًا أفكار مسبقة حول رؤى الكاتبة وموقعها في الخارطة الأدبية.

أحاط اللغط بالين بوتر ريتشاردسون -الاسم الحقيقي لجامايكا كينكيد، التي وُلدت عام 1949 في سانت جونز بأنتيجوا (حصلت على استقلالها من

189. نوال السعداوي، الإبداع والسلطة، مجلة الآداب، العدد الرابع 1992، ص 55 .

بريطانيا عام 1981) في بيئة فقيرة، حتى إن أمها أخرجتها من التعليم وهي في السادسة عشرة من عمرها لكي تعمل وتساند العائلة. وفي عام 1966 أرسلتها الأم إلى مدينة نيويورك لتعمل جليسة أطفال لدى إحدى العائلات الثرية. عندها قامت كينكيد بقطع العلاقة مع أمها، ورفضت أن ترسل أي أموال، أو حتى عنوانًا للمراسلة، ولم تعد إلى أنتيجوا إلا بعد عشرين عامًا. حاولت أن تكمل تعليمها في أمريكا ولم تتمكن، فبدأت في الكتابة لبعض مجلات الشباب. وفي عام 1973 غيرت اسمها إلى جامايكا كينكيد، وكان هذا التغيير بالنسبة لها «طريقة لفعل أشياء من دون أن تكون الشخص نفسه الذي لم يستطع فعلها، الشخص الذي كان لديه كل تلك الأعباء»[190]. بعد فترة وجيزة وبالتحديد في عام 1974، تعرفت كينكيد على ويليام شون «تزوجت من ابنه فيما بعد» الذي كان يكتب عمود «حديث المدينة» في النيويوركر، ودعاها للكتابة في العمود. وعن تلك الفترة تقول كينكيد: إن التساؤلات عن كيفية وصولها لهذا المكان كانت دائمًا ما تحيط بها خاصة من قِبل النساء، فكانت بالنسبة لهن شابة سوداء «جئت من اللامكان.. من دون أي أوراق اعتماد. كنت معدمة. وحرفيًّا جئت من مكان فقير. كنت أعمل خادمة. ولم أكمل تعليمي. وفجأةً أبدأ الكتابة في النيويوركر. هذه هي حياتي التي تبدو مزعجة للآخرين».[191] تبدو العلاقة مع الأم محورية في حياة الكاتبتَين. فنوال السعداوي ترى في أمها كثيرًا:

منذ علمتني أمي الحروف، عرفت تكوين كلمة ذات معنى هو اسمي، بدأت أكتبها كل يوم، أحببت شكل الاسم ومعناه النوال أو العطاء. ارتبط بي، «نوال»، أربعة حروف متشابكة، كتبتُه إلى جوار اسمي فوق كراستي الصغيرة، «زينب»، أصبح جزءًا مني. عرفتُ اسم أمي، أحببت شكل الاسمَين معًا، ومعناهما، كما أحببتُ نفسي وأمي. أكبر حب في حياتي مُنذ وُلدت كان لنفسي ولأمي، بعد ذلك يأتي الآخرون،

190. Garis, Leslie »October 7, 1990«. "Through West Indian Eyes". New York Times Magazine. https://www.nytimes.com/199007/10//magazine/through-west-indian-eyes html?pagewanted=all&src=pm

191. Loh, Alyssa »May 5, 2013«. "Jamaica Kincaid: People say I'm angry because I'm black and I'm a woman". Salon. https://www.salon.com/201305/05//jamaica_kincaid_people_say_im_angry_because_im_black_and_im_a_woman_partner/

منهم أبي، شطب على اسم أمي، وضع اسمه إلى جوار اسمي، ثم وضع اسم أبيه «السعداوي»، رجل مات قبل أن أُولَد. ودار في عقلي السؤال: لماذا يشطب أبي اسم أمي؟ ولدتني، أرضعتني، علمتني الكتابة، ترعاني كل يوم؟! يضع مكانه اسم رجل غريب لم أره في حياتي، مات قبل أن أُولَد؟(192) .

لا تتردد السعداوي (الاسم الذي تكرهه نوال) في الإعلان عن فضل أمها، حتى إنها كتبت قصة باسم «ليس لأمي مكان في الجنة»[193] تتساءل فيها عن ذاتية النساء/ الزوجات في المنظومة الدينية التي تشرح ثواب الرجال تفصيلًا. ولذلك يبدو طبيعيًّا أن تطلق نوال حملة في عام 2005 لوضع اسم الأم بجانب اسم الأب في اللقب. أما كينكيد -التي غيرت اسمها فعلًا- فقد كانت علاقتها بأمها جيدة ووثيقة، إلى أن رزقت الأم بولدَين جديدَين من زوج آخر، وظلت الموارد المادية كما هي، وهو ما جعل الأم تخرج ابنتها من المدرسة على الرغم من تفوقها. في حوار نُشر في النيويورك تايمز عام 1985 تقول كينكيد:

«لقد احتفظت أمي بكل قطعة ملابس ارتديتها، وبالتالي عندما كبرت كان حياتي الماضية وكأنها متحف أمامي. من الواضح أنني أصبحت كاتبة، لأن أمي كتبت لي حياتي وأخبرتني بها. لقد جعلني ذلك مهتمة بفكرة أنني شيء. ليس لديَّ أيّ تفسيرات أخرى سوى ذلك. فأنا بالتأكيد لم أعرف أي كُتَّاب، بل إنني كنت على يقين أنه لم يعد هناك مَن يمارس الكتابة باعتبارها لم تعد موضة رائجة. فأنا لم أقرأ أي كتاب صدر في القرن العشرين سوى عندما بلغت السابعة عشرة، وكنت بعيدة عن بلدي»[194].

ولأن للأم دورًا محوريًّا في حياة كل كاتبة، تظهر الأم في معظم القصص والروايات التي كتبتها كلاهما. صدرت قصة «فتاة» لكينكيد في مجموعتها الأولى «في قاع النهر» عام 1983، وصدرت قصة «موت معالي الوزير سابقًا» لنوال السعداوي عام 1988 في مجموعة «موت معالي الوزير». تشترك القصتان في البناء الفني الذي يعكس رؤية سلطوية يرسخها الارتكاز على صوت واحد،

---

192. نوال السعداوي، رواية السيرة الذاتية، مجلة فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، صيف 1998، ص 376 .

193. نوال السعداوي، ليس لأمي مكان في الجنة- أوراقي...حياتي، ج 2. رفض أحمد بهاء الدين نشر هذه القصة في مجلة «صباح الخير» حين كان رئيسًا لتحرير المجلة.

194. Kenney, Susan «April 7, 1985). "Paradise with Snake". The New York Times. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/9719/10//home/kincaid-annie.html

واللغة المباشرة المجردة من أي فائض بلاغي، ما يزيد من حدتها. لا بد من الإتيان على ذكر المفارقة الكامنة في العلاقة بين القصتَين، فقصة «فتاة» لكينكيد -التي حار النقاد في تصنيفها- عبارة عن سلسلة متتالية من الأوامر الصارمة والتعليمات التي تُصدرها الأم لابنتها. ولا يُسمع صوت الابنة سوى مرتَين بوصفه واهيًا وضعيفًا لا قيمة له ولا قدرة له على إيقاف حدة الأوامر. أما قصة «موت معالي الوزير سابقًا»، فهي ترتكز على صوت الوزير السابق/ الابن الذي يبدو أنه على فراش الموت، وقد قرر أن يُخبر أمه الكيفية التي تم بها الإطاحة به. لا نسمع صوت الأم مطلقًا لكن سرد الوزير السابق يعوض غياب صوتها. يبدو غياب الصوت الأمومي هو المشترك بين القصتَين، فصوت الأم في قصة «فتاة» لا يعكس أي رؤية أمومية، حتى لو كان صوتها هو المهيمن على السرد، بل هو تمثيل للسلطة الأبوية التي تستبطنها النساء، ليعدن إنتاجها وليس هناك أفضل من الأبناء/ الابن في «موت معالي الوزير» والابنة في «فتاة» للحفاظ على موروث جندري.

الأبوية تحادث ذاتها:

في قصة «فتاة» لكينكيد لا نسمع سوى صوت الأم التي تلقن ابنتها دروس وتعاليم الالتحاق بقبيلة النساء. تبدو التعاليم والتوجيهات بمثابة طقوس لا بد من الالتزام بها لتُقبل الفتاة في المجتمع كسيدة وليس «عاهرة». تبدأ التعاليم مباشرة: «اغسلي الملابس البيضاء يوم الاثنين وضعيها على التلة الحجرية، اغسلي الملابس الملونة يوم الثلاثاء وانشريها على الحبل لتجف، لا تمشي في أشعة الشمس كاشفة رأسكِ، اطبخي أصابع القرع العسلي في زيت ساخن للغاية، انقعي ملابسكِ الداخلية مباشرة بعد أن تخلعيها». اللافت للنظر أن التعاليم التي تستمر حوالي صفحتَين لا تهمل أي تفصيل له علاقة بتقسيم الأدوار في الحياة اليومية، فتظهر مثلًا مسألة الوضع الاجتماعي: «لا تتحدثي مع الأولاد المتهتكين[195]، ولا حتى لوصف مكان»، ويتصل بذلك السلوك البورجوازي: «عليكِ بتناول الطعام بطريقة لا تجعل الآخر يشعر بالتقزز»، أو مثلًا: «هكذا تبتسمين لشخص لا تحبينه كثيرًا، هكذا تبتسمين لشخص لا تحبينه إطلاقًا، وهكذا تبتسمين لشخص تحبينه كثيرًا». تستمر تعاليم الأم الخاصة بالحياكة

195. صايع بالدارجة المصرية.

والطهي والتنظيف، ثم تتطور لتدخل في فنون الإغواء: «بهذه الطريقة تحبين الرجل، وإذا لم تنجحي فهناك طرق أخرى»، أو مثلًا تقول: «هكذا تعدين مشروبًا جيدًا لتتخلصي من الجنين قبل أن يصبح طفلًا»، وتنتهي التعاليم بقول الأم: «اضغطي دائمًا على الخبز لتتأكدي أنه طازج».

تبدأ التعاليم وتنتهي في جمل متتالية، حيث الفاصلة والفاصلة المنقوطة هما علامتا الترقيم الوحيدتان. يدل غياب النقطة الختامية للجملة على عدم انتظار الأم لأي إجابة، فالمسألة بالنسبة لها لا تتجزأ، لأن الالتزام بأعمال المنزل «الحياكة والطهي والتنظيف» لا ينفصل عما يتعلق بالجسد أو التواصل مع الآخر. وفي هذه المقطوعة التي لا تقدم ثغرة واحدة للابنة، تطرح الأم نموذجَين على الابنة أن تكون إحداهما: سيدة أو عاهرة. فتقول لها: «في أيام الآحاد عليك أن تسيري كسيدة وليس كالعاهرة التي تتوقين أن تصبحي عليها»، وتكرر لها هذا الأمر مرة أخرى: «هكذا تتصرفين في وجود الرجال الذين لا تعرفينهم جيدًا، بذلك لن يكتشفوا العاهرة التي حذرتكِ أن تكونيها». بمعنى آخر، أي مخالفة للتعاليم تجعل من الابنة عاهرة.

على الرغم من أن قصة «موت معالي الوزير سابقًا» تُسرد على لسان الابن، فإن نفس النموذجَين يتكرران، وهو ما تعلمه الابن من مراقبة سلوك الأم على مدار حياته. تبدأ القصة من النهاية حيث الابن على فراش الموت، وبالتالي يبدو السرد كأنه الاعتراف الأخير: «ضعي يدكِ على رأسي يا أمي، وربِّتي برقتكِ على شَعري وعنقي وصدري كما كنتِ تفعلين معي وأنا طفل، فأنتِ الوحيدة الباقية لي، ووجهكِ هو الوحيد من وجوه العالم الذي أراه أو أريد أن أراه في هذه اللحظات الأخيرة»(13). في رغبة الابن -الذي كان وزيرًا سابقًا كما يشي العنوان- أن يعود إلى الطفولة وألَّا يرى سوى أمه يظهر إحساس عدم الأمان والفقدان والخسارة وهو ما يحمل أصداء نموذج عثمان بيومي في رواية «حضرة المحترم» 1975 لنجيب محفوظ، حيث وقع عثمان بيومي في عشق الوظيفة التي تحولت إلى سراب وخسارة في النهاية. لكن نموذج السعداوي يختلف في كونه يفضح ذكوريته وأبويته الفجة التي تتجلى بشكل كلاسيكي معروف:

«كان الاجتماع الهام الوحيد هو الاجتماع الذي أصبح فيه مرؤوسًا، وكنت أكره -منذ أصبحت موظفًا في الحكومة- أن أكون مرؤوسًا، وتعودت أن أكتم كراهيتي أمام رؤسائي، وألَّا أنفِّس عنها إلا في مكتبي مع المرؤوسين، أو في بيتي مع زوجتي كما كنت أرى أبي يفعل مع أمي. دائمًا كنت أعجز عن التنفيس

عـن كراهيتـي أمـام رئيـسي حتـى وإن كان موظفًـا عاديًّـا كرئيـس قسـم أو مديـر إدارة، فـما بـال الأمـر حـين يكـون رئيـسي ليـس موظفًـا مثـل أي موظـف في الدولـة، وإنـما هـو رئيـس الدولـة كلهـا»(14).

هـذا هـو النمـوذج المعـروف في تسلسـل حلقـات القهـر، حيـث الأقـوى ينفـس عـن غضبـه في الأضعـف، ليتحـول المنـزل في النهايـة إلى مسـاحة تمتـص كل الإحبـاط الأبـوي والهزيمـة. لكـن سلسـلة علاقـات القـوى هنـا تختلـف عـن قصـة «فتـاة»، التـي عمـل فيهـا خطـاب الأم عـلى ترسـيخ كل أشـكال الخطـاب الأبـوي وممارسـاته. في قصـة السـعداوي تبـدأ علاقـات القـوى مـن رئيـس الدولـة وتنتهـي عنـد الأم التـي لا نسـمع لهـا صوتًـا، لكنهـا حـاضرة في سـلوك الابـن وفي كل مـا يقولـه بالنيابـة عنـه: «مـاذا تقولـين يـا أمـي؟ نعـم يـا حبيبتـي، كنـت أجلـس أمامـه في مقعـدي بجسـدي وعقـلي، مشـدودًا منتبـه الحـواس شـديد اليقظـة، أخشـى أن يسـألَني فجـأة سـؤالًا لا أعـرف إجابتـه، وإذا عرفـت الإجابـة فأخشـى ألا تكـونَ هـي الإجابـة الصحيحـة، وإذا كانـت هـي الإجابـة الصحيحـة، فأخشـى ألا تكـونَ هـي الإجابـة المطلوبـة»(14). في هـذه المنظومـة الصارمـة -التـي لا تختلـف كثـيرًا عـن تعاليـم الأم في قصـة كينكيـد- أخطـأ الابـن في ذات يـوم وقـدم الإجابـة الصحيحـة، لكنهـا لم تكـن المطلوبـة. وكـما كانـت الابنـة في قصـة «فتـاة» مُعرضـة للتحـول إلى عاهـرة في حـال مخالفـة التعاليـم، فـإن الابـن فقـد منصبـه حـين خالـف التعاليـم أيضًـا. وعـلى الرغـم مـن اختـلاف التعاليـم في الحالتَـين، فإنهـا جميعًـا تُشـكل جـزءًا مـن فكـر المنظومـة الأبويـة.

