قصة الكاتبة العراقية

النأي عن منخفض النساء..

نازك الأعرجي

كيف أنجزتْ كلُّ كاتبة عراقيّة نبرتها وتميّزها؟ وكيف تخيّلتْ موقعها ومستقبلَ مغامرتها؟ وكيف سار خطُّ تجربتها البياني، مقروءاً من خلال إيقاع نشر قصصها، وطبيعة الموضوعات التي اجتذبتها، أو التي تجنّبتها؟ وكيف تجلّت المرأة البطلة، الفرد، والكتلة الجمعيّة، الذّات والخارج، والقناعات الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة وتيّار الواقع الصّاخب الجارف، في قصصهنّ؟ وما هي خصائص رحلة الصّراع والمصالحة بين المرأة الكاتبة، والمرأة الأخرىٰ التي داومت الضغط عليها واستفزازها ـ لا فكريّاً وإنسانيّاً وفنّياً فحسب، بل وفنّيّاً أيضاً ـ من أجل الاستحواذ علىٰ مواهبها، وفسحة حرّيّتها، وترف عالمها المشبع بالخصوصيّة؟

* * *

اشتملت بيبلوغرافيا نشرتها مجلّة **الأقلام** ـ العدد الأوّل ١٩٨٩ علىٰ واحدٍ وأربعين اسماً لكاتباتِ قصّةٍ وروايةٍ في العراق، يمتدّ زمن حضورهنّ بين ١٩٣٧ (أقدم مطبوع) و١٩٨٨.

غير أنّني حين بدأتُ الاختيار ـ بناء علىٰ مواصفات أوّلُها تواصُلُ الكاتبة لفترة زمنيّة كافية لتبيّن ملامح تجربتها ـ لم أجد أكثر من ستة أسماء، بينهنّ رغم ذلك من اضطرب خطُّ تواصلها، إلىٰ حدٍّ صعُبَ معهُ تحديدُ ملامح تلك التجربة... كما في حالة ميْ مظفر التي نشرتْ بين ١٩٧٠ و١٩٧٩ ثلاثَ مجموعات قصصيّة ثمّ توقّفت إلاّ من بضع قصص متباعدة؛ وكما في حالة بثينة النّاصري التي نشرتْ مجموعتين في ١٩٧٤ و١٩٧٧ وتوقّفت تماماً، ثم عادت بعد أكثر من عشر سنوات لتنشر قصصاً معظمها يندرج تحت مصطلح «قصّة الحرب».

وهناك قاصّات لم نعثر علىٰ أيٍّ من مؤلّفاتهنّ، كما لم نعثر علىٰ أوائل المجموعات لبعض الكاتبات، إذْ فُقدت، حتىٰ من حوزتهنّ، كما في المجموعة الأولىٰ لسهيلة داود سلمان، والمجموعة الثانية لميْ مظفر.

* * *

في تقديرنا، وبغضّ النّظر عن السّبل المختلفة التي انتهجتها الكاتبات العراقيّات، فإنهنّ جميعاً وقعن في مرحلة ما تحت ضغط تنازع عاملين يبدوان متعارضين. الأوّل: رغبة الكاتبة في تقديم نفسها كاتبة «بغض النّظر عن الجنس» وعلىٰ قدم المساواة مع الكاتب الرّجل. والثاني: انجذابها إلىٰ عالم المعاناة النسويّة ووقوعها تحت ضغط شخصيّ وعامّ، فرديّ وجمعيّ من التجارب المحبطة ـ المحفّزة؛ المحبطة علىٰ صعيد العامل الأوّل، والمحفّزة علىٰ صعيد العامل الثاني.

إنّ عامل «الإحباط ـ التحفيز» سوف يقود التجارب المختلفة نحو سبل مختلفة تتراوح ما بين التجديد الدائم والتوقّف الكلّي. وهكذا، فبالإضافة إلىٰ ما يتطلّع الأديب ـ الرّجل إلىٰ تحقيقه في مشروعه الأدبي، كالتعبير عن الذّات والموهبة، وطرح الأسئلة، واستشراف الآفاق، وتمثّل المرحلة الزمنيّة، والتعبير عن حجم وجوده فيها.. فإنّ المرأة الأديبة تجد نفسها في مواجهة خصوصيّة تستهدفها، بالذّات، دون الرّجل. فهي تواجه اختياراً بين أن تتفرّغ لذاتها كمبدعة، وبين أن تعنىٰ بتأمّل تجلّيات الشّرط النسويّ وقضايا النّساء من حولها(...)

إنّ ميل الأديبة إلىٰ النّأي عن «منخفض النّساء» هو ميل موضوعيّ تريد الكاتبة من ورائه الحصول علىٰ الاعتراف المجرّد. وأن يتجلّىٰ هذا الميل في مفتتح المسيرة الإبداعيّة، فلأنّه ناتج عن جدّة المعتقدات التي تجمع الرّجال والنّساء في مرحلة الشباب المبكر، قبل أن يتحوّلوا إلىٰ «رجال» و«نساء» يجدون ما يتنازعونه في بيت الأسرة أو بيت الحبّ، أو بيت العمل أو بيت الإبداع، حيث تبدأ تلك القناعات والمعتقدات بالتحلّل والاندثار، بل ربّما بالانقلاب رأساً علىٰ عقب ما إن تتعرّض للتطبيق العملي وتبدأ بالاحتكاك بالثّوابت الفكريّة والاجتماعيّة والعرفيّة والقانونيّة(...)

ولاشكّ أنّ التهتّكات التي تحدثها تلك الخلخلة، هي التي تتيح للكاتبة رؤية ما يضطرب في «منخفض النّساء». ومن واقع التجربة الحياتيّة، وانطلاقاً من الرّثاء للذّات إلىٰ الرّثاء للكتلة الجمعيّة، تبدأ الأديبة بتفحّص عالم النّساء الذي ظنّت أنّها قد أفلتت منه بفضل وضعها الاعتباري المفترض كأديبة.

وعلىٰ الجانب الآخر، فإن عوامل فنيّة أخرىٰ تساعد على تعجيل اتّجاه الكاتبة نحو الموضوعات والقضايا النسويّة، منها:

١ ـ محدودية تجربة المرأة في الحياة مقارنة بتجربة الرّجل، الأمر الّذي قد لا يؤثّر سلباً علىٰ الكتابات الأولىٰ الأكثر تركيزاً علىٰ الأفكار المجرّدة ومهارات اللّغة، ولكنّه يحول دون إنجاز أعمال أكثر عمقاً والتصاقاً بالحياة وحركتها خارج حدود عالم المرأة.

٢ ـ الموانع الكثيرة التي تحول دون اكتساب الخبرة في وقت متأخّر: الالتزامات الاجتماعية، الانتظام في الصف الاجتماعي، استنزاف الوقت والجهد.. وبذلك تتركّز خبرة الكاتبة داخل عالم النّساء، الذي يواصل مع مرور الزّمن انغلاقه من حولها.

٣ ـ الصّورة الهامشيّة والمشوّهة التي غالباً ما يقدّمها الأدباء الرّجال عن الشّخصية النّسوية في أدبهم.

* * *

إن الاتّجاه شبه الحتميّ نحو عالم النّساء هو ضرورة موضوعيّة بالدّرجة الأساس، لا اتّجاه القناعة الفكريّة الخالصة، التي تجد أصداءها في الوسائل الفنّية وفي الطّروح والبناءات المتحرّرة من الخوف أو التوجّس؛ ولا هو اتّجاه الخيار المبني على الكشوف المحرّضة النّابعة من الخبرة والتجربة والتقصّي.

ثمة عوامل تحُول بين الكاتبة وبين الانغمار الحرّ في عالم قصصها الموضوعي، ولكن ثمة عوامل أخرى تدعم القيمة الاعتباريّة لكيان الأديبة في العالم النامي!

وفي تقديرنا أن عوامل عديدة تحول بين الكاتبة وبين الانغمار الحرّ الطّليق في العالم الموضوعي لقصصها ورواياتها، سواء أكان ذلك العالم نسوياً أم إنسانياً شاملاً. ومن هذه العوامل:

● بطء التحوّلات الاجتماعيّة والمعطيات العرفيّة والقانونية التي تسم في المجتمعات النّامية يثير فزع الأديبة من المجازفة في الانطلاق، خشية أن يؤدّي قفزها على حتميات الواقع إلى السّقوط في الفراغ.