لا بـد مـن فهـم سـبب نسـيان الوزيـر لقواعـد اللعبـة السياسـية، النسـيان الـذي جعله يقـدم الإجابـة الصحيحـة بـدلًا مـن المطلوبـة. «واسـتقرت عيناهـا القويتـان الثابتتـان في عينـيَّ»(17)، تلـك الموظفـة الصغـيرة التـي لم تهتـز أمـام نظـرة الوزيـر، بـل بادلتهـا بنظـرة ثابتـة، تـشي بالتحـدي والثقـة بالـذات؛ هـذه النظـرة التـي تقـوم عـلى محمـول في الثقافـة الشـعبية، والتـي يوضحهـا الوزيـر السـابق: «مـا أغضبنـي يـا أمـي حقيقـةً هـو أنهـا فعلـتْ مـا لم أفعلـه أنـا بالـذات، وأننـي في كل حيـاتي لم أسـتطع مـرة واحـدة أن أرفـعَ عينـيَّ في عينَـي أي رئيـس مـن رؤسـائي وإن كان موظفًـا صغـيرًا، ولا يملـك عـليَّ إلا سـلطة صغـيرة. وكان غضبـي يـا أمـي يشـتد كلـما حاولـت أن أعـرف كيـف عجـزتُ عـن ذلـك وهـي لم تعجـزْ؛ مـع أننـي رجـل وهـي امـرأة، مثـل أي امـرأة أخـرى؟»(19).

تبـدو المسـألة مركبـة، فقـد شـعر الوزيـر بالضعـف عـدة مـرات، أولًا عندمـا فعلـت الموظفـة مـا لم يتمكـن مـن فعلـه، وثانيًـا حينـما أشـعرته بضعفـه كرجـل، وثالثًـا

عندما نظرت إليه نظرة مشابهة لنظرة ابنته «وشعرت بالخجل الذي ذكرني في لحظة سريعة خاطفة بعينَي ابنتي الصغيرة، وتحوَّل الخجل في لحظة خاطفة إلى رغبة في أن أُخجلها كما أخجلتني، ووجدت نفسي أصرخ في وجهها بصوت عالٍ على غير عادتي: «كيف تجرؤين؟! مَنْ أنتِ؟ ألا تعلمين أنكِ مهما كنتِ فلستِ إلا موظفة صغيرة وأنا الوزير، ومهما ارتفعتِ فأنتِ في النهاية امرأة، مكانها في الفراش تحت الرجل؟»(17). كان الوزير يتوقع أن مثل هذا الكلام لا بد أن يكون بمثابة صفعة لكرامة الموظفة، لكن عدم اكتراثها بمثل هذا الهُراء هو ما أغضبه أكثر: «لكن الغريب يا أمي أن هذه المرأة لم يكن يقتلها شيء ولم يَبْدُ عليها أي خجل، بل إنها لم تُطْرِق بعينَيها إلى الأرض ولم يرمش لها جَفْن»(17). تحولت الموظفة -أو بالأحرى نظرتها- إلى تهديد لسلطة الوزير.

نظرة واحدة كانت كافية لتجعل الوزير فاقدًا للثقة بذاته ومرتبكًا، نظرة تعبر عن الندية وعدم الاكتراث بالتعاليم الأبوية، نظرة تُربك رؤية المنظومة السلطوية لنفسها، وتدفعها إلى التشكيك فيما بدا أنه من الثوابت لفترة طويلة. فهذه الموظفة -كما يراها الوزير- هي مثل أي امرأة أخرى، وأمه نفسها امرأة، لكن الفارق بينهما كبير ويشبه الفارق بين السيدة والعاهرة: «لكني لم أرَ في كل حياتي أنكِ يا أمي رفعتِ عينَيكِ في عينَي أحد كما رفعتْهما هذه المرأة في عينيَّ، ربما لو أنني رأيتكِ مرة واحدة لاستطعت أن أحتمل هذه الموظفة، بل لو أنكِ رفعتِ عينَيك مرة واحدة في عينَي أبي ربما استطعت أنا أيضًا أن أرفع عينيَّ في عينَيه، وربما استطعت أن أرفع عينيَّ في عينَي أي رجل آخر في موضع السلطة»(19). في الأم تكمن المشكلة، فقد قدمت لابنها السلوك الذي ينبغي على المرأة أن تسلكه، وهو ما يجعله غير قادرٍ على احتمال نظرة ندية من موظفة صغيرة، كما كان غير قادر على النظر في عينَي أبيه، ثم أصبح عاجزًا عن مواجهة أي سلطة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الصوت الصامت

في القصتَين يعمل كلٌّ من الصوت السردي والبناء الفني على ترسيخ السلطة الأبوية بشكل ضمني، فتتحول إلى مسيطر على فضاء النص بأكمله. ففي قصة «فتاة» لجامايكا كينكيد تبدأ الأم في إلقاء التعاليم والتوجيهات مباشرة من دون أي توقف، وهو ما يعني أنها لا تتوقع أي تفاوض، كما أن بناء الجمل كلها يأتي في شكل أمر. ولم تتحرج الأم مطلقًا في الانتقال من المظهر إلى السلوك والأدوار، كل ما يُشكل الهوية. لكن في ظل هذه الأوامر المتتالية طرحت الأم سؤالَين

فقط، وإذا كان السؤال يستدعي إجابة وهو ما يسمح بظهور صوت الفتاة فإن الأم لم تكن تنتظر إجابة وهي بالتالي أسئلة بلاغية تحمل دلالات مختلفة.

في الجزء الأول من القصة وفجأة بعد قول الأم «انقعي السمك المملح ليلة بأكملها قبل أن تقومي بطهيه»، تسأل باستنكار: «هل صحيح أنكِ تغنين البينا[196] في مدرسة الأحد؟»، ثم تستطرد مباشرة: «احرصي على تناول طعامكِ بطريقة لا تجعل الآخر يتقزز». بعد عدة أوامر نسمع صوت الفتاة واهيًا ومكتوبًا بالخط المائل في النص: «لكنني لا أغني البينا في أيام الأحد، ولا أغني مطلقًا في مدرسة الأحد». لكن، كأنها لم تقل شيئًا، إذ تستمر الأم: «هكذا تثبتين الزر، وهكذا تصنعين عروة لتثبيت الزر». ثم نسمع صوت الفتاة مرة أخرى قبل نهاية النص بقليل، وذلك حين توجهها الأم إلى ضرورة الضغط على الخبز: «لتتأكدي أنه طازج». يجيء صوت الفتاة مرة أخرى لكنه ليس دفاعًا عن النفس كما كان في المرة الأولى، ولكن في شكل استفهام حقيقي: «ماذا لو منعني الخباز من لمس الخبز؟»، تقدم الأم ردًّا -في شكل سؤال- صادمًا تتركه كينكيد بمثابة خاتمة للقصة: «تعنين أن بعد كل هذه التعليمات ستكونين المرأة التي يُمكن للخباز أن يمنعها من لمس الخبز؟»، بهذا تكون التعاليم التي قدمتها الأم هي الطريق الوحيد المتاح للفتاة إذا أرادت أن تكون سيدة مقبولة في المجتمع وقادرة على الفعل، وأي حياد عنه يعني السقوط في هاوية نموذج العاهرة التي ورد ذكرها مرتَين في النص. تجاهلت الأم الرد على الفتاة في المرة الأولى حيث كان السؤال بمثابة اتهام أو تحذير، لكن في المرة الثانية كان على الأم أن تفهم الفتاة أن اتباع كل التعاليم حرفيًّا سيجعل منها امرأة قادرة على ممارسة الحياة اليومية المرسومة لها.

أما في قصة «موت معالي الوزير سابقًا»؛ فالأمر يبدو معكوسًا. فليس هناك سوى صوت الوزير الذي نسمعه يسرد كافة التفاصيل لأمه، ومن حين إلى آخر يقول: «ماذا تقولين يا أمي؟»، أو مثلما «لا.. أنا لا أعاتبكِ يا أمي». لا جدال في أن صوت الأم غائب تمامًا، لكن تعاليمها حاضرة كأيقونة لها حضور أوامر الأم في قصة «فتاة». كانت النظرة القوية الثابتة من الموظفة كفيلة بإرباك الوزير، لأنها «ليست نظرة طفل، وليست بالذات نظرة بنت، أو بالأحَرى بنت طبيعية، وأن البنت الطبيعية، بل الولد الطبيعي أيضًا يجب أن تكون نظرته أقل

196. نوع من الزجل الكاريبي الذي ينهل من الثقافة الشعبية.

مكتبة
t.me/soramnqraa

ثباتًا أو أقل وقاحة، وبالذات حين ينظر إلى شخص أكبر منه مقامًا وسنًّا وله سلطة عليه، فكيف الحال إذا كان هذا الشخص هو الأب، رب الأُسرة وعِمادها، الذي يعمل والذي ينفق، ومن حقه على أفراد أسرته جميعًا الاحترام والطاعة، كبارًا كانوا أم صغارًا، وعلى الأخص الصغار؟»(16). الطبيعي هو ما كانت تقوم به الأم، هو المألوف والمعروف والمقبول، التنشئة والمعتقد؛ كل ما يخالف ذلك يدخل في نطاق المستهجن.

على الرغم من صمت الأم في النص، يبدو صوتها حاضرًا، حتى إنها أودت بحياة ابنها بسبب نظرة الموظفة: «ماذا تقولين يا أمي؟ نعم، هذا هو كلامكِ الذي كنتُ أسمعه منكِ وأنا طفل صغير وقد ظل في ذاكرتي على الدوام إلى حدٍّ أنني كنت أقوله لزوجتي، وأردده لابنتي، وأقوله أيضًا لمن كان يقع من الموظفين تحت رئاستي أو سلطتي، وأشعر بالرضى عن نفسي وأنا أقوله إلى حد الزهو، وأرى الإعجاب في أعين الموظفين حولي؛ فيشتد إيماني بأن ما أقوله هو الحقيقة الثابتة منذ الأزل، وأن مَنْ يقول بغيرها فقد أخطأ أو كفر»(16). وبالتالي، ما قامت به الموظفة ليس إلا كفرًا، فقد حادت عن التعاليم وسقطت في نموذج العاهرة من وجهتَي نظر الوزير والأم في قصة «فتاة». تبدو الموظفة صامتة ولا صوت لها إطلاقًا؛ إلا أن نظرتها الثابتة وعدم تأثرها بما قاله من قبل هما منبع قوتها، وهي بذلك تقف في مواجهة الفتاة في قصة كينكيد.

لا يفهم الوزير سوى امرأة تلتزم بتعاليم الأم في قصة «فتاة»، ولا تعرف الأم في كلتا القصتَين سوى تمجيد الأب وكل ما يرتبط به. هكذا تكون الأم الأبوية أشد قسوة من الأب ذاته، فالأخير يوكل إليها مهمة الحفاظ على أركان السلطة وإبقاء الخطاب لامعًا وبراقًا. بذلك تتحول الأم أحيانًا إلى أهم دعائم السلطة الأبوية.

الفصل الثاني عشر
الأم الهاربة

«بدأت العد: عشرة، عشرين. قاطعتها وقلت: «لا، واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة... حتى مائة». نظرت إلى متشككة قليلًا، لكنها ابتسمت قبل أن تدير وجهها إلى الحائط مجددًا وتبدأ في العد. تركتها هناك وأخذت دفتري، أغلقت باب الحمام من خلفي، وحاولت أن أتابع الكتابة في الحمام، لا أعرف ما الرقم الذي انتهت عنده من العد، لكنها عادت للبكاء من جديد، ومن خلف باب الحمام كان صراخها لا يتوقف».
كاميليا حسين، استغماية [197].

كانت ميلدرد في الحادية والثلاثين عندما قامت بنقل عائلتها إلى تاسكن «مدينة في مقاطعة أريزونا». في المقابلات الصحفية، تصور سوزان أمها ميلدرد كامرأة معتدة بنفسها ومستغرقة في ذاتها، امرأة لم تعرف كيف تتصرف كأم. بدلًا من ذلك كانت تقلق حيال التقدم في العمر وفقدان ملامح الشباب. طلبت ميلدرد من سوزان ألّا تناديها «أمي» في الأماكن العامة، لكيلا يعرف أحد أنها كبيرة بما يكفي لتكون أُمًّا. ارتبكت سوزان، وتساءلت عن كيفية قضاء أمها للوقت، لأنه حتى بعد موت جاك روزنبلات كانت ميلدرد تتغيب عن المنزل ساعات طويلة، وتترك سوزان وجوديث في عهدة بعض الأقارب.
سوزان سونتاج، صناعة الأيقونة، كارل روليسون وليزا بادوك.[198]

هل تهرب الأم من أبنائها، أم من فكرة الأمومة، أم من تبعات الفكرة؟ في المقطع الذي ورد في رواية «استغماية»- العمل الروائي الأول للمصرية كاميليا حسين- تسعى الأم/ المرأة إلى استقطاع وقت ومكان للكتابة، تحاول جاهدة أن تجد غرفة فيرجينيا وولف، لكنها لا تجد سوى دورة المياه بعد أن تخدع الطفلة بسهولة، حتى إننا نتعاطف مع الطفلة المخدوعة على الرغم من تفهمنا لما تفعله الأم. أما في المقطع الثاني الذي يأتي من إحدى السير الغيرية التي صدرت عن حياة الناقدة الأمريكية سوزان سونتاج (1931 - 2004)، نجد أنفسنا مرغمين على التعاطف مع الابنة أو بالأحرى مع حالة عدم الفهم التي غلفت سنوات طفولتها.

---

197. صدرت رواية استغماية عن الدار المصرية اللبنانية، 2023، وهي العمل الروائي الأول للمصرية كاميليا حسين والفائزة بجائزة «ورشة أصوات وخطوط لرواية الجريمة الأدبية» التي نظمتها شركة ستوريتل للكتب الصوتية -ومقرها السويد- مؤخرا بالتعاون مع الدار المصرية اللبنانية. في مطلع 2022 تم الإعلان عن ورشة «أصوات وخطوط: رواية الجريمة الأدبية»، تحت إشراف الكاتبة منصورة عز الدين.

198. Carl Rollyson and Lisa Paddock, Susan Sontag: The Making of an Icon. New York: Norton, 2000.

لكن هذه المرأة الكاتبة في «استغاية» التي تسعى إلى تحقيق الجزء الآخر منها عبر الكتابة -والهروب هو السبيل الأوحد- عانت أيضًا من غياب الأم في طفولتها، حيث تكفل مرض السرطان بإنهاء حياتها.

«أتذكر كيف أمسك بيدي، وسرنا معًا في أروقة المستشفى، وهو يتظاهر بالبحث عنها في الغرف الخاوية، وفي الممرات البعيدة، وفي حديقة المستشفى حيث أخبرني بأنها ربما تلاعبنا لعبة الاستغماية. أذكر أنه تركني في الحديقة مع إحدى الممرضات، واختفى قليلًا كي يعود لإخباري بأن ماما سافرت للعلاج في الخارج. صدقت حكايته، ولسنوات كنت ألوح بقوة لكل طائرة تمر في السماء، عسى أن تراني ماما من النافذة»(38).

تختفي الأم وتتلاشى ذكريات الابنة عنها، وفيما عدا بعض الصور القديمة «تبدو صورتها في عقلي ضبابية»(39). هل كانت الراوية تهرب من ابنتها لتكرر اختفاء/ غياب أمها الذي كان صدمة مبكرة؟ أم أنها تهرب من ابنتها عبر ممارسة لعبة الاستغماية التي تظن أن أمها لا تزال تلعبها معها؟ ينتج عن التوتر الدائم بين التكرار ومحاولة كسر دائرة التكرار شخصية منشطرة لا تختلف في فلسفتها ومبرراتها عن فلسفة سؤال هاملت الشهير: «أكون أم لا أكون؟»، وهو سؤال يدفعه إلى التأمل في النتائج المحتملة لبقائه على قيد الحياة، وبنفس الحجة يستعرض نتائج الانتحار، وفي النهاية لا يصل إلى خيار محدد. فهو يريد أن يكون وألَّا يكون، مثل الأم التي تريد ابنتها وبالقوة والإرادة نفسَيهما تريد الكتابة، ولا ترغب في التضحية بأيٍّ منهما، ولا قدرة لديها على ترتيب الأولويات؛ الأمومة والكتابة فعلان متداخلان في السرد ولا يمكن الفصل بينهما، كل ما في الأمر أنه علينا تخيل تلك المرأة البائسة التي تلجأ إلى دورة المياه لتكتب، ثم تشعر بالذنب، ثم تحاول الاختباء.. وهكذا في متتالية من التكرار ومحاولة التغيير.

بالمثل تتجلى متتالية التكرار في حياة سوزان سونتاج، بل ربما تكون أكثر وضوحًا وحِدةً. في السيرة الغيرية التي كتبها بنيامين موسر(199) تقول سونتاج عن أمها: «كنت بالكاد أراها»، «كانت غائبة دائمًا»، وهو ما يؤكده موسر. فقد أنجبت ديفيد وهي في التاسعة عشرة من عمرها، وقبل أن يُكمل عامه الأول التحقت ببرنامج الدكتوراه في قسم الأدب الإنجليزي بجامعة كونتيكت. وعندما بلغ خمسة أعوام تركته في رعاية والده والمربية لتقيم في أوروبا لمدة عام. فيما بعد وعندما حصلت على الطلاق عام 1958 خاضت

199. Benjamin Moser, Sontag: Her Life and Work. Harper Collins, 2019.

معركة شرسة للحصول على حضانة ديفيد، وكانت غالبًا ما تصحبه معها إلى حفلات مانهاتن بنيويورك وتجمعات أخرى بالمدينة «وتتركه ينام على أكوام المعاطف».[200] ما الذي يجعل سونتاج تقاتل للحصول على حضانة ديفيد، ثم تتركه ينام في السهرات كأي شيء مهمل نزيحه جانبًا؟ بالبحث في سيرة سونتاج ليس من السهل إطلاقًا الوصول إلى استنتاج سطحي ينزع عنها صفة الأمومة أو يوحي بإهمالها لابنها. ففي هذا التكرار تظهر محاولات كسر دائرة التكرار، وقد علقت إحدى صديقاتها أنها غالبًا ما كانت «تعتذر لديفيد وتتوسل له أن يسامحها».[201] يورد موسر ما قالته الكاتبة جامايكا كينكيد عن سوزان سونتاج، إذ ترى أن سونتاج لم يكن لديها «غريزة أمومة حقيقية»، وتستطرد أن كل المفاهيم الحاضرة والمجهزة سلفًا عن الأمومة لا تنطبق على سوزان: «لم تكن قسوة. بل هو شيء خاص بسوزان. ليس هناك كلمات أو طرق ملائمة لوصف سلوكها».[202]

لا يختلف سلوك الأم في رواية «استغماية»؛ فهي تبذل محاولات مستميتة للكتابة والابنة تلعب حولها ببالونات الهيليوم: «ولفت ذراعها بقوة حول رقبتي وكررت: «ماما هاتي حضن». كانت الكلمات محشورة في رأسي، كل ما أرغب فيه هو أن تخرج على الورق، بدا وجه المهرج مخيفًا، وبدا ذراع الصغيرة الهشة الملتفة حول رقبتي كفًا ضخمة تحاول أن تخنقني»(55). هو تحديدًا شعور الاختناق الذي يسيطر على هذا النموذج الأمومي بما يدفع الأم إلى السقوط في دائرة التكرار في محاولة مندفعة للتملص من الالتزام بدور ثابت أضيق من رغباتها وطموحاتها وأحلامها، لكن محاولة الخروج من هذه العباءة المجهزة سلفًا هو ما يتم استخدامه ضد النساء. ولذلك يُحسب لبنيامين موسر أنه لم يخلع هذه الصفات على سوزان سونتاج. فالأم في «استغماية» التي شعرت بالاختناق قامت بقص الأثقال المعدنية التي تعمل على تثبيت بالونات الهيليوم وأطلقتها في الهواء، وطبعًا بدأت الطفلة «في وصلة من البكاء»(56). مباشرة

200. Leslie Jamison, "The Remaking of Susan Sontag: Review of Benjamin Moser's Sontag: Her Life and Work." New Republic. September 12, 2019
https://newrepublic.com/article/154988/remaking-susan-sontag-benjamin-moser-book-review

201. المصدر السابق.

202. أورد هنا تعبير كينكيد باللغة الانجليزية لأنه أكثر دقة من العربية:
"It's not ruthlessness. It's just Susan-ness. None of the words or the ways of characterizing her behavior really fit."

تدرك الأم أنها ارتكبت خطأ «ولم تكف عن البكاء حتى قلت إننا سنلعب الاستغماية، ووعدت أن أحضر بالونات جديدة أجمل وأكثر من البالونات التي تركتنا ورحلت»(56-57). إلا أن هذا الاعتذار المقترن بوعد واهٍ أدى إلى مزيد من الهروب، فما كان من الأم إلا أن اختبأت في الحمام. بهذا تتحول لعبة الاستغماية إلى كناية عن الهروب، الغياب، الرحيل؛ وكأن الاستغراق في اللعبة هو السبيل إلى التحرر من الاختناق: «أجري بخطوات مسموعة نحو الصالة وأترك نعلي المنزلي ظاهرًا أسفل الستارة كي أضللها، ثم أتحرك دون صوت حتى أصل إلى غرفة النوم، وأختبئ أسفل أكوام الغسيل المتروكة دون أن يطويها أحد»(60). ليس هناك أوضح من استخدام مفردة «أضللها»، فإضافةً إلى قسوة الفعل الذي يحيد عن جوهر اللعب لا يمكن إغفال قصدية الهروب. لاحظ موسر أن سونتاج أغفلت تمامًا ذكر ابنها ديفيد في يومياتها، وجاء تفسير سوزان أن ابنها «حقيقي بشدة» بالنسبة لها، وهو الوحيد الذي فرض حضوره الملموس في حياتها، وبالتالي لم يتحول إلى واحد من تلك الشخصيات الحاضرة في حياتها النفسية «أي اليوميات». كانت سونتاج منسحبة من حياة ابنها، لكنها كانت مشغولة به بالقدر نفسه، لم تكن حاضرة دومًا في حياته، ولم توفر له استقرارًا منزليًّا، لكنها عهدت إليه بأفكارها وكتاباتها؛ حتى إنها أصرت أن يكون محرر كتبها، وغالبًا ما كانت تعامله برقة شديدة وتشير إليه بوصفه «ثاني أعظم عقل في جيله». يبدو أنها بالغت قليلًا في وصف الرابطة بينها وبين ابنها، حتى إن بعض المعارف لاحظوا أنها كانت تضع نفسها وابنها في إطار «أرستقراطية فكرية، وكأنهما ثنائي حاكم»[203]. كانت سوزان- بغيابها- تكرر مع ابنها ديفيد ما فعلته والدتها معها، وعلى الرغم من غياب ذكر سوزان لوالدتها في سرديتها حين كانت على قيد الحياة، فإن اليوميات كشفت فيما بعد عن الأثر الكبير الذي تركته والدتها بغيابها. ظهرت ميلدرد في اليوميات كشخصية محورية، وكانت سوزان تعيد إنتاج شخصية والدتها -الغائبة دومًا- في علاقتها بعدد من حبيباتها فيما بعد»[204].

في «استغماية» كانت الراوية واعية تمامًا بغياب الأم وأثر ذلك على حياتها، فبعد رحيل أمها تحولت كل النساء في الحي إلى أمهات لها: «لسنوات كان

203. Leslie Jamison, "The Remaking of Susan Sontag: Review of Benjamin Moser's Sontag: Her Life and Work." September 12, 2019

204. Dan Callahan, "More is More: Inside the Life and Work of Susan Sontag: Reviewing Benjamin Moser's 'Sontag: Her Life and Work'". September 16, 2019
https://www.nylon.com/review-benjamin-moser-susan-sontag

لكل منهن حق في التعليق على طول ملابسي، ومدى اتساعها، ولفة حجابي، وطريقة سيري، وسمك حاجبي، وفيما أنفق مصروفي، وفي أي ساعة أعود إلى البيت»(33). لكن الأم لم تغادر بإرادتها، بل كان المرض القهري؛ وعلى الرغم من وعي الراوية يبقى إحساسها بالذنب تجاه ابنتها والهزيمة والفشل، وهو ما يجعلها تتشكك في صلاحيتها كأم: «هل كان بإمكاني أن أختار لها أُمًّا أخرى؟ أُمًّا بلا هزائم، بلا ذنوب، ولا موتى تجرجرهم وراءها»(55). هذه الأسئلة هي التعبير الأوضح عن الشعور بالذنب الذي يلازم الأمومة عادة، لكن هذا الشعور في «استغماية» مرتبط بالكتابة: «كل ما أردته هو بضع دقائق من الصمت والوحدة، كي أكتب هراء لست أكيدة من قيمته، هل كان هذا الهراء يستحق أن أترك أسئلتها معلقة في الهواء؟ لن أعرف الإجابة أبدًا»(54 -55). نجحت سوزان سونتاج في تعويض ابنها عن غيابها الدائم -كانت مشغولة بالحياة ولديها شغف مهول- عبر توريطه في حياتها، وذلك عندما جعلته المحرر الرئيس لكتبها -1978 1989، حتى إنه قام بكتابة مذكراته في 2008 بوصفه ابنًا لسونتاج .[205]كان يعرف شغفها بالحياة وخوفها الشديد من الموت، وهو ما جعله يخضع لرغبتها في الأيام الأخيرة، ولم يتعامل معها بوصفها تحتضر، وكلفه ذلك ثمنًا غاليًا على المستوى النفسي. تبدو الأدوار معكوسة في «استغماية»؛ فقد استمرت الأم في خداع الابنة، وذات مرة طلبت منها أن تعد حتى يبدآ لعبة الاستغماية، فتجمع أوراقها وملابسها في حقيبة سفر كبيرة وتفتح باب الشقة والابنة لا تزال تسأل: «خلاويص؟»، إلا أنها «تردد بصوت عالٍ: لسَّه. ثم تصفع الباب وراءها»(78). كما يبدأ النص بباب مغلق دائمًا درءًا لصوت العصافير الذي قد يوقظ الابنة ينتهي بباب مفتوح، لكنه ليس مثل باب لطيفة الزيات، بل هو باب الهروب من العالم الذي تورطت فيه البطلة: الأمومة. فالباب الذي فتحته البطلة صفعته خلفها؛ وتلاحظ منصورة عز الدين في المقدمة التي كتبتها للرواية أنه باب منزل نورا في مسرحية «بيت الدمية» لهنريك إبسن. صفعت نورا في نص إبسن الباب نعم، لكنها كانت تعلن استعادة ذاتها وقدرتها على المواجهة، في حين أن بطلة كاميليا حسين كانت تصفع الباب بحثًا عن غرفة للكتابة. فكانت النتيجة أنها فقدت ابنتها، والنص ليس إلا محاولة استعادة لروح هذه الابنة. في حالتَي سونتاج والأم في «استغماية»- وعلى الرغم

205. David Rieff, Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir. Simon & Schuster, 2008.

من أن الأولى شخص حقيقي من لحم ودم، والثانية شخصية تخييلية- فإن هناك كثيرًا من المناطق المتجاورة التي تنطلق من محاولات الهروب والمراوغة، لكن النهايات اختلفت كثيرًا. وعلى الرغم من سيطرة نموذج التكرار والسعي إلى كسر الإيقاع يختلف الأثر بشكل جذري.

من أكثر المشاهد المؤثرة في سيرة سونتاج، هو ذاك حين كانت في مستشفى سيانا تخضع للعلاج من السرطان، وعندما جاء يوم عيد ميلاد ديفيد -آخر عيد ميلاد تحتفل به سوزان- بدأت تقص على مساعدتها كارلا قصة ولادة ديفيد؛ وهو ما جعل كارلا تقول لديفيد: «لا أعتقد أن سوزان قد فعلت أي شيء منحها سعادة مثل سعادتها عندما رُزقت بك. لقد كانت دائمًا تقول إنك حب حياتها».[206] يبدو أن الابنة أيضًا في «استغماية» كانت حب حياة الأم -حتى لو اكتشفت الأخيرة ذلك متأخرًا- لكن التكرار لم يؤدِّ إلى تغيير الوضع القائم، بل جعله أكثر سوءًا. في لحظة خارجة عن السيطرة، قامت الراوية بقتل الأب، ثم قتلت طفلًا ثانيًا كان على وشك أن يتشكل في رحمها، ثم غادرت ابنتها -أو بالأحرى خدعتها- وعادت لتبحث ولم تجد سوى بعض العناكب وطبقات غبار على الباب. في نهاية النص حين أدركت أنها فقدت ابنتها فعليًّا لم تتردد في قتل العصافير عبر سحقها في يدها.

تعترف راوية «استغماية»: «حين رأيت ابنتي للمرة الأولى لم أتمكن من حبها، لم أشعر بشيء، مجرد مشاعر محايدة تجاه دمية صغيرة هشة... حاولت أن أبتسم لها، أن أبحث داخلي عن هذه الرابطة الأمومية التي قرأت عنها في الكتب، أن أبحث عن الحب الأمومي الغامر الذي قالوا إنه سينفجر في قلبي بمجرد رؤيتها، لكني لم أجد في قلبي حبًّا ولا يحزنون»(63). كل ما في الأمر أن عقل الأم يتم تجهيزه سلفًا بما يجب أن تشعر به، وعندما لا يحدث ذلك تبدأ الأسئلة الكبرى. في حوار أجرته معها أخبار الأدب بعد صدور الرواية، تقول كاميليا حسين:

لسنوات طويلة عانيتُ من الغضب تجاه أمومتي، غضب يتعلق بالتغيير الذي طال حياتي كلها، غضب موجه تجاه طفلتي، وتجاه نفسي لأنني لا أستطيع أن أقدم لها مشاعر «الأمومة» المثالية التي قدمها لي العالم من حولي، وغضب من العالم لأن أحدًا لم يخبرني بأي شيء. لسنوات ظللت

206. Leslie Jamison, "The Remaking of Susan Sontag: Review of Benjamin Moser's Sontag: Her Life and Work." September 12, 2019.