● معظم الخبرات والكشوف والتجارب العميقة للمرأة الكاتبة، سواء تلك التي تمرّ بها شخصيّاً أو تلك التي تتقصّاها وتكتشف أبعادها بنفاذ بصيرتها ورهافة حسّها وأصالة موهبتها، تقع في دائرة ما تخشى التّعبير عنه تحت طائلة إساءة الفهم المتعمّدة في أفضل الأحوال، أو الإدانة والتجريم في أسوإها.

● الخلط ما بين التّجربة الإبداعيّة والتجربة الحياتية للمرأة، وهو الخلط النّاتج عن عدم الاعتراف باستقلال الشخصية الاعتبارية للمرأة من ناحية، وعدم تقدير عملها خارج المنزل باعتباره عملاً منتجاً من ناحية أخرى.

إنّ هذا الخلط يحمّل المرأة الكاتبة مسؤولية ذات حساسية مفرطة. إذ إنّ النتاج الأدبي، هنا، باعتباره «سلوكاً» للمرأة، يعيد طرحها «مكمناً» لشرف العشيرة ـ العائلة ـ الرجل. وعلى المرأة إذن أن تحاذر «سلوكها»، لأنّ عواقب إساءته لن تنالها شخصيّاً فحسب، بل ستنال أيضاً مكمن سلامها العائلي والشّخصي والنّفسي.

والواقع أنّ النّظرة الدونية لأداءات المرأة بعامّة، وعملها خارج المنزل بخاصّة، هي أساس النّظرة المتخلّفة لما تكتبه الأديبة، وللميل الدائم لاعتباره تجربة شخصية. ذلك لأنّ من شأن حكم جاهز مبرم كهذا أن يضع المرأة الأديبة في المنزلة الأزليّة التي تحتلّها النّساء باعتبارهن مخلوقات تفتقر إلى ملكة الإبداع، وإلى القدرة على الخلق والمحاكمة والجدل. ومن شأنه أيضاً أن يوفّر على مطلقيه عناء دراسة هذا الأدب واستكشاف منطلقاته ومحرّكاته الأساسية.

من الطّبيعي أن الكوابح التي تحدّثنا عنها كانت دائماً العائق الأساسي الذي حال دون أن يتوفّر الأدب القصصي والرّوائي الذي تكتبه المرأة الدّيناميكية والآليات والسّبل اللازمة والملائمة للتّأثير في المجتمع وفي الكتلة النّسوية لصالح زحزحة المواقف الثّابتة والأحكام المسبقة والنّظرة الدونيّة التي يواصل المجتمع تبنّيها بصور مختلفة وأساليب دائمة التّغيّر والتّلوّن، تبعاً للتّغيّرات والتّبدلات التي تمسّ أحياناً، وتزحزح أحياناً أقل، الرّكود الاجتماعي والعرفي والقانوني المتعلّق بقيمة المرأة وقيمة ما تنتجه.

إنّ صدمة المرأة الأديبة بالواقع، مقارنة بالصّورة المتخيّلة له، أمرٌ يصحّ إيراده كجزء من تجربة أيّة أديبة. إلاّ أنّه أكثر وضوحاً لدى الأديبات في المجتمعات النّامية.

غير أنّنا، من ناحية أخرى، لا نستطيع أن نغفل جملة عوامل موضوعية هي في صميم سمات المجتمعات النّامية، إلاّ أنّها تعمل على تدعيم القيمة الاعتبارية لكيان الأديبة الشّخصي والإبداعي. ومن هذه العوامل:

● طبيعة النّظام الاجتماعي الذي يحفظ للمرأة مكانة ودوراً أساسيين في نطاق العائلة، حتّى وإن كان هذا الدّور وتلك المكانة يمثّلان عبئاً على مساحة اهتمام الكاتبة أو ساعات عملها، بلّ حتّى إنْ كانا يتضمّنان هامشاً من الإشكالات ذات الطّابع الحقوقي. ذلك أنّهما يوفّران لها ـ على الجانب الآخر ـ دعماً معنوياً لكينونتها الإنسانية، ومن ثم لشخصيّتها الاعتبارية.

● تاريخ المنطقة الحافل بالصّراع والنّضال ضد القوى الخارجية المعادية أتاح للمرأة فرصاً مهمّة للتّعبير عن الجانب الإنساني من شخصيتها، ودعّم شخصيتها بمواقف مبدئيّة أُتيح لها اتّخاذها بشكل متواصل.

● وهذا الواقع بالذّات أنعش ودعّم الحركات السّياسية القطريّة والقوميّة، التي استوعبت المرأة، حتّى صار الانتماء السّياسي حقّاً من حقوقها، وواجباً من واجباتها في المراحل الحاسمة. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الواقع سيساعد على طرح قضايا المساواة وتحرّر المرأة على نطاق واسع، حتّى وإن كان ذلك الطّرح قد تأرجح دائماً بين مدٍّ وجزر، بحسب الظّروف واختلاف المراحل. ومن نتائج ذلك ـ في العراق ـ أنّ قضايا تحرّر المرأة ونيلها حقوقها طُرحت بشكل متواصل، إعلاميّاً وتربويّاً، للجمهور، الأمر الذي أعان الأديبة من حيث أنّها لم يكن عليها التّبشير بمبادئ تحرّر المرأة. بل خاضت ـ أو كان المفترض بها أن تخوض ـ مباشرة في قضايا وإشكالات تدخل صميم الموضوع.

● انخراط المرأة في العمل، وانفتاح أبواب التّعليم بمختلف مراحله أمامها، أدّيا إلى وجود قاعدة نسوية «متعلّمة»، يفترض فيها أن تكون مستقبلة جيّدة التلقّي.

* * *

لكن ذلك لا يعني أنّ الظّرف الموضوعي هو مشجّع في الحصيلة النّهائيّة. فلنقل إن الأديبة العراقية عانت ـ كامرأة ـ من صعوباتٍ في بلورة شخصيّتها الأدبيّة والاعتبارية؛ وأنّ تلك الصعوبات تعود إلىٰ عوامل بعضها «الفكريّ والفلسفيّ» موروث متأصّل يكاد أن يكون ثابتاً، وبعضها «العرفيّ والحقوقيّ» يستجيب للمتغيّرات السّياسيّة والاجتماعيّة بهذا القدر أو ذاك في هذه المرحلة التّاريخية أو تلك.

وعلىٰ ذلك، يمكن القول ـ بشيء من الحذر ـ إن الواقع الموضوعي للأديبة العراقية قد زوّدها بأسلحة الاقتحام. غير أن فعالية تلك الأسلحة كانت دائماً مشروطة بطبيعة الظّرف السّياسي. فقد شهدت التّجربة النّسوية انحسارات حادّة في فترات تاريخيّة محدّدة، في حين شهدت اقتحامات جريئة في فترات أخرىٰ. وليس جديداً القول إن المرأة سريعة الاستجابة لدواعي الانحسار؛ ففي مراحل التّراجع السّياسي والاجتماعي تتفكّك الأطر الاعتباريّة الواسعة وطوعيّة الانتماء، في حين تنشط الأطر الضيّقة المحدّدة الانتماء إليها بروابط الدّم والقربى (الأسرة وما يليها). فتسارع المرأة إذّاك إلىٰ الانضواء تحت مظلّة «الممكن» وبأسرع ممّا يفعل الرّجل، سواء أكان انسحابها اختياراً شخصيّاً حين تكون قد بادرت إلىٰ تقدير الأمور تجنّباً للمواجهة، أم كان بضغوط مباشرة وصريحة من الرّجل الذي ينبري في مثل تلك الظّروف إلىٰ تولّي مهمّة تقدير ما يصلح للمرأة وما لا يصلح لها باعتبارها جزءاً من مسؤوليته عن الأسرة، أم كان ـ أخيراً ـ بضغوط غير مباشرة من الوسط الاجتماعي المحيط.

وعلىٰ الصّعيد الثّقافي قد تتمثّل استجابة المرأة لدواعي الانحسار انسحاباً كلياً واعتكافاً أو تخلّياً عن المجابهة، فتكتفي عند ذاك بالمناوشات البعيدة عن المركز. وقد تتبنىٰ مشروعات تبدو ذات قيمة من الخارج، إلاّ أنّها لا تعدو كونها هروباً من التماسّ مع الظّرف السّاخن.