خائفة من التعبير عن ذلك. هناك صورة مثالية عن الحب الذي تشعر به الأمهات تجاه أطفالهن بمجرد الولادة. لم أشعر بهذا الحب وقت ولادتها، نما الحب بيننا عبر مرور الزمن، أحب ابنتيَّ الآن أكثر من أي شيء في العالم، ولا يمكنني تخيل حياتي دون وجودهما. لكنني عانيت لسنوات من الإحساس بالذنب لعدم توافق أمومتي مع الصورة المثالية للأم[207].

تعاني كثير من النساء من الأمر نفسه، وهو ما يسلط الضوء على المفارقة الكبرى: الشعور بالذنب لا يكون ناتجًا عن تقصير، بل لعدم توافق نمط أمومة المرأة المعنية مع الصورة السائدة للأمومة. قد نجد عذرًا لسونتاج حيث أعادت إنتاج كل فجوات الغياب التي عانت منها كطفلة مع ابنها، لكن المخرج الوحيد كان أنها آمنت بوجوده، ورأت فيه وريثها الفكري. لم تمارس أمومتها كخيار ضروري بين ابنها أو العمل، بل حولت الأمر إلى ضرورة ربط المجالَين؛ ربما لأنها كانت تكره الانطواء تحت مسميات وتصنيفات منذ أن قُذفت بحجر في رأسها وهي صغيرة بوصفها «يهودية قذرة». وعلى الرغم من أن ديفيد وصف علاقته بوالدته أنها «مرهقة وأحيانًا صعبة»، فإنه وجد قواعد للتربية مدونة في يومياتها: «كوني متسقة، لا تسخري منه أمام الآخرين، لا تثني عليه في مواقف لن تريها جيدة دائمًا، لا توبخيه على شيء سُمح له بفعله، عليكِ بالروتين اليومي، لا تسمحي له بابتزازكِ في أثناء وجود الآخرين، تكلمي بشكل إيجابي دائمًا عن والده، لا تقللي من شأن الخيالات الطفولية، علميه أن هناك عالمًا للكبار لا يعنيه في شيء، لا تفترضي أن ما لا تحبينه لن يحبه ابنكِ أيضًا». كتبت سونتاج ذلك عام 1959 وهي في السادسة والعشرين. ويعلق جوش جونز على هذه القواعد قائلًا: «أرى أن الأم التي تلتزم بمثل هذه القواعد لا بد وأن تخلق هيكلًا داعمًا يحتاج إليه الأطفال»[208]. هل فعلت؟ ربما، لكن أكيد ليس طبقًا للصورة السائدة. الأم الهاربة من أمومتها لديها دائمًا أسباب لا تظهر على السطح بشكل سهل. ودائمًا ما تكون المعاناة في مفصل صغير للغاية: ما ترغب الأم أن تكون عليه وما يتوقعه منها الآخرون.

---

207. حوار أسامة فاروق، استغماية بدأت بحلم، جريدة أخبار الأدب. عدد 1560. 18 يونيو 2023، 4- 5.

208. Josh Jones, Susan Sontag's List of 10 Parenting Rules. Open Culture. December 16, 2014. https://www.openculture.com/201412//susan-sontags-list-of-10-parenting-rules.html

الفصل الثالث عشر
الأم المقاوِمة

المقاومة كأُم

في قراءة نص أدبي من فلسطين تبدو مسألة الأمومة بالغة الصعوبة والخطورة والألم. فقد أصبحت فلسطين دالًّا لغويًّا، يُحيل على مدلول فكري ونفسي وأدبي يؤشر على المقاومة من أجل الأرض. وفي ظل منظومة الأرض والعرض، تتحول المرأة إلى رمز يتطلع إليه كل من ينخرط في المقاومة أو يؤمن بها، وباشتداد قسوة الاحتلال[209] تزداد قدسية الرمز، فلا يكون أمام الكاتب أو الكاتبة إلا إعادة إنتاج الرمز من أجل الحفاظ عليه. وبالمنطق نفسه، من الصعب قراءة أي نص فلسطيني واعتبار خاتمته تعكس الواقع، بل كل نهاية تُفضي إلى بداية جديدة تمامًا، كالواقع الذي يمر بموجات صعود وانتصار وخفوت وهزيمة في النضال والمقاومة. ولارتباط الأدب الفلسطيني بالوعي السياسي والنكبة ثم هزيمة 1967 وما صاحب ذلك من التشرد في المنافي واللجوء، يتنوع نموذج الأم طبقًا للظرف السياسي الذي يُشكل السياق الاجتماعي. بذلك نقابل أم الشهيد أو الأم الأرملة أو الأم التي تحمي أطفالها أو الأم الرمز، التي تؤشر في السرد على المحمول الثقافي.

يفرض الواقع ذاته على الكتابة، وفي حالة النص الفلسطيني، لم يكن الشكل أو التجريب أساسيًّا خاصة فيما يتعلق بالكتابة عن النكبة أو هزيمة 1967. فرض الواقع ذاته بقسوته، وكان مجرد رسم مشهديته أهم من تجريب أشكال سردية. في عام 1962 أصدر غسان كنفاني ثاني مجموعاته القصصية بعنوان «أرض البرتقال الحزين»[210]، والتي تضمنت كل الإشكاليات المباشرة المتعلقة بالنكبة. وفي قصة «ورقة من الرملة» -التي كُتبت عام -1956 ظهرت الأم كإنسانة لا تحمل أي رمزية إضافية. لكن هذه الأم كان لا بد أن تتحول إلى رمز في عام 1969 عندما أصدر كنفاني رواية «أم سعد»[211]، وتحولت الأم إلى الشعب، المدرسة.

---

209. في أثناء العمل على هذا الفصل انطلقت عملية طوفان الأقصى في 7 أكتوبر 2023. وكان -ولا يزال- انتقام العدو المحتل غاشمًا وبربريًا.

210. صدرت هذه المجموعة عام 1962 عن دار نشر مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت، وتتضمن ثماني قصص كُتبت في أزمنة مختلفة. في قراءتي أستخدم الطبعة الرابعة التي صدرت عام1987 .

211. صدرت هذه الرواية أول مرة عام 1969 عن مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت. في قراءتي للرواية أستخدم الطبعة التي صدرت عام 2013 عن دار منشورات الرمال ومقرها قبرص.

«أوقفونا صفَّين على طرفَي الشارع الذي يصل الرملة بالقدس، وطلبوا منا أن نرفع أيدينا متصالبة في الهواء، وعندما لاحظ أحد الجنود اليهود أن أمي تحرص على وضعي أمامها كي أتقي بظلها شمس تموز، سحبني من يدي بعنف شديد، وطلب مني أن أقف على ساق واحدة، وأن أصالب ذراعيَّ فوق رأسي في منتصف الشارع الترب» (43). هكذا يفتتح كنفاني «ورقة من الرملة»[212]، مشهد دخول الصهاينة إلى بلدة الرملة التي تقع بجوار القدس، والتي تم احتلالها فعليًّا يوم 12 يوليو عام 1948. يُصور كنفاني المشهد بعينَي طفل التسع سنوات الذي شاهد «كيف كان اليهود يفتشون عن حلي العجائز والصبايا، وينتزعونها منهن بعنف وشراسة»، وللتأكيد على أنها خبرة مباشرة وليست منقولة يستطرد الطفل: «وكنت أرى أمي أيضًا وهي تبكي بصمت»، سيتكرر فعل «أرى» و«رأيت» وهو ما يزيد من وطأة الألم لدى الطفل السارد والقارئ، ويضفي مصداقية على سرد تخييلي «بمعنى إستعادة الذكرى» لقسوة ما حدث. وعلى الرغم من الفصل العنيف الذي أحدثه الجنود بين الأم وابنها، ظل التواصل قائمًا بينهما: «تمنيت لحظتذاك لو أستطيع أن أقول لها إنني على ما يرام، وإن الشمس لا تؤثر في، بالشكل الذي تتصوره هي»(43). يزداد هذا التواصل الشعوري بين الابن وأمه، وبقدر تعاظم القسوة تتوثق العلاقة بين الطفل والأم.

كان على الطفل وأمه أن يشهدا مقتل آخرين بدم بارد وبوقاحة ليست غريبة على الصهاينة، فبدأت «مجندة يهودية تعبث ضاحكة بلحية عمي أبو عثمان»(44). وأبو عثمان هو حلاق القرية وطبيبها وهو الرجل الذي يحوز على حب وتقدير الجميع، ولكيلا يسقط كنفاني في تفاصيل متكررة جعل المواجهة بين أبي عثمان والصهاينة ذروة الحدث. تتأمل المجندة فاطمة -ابنة أبو عثمان- ثم توجه المدفع إلى رأسها. في هذه اللحظة يقرر كنفاني أن يعفي الطفل من المشهد، «في تلك اللحظة، وصل أحد الحراس اليهود في تجواله أمامي، واستلفت نظره الموقف، فوقف حاجبًا عني المنظر، ولكني سمعت صوت ثلاث طلقات متقطعة دقيقة»(44). يتم استبدال المشهد بصوت الطلقات،

212. قصة «ثلاث أوراق من فلسطين» تتضمن: ورقة من الرملة (1956)، ورقة من الطيرة (1957)، ورقة من غزة (1956).

ويلي ذلك الدم الذي يسيل من خلال «شَعرها الأسود إلى الأرض البنية الساخنة»(45).

في حين حمل أبو عثمان ابنته بصمت «وهو يسير بهدوء بين الصفَّين»، كانت أم فاطمة «جالسة على الأرض ورأسها بين كفَّيها، تبكي بأنين متقطع حزين»(45). هذه أم شاهدت ابنتها الصغيرة -في عمر الطفل السارد- تُقتل ولا تملك سوى البكاء، وعندما أشار إليها جندي أن تقف لم تمتثل للأمر، «كانت يائسة آخر حدود اليأس»(45). بعد مقتل ابنتها لا تبالي الأم بما سيحدث لها، ومرة أخرى يقول الطفل: «هذه المرة، استطعت أن أرى بوضوح كل ما حدث»، ومعه يرى القارئ أيضًا المشهد بوضوح: «رأيت بعينيَّ كيف رفسها الجندي بقدمه، وكيف سقطت العجوز على ظهرها ووجهها ينزف دمًا، ثم رأيته، بوضوح كبير، يضع فوهة بندقيته في صدرها، ويطلق رصاصة واحدة»(45). في توظيف الرؤية المباشرة والواضحة يؤكد كنفاني محورية الأم التي استغنت عن حياتها بعد مقتل ابنتها.

أما الأُم الأخرى التي لا تزال واقفة في الشمس، فكان عليها أن تشاهد ابنها يتلقى صفعتَين من الجندي نفسه الذي «مسح ما علق على ظاهر يده من دم فمي، بقميصي، وشعرت بإعياء مدمر، لكنني نظرت إلى أمي، هناك بين النساء، رافعة ذراعَيها في الهواء، كانت تبكي بصمت»(45). تتلاقى نظرات الأم والطفل، «وفي تلك اللحظة، ضحكت من خلال بكائها ضحكة صغيرة دامعة»(45)، تتكثف المشاعر وتزداد رغبة الأم في حماية ابنها ومنحه الأمان، فلا تملك سوى الضحكة، وبالمقابل يستجيب الابن على الرغم من شعوره «بألم فظيع»، فإنه يتمنى «لو أركض إلى أمي، فأقول لها إنني لم أتألم كثيرًا من الصفعتَين، وإنني على ما يرام، وأرجوها باكيًا ألَّا تبكي، وأن تتصرف كما تصرف أبو عثمان»(46). في هذا التواصل الصامت بين الأم وابنها، تتحقق رغبة الأخير.

تقبل أبو عثمان كل ما حدث بصمت، ولم يظهر منه سوى قطرات العرق ووجه مكفهر؛ وكأنما بتصاعد الأحداث يكتسب أبو عثمان مزيدًا من السنوات: «اقترب مني بطيئًا كما كان كان يسير، شيخًا أكثر مما كان، معفرًا مغبرًا يلهث لهاثًا طويلًا رفيعًا، وعلى صدريته نقاط كثيرة من الدم الممزوج بالتراب»(47). هي لحظة ترقب وتمنٍّ وتوقع وارتباك وخوف تسيطر على الجميع الذين يعرفون أن دكان أبي عثمان ليس إلا مخزنًا للأسلحة التي «كان يوزعها على أقاربه ليقوموا بواجبهم في المعركة»، لم يرد أي مقابل لهذه التضحية، جل ما أراده

هو «أن يُدفن في مقبرة الرملة عندما يموت»(47). وبسبب هذه المعرفة سيطر الصمت على الجميع.

يعود كنفاني ليسلط العدسة مرة أخرى على الأم التي تبكي في صمت، «نظرتُ إلى أمي، واقفة هناك، رافعة ذراعَيها في الهواء، شادة قامتها كأنها وقفت الآن، تتابع أبا عثمان بنظرها.. صامتة كأنها كوم رصاص»(47). منح موقف أبي عثمان القوة والصمود لِمَن حوله، حتى إن الأم كانت قامتها مشدودة، واختفى البكاء ليحل محله الصمت الذي يشبه الرصاص، وكأن المكان على وشك الانفجار، وهو ما حدث فعلًا. فقد فجر أبو عثمان مخزن الأسلحة عندما ذهب إلى غرفة القائد ليعترف بما يعرفه. وتبقى قصة أبي عثمان جزءًا مما يُقوي صمود الأم، «وقالوا لأمي، وهي تحملني عبر الجبال إلى الأردن، إن أبا عثمان عندما ذهب إلى دكانه قبل أن يدفن زوجه، لم يرجع بالفوطة البيضاء فقط»(48).

قاومت الأم ولم تتداعَ، ولأن كنفاني يراها كإنسان يتألم ويخاف ويحزن، رأيناها نحن هكذا أيضًا، ولم نَرَ أن بكاءَها يحمل أي شبهة ضعف. لكنها كانت على وعي شديد بضرورة حماية ابنها. في المفتتح كانت تحاول أن تحميه من الشمس الحامية، وبعد انتزاعه منها قسرًا كانت مصممة على دعم ابنها عبر النظرات وعبر ضحكة صغيرة انفلتت من دموعها. ازداد صمود الأم عندما حلت لحظة الترقب لرد فعل أبي عثمان. رسم كنفاني صورة واقعية لأُمٍّ محاصرة ليس بإمكانها فعل أي شيء سوى نظرة وضحكة. بهذا تكون الريادة لكنفاني في التأكيد على إنسانية الأم، وعدم تحميلها أي أبعاد رمزية. وهو الأمر الذي تناولته سحر خليفة في رواية «باب الساحة» التي صدرت عام 1990، حين قالت سحاب لأحمد: «أنا لست الأمّ، ولست الأرض، ولست الرّمز. أنا إنسانة، آكل أشرب أحلم أخطئ أضيع أموج وأتعذب وأناجي الريح.. أنا المرأة».