* * *

حتىٰ الآن لم نُولِ صعوبات الوضع الشّخصي للمرأة الأديبة اهتماماً كافياً. والحقّ أنّ العطاء الأدبي يحتلّ ثالث وظيفة في حياة الأديبة بعد البيت والعمل، وثاني اهتمام حقيقي بعد الأسرة. فالكاتبات يخضعن ـ كالنّساء الأخريات ـ إلىٰ شرط وظيفتهن الاجتماعية. فنجد عطاءهن يتأرجح في خطّ بياني، عكسياً مع وجود مهمّات أخرىٰ أكثر إلحاحاً، كالحمل والولادة وتربية الأبناء واللّحاق بمكان عمل الزّوج... علماً بأنّ تأثّر الأديبة بهذه العوامل لا يتمثّل فقط في الوجود والغياب في السّاحة الأدبيّة ولا في الكمّ المنتج، بل أيضاً في طبيعة الموضوعات التي تثير اهتمامها وفي اختياراتها الفنّيّة (الأسلوب، البنية.. إلخ) وبالطّبع، ـ وهو الأهمّ من ذلك كلّه ـ في طبيعة التّجارب والخبرات، الحياتيّة منها والإبداعيّة، التي تكتسبها، أو التي حرمت من اكتسابها نتيجة خضوعها لشرط وظيفتها الاجتماعية مقارنة بالأديب الرّجل الذي تعتبر وإيّاه من جيل أدبي واحد.

ومع ذلك، فإنّ أهمَّ إشكال يواجه إبداع الأديبة العراقيّة، ليس المهمّات الإضافيّة (الأساسيّة في الواقع) التي تستهدف جهدها وَوَقْتَها، ولا هو البحث عن اعتراف بمكانتها علىٰ السّاحة الثّقافية.

بل إنّه إشكال يختزل جميع الصّعوبات ويكثّفها أسباباً ونتائج، ونعني به العجز عن ترك العلاقة ما بين أدات الإبداع وموضوعه حرّة طليقة شكلاً ومضموناً، ومنساقة إلىٰ ضرورات العمل الإبداعي وحده. وبذلك تتحمّل المرأة الكاتبة عبء الموروث الاجتماعي مركباً: مرّة حين تعانيه كامرأة، ومرّة حين تضطر إلىٰ مهادنته، أو تجاهله، أو عدم مواجهته ككاتبة.

وإذا ما أعدنا التّذكير بأنّ تجارب المرأة هي في الأساس محدودة، مقارنة بتجارب الرّجل منذ الطّفولة وحتىٰ الشّيخوخة؛ وإذا ما اتّفقنا علىٰ أن اختلاف تجارب المرأة وخبراتها عن تلك التي للرّجل يُحتّم وقوع معظمها خلف حاجز الإفصاح... فإنّ الانتقاء الدّقيق الذي تجريه الكاتبة من حصيلة تجاربها سيفصح عن محدوديّة محزنة للموضوعات المتاحة (ملاحظة: جميع التّجارب النسويّة الأخرىٰ تجارب شخصيّة بالنّسبة للكاتبة؛ فالإحالة معطّلة دائماً لغير صالحها كما ذكرنا في موقع سابق). وهكذا تضطرّ بعض الكاتبات إلىٰ الإقلال، وبعضهنّ إلىٰ التّكرار، أو النّسخ عن الواقع... في حين تندفع أخريات نحو عوالم متخيّلة وأجواء غرائبيّة لا تنتمي إلىٰ الواقع، أو أنّها تنتمي إلىٰ واقع مصنوع، الأمر الذي لابدّ أن يبعث علىٰ الإحباط؛ فالتماسّ مع الواقع ليس ضرورة لإنجاز وظيفة الأدب فحسب، بل لإنجاز احتراق داخلي سليم في ذات الكاتب أيضاً، فيتوهّج ويضيء بدلاً من نفث الدّخان إلىٰ الخارج والدّاخل. وبالنّسبة للأديبة فإن خوضها غمار الواقع هو تعبير عن المدىٰ الذي استطاعت بلوغه في تجاوز المحظورات، وأنصاف الممنوعات، وما يكتنفه الالتباس من قضايا تدخل في صميم عملية الخلق الفنّي للأحداث والشّخوص والعلاقات وآفاق العمل الأدبي.

* * *

تنتمي الكاتبات المختارات لهذا الموضوع إلىٰ جيلٍ واحد تقريباً. فأوّل مجموعة لكلّ منهنّ قد صدرت ما بين ١٩٦٩ و١٩٧٤. وقد حافظن علىٰ تراتب نشر متقارب، ومتشابه في إيقاعه وتواصله خلال العقد الأوّل من مسيرة كلّ واحدة منهنّ، الأمر الذي يعبّر عن رضاهنّ عن أنفسهنّ من ناحية، وعن حسن استقبالهنّ في السّاحة الثّقافية من ناحية أخرىٰ. والكاتبات هنّ:

١ ـ لطفيّة الدّليمي [ممرّ إلىٰ أحزان الرّجال ـ (قصص ١٩٦٩)، البشارة ـ (قصص ١٩٧٥)، التّمثال ـ (قصص ١٩٧٧)، إذا كنت

تحب ـ (قصص ١٩٨٠)، **عالم النّساء الوحيدات** ـ (قصص ١٩٨٦)، **بذور النّار** ـ (رواية ١٩٨٨).

٢ ـ سهيلة داود سلمان [**انتفاضة قلب** ـ (قصص ١٩٦٩)، **فجأة أبدأ بالصّراخ** ـ (قصص ١٩٧٥)، **كان اسمه ضاري** ـ (قصص ١٩٧٨)، **اللقاء** ـ (قصص ١٩٨٨)].

٣ ـ مي مظفر [**خطوات في ليل الفجر** ـ (قصص ١٩٧٠)، **حوار في العاصفة** ـ (قصص ١٩٧٤)، **البجع** ـ (قصص ١٩٧٩)].

٤ ـ سميرة المانع [**السّابقون واللاّحقون** ـ (رواية ١٩٧٢)، **الغناء** ـ (قصص ١٩٧٦)، **الثّنائيّة اللندنيّة** ـ (رواية ١٩٧٩)، **للنّصف فقط** ـ (مسرحيّة ١٩٨٤)].

٥ ـ عاليه ممدوح [**افتتاحية للضّحك** ـ (قصص ١٩٧٣)، **هوامش إلى السّيدة ب** ـ (قصص ١٩٧٧)، **ليلىٰ والذّئب** ـ (رواية ١٩٨١)، **حبّات النّفتالين** ـ (رواية ١٩٨٦)].

٦ ـ بثينة النّاصري [**حدوة حصان** ـ (قصص ١٩٧٤)، **موت إلى البحر** ـ (قصص ١٩٧٧)].

٧ ـ ديزي الأمير: [**البلد البعيد الذي تحب** (١٩٦٤)، **ثمّ تعود الموجة** (١٩٦٩)، **البيت العربي السّعيد** (١٩٧٥)، **في دوّامة الحبّ والكراهية** (١٩٧٩)، **وعود للبيع** (١٩٨١)، **على لائحة الانتظار** (١٩٨٨)].

لقد ارتأيت استثناء القاصّة ديزي الأمير لأنّها في الواقع تشكّل استثناءً غريباً من حيث أنّ الكتلة الكليّة لعالم قصّتها تكاد أن تكون مفصّلة علىٰ مقاس تجربتها الشّخصيّة وهمومها الذّاتية. واللاّفت للانتباه أنّ ديزي الأمير حافظت علىٰ نبرة القصّ، والقالب الأسلوبي، وطبيعة اللّغة منذ أوّل مجموعة لها وحتىٰ آخر مجموعة. فالأحداث بسيطة، والبناء ينطلق ممّا يثيره الحدث في الذّاكرة أو الوجدان، مستدعياً الماضي قليلاً، ومتأمّلاً بعض الشّيء، ومتسائلاً كثيراً، ثمّ لا يلبث البناء أن يهبط علىٰ النّهاية المتوقّعة محتوياً الجميع في قالب القصّة.

ويحتلّ التأمّل في الذّات المرتبة الأولىٰ لدىٰ ديزي الأمير، ويكاد هذا التأمّل أن يكون متكرّراً في طبيعة مكوّناته الأساسية: مرارة قارّة؛ استياء نابع من الإحساس بالظّلم، وبأنّ البطلة كانت تستحق أكثر وأفضل مما نالت بالفعل؛ ؛أسىً، لأن ما كسبته البطلة لا يعادل جوهراً مفقوداً لا يتمّ الإفصاح عنه، إلاّ أنّنا نفهم أنّه لو كان توفّر فلربّما كانت البطلة رضيت به مكسباً.