المقاوِمة أم سعد

في رواية «أم سعد» التي صدرت عام 1969 كان لا بد أن يرسم كنفاني نموذجًا مغايرًا للأم. فأم سعد ليست الأم التي اضطرت أن تشهد صفع ابنها في «ورقة من الرملة» التي كُتبت عام 1956، بل هي الأم التي تُرسي علاقة مباشرة بين المقاومة الوطنية والأمومة بعد هزيمة 1967، وهو ما يحولها من أُم وامرأة إلى مؤشر ثقافي دال على المقاومة الفلسطينية والصمود. في إهداء كنفاني العمل «إلى أم سعد، الشعب المدرسة»، تتحول أم سعد إلى رمز جمعي، وأُم للجميع بما في ذلك الأمة، وهو ما يحرمها -كشخصية في الرواية- من فردانيتها وذاتيها.

ومع أول ظهور لشخصية أم سعد في النص، يتأكد الرابط الوثيق بينها وبين الأرض، بما يجعلها رمزًا للوطن. في صباح تعيس -يقول الراوي- «كنا نطوي أنفسنا على بعضها كما تُطوى الرايات». في هذا التشبيه اختصار للشعور بالهزيمة والعجز والبؤس في المخيمات. وعلى الرغم من ذلك يتغير الإحساس مباشرة بمجرد ظهور أم سعد: «وفجأةً رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت والأسى مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»(9). لم تعد أم سعد شخصية تنتمي لليومي والمألوف، بل تحولت إلى «شيء ينبثق من رحم الأرض»، ومصطلح رحم الأرض في حد ذاته يدل على علاقة بين الأصل والأرض.

لم يترك كنفاني الحرية المطلقة للقارئ في تلقِّي شخصية أم سعد، فقد كتب مدخلًا قصيرًا للرواية، يعرض فيه وجهة نظره في أم سعد. يؤكد كنفاني أنها «امرأة حقيقية، أعرفها جيدًا، وما زلت أراها دائمًا، وأُحادثها، وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما»(7). يتشابه هذا الخطاب مع تأكيد الابن في قصة «ورقة من الرملة» على رؤيته لكل ما حدث. لكن تأكيد كنفاني هنا يستدعي أن تكون أم سعد بعيدة عن الترميز ومعفية من المحمول الثقافي الذي يجعلها مساوية للأرض. إلا أن كنفاني يحدد الرمزية الخاصة بأم سعد ويربطها بالطبقة: «تلك الطبقة الباسلة، المسحوقة والفقيرة والمرمية في مخيمات البؤس، والتي عشت فيها ومعها، ولست أدري كم عشت لها»(7). وهو ما يجعل أم سعد حاملة لخطاب كنفاني أيضا الذي يمنح صوتًا لتلك الطبقة المسحوقة. الإشكالية الوحيدة في هذا الربط تكمن في أن التعبير عن تلك الطبقة جاء من خلال رمز الأم. أم سعد ليست «امرأة واحدة» -كما يستطرد كنفاني- لأن صوتها «هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غاليًا ثمن الهزيمة»(8).

يقرأ شادي نعمنة «أم سعد» بوصفها الوطن، ويؤكد أن كنفاني يوظف هذا التماثل بين أم سعد والأرض؛ ليعظم رمز مقاومة المحتل. كما يرى أن شخصية أم سعد تعمل على توصيل رسالة مفادها الارتباط الوثيق بين الأم البيولوجية والأم التخيلية- أي الأرض[213]. وفي سياق مشاهدة تدريب أطفال المخيم على القتال، يقول أبو سعد بفخر وهو يشاهد ابنه سعيد يستعرض مهاراته القتالية:

213. Shadi Neimneh, "The "Motherland": An Archetypal and Postcolonial Reading of Ghassan Kanafani's Umm Saad". Jordan Journal of Modern Languages and Literatures Vol.13, No. 4, 2021, pp 681 - 700

«هذه المرأة تلد الأولاد فيصيرون فدائيين، هي تخلف وفلسطين تأخذ»(73). أم سعد تنبثق من رحم الأرض وتمنح الأرض.

إلا أن رضوى عاشور تعترض على ترسيخ صورة المرأة كأُم في «أُم سعد»، إذ إن مساهمتها الثورية -قولها «خيمة عن خيمة بتفرق يا ابن العم»(25) على سبيل المثال- جعلتها أُمًّا ثورية بدلًا من امرأة ثورية. وهي أيضًا تنتقد تحفظ كنفاني في مسألة النساء في مقابل ثوريته التقدمية المتعلقة بالنضال. لكن لا بد من تذكر أن المساواة بين أم سعد والأرض كانت فكرة ثورية عام 1969، وأضافت إلى أدب المقاومة كثيرًا من المعاني، لكنها في الوقت ذاته حرمت النساء من الفاعلية الفردية التي تستند على صفات إنسانية بعيدة عن الترميز الأيقوني.

لا يطرح كنفاني شخصية أم سعد من دون تشكك، بل يجعل الراوي -الذي تشير إليه أم سعد بابن العم- يتساءل عن جدوى التحاق سعد بالنضال، إذ إن هذا القرار يعني أنه سيبقى مُطارَدًا إلى الأبد: «لماذا، يا إلهي، يتعين على الأمهات أن يفقدن أبناءهن؟ لأول مرة أرى ذلك الشيء الذي يصدع القلب على مرمى كلمة واحدة مني. كأننا على مسرح إغريقي نعيش مشهدًا من ذلك الحزن الذي لا يُداوى»(23). يبدو المنطق الذي يتبناه الراوي هنا مفهومًا، وإن كان يشوبه اليأس الناتج عن الهزيمة، وكأن كنفاني لا يغفل هذا الخطاب، لكنه يضعه في مواجهة أم سعد التي أتت بفرع من كرمة العنب وزرعته على باب ابن العم، وحينها تساءل مستنكرا: «أهذا وقته يا أم سعد؟» تجيبه أم سعد: «قد لا تعرف شيئًا عن الدالية، لكنها شجرة معطاءة لا تحتاج إلى كثير من الماء. الماء الكثير يفسدها... تقول كيف؟ أنا أقول لك. إنها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء، ثم تعطي دون حساب»(11). في هذا الحوار يتم ترسيخ الانتماءات الجندرية حيث يبدو الراوي عقلانيًّا مرتبطًا بالواقع المادي، في حين يعبر خطاب أم سعد عن الطبيعة والأرض، وهو التقسيم الجندري الذي يعتمد على انتماء الرجال للثقافة وانتماء النساء للطبيعة[214]. إلا أن كنفاني يرجح كفة الطبيعة في النهاية، ويجعل أم سعد على حق، بمعنى أنه يلجأ إلى الطبيعة والأرض ليثبت صحة موقفها ويؤكد على رمزيتها.

في المشهد الختامي تعود أم سعد لزيارة ابن العم وتصيح: «برعمت الدالية يا ابن العم، برعمت»، في إشارة إلى فرع كرمة العنب الذي كان الراوي لا يرى

214. Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" Feminist Studies, vol. 1, no. 2, 1972, pp. 5-31. JSTOR, https://doi.org/10.23073177638/. Accessed 7 Aug. 2023.

فيه سوى عود بني ناشف! وفيما يشبه التصوير البطيء للمشهد: «وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب، حيث غرست -منذ زمن بدا لي تلك اللحظة سحيق البعد- تلك العودة البنية اليابسة التي حملتها إلى ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت»(75). كما ظهرت أم سعد في البداية وكأنها تنبثق من رحم الأرض - على الرغم من الهزيمة- ينتهي النص برأس أخضر يشق الأرض بعنفوان له صوت. في هذا التشخيص تعاود صورة أم سعد الظهور كأنها هي مَن تشق الأرض بعنفوان، ويمنح وجودها صوتًا للطبقة التي تمثلها. أم سعد إذنْ ليست فقط أُمًّا ثورية، بل هي رمز للطبقة المسحوقة التي لن تتحرر الأرض من دونها. يؤدي هذا التقاطع بين الأمومة والطبقة إلى إعفاء كنفاني من رسم الصورة النمطية للأم. تبدو الأم في «ورقة من الرملة» شخصية مؤنسنة، على الرغم من أن حياتها وحياة ابنها على المحك، طلقة واحدة تنهي حياة كلَيهما. يبدو أن كنفاني أراد أن يوثق اللحظة، أو بالأحرى لحظات الرعب والألم التي عمل الاستشهاد البطولي لأبي عثمان على التخفيف من وقعها الثقيل. لكن الزمن بين 1956 و1969 -أي حوالي ثلاثة عشر عامًا- كان كافيًا ليعيد كنفاني النظر في معنى الأم التي تمثل الأرض والوطن. فظهرت أم سعد وهي تنبثق من رحم الأرض بعنفوان له صوت. تحولت أم سعد إلى الوطن الأم واللغة الأم والأرض الأم. يبقى السؤال: هل كانت أم سعد ستحظى بكل هذا التقدير من دون ولدَيها سعد وسعيد؟ هل يتم تبجيل أم سعد لأنها أُمّ لهما أُمّ لصمودها كفلسطينية تنتمي للطبقة المسحوقة ولثقتها في المقاومة؟

لا يلتزم النص الفلسطيني برسم صورة الأُم المقاومة، ولا يسعى دائمًا لربط المحمول الثقافي والسياسي بنموذج الأمومة. تنبع قوة النص الفلسطيني من قدرته على الانطلاق من معطيات الواقع وتجاوبه مع اللحظة، فإذا اعتبرنا أن احتلال الأرض هو البنية التحتية؛ فالنص الروائي هو البنية الفوقية، حيث يصيغ كلٌّ منهما الآخر، ويرتبطان بعلاقة ديناميكية شديدة التعقيد.

الفصل الرابع عشر
أولاد الأمهات

حبيبتي ماما

أُقبِّلُكِ ألف قُبلة، بل مليون قُبلة، وأدعو الله أن تكوني بصحة جيدة، كل سنة وأنتِ طيبة عشان عيدك، ولو أنها جاءت متأخرة كتابة «رأفت قال لي إنه بلغك تحياتي يوم 21 كما طلبت منه». أنا بخير ولو أني مشغول جدًّا ومواعيد صحياني ملخبطة للغاية.

أرجو تبليغ تحياتي وحبي لسامية ولُبنى وميرت والجميع، وأن أتمكن قريبًا من المجيء إليكِ لأنكِ واحشاني جدًّا، وربنا ينفخ في صورة التليفون عشان أعرف أكلمك كل يوم.

علمت من مصطفى أنه متوجه إلى مصر الجديدة، فكتبت هذه الرسالة على عجل يحملها إليكِ.

وأخيرًا أدعو الله أن يمتعكِ بالصحة، وأن يحفظكِ لنا خيرًا وبركة وحكمة.

وإلى اللقاء.

صلاح

هذه إحدى الرسائل التي كتبها الشاعر صلاح جاهين لوالدته أمينة حسن، ونشرتها مجلة الأهرام العربي عام 2020[215]. إضافة إلى الصدق العفوي والتلقائية التي تعززها العامية، يلفت النظر تلك الدعوة الأخيرة: «يحفظك «أي الله» لنا خيرًا وبركة وحكمة». لا نحتاج إلى شرح الخير والبركة، فهما حالتان ترتبطان بالأُم في كل سياق وخاصة السياق العربي، لكن الدعاء بحفظ الحكمة هو ما يدعو إلى التأمل: صاحب الرباعيات يقر أن أمه هي منبع الحكمة. تذكرنا شهلا العجيلي أن «هذه المجتمعات، ستبقى أمومية، وإن راودكم الشّك في ذلك، فاسألوا الشعراء، عن السبب الذي يجعلهم يلوذون بأُمهاتهم، لحظة

215. عزمي عبد الوهاب، الأهرام العربي تنشر رسائله إلى أمه.. صلاح جاهين شاعر عمره 5 آلاف سنة، بوابة الأهرام 27 ديسمبر 2020 .
https://gate.ahram.org.eg/News/2550440.aspx

الخوف أو لحظة الشِّعر».[216] قد لا نحتاج إلى أن نسألهم؛ فهذا الانقسام الواضح كائن لدى الذكور، حيث سيفه مع أبيه وقلبه مع أمه.
في الخطاب الشِّعري العربي يبدو واضحًا ارتداد الشاعر إلى مرحلة الطفولة عندما تحضر أمه في القصيدة، وهذه العودة إلى الطفولة تبرر بحثه عن الأم كملجإٍ، وهو ما يشعره بالأمان ويداوي جروحه ولو بشكل مؤقت. وهو ما عبر عنه الشاعر اللبناني سعيد عقل بقوله:

أُمّي، يا مَلاكي، يا حُبّي الباقي إلى الأَبَدْ
وَلَم تَزَلْ يَداكِ أُرجوحَتي، وَلَمْ أَزَلْ وَلَدْ(217)

تؤكد كلمة «ولد» رغبة الشاعر في العودة إلى الطفولة، فقد استخدمها نزار قباني في قصيدة «خمس رسائل إلى أمي» .[218]فبعد أن يقدم التحية في الرسالة الأولى «صباح الخير يا قديستي الحلوة»، يؤكد لها في الرسالة الثانية:

ولم أعثر..
على امرأةٍ تمشط شَعري الأشقرْ
وتحمل في حقيبتها..
إليَّ عرائس السُّكَّرْ
وتكسوني إذا أعرى
وتنشلني إذا أعثرْ
أيا أمي..
أيا أمي..
أنا الولد الذي أبحرْ
ولا زالت بخاطره
تعيش عروسة السُّكَّرْ
فكيف.. فكيف يا أمي

مكتبة
t.me/soramnqraa

216. شهلا العجيلي، أولاد الأمهات، ثقافات، مايو 2015 .
https://thaqafat.com/201526142/05/
وقد استعرت عنوان الفصل من هذا المقال.
217. ألهمت القصيدة الأخوَين الرحباني، وغنتها السيدة فيروز.
218. نُشرت القصيدة في ديوان «الرسم بالكلمات»، بيروت: منشورات نزار قباني، 1966.

غدوتُ أبًا..
ولم أكبرْ؟

في عام 1995، وبعد صدور ديوان محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدًا؟»، أجرى الشاعر اللبناني عباس بيضون حوارًا مع درويش، حيث لاحظ أن الأب يظهر دائمًا مقترنًا بالرحيل والنزوح فيما تظهر الأم «متصلة دائمًا بالأرض والبقاء»، وكان رأي درويش أن:

«الأم هي الأم، والأب هو الأب، إنهما بشر. لكنَّ كلًّا منهما يحمل دلالات مختلفة. لا يكفي أن تحمل الأم فكرة البقاء المكاني والتاريخي في الأرض الفلسطينية، لتقف عند هذه الكناية. كان الآباء عبر التاريخ كثيرًا، والأم واحدة. الأم ذات هوية مستقرة، والآباء متغيرون. الأرض التي ولدتُ عليها هي، كما تعلم، ملتقى غزاة وأنبياء، رسالات وحضارات وثقافات. ولكنهم عابرون، عبورًا يطول أو يقصر، فالأب لم يكن واحدًا ولا نهائيًا ولا دائمًا. من هنا كان انتسابنا الحضاري والثقافي أكثر إلى الأرض، إلى الأم».

الأم محور ثابت، والأب -بكل دلالاته- متغير، وهو ما يلتقي مع القناعة الدينية أن الناس تُدعى في الآخرة باسم الأم؛ وبما أن الأم ترمز بشكل دائم إلى الأرض -كما فعل غسان كنفاني في «أم سعد»- فقد اعتمد درويش هذه الدلالة أيضًا. لكن هذا لا يعني أن الأم لديه اقتصرت على هذا البعد الرمزي؛ فهو يؤكد أن في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيدًا؟» «أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضيَّ، لذا أحمل الأم والأب دلالات تتجاوز الصفة العائلية، دلالات مكانية وثقافية وإنسانية»[219]. وفي قصيدة «تعاليم حورية» -وهي إشارة إلى والدته واسمها حورا- تظهر الأم عبر بُعدَين: بُعد واقعي مباشر، وبُعد رمزي ينهل من التاريخي والديني. في الحالتَين هو حضور غير عادي، فالعنوان يؤكد أن القصيدة ليست عن الأم فقط، بل أيضًا عن تعاليمها، تراثها، خطابها، وكل ما تركته في نفس الشاعر. فهي الأم المتصلة بابنها بقوة، حتى إنها تعرف ما يفكر فيه من دون أن يتكلم:

---

219. حوار أجراه عباس بيضون مع محمود درويش عام 1995، ونُشر في مجلة الوسط التابعة لجريدة الحياة التي توقفت عن الصدور. تمت إعادة نشر الحوار في عدة مواقع، وقد اعتمدت هنا على موقع الورشة: https://www.alwarcha.com/?page=article&itemId=355

فَكَّرتُ يومًا بالرحيل، فحطَّ حَسُّونٌ على
يدها ونام. وكان يكفي أَن أُداعِبَ غُصْنَ
داليَةٍ على عَجَلٍ... لِتُدْرِكَ أَنَّ كأسَ نبيذيَ
امتلأتْ. ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّرًا لأَرَى
مناميَ واضحًا، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ...
ويكفي أَن تجيءَ رسالةٌ منّي لتعرف أَنَّ
عنواني تغيَّر، فوق قارِعَةِ السجون، وأَنَّ
أَيّامي تُحَوِّم حَوْلَها... وحيالها
أُمِّي تَعُدُّ أَصابعي العشرينَ عن بُعْدٍ.

تكتسب الأم مصداقية عبر هذه المبالغة المشهدية، وهي مصداقية تبرر موقعها في حياته حيث أيامه «تحوم حولها وحيالها»، وبالقدر نفسه تسمح باستعادة تعاليمها. لكن الشاعر لا ينتقل إلى التعاليم مباشرة بعد هذا المفتتح، بل يستعيد جزءًا من التاريخ، وهو ما يجعل الأم فاعلًا قويًّا في المشهد اليومي، ويحولها إلى جزء من الجموع الفلسطينية التي تشبه «أم سعد». إذا كانت «أم سعد» تشبثت بالأرض والأمل وزرعت غصن الدالية، فإن أم درويش تشبثت بلغتها الدارجة، واضطر الابن/ الشاعر أن يوظف الفصحى لبلورة صوته الشِّعري:
وأَنْشَأَ المنفى لنا لغتَين:
دارجةً... ليفهَمَها الحمامُ ويحفظَ الذكرى
وفُصْحى... كي أُفسِّرَ للظلال ظِلالَها!

تبقى اللغة والذاكرة المشتركة هي ما يربط الأم والابن، «لم أَكبرْ على يَدِها/ كما شئنا: أَنا وَهِيَ، افترقنا عند مُنْحَدرِ/ الرُّخام.» وليستعيد الذاكرة التي تربطهما يسألها: «هل تتذكرين/ طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حَيْثُ نسيتِني/ ونسيتِ كيسَ الخُبْزِ «كان الخبزُ قمحيًّا»..». في شحذه للرابطة الخاصة بينهما، يحول الابن نفسه وأمه إلى جزءٍ من الحدث الكلي الذي أدخل مفردة المنفى في القصيدة. هو المنفى الذي يجعله يقر أن «عالمنا تغير كله، فتغيرت أصواتنا».
يخرج الابن/ الشاعر من الحالة الشعورية التي يتواصل بها مع أمه كإنسان واقعي، ويرفعها إلى مصاف السيدة هاجر، مانحًا إياها بُعدًا رمزيًّا تاريخيًّا:

«هي أختُ هاجر، أختُها من أُمِّها. تبكي/ مع النايات موتى لم يموتوا». يحرص الشاعر على وضع أمه في نسب أمومي مع هاجر، فتكتسب صفتَي الصبر والصمود اللذَين مارستهما السيدة هاجر في سعيها بين جبلَي الصفا والمروة؛ بحثًا عن الماء لابنها. لكن بعد رفعها إلى مصاف النسب الأمومي المقدس، يهبط بها مرة أخرى إلى اليومي والمعيش، «فيركض الزمن القديم بها/ إلى عبثٍ ضروريٍّ». بكل هذه السمات وقدراتها على معرفة كل ما يدور في عقل ونفس ابنها محمود، يمهد الابن لصوت تعاليم الأم:

تزوّج أيّة امرأة من
الغرباء، أجمل من بنات الحيّ.
لكن، لا تصدّق أيّة امرأة سوايَ.
ولا تصدّق ذكرياتكَ دائمًا.
لا تحترق لتضيء أمّكَ، تلك مهنتها الجميلة.
لا تحنّ إلى مواعيد الندى.
كن واقعيًّا كالسماء.
ولا تحنّ إلى عباءة جدّكَ السوداء،
أو رشوات جدّتكَ الكثيرة،
وانطلق كالمهر في الدنيا. وكُن مَن أنت حيث تكون.
واحمل عبءَ قلبك وحده...
وارجع إذا اتّسعت بلادكَ للبلاد وغيّرت أحوالها...

تتدفق تعاليم الأم متخذة من فعل الأمر المتكرر نبرة حزم، لكنه يتضمن توجيهًا بفعل يؤشر على التفهم والحكمة الكامنَين في خطابها. ولأن الشاعر هو الذي منحها صوتًا ليختم به القصيدة، فيمكن أن نصل إلى استنتاج موقعها وحضورها في حياته، فهي التي «تضيء نجوم كنعان الأخيرة» حيث التشبث بالأمل حتى النهاية، «ترمي... شالها» في قصيدته.

لكن أحيانًا ما تتكلم الأم منذ البداية، ولا يزاحمها أي صوت في القصيدة، كما فعل لانجستون هيوز -الشاعر الأفروأمريكي[220]- (1902 -1967) في قصيدة «الأم لابنها» التي نُشرت عام 1922. وقد برز اسم هيوز منذ أن نشر قصيدة

220. في حالة هيوز، تبدو مسألة العرق أكثر تعقيدًا، فقد كانت جداته من العبيد وأجداده من المُلاك البيض للعبيد؛ كان أحد الأجداد من أصل أسكتلندي والآخر من أصل يهودي.

«الزنجي يكلم الأنهار» وهو في السابعة عشرة من عمره، ثم تدفق في كتابة الشِّعر، والقصة القصيرة، والمسرح، والرواية. وقد كتب هذه القصيدة في ذروة نهضة هارلم[221] التي استعادت الأصول التراثية للفن الأفريقي، واستمرت هذه الحركة السوداء الجديدة حوالي عقد كامل، وكانت نهايتها 1930.

يمنح هيوز المساحة الشِّعرية كاملة لصوت الأم التي تحكي عن الصعاب التي واجهتها في حياتها، وتوصي ابنها بعدم الاستسلام لليأس. وفي حين أقر درويش أن المنفى صنع لغتَين، واحدة دارجة وأخرى فصحى، فإن هيوز يكتب القصيدة باللغة الدارجة (ولكنها لا تظهر في الترجمة[222]) التي يستخدمها الأمريكان السود، وهي وسيلة للحفاظ على الهوية في مواجهة تمييز عنصري صارخ واحتقار للون الأسود. تعتمد القصيدة بأكملها على استعارة ممتدة حيث تشبه الأم طريقها في الحياة بالدرج:

حسنًا يا بني، سأخبرك
لم تكن الحياة بالنسبة لي سُلَّمًا من بلور.
كان فيها مسامير حادة،
وشظايا،
وألواح مخلوعة،
وأماكن بلا سجاد على الأرض-
جرداء.
ولكن طوال الوقت
كنت أتسلق
وأصل إلى منبسطات
وأنعطف عند زوايا
وأحيانًا ألج الظلام
حيث لا ضياء.

---

221. نسبة إلى حي هارلم بمدينة نيويورك.

222. ترجمة عادل صالح الزبيدي على موقع القصيدة.كوم:
https://www.alqasidah.com/epoem.php?ie=4022

من الواضح أن الرحلة لم تكن سهلة، فهي مليئة بالمسامير والألواح والشظايا، حتى في حالة النزول لالتقاط الأنفاس كانت الأرض جرداء، وكثير من المساحات المظلمة. بهذا تعمل استعارة السلم على الربط بين الأعلى والأسفل، وهو ما يستحضر الإشارة إلى سلم يعقوب في سفر التكوين[223]، ذاك السلم الصاعد إلى السماء الذي حلم به يعقوب، فاطمئن وزال عنه الخوف من أخيه عيسو. وقد انتبه عدد من النقاد لمغزى توظيف صورة السلم، وخاصة أن مارتن لوثر كنج الابن استخدمها أيضًا في واحدة من خطاباته، حيث قال: «الإيمان هو أخذ الخطوة الأولى، حتى لو لم تكن ترى بقية السلم». المعنى متشابه في كل الأحوال: لا بد من الصمود في وجه الصعاب، وعدم الخضوع لليأس؛ وهي الرسالة التي تحاول الأم شرحها لابنها. وكأنها خافت ألَّا تصل رسالتها كاملة، فراحت تشرح له في الجزء الأخير من القصيدة:

فإذنْ، يا فتايَ، لا تتراجع.
لا تجلسْ على درجات السلم
لأنك تجد الحياة صعبة نوعًا ما.
لا تسقط الآن-
فأنا لا أزال أواصل يا حبيبي،
لا أزال أتسلق
ولم تكن الحياة لي سُلّمًا من بلور.

على الرغم من اختلاف السياق السياسي والمجتمعي، تتشابه تعاليم الأم في القصيدتَين. فالأم عند درويش التي خبرت الاحتلال والنزوح وسلب الأرض تؤكد عليه: لا تصدق، لا تحترق، لا تحن؛ والحنين قد يكون نقطة الضعف التي هي على وعي بها ولذلك تقول: «ارجع»، لكنه رجوع مشروط: «إذا اتسعت بلادكَ للبلاد وغيرت أحوالَها». تشترك أوامرها في كونها تهدف إلى الحماية. على الجانب الآخر، جاءت خبرة أم هيوز مختلفة في السياق ومتشابهة في القهر، فهي خبرة التمييز العنصري القاسي، فتقول: «لا تتراجع»، «لا تجلس»، «لا تسقط». وبذلك يُعد التشجيع على المواصلة والمثابرة هو المشترك الدلالي. وفي النهاية

223. الإصحاح الثامن والعشرون من سفر التكوين في العهد القديم.

تقدم نفسها كمثال على الصبر: «لا أزال أواصل.. لا أزال أتسلق».
يكتب الشعراء عن أمهاتهم أيضًا من أجل التماهي معهن، الذوبان في كينونتهن؛ بحثًا عن الأمان، أو هروبًا من واقع مؤلم أو في محاولة لخلق حياة أخرى. في قصيدة «زهرة الحزن»[224] للشاعر البحريني قاسم حداد، يتجلى الواقع المؤلم لأحوال الوطن الذي يزج بالشعراء في السجن، فيستدعي الشاعر أمه مساويًا بين صوته الشِّعري وبين حضورها: «آه يا أمي/ لقد أعطيتِني صوتًا له طعم الملايين/ التي تمشي إلى الشمس وتبني»، ويكرر هذا التماهي قائلًا: «أنا منكِ كلام طالع كالبرق من ليل الأساطير». ينسب الشاعر صوته لأمه، والصوت هو القصيدة، والقصيدة هي الوطن الذي خذله: «وطن يلبس قبل النوم تاريخًا/ وبعد النوم تاريخًا، ويستيقظ بعد/ الموعد المضروب لا يعرف بابًا للدخول».
كان الابن يحتمي بالأم: «كنت في صدركِ عصفورًا/ رمته النار، سمته يدًا تخضر» لكن «ها عصفورك الناريُّ في السجن يغني». لم ينجح السجن في خنق الصوت، فهو لا يزال يغني، وهي صورة بلاغية معروفة في مقاومة القهر والسعي للحرية[225]. وليدلل على عدم خنق الصوت، يرصد أحوال الوطن في صور بلاغية متتابعة تعتمد على التشخيص، لكنه لا ينسى أن ينادي على الأم «التي خاطت لي الثوب بعينَيها»، ويتمنى في شكل سؤال بلاغي: «لماذا لا يمر الثوب بالسجن؟/ لماذا لا تخيطين لنا أثوابنا الأخرى/ تمدين المناديل التي تمسح حزني؟/ ولم الرعب الذي حولني شِعرًا/ على جدران سجني؟».
وكأن الثوب الذي يربط بين الداخل «أي السجن» والخارج «وهو الأم» وعينَيها هو الأمل الذي يتشبث به حداد في مواجهة «وطن يلبس عنوان السلاطين وسروال الملوك». لكن هذا الوطن بالنسبة له ليس إلا غربة لا يكاد يتعرف عليها؛ فالوطن الذي يعرفه هو وطن أمه «التي تنسج ثوبًا للسجون». تتقوض هذه الفكرة مباشرةً، لأن هذه الأم «تخرج الآن مع الحلم». في هذا التأرجح بين

---

224. كُتبت قصيدة «زهرة الحزن» في سبتمبر 1973، وهو التاريخ الذي ظهر في كافة المواقع المعنية بالشِّعر. وقد تكون كُتبت في فترة اعتقال الشاعر من 1973 إلى 1980. اعتمدتُ على القصيدة كما جاءت في موقع الديوان https://www.aldiwan.net/poem8901.html

225. على سبيل المثال، كتبت مايا أنجلو (1928-2014)، الكاتبة والشاعرة والناشطة الأفروأمريكية، سيرتها الذاتية بعنوان «أعرف لماذا يغرد الطائر الحبيس»، وقد صدرت عام1969 .
Maya Angelou, I know Why the Caged Bird Sings. New York: Random House, 1969.

الأم والوطن الغريب والوطن الذي يعرفه، يصل حداد إلى فكرة الوطن الأم وتسقط الحدود بينهما: «هذي بلادي، هذه أمي/ لا أدري حدود الوطن الأم». الأم هي الوطن، وهو ما يجعله قادرًا على المواصلة.