وأداة الكاتبة الأساسيّة في القصّ هي الأسئلة. وأسئلتها ليست من أجل البحث أو التقصّي، ولا هي أسئلة استنكارية يترتّب علىٰ الإجابة عنها اتّخاذ مواقف حاسمة. إنّها أسئلة عبثيّة تقريباً، تريد الكاتبة أن تقول من خلال تتابعها إنّ أي شيء مثل أي شيء آخر، وسواء ما يحدث وما لا يحدث. كما أنّ الكاتبة تستخدم أسئلتها للتملّص من اللّحظات الدّراميّة: فهي قد تسأل سؤالاً جوهريّاً، إلاّ أنّها سرعان ما تطمس جوهريّته بصفّه إلىٰ جانب أسئلة عبثيّة، فتتحاشىٰ بذلك الغوص في تحوّلات الحدث أو انفعاليّة الشّخصيّة.

إنّ ابتعاد الكاتبة عن بيئتها، وانقطاعها عنها في الواقع، وعدم احتفاظها بالحنين المُفْتَرَض أن يلازم الغربة، ربّما بسبب انقطاع الودّ أساساً؛ بالإضافة إلىٰ عدم استبدالها بيئتها الأصليّة ببيئتها المختارة وجدانيّاً... قد عملت علىٰ جعلها تنطوي علىٰ ذاتها، فتصبح ذاتها هي المكان والتّضاريس ومكمن الحنين والذّكريات وتربة الانتماء. ويتحوّل الخارج إلىٰ خلفيّة ديكوريّة غير ذات أهميّة فعليّة في القصّة التي يتركّز جوهرها علىٰ الذّات، الأمر الذي انتهىٰ بقصص ديزي الأمير إلىٰ أن تشبه اليوميّات.

علىٰ ذلك فإنّنا نرىٰ أن تجربة ديزي الأمير كقاصّة، هي تجربة خاصّة، لا تشترك مع تجارب القاصّات الأخريات، فيما يخصّ قضايا التماسّ مع المؤثّرات البيئيّة (اجتماعيّة أو سياسيّة أو فكريّة) وبالتّالي مع قضايا تبلور الوعي وتطوّر التّجربة الفنيّة.

ومن المهمّ هنا أن نوضح أنّنا لم نستند في ذلك إلىٰ كونها قد عاشت خارج العراق وكتبت قصصها بعيداً عن البيئة العراقية. ذلك أنّ كاتبات أخريات غيرها عشن فترات متفاوتة خارج العراق، وبعضهنّ يقمن إقامة دائمة هناك كتبن كل انتاجهنّ أو معظمه: مثل سميرة المانع وعالية ممدوح وسهيلة داود سلمان. إلاّ أنّ تأثير البيئة الجديدة علىٰ كتاباتهن كانت رهينة بالضّرورات الموضوعيّة. فهو إمّا تأثير منفصل ذو علاقة بالنّقل عن البيئة، وتكون الكاتبة معه واسطة لنقل ملامح البيئة الجديدة بعين تكون في الغالب سياحيّة، مثل قصص سهيلة داود سلمان التي كتبتها في الجزائر... وإمّا أنّه تأثير عضوي جوهري تكون الكاتبة معه مضماراً لفاعلية البيئة الجديدة ومؤثراتها في اقتران لابدّ منه مع ثوابت تأثيرات البيئة الأصليّة، كما في قصص مجموعة **هوامش إلى سيدة ب** لعالية ممدوح وروايتي **السّابقون واللاّحقون** و**الثّنائية اللندنية** لسميرة المانع.

* * *

بغضّ النّظر عن طبيعة المنطلقات الأولىٰ، فإنّ جميع الكاتبات، موضوع الدّراسة قد انتهين إلىٰ نوع من الواقعيّة الاجتماعيّة، لا علىٰ صعيد الموضوعات التي تطوّرت بثبات باتّجاه البطلة ـ المرأة ومشكلات شرطها الاجتماعي فحسب، بل أيضاً علىٰ صعيد اللّغة والأساليب البنائية.

ولا تختلف تجربة القاصّة هنا عن مجمل التّجربة القصصيّة العراقية في مرحلة الستّينات وما بعدها. فالوعي الذي تفجّر سياسيّاً وفكريّاً في عقد الخمسينات، والانفتاح الثّقافي علىٰ التّجارب الفنيّة والثّقافيّة وعلى المنجزات الفلسفيّة والعلميّة في العالم، أحدثا هزّة عميقة في

تركيبة المثقّف العربي الذي انطلق يبحث عن دور حيوي وفاعل في حركة التّغيير التي افترض أنّها سوف تشمل وطنه وأمّته أسوة بالعالم المتحضّر. وكان من شأن تلك الهزّة أن أدار الفنّانون والأدباء ظهورهم لأساليب الجيل السّابق، التي بدت لهم ـ إزاء ما يحدث في العالم ـ محدودة وذات خطاب قاصر.

لقد عصفت صدمة الانفتاح علىٰ الثّقافة الغربية، أوّلَ ما عصفت بالواقعيّة الاجتماعيّة في المسرح وفي السّينما والرّواية والقصّة القصيرة. فقد أعلن القصّاصون ضيقهم بالأفق المحدود لخطاب القصّة القصيرة؛ فليس التّشخيص، ومن ثمّ الوعظ الأخلاقي، هو ما يفترض بالأدب أن ينجزه للمتلقّي، بل تفجير الوعي بالمشكلات الوجوديّة والفلسفيّة الكبرىٰ التي هي الوعاء الأشمل للمعاناة الفرديّة...

ولكن، من ناحية أخرىٰ، لم يكن الوعي بدور الأدب وفاعليّته في التّغيير هو الدّافع الأساسي لميل معظم القصّاصين العراقيّين للترفّع عن الواقع في تلك المرحلة. ففي بعض الحالات كان الأمر لا يعدو بحثاً عن تميّز. وفي حالات كثيرة كانت قوّة التّيّار، لا القناعات الفكريّة والفنيّة، هي الدّافع.

أمّا الدّافع الأساسي في تقديرنا، فيتمثّل في كون الظّروف التي رافقت انفجار الفنّ القصصي في العراق (عقد السّتينات) والمراحل التّالية قد عرقلت، غالباً وربّما دائماً، محاولات البحث المعمّق في التّحوّلات الاجتماعيّة والتّغيّرات السّياسيّة. كما أن تلك الظّروف نفسها حالت دون معالجة الأدب للأفكار العليا والرّموز التّاريخيّة، الأمر الذي أدّىٰ إلىٰ الخلط ما بين الهامشيّ المتغيّر والمطلق الثابت. وهو أمرٌ أدّىٰ إلىٰ تبلور سمة أساسيّة من سمات القصّة والرّواية في العراق، وهي الميل المفرط إلىٰ التّرميز، أو ربّما التّمويه، الذي غالباً ما أوقع القصّة في اضطرابٍ حال دون تلقّيها تلقيّاً مثمراً وفاعلاً.

وإذا كانت هذه التّأثيرات قد ألقت بظلالها، بهذا القدر أو ذاك، علىٰ تجارب معظم كتاب القصّة في العراق، فقد كانت أشدّ تأثيراً علىٰ تجارب الكاتبات لأسباب موضوعيّة.. منها أنّ الكاتبة لم تكن تريد الظّهور بصورة تبدو فيها أقلّ اهتماماً بالأساليب الجديدة، أو أقلّ اطّلاعاً علىٰ تجارب الثّقافة العالميّة... ومنها أنّها كانت تتوسّل بذلك لانتزاع هويّة بعيدة عن أشدّ مراتب الواقعية الاجتماعيّة كثافة وهي «منخفض النّساء»... ومنها أنّها كانت تجد في ذلك مهرباً من الإفصاح، وهو أمرٌ ظلّت المرأة علىٰ حذر شديد منه، ولم تفلح حتىٰ «الانزلاقات الفكر ـ اجتماعيّة» التي حدثت في عقد السّبعينات إلاّ في زحزحة لا تكاد تُلحظ في هذا الصّدد لدى كاتباتنا.