أحيانًا ما تتخذ رغبة التماهي مع الأم والذوبان فيها أشكالًا أخرى، كأن يتحول الابن والأم إلى جزء من الطبيعة. يتجلى هذا التماهي في قصيدة «غيوم وأمواج» للشاعر الهندي «البنجالي» روبيندورات طاغور[226] (1861 -1941) والذي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1913 بعد أن ترجم بنفسه ديوانه «قُربان الأغاني» إلى اللغة الإنجليزية عام 1912. يكتب طاغور قصيدة «غيوم وأمواج» من خلال صوت الطفل «الابن» الذي يقاوم كل إغراءات اللعب واللهو البريء؛ من أجل البقاء مع أمه، وكأنه يحتمي بها من الوقوع في الإغراء فيقول:

أماه، إن قاطني العلاء، بين النجوم، يدعونني قائلين:

نحن نلهو منذ يقظتنا حتى آخر النهار، عابثين بالفجر الذهبي، وبالقمر الفضي.

وأسألهم: ما السبيل للوصول إليكم؟

فيجيبون: تعالَ إلى حافة الأرض، ثم ارفع يدَيك نحو السماء، فتُرفع إلى النجوم.

أمام هذا الإغراء يتذكر الطفل أمه التي تنتظره في المنزل ويقول لهم: «*كيف لي أن أتركها وآتي؟*»، ويعمل مباشرة على تعويض خسارة اللعب بإيجاد لعبة أخرى تسمح له البقاء مع أمه: «*سأكون أنا الغيمة، وأنتِ القمر، يا أماه/ وسأغطي محياكِ بيديَّ كلتَيهما/ وسيصبح سقف بيتنا سماء زرقاء*». عبر أنسنة الطبيعة يتيقن الطفل من بقائه مع أمه في لعبة أبدية. وعندما يتكرر الإغراء مرة أخرى من قاطني الأمواج يسأل الطفل: «*ولكن عندما يحين المساء، لن تحتمل أمي غيابي، فكيف لي أن أهجرها وأمضي؟*»، وعندها يبتكر لعبة «أكثر مدعاة للتسلية»:

سأكون أنا الأمواج، وستكونين أنتِ يا أماه الشاطئ البعيد، وسأزحف وأزحف، ومثل موجة تتكسر، سترتمي ضحكتي على ركبتَيكِ.

ولن يعلم أحد في العالم مكاننا، أنا وأنتِ.

بهذه الاستعارة التشخيصية المركبة، يقاوم الطفل إغراءات اللهو واللعب التي

226. بوابة الشعراء https://poetsgate.com/poem.php?pm=197316

تقدمها الطبيعة عبر التحول هو وأمه إلى جزء لا يتجزأ من الطبيعة، وهو ما يشي بالاتساق النفسي والتناغم الزمني والاعتماد المتبادل في العلاقة بين الأم والابن.

إذا كان طاغور الهندي قد لجأ إلى الطبيعة ليتماهى مع أمه، فإن الفلسطيني محمود درويش لجأ إلى اليومي والمعيش لتحقيق هذا التماهي. اشتهرت قصيدة «أحن إلى خبز أمي» بسبب قوله: «وأعشق عمري لأني/ إذا متُّ/ أخجل من دمع أمي!». من كثرة اقتباس هذا المقطع تحول إلى كيتش يُوظف في سياقات متعددة وأحيانًا متنافرة؛ لكن ما يلي هذا المقطع يُحول القصيدة إلى فكرة مبنية على اليومي والمألوف. فالابن يناشد أمه:

خذيني، إذا عدتُ يومًا
وشاحًا لهدبكِ
وغطّي عظامي بعشب
تعمّد من طهر كعبكِ
وشدّي وثاقي..
بخصلة شَعرِ
بخيطٍ يلوّح في ذيل ثوبكِ..
عسايَ أصيرُ إلهًا
إلهًا أصيرُ..
إذا ما لمستُ قرارةَ قلبكِ!

فحتى إذا مات، ستعيد أمه بعثه عبر التماهي معه من خلال أهدابها والعشب الذي سارت عليه وشَعرها أو خيط منفلت من ثوبها. لن تبعث فيه الحياة فقط، بل سيتحول إلهًا. بعد هذا الارتفاع إلى مصاف القديسين والقديسات، يهبط درويش إلى الدنيوي والعادي: «ضعيني، إذا ما رجعتُ/ وقودًا بتنور نارِكْ.. / وحبل غسيل على سطح دارِكْ/ لأني فقدتُ الوقوف/ من دون صلاة نهارِكْ». يأمل الشاعر أن يتحول إلى جزء من الروتين اليومي للأم بما يحقق له التماهي المنشود. بمعنى آخر، أدى غيابه عنها إلى فقدان القدرة على الصمود. ومن المعروف أن درويش كتب هذه القصيدة في أثناء وجوده في سجن الرملة بتهمة إلقائه قصيدة من دون تصريح. وقد كان على قناعة أن أمه تفضل أخته وأخيه عليه:

«وعندما جاءت والدته لزيارته، حملت معها القهوة والخبز، فمنعوها من إدخالهم، وترجّتهم بما أوتيت من قوة، ونجحت في الوصول لابنها، فاحتضنته

كطفل صغير وهي تبكي، فقبَّل يدَيها كما لم يفعل من قبلُ، وانهار الجدار بينهما، واكتشف أنه ظلم أمه، فكتب مساء اليوم نفسه قصيدة «اعتذار» التي اشتهرت كأغنية بعنوان «أحن إلى خبز أمي»، أدّاها الموسيقي القدير مارسيل خليفة»[227].

كأن الشعراء مهمومون دائمًا بالاعتذار لأمهاتهم. فعندما كتب جوزيف راديارد كيبلنج[228] (1865 -1936) - البريطاني الذي وُلد في الهند- رواية «الضوء الذي خبا» عام 1890، أصرت أمه أن يجعل الخاتمة سعيدة، لكنه لم يرضخ لها. وقد ندم بعد ذلك كثيرًا، فأرفق قصيدة في بداية الرواية إهداءً لوالدته ليعتذر عن عدم تحقيق طلبها. وهي قصيدة يتسم بناؤها الإيقاعي بسمات أغاني الأطفال. بشكل ما، يكتب الشاعر عن أمه فتسيطر عليه روح الطفولة ويتمنى العودة لتلك المرحلة، إنها مرحلة الأمان والحب غير المشروط والبراءة التي عبر عنها درويش في ختام قصيدة «أحن إلى خبز أمي»:

هرمتُ، فردّي نجوم الطفولة
حتى أشارِكْ
صغار العصافير
درب الرجوع..
لعشّ انتظارِكْ!

---

227. عبير النصراوي، أغنية أحن إلى خبز أمي للموسيقي اللبناني مارسيل خليفة. مونت كارلو الدولية7 K يناير 2015

https://www.mc-doualiya.com/programs/histoire-chanson-mcd/20150107-%D8%A3%D8%AD%D986-%%D8%A5%D984%%D989-%%D8%AE%D8%A8%D8%B2-%D8%A3%D985%%D98%A-%D985%%D8%A7%D8%B1%D8%B3%D98%A%D984-%%D8%AE%D984%%D98%A%D981%%D8%A9-%D985%%D8%AD%D985%%D988%%D8%AF-%D8%AF%D8%B1%D988%%D98%A%D8%B4-%D8%A3%D8%BA%D8%A7%D986%%D98%A-%D8%AB%D982%%D8%A7%D981%%D8%A9

228. اشتُهر بأنه شاعر الإمبراطورية البريطانية؛ فهو صاحب قصيدة «عبء الرجل الأبيض» التي يرسخ فيها ضرورة الاستعمار وأهمية إنقاذ الشعوب من التخلف. حصل على جائزة نوبل عام1907.

وهل للأم خاتمة؟

هل يمكن اختتام كتاب عن الأم؟

يُمكن، كل خاتمة هي فعل كتابة محتمل بشرط العودة لسؤال البداية، الفرضية التي بُني عليها كل ما سبق من فصول. لكن في غمرة الانغماس[229] في النصوص الأدبية والأفلام والأغاني والصور الفوتوغرافية التي تجعل من الأم مركز المعنى، إما بشكل مباشر وإما عبر طرق المجاز المبطن والاستعارات البلاغية، تم تحييد الفرضية الأساسية التي شكلت نقطة انطلاق الكتابة. ربما وقع ذلك بشكل تلقائي، إذ لا يمكن طرح سؤال محدد عن الأمومة إلا عبر فعل قصدي انطلق من الوهم القائل إنه يمكن الحصول أو الوصول إلى إجابة قاطعة يقينية تزهو بنفسها فوق كل الأسئلة التي تفتقد إلى إجابة. هل يكمن الخطأ في السؤال أم في صياغته؟ قد يكون في الاثنَين معًا، لكن الأكيد أن السؤال الذي بدأتُ به، قادني -مع كل نص- إلى أسئلة أخرى أكثر تعقيدًا، وكان القرار أنني لن أُحمل نفسي العبء الذي يقتضي عدم المغادرة من دون تقديم تفسير بعد علامة الاستفهام. من السذاجة البحثية الاعتقاد بضرورة الإجابة دائمًا في كل مرة يُطرح فيها السؤال. أجمل الأسئلة هي تلك التي تبقى يتيمة الإجابة، أسئلة تحفز على إنتاج أفكار جديدة، يبقى السؤال كما هو وتتغير الإجابة في كل مرة يُطرح فيها ذات السؤال.

ربما اليقين البحثي الوحيد الذي يمكن الانطلاق منه نحو رحلة أو رحلات أخرى للإجابة عن «أسئلة معلقة كالذبائح»[230] هو أن هناك علاقات قوى تجد فائدة في تسييد نموذج أحادي للأم، وهو نموذج ظهر بوضوح وانعكس في الآداب والفنون على مختلف أشكالها، وفي الثقافات الشعبية من خلال الحكايات والأمثال والأغاني والرسوم؛ كما أصبح هذا النموذج الأحادي جزءًا من الذاكرة الجمعية عبر الاحتفال بأيام مخصصة للأم مثل عيد الأم أو

---

229. وهو أمر انغمست فيه منذ عام 2020 حيث عكفت على إنجاز كتاب، لكن الأمر تحول إلى رحلة مغايرة تمامًا؛ كشفت لي كثيرًا عن نفسي وعن الآخرين والأخريات. يمكنني الآن أن أستخدم شكلًا مختلفًا للتحقيب: ما قبل الكتاب، وما بعده.

230. «أسئلة معلقة كالذبائح» عنوان ديوان للشاعرة فاطمة قنديل. وقد وجدتُ أن اسمه يُعبر تمامًا عن وضع الأسئلة الخاصة بالأم والأمومة بشكل عام، وقد صدر عن دار النهضة العربية عام 2008.

تحويل مناسبات نضالية -مثل اليوم العالمي للنساء[231]- إلى حديث عن فضل الأم. كشفت النصوص التي تناولتها على مدار أربعة عشر فصلًا -والأخرى التي لم أتناولها-[232] أن الأم ليست واحدة، بل متعددة، وحتى في هذه التعددية لا يُمكن الحصر والتحديد. فالأمومة كفعل ودور وممارسة لا تقف بمفردها في عزلة عن كل العلاقات التي تتقاطع معها. وهي بالتالي تتشكل طوعًا أو قسرًا في ظل هذه العوامل المتغيرة. لكن طبعًا أصحاب معسكر الأمومة كغريزة يرفضون هذا القول جملةً وتفصيلًا، ويحيلون المسألة بأكملها إلى قوانين كونية وأخلاقية وأعراف مجتمعية، تجعل من الأمومة غريزة كامنة تحتل المساحة النفسية الأنثوية، وهو ما يجعل أي امرأة لا تعبر عنها كما أقر النص السائد المعتمد بمثابة امرأة غير طبيعية[233]. اللافت للنظر في هذه النقطة هو الاعتراض الدائم الذي يسجله أصحاب هذا المعسكر وغيرهم على أي تحليل نسوي، إذ يحضر إلى أذهانهم فورًا مسألة النظرية النسوية المرتحلة من الشمال الأبيض والتي تفرض على نساء الجنوب رؤى لا علاقة لها بطبيعة المجتمعات. طبعًا يقوم هذا الاعتراض على فرضية خاطئة؛ وهي أن أي تحليل نسوي هو بالتعريف مستورد من مكان آخر، وتحديدًا من مكان المُحتل السابق، ومن هنا تتجلى أهمية التحليل التقاطعي والعابر للحدود والقوميات الذي يأخذ في

---

231. خرجت مناسبة هذا اليوم من قلب الحركة العمالية عام 1908، وذلك عندما خرجت 15 ألف امرأة في مسيرة جابت مدينة نيويورك مطالبات بتخفيض عدد ساعات العمل، وبزيادة الأجور، وبالحق في التصويت. وتُعد كلارا زيتكن (-1857 1933) المناضلة الألمانية الشيوعية هي صاحبة فكرة أن يكون هذا اليوم عالميًا. واقترحت كلارا الفكرة في عام 1910، وكان ذلك في مؤتمر دولي للمرأة العاملة في العاصمة الدنماركية كوبنهاغن، وسط حضور 100 امرأة أخرى من 17 دولة، وقد لقيت الفكرة موافقة الحضور بالإجماع. تم الاحتفال بهذا اليوم عالميًا في عام 1911، وذلك في كل من أستراليا والدنمارك وألمانيا وسويسرا. واكتسب الاحتفال باليوم العالمي للمرأة طابعًا رسميًا في عام 1975، عندما بدأت الأمم المتحدة تحتفل به. بتحويل شكل الاحتفال بهذا اليوم إلى مجرد شعارات جوفاء عن عظمة النساء والأمومة، يتم تفريغه من محتواه.

232. كلما كنت أُذكر نفسي أن الكتاب لا يهدف إلى الحصر، كانت النصوص التي أقع عليها تزداد في العدد. وكلما تحدثت عن الكتاب مع أحد، يتطوع بطرح نص، وهكذا كنت أود التوقف عند الفصل التاسع، فوصلت إلى الرابع عشر. يتملكني الإحساس بالخسارة لأنني لم أتمكن من تناول كل تلك النصوص البديعة.

233. وفي هذا دائمًا ما يشيرون إلى الحيوانات -التي أحبها وأحترمها كثيرًا وأؤمن أن لها حقا كاملا في الحياة على نفس الأرض- ويؤكدون أن هذه المخلوقات التي هي أدنى مرتبة من الإنسان لديها غريزة الأمومة، فماذا عن المرأة الأعلى مرتبة «لكن ليس أعلى من الرجل» التي تخرج عن نص الأمومة أو لا تسعى إليها؟ في سياقات أخرى يُشار إلى الحيوانات بشكل سلبي باعتبارها لا تملك ملكة العقل الذي كرم الله به الإنسان. في هذا التوظيف الانتقائي يتم التعتيم على السؤال ويتحول الطرح البحثي إلى خرق للقواعد «السليمة».

الاعتبار عوامل تُحدد شكل وجوهر ومسار علاقات القوى. يلائم التحليل النسوي التقاطعي كافة التوجهات البحثية، لكن عند الاقتراب من سؤال الأمومة يقع الانفجار: فالأم هي المُلامة دائما، لأنها لم تقم بدورها كما ينبغي، أو لأنها تمردت على قواعد مرسومة لا يليق اتباع غيرها، أو لأنها لم تنجح في التوفيق بين عملها «أمر ثانوي» وتربية أبنائها «أولوية كاملة». يغيب الأب تمامًا عن المشهد، وكأن هؤلاء الأطفال انبثقوا من العدم، أو حتى إن قرار الإنجاب كان أُحاديًّا. في الوقت ذاته، يحضر الأب في المشاهد الروائية بشكل يتسم بالعنف أو الترهيب أو التهميش؛ وعندما يكون حضوره بهيًّا أو فاعلًا يدخل الأمر في نطاق الاستثناء.