* * *

لكن هذا لا يعني أن كاتباتنا قد نأين بصورة مطلقة عن الاجتماعيّ. ولكنهن جعلنه جزءاً من موضوعات قصصهنّ، وحاولن معالجته بأساليب غير تقليديّة كانت، علىٰ أية حال، أطوع لقدراتِ تجربتهن الفنيّة الطّريّة العود آنذاك، إلاّ أنّها لم تدفع بكتاباتهن إلىٰ خضمّ التلقّي الفعّال.

وفي جميع الأحوال فقد كان هناك دائماً تعويض عن غياب «الاجتماعيّ»، تمثّل في حضور الموضوع الوطنيّ والقوميّ. وقد لجأت إليه القاصّة كنوع من التّعويض عن صعوبة استحضار النّسويّ ـ الاجتماعيّ، وكنوع من التبرير لطرح الشّخصي ـ النّسوي ـ الاجتماعي، من خلال طرح الأبطال المستجيبين للمساواة أمام الموقف الوطني بيسر وسهولة مدهشين، حيث يتوارىٰ الموروث الاجتماعي أمام الوهج السّاطع لمستقبل سيأتي به «الموقف الوطني»: مستقبل لن تكون له علاقة بالماضي أو بالحاضر المُنتقد والمزعزع والواقف علىٰ لائحة انتظار التّغيير الذي ستأتي به كلّ هذه الفعاليّات مجتمعة، ومنها، القصّة.

لقد كان الموقف السّياسي الشّعاري المنبسط، الذي لا يتضمّن موقفاً ذا خصوصيّة، بل يرتكز علىٰ أساس من الحماسة والتّعاطف مع البطل الوطني والقومي، أو ضدّ أعداء الوطن والأمّة... موضوعاً أثيراً في القصّة العراقية. ونادراً ما خلت مجموعة قصصيّة صدرت بين أواخر السّتينات وأواخر السّبعينات من قصّة واحدة علىٰ الأقل في هذا الإطار.

وقد وجدت الكاتبات في الموضوعة الوطنية فسحة لطرح الشّخصي ـ النّسوي ـ الاجتماعي، من خلال تقديم البطل الوطني والقومي، أو الحدث في إطار حركة الحياة، وعلىٰ تماس مع ذات نسوية... وذلك انطلاقاً من الهمّ الذّاتي للمرأة الكاتبة، بشكل أساسي، لا من خلال الإدراك بعمق الارتباط بين البطل ـ الحدث وبين الوجدان الوطني الشّامل. وهو ما تغيّر فيما بعد في سنوات الحرب مع إيران حيث كتبت القاصّات من واقع مختلف تماماً، واقع كُنّ فيه جزءاً من كتلة جمعية يمكن استشراف نبض وجدانها بوسائل التحسّس الشّخصي، أكثر منها بوسائل التقصّي والتخيّل...

* * *

لم تُعانِ بثينة الناصريّ من مشكلة البناء، لأنّها اعتمدت الموضوعَ أساساً واشتغلتْ دونَ ضجيج شكلي على أسلوب يخدم قيمة الموضوع المختار.

تشكّل بثينة النّاصري وسميرة المانع استثناءَيْن في طبيعة البدايات المنشورة، إذ تبدآن بنمطين مختلفين من الواقعيّة يتّسمان بشيء من الابتعاد عن الاحتدامات الأنثويّة.

بدأت بثينة النّاصري وكأنّها قد تجاوزت مرحلة البحث عن هوية،

بثينة الناصرة

وهي المرحلة التي مرّت بها زميلاتها. فالمجموعة الأولى لها تكشف عن قدرات أصيلة ورؤية رصينة وبصيرة نافذة. كما أنّها لم تعانِ من مشكلة البناء والأسلوب واللّغة، لأنّها اعتمدت الموضوع أساساً، واشتغلت ـ دون ضجيج شكلي ـ على أسلوب يخدم قيمة الموضوع المختار. وقد أفصحت بثينة في مجموعتيها عن شخصيّة أدبيّة مستقلّة؛ فلم تفصح قصصها عن جنسها، إذْ إنّها نادراً ما استخدمت نبرة التشكّي أو الأسى، كما أنّها نادراً ما قدّمت نماذج نسويّة مثقّفة مشغولة بهمومها الذّاتيّة. والواقع أنّ شخوصها النّسويّة محدودة، وبدلاً من ذلك قدّمت تنوّعاً في الموضوعات والمضامين عبّر عن سعة أفق وانشغال بمشروع ثقافيّ جادّ.

وكان من شأن سعة أفقها أنّها اختارت موضوعاتها بيسر، ويتّضح ذلك من خلال سيطرتها على البناء القصصي وحركة الشّخوص ومصائرها. والواقع أنّ الموضوع كان دائماً البطل الحقيقي لقصص بثينة، بما في ذلك الموضوع الوطني والتّاريخي اللّذان احتلاّ حوالي نصف عدد قصص مجموعتيْها. ولعلّها أرادت من خلال سعيها إلى تفرّد في اختيار الموضوعات، أن تنأى عن المألوف. إلاّ أنّها ـ بغضّ النّظر عن الدّوافع ـ تمتلك الخيال والموهبة الكافيين لجعل موضوعاتها ـ رغم بعدها عن توقّع القارئ ورغم حدوثها في بيئات غير واضحة المعالم ـ جذابة وقادرة على تقديم نماذج من الأبطال الذين يجمعون ما بين المألوف والاستثنائي؛ فهم أناس اعتياديون وربّما بسطاء، ولكنّهم يتّخذون قرارات ويسلكون مسالك غير متوقّعة، بل مقبولة بصفتها تعبيراً عن التفرّد والاختلاف.

لم تكن لبثينة نساء محدّدات الملامح. وفي الوقع لم تكن هناك سوى خمس قصص من مجموع تسع عشرة أبطالها نساء، اثنتان منهما مومستان، تُقتل إحداهما على يد مهووس، وتُغتصب أجرة الثّانية.

وهاتان القصّتان هما الوحيدتان إلى جانب قصّة أخرى لعالية ممدوح تتناول فيها قاصّة عراقيّة من بيْن كاتباتنا موضوع الدراسة امرأة وتخوض في التّفاصيل الجارحة لحياتها.

لقد انقطعت بثينة النّاصري فجأة عن كتابة القصّة. وتركت مشروعها معلّقاً في ذمّة الافتراضات عمّا كان يمكن أن يتطوّر إليه. ولكنّها ظلّت لفترة طويلة ـ وربّما دائماً ـ حاضرة رغم غيابها، بسبب ما بشّرت به قصصها وما وعدت به مواصفاتها ككاتبة أشّرت منذ بداياتها على تميُّز غير عادي.

* * *

بعد ثلاث مجموعات قصصيّة، تنقطع مي مظفر أيضاً عن كتابة القصّة القصيرة إلاّ من قصص قليلة متفرّقة. غير أنّها لم تنقطع عن السّاحة الثّقافية. فهي أساساً شاعرة مالت في نهاية عقد السّبعينات نحو كتابة النّقد التّشكيلي، وفي الثّمانينات كرّست وقتها للتّرجمة، وواصلت كتابة الشّعر.

مي مظفر

وقد أفسحت مي، شأنها شأن معظم كتّاب وكاتبات القصّة، في مجموعتها الأولى لموضوعات وشخصيّات متنوّعة، ولكنّها قدّمت في ثلاث قصص من مجموع أربع عشرة، شخصيّات نسويّة حيويّة وواعية، يمكن اعتبارها اختماراً لشخصيّات أكثر وضوحاً ووعياً واقتحاماً سيظهرن في المجموعة الثّالثة... وفيما عدا أربع قصص، فإنّ قصص المجموعة الثّالثة وعددها ثمان، تدور حول نساءٍ جميعهنّ تقريباً متحرّرات إلى حدٍّ بعيد من خوفهنّ وفزعهنّ من المجتمع، باحثات بعناد عمّا يعتقدن أنّه أملهن وخيارهن، يصارعن حتّى الرّجل

الحبيب ويضحّين بالحبّ نفسه من أجل الحرّيّة. والواقع أنّ بطلات مجموعة **البجع** يشخّصن الحبّ باعتباره مصدر خطرٍ علىٰ الحرية. وفي خطوة متقدّمة عن مجموعتها الأولىٰ، فإنّ مي لم تتوقّف عند وصف مظاهر أزمات أبطالها، بل ابتعدت عن التّمويه وتركتهم يصفون أنفسهم ويعبرون عنها بوضوح. إنّ انقطاع مي عن كتابة القصّة كان خسارة مع افتراض مواصلتها تطوير قناعاتها ورؤاها. فقد كان من شأن جرأتها ويقينها الفكري والاجتماعي أن يُنتجا قصصاً مهمّة على صعيد تقديم الشّخصيات النّسوية وإشكالات الشّرط النّسوي. فهل عبّرت بتوقّفها عن يأسها من المواجهة مع هذه الإشكالات، أم أنّها عزفت عن القصّة باعتبارها أداءً محفوفاً بالمزعجات بالنّسبة للمرأة الكاتبة؟

* * *

إنَّ كَبْحَ سميرة المانع لشخوصها الروائيّة أدّى إلى تسطيح روايتيْها، وذلك بانتزاع أهمّ مصدر لحيويّتهما: الصّدق الفنّي!