اعتمادًا على جدلية القاعدة والاستثناء، يشغلني كثيرًا نموذج الأم الأبوية، تلك التي تقف حارسًا على بوابة المنظومة، وتحرص وتُحرض على تنفيذها، وتحشد ضد مَن يخالفها، وتُعيد إنتاجها في أبنائها وبناتها. بشكل ما نجح ماركيز في تصوير هذا النموذج في قصته «الأم الكبيرة»[234]، تلك المرأة التي حكمت مملكة ماكوندو 92 عامًا، وحين اقترب أجلها «احتاجت إلى ثلاث ساعات لتعدد عناصر ما تملكه في هذه الدنيا»(167). وحينها كان لا بد من تسجيل الأموال المعنوية، وبذلت الأم جهدًا كبيرًا يشبه «الجهد الذي بذله أسلافها قبل وفاتهم ليكفلوا سيادة جنسهم». عندما يبدأ ماركيز في وصف الأملاك غير المرئية للأم الكبيرة يتجلى معنى الأم الأبوية بمنظور مختلف:

ثروة باطن الأرض، والمياه الإقليمية، وألوان العلم والسيادة الوطنية، والأحزاب التقليدية، وحقوق الإنسان، وحقوق المواطن ورئيس الدولة، والهيئة الثانية، والمناقشة الثالثة، وخطابات التوصية، والثوابت التاريخية، والانتخابات الحرة، وملكات الجمال، والخطب العصماء، والمظاهرات العظيمة، والآنسات الراقيات، والسادة المهذبون، والعسكريون الغضوبون، وأصحاب السماحة والعظمة، والمحكمة العليا،

---

234. الإشارات إلى ترجمة محمود علي مراد، الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية بعنوان «الأم الكبيرة» عام 1994، وقد صدرت ترجمة أخرى للعمل نفسه عن دار أزمنة بعمان للمترجم محمود منقذ الهاشمي بعنوان «جنازة الأم العظيمة». أما النص الأصلي فقد صدر عام 1962 وعنوانه باللغة الإسبانية
Los Funerales de la Mamá Grande .

والسلع المحظور استيرادها، والسيدات الليبراليات، ومشكلة الجسد، ونقاء اللغة، وضرب الأمثلة للعالم، والنظام القانوني، والصحافة الحرة المسؤولة عن ذلك، وأثينا أمريكا الجنوبية، والرأي العام والدروس الديمقراطية، والأخلاق المسيحية، وقلة العملات الصعبة، وحق اللجوء، والخطر الشيوعي، وسفينة الدولة، وغلاء المعيشة، والتقاليد الجمهورية، والطبقات المغبونة، ورسائل التأييد.(168)

يُكشف ماركيز المجاز في «الأم الكبيرة» لتتحول من جسد وذات إلى رمز أبوي سلطوي يختزن في ممارساته الفعلية والخطابية نموذج الأم الأبوية. تنهل هذه الممارسات السلطوية القمعية، المتقنعة خلف نبرة أمومية، مصداقية من استمراريتها لفترة زمنية طويلة جعلتها متجذرة في وعي المجتمع وراسخة في ذاكرته؛ وهي الطريقة نفسها التي تكتسب بها سرديات الأمومة مصداقيتها واستقرارها في الأذهان، وهو ما يجعل أي سردية مضادة أو مغايرة تقع في مجال الرفض أو النبذ.

في أثناء انغماسي الكامل في استكشاف تعددية نموذج الأم في الأدب والفنون، أدركت في لحظة ما أنه لا بد لكل كتاب من نهاية، حتى وإن كانت مؤقتة. فلم يكن الهدف الحصر؛ بل التدليل فقط. اقتربت من النهاية التي كنت أدفع الكتاب نحوها، ثم اندلعت الحرب على غزة في 7 أكتوبر 2023. في خضم كل الأسئلة المستحيلة التي نتجت عن مشاهد الإبادة الجماعية، قفز السؤال في قلب الكتاب: ماذا عن الأم الفلسطينية؟ كنت قد ذكرت في المقدمة أمر الزغاريد عند وقوع شهيد فلسطيني، لكن الرد على طوفان الأقصى لم يترك مساحة لزغرودة واحدة، ليس لشيء، بل لمجرد توالي القصف والقتل، بما لا يدع لحظة واحدة لأي شيء آخر. تعددت نماذج الأمومة في هذه الحرب، وأظهرت بطولات وآلامًا وأحزانًا بقدر متساوٍ، ماذا نطلق على هذا النموذج؟ أمهات تحت القصف، أم أمهات الحروب، أم أمهات منسيات؟ ماذا نسمي تلك الأم التي تبكي وتصرخ لأن أطفالها ماتوا جوعى؟ ظهرت هذه الأم على شاشات التلِفزيون والقنوات الفضائية التي تحول المآسي إلى نص صادم وقصير، وتنبه المشاهد إلى وجود محتوى لا يلائم أصحاب القلوب الضعيفة، فيما يعني أن المشاهد الحاضر أمام الشاشة يمتلك قلبًا قويًّا، وتنبه أيضًا أنه لا يلائم الأطفال؛ لكن النص الذي

تعرضه الشاشة يُظهر الأطفال، فلماذا نحجب عن الأطفال إمكانيات مستقبلية تنتظرهم: موت وبكاء وصراخ ويُتم وأسئلة وخذلان؟ في نهاية شهر أكتوبر 2024 وكان الكيل قد طفح، وعلى الرغم من استمرارية الإبادة والمجازر، قامت مؤسسة الدراسات الفلسطينية بإصدار ملف عن الإبادة في غزة، تتضمن مقالًا تحليليًّا عن معنى الأمومة في قلب المذابح والقتل والقصف. تقول كاتبة المقال لمى غوشة إنه يمكن تعريف الأمومة في فلسطين بأنها:

«حالة خوف وقهر دائمة»؛ فأن تكوني أُمًّا هنا يعني أن تهيئي نفسكِ دائمًا لخبر الفقد، وأن تدربي قلبَكِ على إمكان الانطفاء المفاجئ، والخفقان السريع. كما معناه أن تُعوِّدي أبناءَكِ على إمكان الغياب القسري، وأن تحصني وعيهم بإمكانات الموت السريع، والاعتقال المباغت، والإصابة الحرجة.. والقائمة تطول وتطول، فمسببات الألم هنا كثيرة ومتنوعة وتحمل كمًّا مهولًا من التشويق والإثارة، على عكس مسببات الأمل. وعليه، يُحصر دور الأم الفلسطينية هنا في إنشاء توازن دائم بين الألم والأمل في أذهان أبنائها وقلوبهم، لتصبح الحياة ممكنة وغير مستحيلة!»[235].

وكأن فلسطين بأكملها تقدم نموذجًا مغايرًا للأمومة، تلك الأم التي تعرف أن الفقد ينتظرها في كل خطوة؛ لكنها أُم لا تشبه عائشة التيمورية. فهذه الأخيرة فقدت بصرها بكاء لشعورها بالذنب، كانت تلوم ذاتها، في حين أن الأم الفلسطينية تفقد الأبناء كثمن للاحتلال، تموت الأرحام بقنابل الاحتلال. في الملف نفسه وُجِّه سؤال للباحثة نور بدر عن سياسات نزع الأمومة في الحرب، والقهر الناتج عن الفقدان المتكرر. فقالت:

«إن الفقدان في الحرب يجعلنا نتساءل عن قيمة الحياة كأمهات، وهنا تكمن أهمية نزع الأمومة في السياق الاستعماري، فمع الفقدان المتكرر، تصيح الأمهات: «خذونا معهم، ادفنونا معهم». وبفقدان الأبناء، تفقد الأمهات معنى وجودها في الحياة. فما معنى قتل حيلة مَن تعيش المرأة من أجلهم؟ قتلُ أبنائها، بينما يُطلب منها أن تنجب وتنجب، لتتحسر وتتحسر مرارًا وتكرارًا. سأقول هنا

235. لمى غوشة، الأمومة المنزوعة في غزة! أمهات في مواجهة الحرب، في ملف غزة: إبادة جماعية. مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 31 أكتوبر 2023
https://www.palestine-studies.org/ar/node/1654522#_ftn6

كأُمٍّ: إن الحَمل يمكن أن يصبح أمرًا مثيرًا للخوف بدلًا من البهجة، ففي سياق دولة طبيعية، يكون الحمل مبعثًا للفرح والسرور، أمَّا في ظل الحرب، فيكون خبرًا لمزيد من الخوف والريبة، وهذا يتجسد في الخوف من فقدان هذه الأجنة بعد ولادتها للحياة. فكيف يمكننا إذنْ أن نتعامل مع الرحم كآلة؟»[236].

كيف يتحول الرحم إلى آلة؟ وكيف تتحول الأمهات إلى أرقام؟ وكيف يتحول النحيب والبكاء إلى مشهد على الشاشة؟ وكيف يُختزل كل هذا الدمار في جملة بسيطة في نشرات الأخبار إلى «النساء والأطفال»؟ لا بد من العودة لنموذج أم الشهيد التي تحولت إلى رمز للنضال والثبات والمقاومة، لكن آمنة في «أعراس آمنة»[237] انخرطت في البكاء على ابنها الشهيد صالح، فسألتها ابنتها عن سبب البكاء، وقالت:

لماذا لا نبكي كلنا؟ كلنا يا ابنتي، مرّة واحدة، من أول غزّة حتى آخرها، لماذا لا نبكي؟ هل يجب علينا أن نُزغرد طوال الوقت، لماذا؟ لأن أولادنا شهداء. ولكنهم أولادنا. كلّ يوم، كلّ ساعة، كل لحظة أنتظر أن يدقَّ أحدهم الباب ويأتيني الخبر الذي لا أريد سماعه. كل هذا الخوف عليهم، كل هذا الخوف، وفي النهاية يجب أن أزغرد. أتعرفين لماذا تبكي الأمهات خوفًا على أبنائهن طوال الوقت؟ لأن عليهن أن يزغردنَ مرةً واحدة. واحدة فقط. كي لا يخجلنَ من هذه الزغرودة التي يطالبهنَّ العالم بها. تبكي الواحدة منّا طوال الوقت، لأنها تعرف أن هنالك لحظة آتية، ستكون فيها مضطرة لأن تخون أحزانها، حين يكون عليها أن تزغرد. فنحن لسنا أبطالًا، لا، لقد فكّرت طويلًا في هذا، وقلت لنفسي نحن لسنا أبطالًا، ولكننا مضطّرون أن نكون كذلك (98).

كأن البكاء هو القدر المحتوم للأمهات، بكاء لا يلفت النظر، لا يحرك مشاعر المتفرجين لأنهم يرونه طبيعيًّا، جزءًا من الأمومة. تأتي الأمومة ومعها حصتها من البكاء: في الموت، في الفرح، في الزواج، في المآتم، في الحرب، في النزوح،

---

236. مقابلة أُجريت مع نور بدر، باحثة وكاتبة، في 27 تشرين الأول/ أكتوبر 2023، ردًّا على سؤال عن سياسات نزع الأمومة في غزة خلال الحرب. وتم الاقتباس من المصدر السابق.

237. إبراهيم نصر الله، أعراس آمنة، مصدر سابق.

في الفراق، في أثناء الولادة. هل مسموح للأمهات أن يعبرن عن مشاعرهن بوسيلة أخرى غير البكاء؟ لخصت علوية صبح في «مريم الحكايا» هذه الفكرة في مشهد رقص أم ابتسام في حفل زواج ابنتها:

«تفاجأت برقصها في العرس، لأنها بدت تمامًا مثل رقصة أمي في مأتم أخي. تخيلت أن أمي هي التي ترقص. الفرق لم يكن إلا بين غصة الفرح وغصة الموت. والفرق أن أُمَّ ابتسام تقول آوي ها يا عروس، أمي آنذاك قالت آوي ها يا عريس. أمي عصبت رأسها بالسواد، وأُم ابتسام شكلت شعرها بوردة حمراء، لكن الرقصة واحدة»[238].

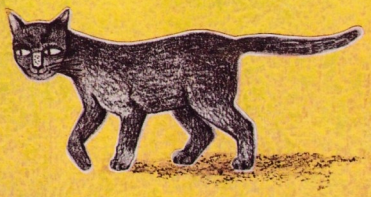
الرقصة ذاتها واللوعة متشابهة والعبء واحد. لكن المعجزة هائلة: مخلوق يخرج من رحم امرأة! في مفتتح رواية «الكلمة الأجمل»[239] للكاتبة الآيسلندية أودو آفا أولافسدوتير تشرح الكاتبة أنه في عام 2013 «دُعي الآيسلنديون إلى انتخاب أجمل كلمة في لغتهم، فاختاروا اسمًا من تسعة أحرف، يشير إلى مهنة طبية: القابلة»(7)، وشرحت لجنة التحكيم أن الكلمة تتشكل من مقطعَين، يعني الأول «أُم» والثاني «نور»، وبجمع المقطعَين يصبح معنى الكلمة «أم النور». تقول القابلة: «أستقبل الطفل ساعة ولادته، أنتشله من الأرض وأقدمه إلى العالم. أنا أم النور، من بين كلمات لغتنا جميعها، أنا الكلمة الأجمل»(18).

مكتبة
t.me/soramnqraa

238 علوية صبح، مريم الحكايا، بيروت: دار الآداب، الطبعة الخامسة، 2016، ص 109.

239 أودور آفا أولافسدوتير، الكلمة الأجمل، ترجمة محمد آيت حنا، بيروت: دار الآداب، 2023. وقد صدرت الرواية في لغتها الأصلية عام . 2020

يُمكن القول إن الثقافة العربية لم تسمح بتحويل الأمومة إلى سؤال بحثي مطلقًا. بل حرصت على تسييجها داخل إطار يختلط فيه الديني والمحرم والمقدس والوطني ليبقى الأمر على ما هو عليه، الثقافة العربية تعي جيدًا خطورة السؤال. وبالرغم من ذلك لا يكاد يخلو كتاب من الإتيان على ذكر الأم، فهي شخصية رئيسية في السرد الروائي والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية، وهي حاضرة بقوة في السير الذاتية، والتواريخ الشخصية، وهي ذات متعددة في أروقة المحاكم الجنائية ومحكمة الأسرة، وهي الأصل في قانون الأحوال الشخصية، والإرث، وهي التي تربط العائلة بالمنزل وهي المُحرض الأول على الختان، وهي الشخصية الأهم من العروس في حفل الزفاف وهي التي تردد الدعوات دائمًا في صلاة الفجر لكل أبنائها. بكل هذا الحضور القوي تبقى الأمومة من المسلمات التي لا تستفز العقل البحثي ولا تدفع إلى السؤال أو التساؤل.



شيرين أبو النجا: أستاذة قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة القاهرة. ناقدة نسوية ولها العديد من الكتب باللغتين العربية والإنجليزية والأبحاث والمقالات.

مكتبة
t.me/soramnqraa

تنمية