انشغلت سميرة المانع في قصص مجموعة **الغناء** بتفاصيل تجارب الصّغار والمراهقين، حيث الإرادة الطّريّة تقع دائماً تحت وطأة الممنوعات والقيود وإرادة الكبار الحاسمة. وقد أفصحت الكاتبة منذ البداية عن الحذر من الاصطدام بالثّوابت والموروثات الاجتماعية. وسوف تدلّنا معالجاتها في روايتيها التّاليتين على الطّبيعة المدروسة لحذرها، علىٰ الرّغم من الطّبيعة المتفجّرة لموضوع الرّوايتين. غير أن نجاحها في الإفلات من المواجهة كان علىٰ حساب حيويّة العمل الرّوائي ومتطلّباته الأساسية. فقد عملت خطّة الكاتبة لكبح الشّخوص، وبالتّحديد البطلة والبطل، وكبح التّطوّر الطّبيعي لصراعهما ـ وهو صراع ضاعت ملامحه لشدّة ما تعرض للتّمويه واجتزاء الحقائق ـ علىٰ تسطيح الرّوايتين بانتزاع أهم مصدر لحيويّتهما: الصّدق الفنّي.

والواقع أنّ روايتي سميرة المانع تصلحان مثالاً نموذجياً للتّدليل علىٰ خوف الكاتبة (العراقية هنا) من أن تحسب تجارب أبطالها جزءاً من تجربتها الشّخصية. ولما كانت الكاتبة متيقّنة من أنّ ذلك سوف يحدث حتماً، فإنّها لا تتردّد في جعل العمل الأدبي علىٰ أقلّ قدر من الإفصاح، وفي أدنىٰ قدرة له علىٰ إيذائها، إذا ما أحيلت خبرة البطلة وتجاربها علىٰ خبرة الكاتبة وتجاربها.

والسّابقون واللاّحقون هي الجزء الأوّل من رواية **الثّنائيّة اللندنيّة**، جزؤها الثّاني عبارة عن سيرة فتاة عراقيّة تسافر خلف حبيبها الذي رفضت أمّه تزويجه منها. وتغطّي الرّوايتان زمناً يمتدّ أحد عشر عاماً يظلّ الحبيبان فيها علىٰ عهد الحبّ: هو يدرس ويكمل تدريبه في ڤينّا، بعد لندن، وهي تستقرّ في لندن وتعمل وتكوّن لها محيطاً من المعارف، غير أنّه يظل محيطاً غير مشبع، لا يحلّ محلّ الوطن المهجور، وفي الوقت نفسه لا يحضر الوطن في الذّاكرة ولا نفهم أنّها على صلة به.

وعلىٰ الرغم من أنّ الحبّ هو المحرّك الأساس للحدث الرّئيسي للرّوايتين، فإنّه يبدو فيهما وكأنّه قصّة بطل غائب تروىٰ علىٰ لسان آخرين. فقد انفصلت الواقعة الأساسيّة عن مجمل محرّكات العمل الرّوائي. وعلىٰ الرّغم من أنّه يُعَبَّر عنه باندفاع وحرارة بين آن وآخر، فإنّه لا يُعَبَّر عنه بصفته موقفاً تجاوزياً خطيراً اتّخذته البطلة ولابدّ أنّها قد عانت من أجل أن تجعله معادلاً مناسباً لتضحياتها. كما أن اختيار البطلة التّجاوزي هذا لم يُعَبَّر عنه في مفاصل أخرىٰ من الرّواية، كأن نجد البطلة ذات شخصيّة قويّة وحضور اجتماعي متميّز. وهكذا نصل إلىٰ استنتاج مفاده أن مغامرة اللّحاق بالحبيب كانت بالنّسبة للبطلة لحظة انعتاق نحو خصوصيّة، حتىٰ وإنْ ظلّت معلّقة في شبه فراغ.

ومن أجل أن لا تتورّط الكاتبة في تفاصيل علاقة حبّ متفجّرة واستثنائيّة، فقد عملت علىٰ إلقاء غطاءٍ ثقيل علىٰ حركة الأحداث والشّخوص. ففي الجزء الأوّل أولت عمل البطلة اهتماماً مبالغاً فيه، على الرّغم من أنّه عملٌ عادي جدّاً (مترجم في القسم الصحّي) حتىٰ إنّها ضمّنت الرّواية كتباً رسميّة وتقارير طبّية.. إلخ.. وهو ما دفعنا إلىٰ الافتراض بأنّ ذلك كله سيكون ذا أثرٍ حاسم في تحوّلٍ ما سيحدث لها. ولكن ذلك لم يحدث..

ولمّا كان لابدّ للحبيبين من أن يلتقيا، ولمّا كان مكان لقائهما في مدينة أوروبية لابدّ أن يكون السّكن الخاص، فقد حرصت المؤلّفة علىٰ أن تجري علىٰ لقاءاتهما رقابة صارمة، حتىٰ إنّهما ـ على الرّغم من لقاءاتهما الأسبوعيّة في عطلة نهاية الأسبوع ـ لم يتلامسا إلاّ كما يتلامس أبطال الأفلام التي تمرّ بين يدي رقيب مذعور.

في الجزء الثّاني تتخلّص المؤلّفة من البطل بأن تبعده إلىٰ دولة أخرىٰ، ولكنّها تظلّ علىٰ حذر من رسائلهما المتبادلة التي جعلتها أشبه بالبيانات الثّقافية والمجادلات الفلسفيّة. إلاّ أنّها تبدأ في القسم الثّاني من الرّواية الثّانية بإنضاج وعي البطلة التي تبدأ بتأمّل عمق النّظرة المتخلّفة التي يحملها المجتمع والرّجل للمرأة، بما في ذلك المرأة الانجليزيّة. ومن خلال تعارضات محسوبة تجري حولها ومعها، ندرك أنّها قد نضجت ووعت أنّ مغامرتها كانت نتيجة فورة الأفكار في نهاية عقد السّتينات، وهي الأفكار التي في ظلّها سافرت ولحقت بحبيبها دون التزام محدّد، و«ربّاها» عليها حبيبها الذي كان مفتوناً بالثّقافة الغربيّة ومنجزاتها وتأثيراتها في المجتمع. غير أنّ حبيبها يبدأ بالتّراجع عن آرائه تلك، ويبدأ بالاقتناع بأنّ كلّ منجز أوروبي كان يفتنه يقترن لديه الآن بالاستعمار والتّسلّط. ومن موقع تراجعاته تلك، يلمّح لها برغبته في الزّواج منها ما إن يعود إلىٰ لندن. غير أنّ البطلة كانت قد آمنت بأفكار حبيبها السّابقة وصدّقتها واتّخذتها أفكاراً لها، ولا تريد اليوم التّراجع عنها؛ فهي ـ علىٰ حدّ

قولها ـ ليست آلة اختبار تستقبل «الموادّ» بصورة ميكانيكيّة وفقاً لتغيّر آراء من تحب.

* * *

سهيلة داود سلمان

تتفرّغ سهيلة داود سلمان في مجموعتها الثّانية للكشف عن اصطدام المفاهيم بين النّساء المثقّفات من جهة والرّجال المثقّفين من جهة أخرىٰ، وعن التّعارضات والهواجس التي تتلبّس العلاقة بين رجلٍ وامرأة متكافئين ثقافيّاً واجتماعيّاً. غير أنّ معظم تلك القصص لم تكن تنطوي علىٰ تحدٍ صارخ، ولا علىٰ مرارة يقينيّة. وقد استخدمت القاصّة لغة الحوار، سواء في الصّياغة الشّكليّة أو في استحضار الرّأي الآخر. وبديهي أنّ هذا الأسلوب يعبّر عن درجة من التّصالح مع الآخر، أو عن استعداد للتّصالح، في أقلّ تقدير.

تقدّم سهيلة في مجموعتها الثّالثة، ثلاث قصص من مجموع ستّ في أجواء الجزائر، حيث عاشت سنوات. ويمكن اعتبار هذه القصص نوعاً من التّسجيل الذي يمليه انكشاف بيئة جديدة، ولكنّه تسجيل مدموج بالتّجربة والخبرة الشّخصيتين للكاتبة، بصفتها عراقية تختزن في ذاكرتها ووجدانها خلفيّة بعيدة الجذور عن البيئة الجديدة.

وعلىٰ الرّغم من أنّ الكاتبة تقدّم في إحدىٰ قصص مجموعتها الثّانية (القصّة التي تحمل المجموعة اسمها) نموذجاً نسوياً مجرّباً عمل تراكم التّجربة لديه علىٰ اكتشافه وتقديره لمعنىٰ الحرية، فإنّ القاصّة لم تُعْنَ، فيما بعد، بالنّماذج، بل مالت بوضوح إلىٰ الاهتمام بالكتلة البشريّة المتجمّعة في وقت محدّد حول مسألة محدّدة. وقد بدأ أوّل اهتماماتها بهذا النّمط من القصص في آخر قصص مجموعتها الثّالثة. أمّا في مجموعتها الرّابعة فقد قدّمت قصصاً بطلتها كتلة النّاس متفاعلة بموضوع يبدو عاديّاً: مجلس عزاء نسوي، حادث لامرأة في طابور تسوّق، رحلة علىٰ متن طائرة، جلسة مسائيّة عائليّة في بيت عادي. إلاّ أن ما يجعل الموضوع غير عادي هو تفاعل مجموعة النّاس المعنيّين بتفاصيله، في الوقت نفسه، وعلىٰ المستوىٰ نفسه من الفعاليّة. وطبيعي أن اهتمام سهيلة بالكتلة الجمعيّة للنّاس، سواءٌ أكانت متجانسة أم غير متجانسة، يعني اهتمامها باليومي. إلاّ أنّها من خلال قدرتها علىٰ الالتقاط السّريع والدّقيق، ومن خلال تلقائيّة سليمة في التّشخيص، عملت علىٰ استنباط الحركة الخفيّة للمتبلور من خلال حقل تفاعل المجموع باليومي العابر. وسوف تواصل الكاتبة منهجها في القصص التي نشرتها بعد مجموعتها الأخيرة.

* * *

وتفصح عالية ممدوح منذ مجموعتها الأولىٰ عن طبيعة اهتماماتها المتمثّلة في الدّرجة الأساس بتصميمها علىٰ تجاوز المألوف فيما يخص الموضوعات المتاحة للقصّة؛ وبالتّحديد: الموضوعات التي تتعلّق بإشكالات وجود المرأة في مجتمع متخلّف، وإشكالات العلاقة ما بين المرأة والرّجل في ظلّ معطيات هذا المجتمع.

عالية ممدوح

ولذلك فقد جاءت مجموعتها الأولىٰ «تدريباً» على البوح، أو الإفصاح. فعلىٰ صعيد الأسلوب انشغلت بتفكيك بنية القصّة (أو لعلّه كان هروباً من نقص التّجربة الفنيّة). وعلىٰ صعيد اللّغة استخدمت نمطاً من النّثر الذي أرادته لغة شعريّة يمكن تحميلها بالموحيات وحشدها بالمعاني الملغزة. ولكنّها في مجموعتها الثّانية اهتمّت بالبناء القصصي ولغة السّرد. وقد عُنيت عالية باليومي المتعلّق بالشّخوص المنتقاة. واليومي الذي تعنىٰ به ليس الحياتي العابر، بل اليومي الرّاشح عن هيمنة مصدر القلق الرّئيس في حياة البطل «البطلة»، وهو يتعلّق في معظم الأحيان بكينونته السّوية، أو غير السّوية قياساً بالعرف

الاجتماعي.

ثماني قصص من مجموع قصص المجموعة العشر أبطالها نساء. جميعهنّ تقريباً غير سويّات في نظر المجتمع. نساء وحيدات يرتطمن بشهوات الآخرين وافتراضاتهم، ويختنقن في مدن الغربة والفضاءات المعادية: امرأة ناضجة لا تجد وسيلة للتّواصل مع مخلوق سوىٰ التقاط رفيقة لها من السّوق؛ مومس فاضلة يكرهها المجتمع ويحبّها أقلّ رجال القرية شأناً؛ امرأة في سرير عشيقها تتأمّل في معنىٰ الخيانة الزّوجية؛ امرأة تضاجع جثّة زوجها الميّت؛ عارضة أزياء ترتكب حماقات الخيانة من أجل أن تلتقي بزوجها المشغول بنساء المدينة.

«هوامش إلى السيّدة ب» لعالية ممدوح هي أكثر قصص الكاتبات العراقيّات جرأة، بل إنّها لا تكاد تشبه أيّة قصص عراقيّة أخرى بما في ذلك قصص الكتّاب «الرّجال»!

لاشكّ أنّ مجموعة عالية ممدوح **هوامش إلىٰ السّيدة ب** هي أكثر قصص الكاتبات العراقيّات جرأة. بل إنّها لا تكاد تشبه أيّة قصص عراقيّة أخرىٰ بما في ذلك قصص الكتّاب الرّجال.

وكما قلنا، فقد كان واضحاً منذ مجموعتها الأولىٰ أنّها قد راهنت علىٰ التّجاوز. غير أنّها عُنيت بتطوير أسلوبها ولغتها في مجموعتها الثّانية، لولا إسرافها في التّشبيهات التي تجيء في معظمها دليلاً علىٰ افتقارها إلىٰ دقّة الملاحظة والالتقاط وعمق التّأمّل. أمّا لغتها فتأرجحت بين الاقتصاد الدّقيق والتّفذلك المضرّ. ولعلّ أكثر نقاط الضّعف في أسلوب عالية إضراراً بموضوعاتها إصرارها علىٰ خلق المعادلات الموضوعيّة للقيمة المركزيّة للقصّة. وفي الواقع فإنّ طبيعة مضامين قصص الكاتبة في هذه المجموعة هي أهمّ مرتكزاتها. ولا نعني بذلك جرأة الموضوعات فقط، بل قيادة المضامين داخل البناء القصصي حتّىٰ النّهايات، التي أعطتنا في معظم الأحوال بطلاتٍ منتصرات، ولكن بثمن فادح من الخسارة.

وتقدّم لنا الكاتبة في رواية **ليلىٰ والذّئب** التي تجري أحداثها في أجواء المقاومة الفلسطينيّة، شخصيّة نسويّة أسطوريّة في قوّتها الدّاخلية ووضوح رؤيتها. إلاّ أن مشكلة هذه الرّواية تتمثّل في الخلط الخطير بين خطاب الرّاوي المستقل وخطاب الرّاوي البطل. فظاهريّاً كان خطاب الرّاوي مستقلاً، إلاّ أنّه غالباً ما كان يختلط بخطاب الأبطال في مطوّلات مملّة مفكّكة، ذات نبرة هتافيّة تفجّعية، وإيقاع أنينيّ، ولغة مشوّشة لافتقارها إلىٰ صلة حقيقيّة بحركة الأحداث والشّخوص...

ولكن عالية ممدوح تنجح في تشذيب لغتها وصقل أسلوبها في روايتها الأخيرة **حبّات النّفتالين** التي يخيّل للقارئ أنّها نوع من تسجيل السّيرة الذّاتيّة. وتواصل في هذه الرّواية الكشف عمّا يخفيه السّطح السّاكن للمجتمع، المتمثّل هنا في بيت بغدادي في حارة شعبيّة. وطبيعي أن تتصدّر شخوص الرّواية، النّساء، ابتداء بالبطلة الرّاوية «الطّفلة» وانتهاء بالجدّة، وبينهما الأم والعمّة والخالات والجارات والصّديقات. وجميعُهنّ نساء يُدمَّرن بهدوء ورتابة وتصميم، وبطرق شتّىٰ ووسائل لاحدّ لتنوّعها، في مسيرة ذات إرثٍ موغل في القدم، ولا تبدو له نهاية: نساء لا يُسمح لأنهار حياتهنّ بالتدفّق الحرّ، فتنحرف أو تجفّ أو تأسن.. ورجال يُلقَّنون التفوّق والسّيادة منذ الصّغر، وحين يكبرون لا يدرون ما يفعلون بقوتهم الخاوية إلاّ أن يتّخذوها وسيلة للتعسّف بمن وُضعن منذ الطفولة أيضاً رهناً بإرادتهم.. والصّغيرة المتمرّدة الشّاهدة تتطلّع إلىٰ اكتمال قصّتها في يوم ما من المستقبل.

* * *

لطفيّة الدليمي

قدّمت لطفيّة الدليمي معالجات مبكّرة لهموم النّساء المتميّزات. ولا نعني بالتميّز هنا المستوىٰ الثّقافي والاجتماعي، بل جذوة التمرّد الدّاخلي التي تجعلها تحدس اختلافها عن الآخرين.

في مجموعتها الأولىٰ انشغلت بالقضايا الوطنية إلىٰ حدٍّ بعيد، فقدّمت إحدىٰ عشرة قصّة من مجموع أربع عشرة. وفي ظلّ التّأثيرات ذاتها كتبت قصص المجموعة الثّلاث الأخرىٰ عن تعقيدات العلاقة بين امرأة ورجل من مستوىً واحد، والعبء الذي يرزح تحته الرّجل المثقّف وهو يتعامل مع امرأة من طرازه، حيث تتجلىٰ الازدواجيّة في أقسىٰ صورها. وأمّا في مجموعتها الثّانية فقد واصلتْ تأمّلها في الهموم العامّة، التي يختلط فيها الذّاتي بالوطني والقومي، وقدّمت سبع قصص من عشر في هذا الإطار. وواصلت الكتابة بلغة شعريّة وأساليب تراوحت بين المسرحية والسّيناريو ولوحات تداعي الذّاكرة، بينما قدّمت في ثلاث قصص أخرىٰ نماذج نسوية تقاسي من تسلّط الرّجال وقسوة المجتمع. وفي هذه المجموعة تبدأ لطفيّة اهتمامها بالمرأة البسيطة، الأميّة ساكنة الرّيف، وهو اهتمام سيتطوّر في

مجموعتها التّالية، حتىٰ يبرز في أوضح صوره في قصّة «ليلة العنقاء» من مجموعة **عالم النّساء الوحيدات**.

في المجموعة الثّالثة تبدأ الكاتبة أولىٰ محاولاتها «لنمذجة» الشّخصيّات، وذلك باختيارها أبطالاً يستمدّون ملامحهم ووهج عنفوانهم من اختلاط التّاريخ بالحلم المُلحّ بأن يكون المستقبل أفضل من الحاضر، وأقرب في إشعاعه إلىٰ الماضي. وأبطال قصص لطفية الرّجال في خمس قصص من مجموع عشر، يأتون من العالم الذي يمتزج فيه الحلم بالذّاكرة الموروثة.

وتظلّ لطفية في مجموعتها الثّالثة عند الحدّ الفاصل، في تشخيص موقع الرّجل الشّريك ـ النّد من معركة التّحدّي التي تخوضها المرأة. ففي بعض القصص نرىٰ النّساء والرّجال يشتركون في الهموم ذاتها. وفي قصص أخرىٰ نرىٰ تشخيصاً للازدواجية التي يعامل الرجل بها المرأة الشّريكة، والانكسارات التي تتعرّض لها العلاقة تحت وطأة انكسار أحلام التّكافؤ. غير أنّها في قصّة واحدة «الصّرخة» تؤشّر ملامح اتّجاه أكثر وضوحاً سوف تنتهجه في مجموعتيها التاليتين، حيث ستعلن النّساء عن غضبهنّ بعد يأسهنّ من استحالة تحقّق الأحلام.

إنّ دأب لطفيّة الدليمي واتّخاذها الأدب انشغالاً حياتياً أساسياً، وجدّيّتها كامرأة مثقّفة أساساً عملت علىٰ تنويع أوجه اهتمامها؛ كما أنّ ميلها إلىٰ النّماذج المكتملة، وهو ميل بدأ منذ قصصها الأولىٰ... كلّ هذا دفعها إلىٰ تطوير النّموذج بإعلاء شأن همومه وإرهاف حسّه بالحياة وبالآخرين وبالأشياء.. وقد تطلّب ذلك منها أن تبحث دائماً في البيئات الضّروريّة لأبطالها، حتىٰ أصبحت قصصها الطّويلة ابتداءً من قصص **عالم النّساء** والقصص المنشورة بعدها، عوالمَ شبه متخصّصة يصعب تصوّرها على أنّها نتاج التخيّل. فهي نتاج أكيد للبحث والتقصّي.

وحتىٰ المجموعة الرابعة تواصل الكاتبة رؤية الاشتباك المعقّد بين مصير المرأة وإرادة الآخرين. إلاّ أنّها ابتداء من المجموعة الخامسة تتّجه لاختيار نماذج نسويّة تعي اختلافها وغربتها بصفتها مصيراً، فتنسحب إلىٰ عالم الوحدة.

ويمكن اعتبار «خيار الوحدة» تعبيراً عن يأس الكاتبة من الصّراعات التي قادت إليها بطلاتها في جميع قصصها السّابقة. فالصّراعات التي تخوضها النّساء هي صراعات خاسرة، وما عليهن سوىٰ أن يتميّزن، يؤطّرن أنفسهن، يترفّعن عن الصّراع، ويذهبن إلىٰ العزلة اللاّئقة بوعيهن المتفرّد.

نساء المجموعة الخامسة ـ وهنّ يحتللن أربع قصص من مجموع ست ـ يرزحن تحت وطأة شديدة من عدم اكتراث المجتمع بهن، وعدم تقدير الآخرين لما تنطوي عليه ذواتهن، بل وتجاهل التّفاصيل الخاصّة بمعاناتهن النّاجمة عن عدم رغبة المجتمع أو الرّجل بمعرفتهن معرفة حقيقيّة. وإذ تقدّم الكاتبة بطلاتها مثقّفات ومبدعات ومنتجات في نطاق عملهن، فإنّها بذلك تضخّم المعاناة وتضفي علىٰ أبعادها المزيد من الوقع. فيما بعد، أولت الكاتبة اهتمامَها نماذجَ أكثر تطوّراً، نماذج لا تخوض صراعات من أجل أن تؤكّد وجودها. بل إنّ وجودها نفسه يعتبر تحدّياً.

اهتمّت لطفيّة منذ بداياتها بالنّماذج: نموذج الإنسان المنطوي علىٰ قيمة عليا، يدركها في ذاته، ومن أجلها يترفع عن الدّنايا؛ نموذج الإنسان الباحث عن صلة بالعلويّات، والنّائي بنفسه عن الصّخب والرّكام الزّائل.

وقد تجلّىٰ مشروعها منذ البداية بالبحث عن الشّخوص المتميّزة، وفي سوق شخوصها نحو المواقف المطلقة وفي الارتفاع بهم عن اليومي الزّائل، وفي اللّغة الشّعريّة التي تحيطهم بها وتضعها علىٰ ألسنتهم، وفي نبرة الأسى علىٰ مصائرهم المحتومة. ثمّ تطوّرت التّجربة باتّجاه وعي الدّوافع المحرّكة للبطل وهمومه. ومع تطوّر التّجربة الإبداعيّة وتعمّق التّجربة الحياتيّة، بدأ أبطالها يكتسون الهيئات الواضحة.

إلاّ أنّ تقديم البطل النّموذج قد تمّ لديها علىٰ حساب انتماء كُلٍّ من البطل والقصّة إلىٰ الواقع. كما أنّ ترفّع الكاتبة وأبطالها عن اليومي العابر قد أفقد قصصها نقطة تماسٍ مهمّة بالأرض التي ينبغي أن تتّصل بها، أو تقف عليها.

هل نأتْ لطفيّة الدليمي عن اليومي يأساً من الصراعات التي لا أمل في كسب بطلاتِها لمعاركها، أم رغبةً منها في إعلاء شأن المطلق، أم إقراراً بحتميّة المنفى مصيراً للنماذج المتميّزة؟

وفي الواقع، لا يمكننا إغفال تساؤل مهمّ في هذا الصّدد.. فهل نأت لطفية بقصصها وأبطالها عن اليومي يأساً من الصّراعات التي لا أمل في كسب معاركها، والتي ماتزال تجد أفضل ساحاتها في اليومي العابر؟ أم رغبة منها في إعلاء شأن المطلق الذي يعتبر هؤلاء الأبطال أوعيةً له؟ أم إقراراً بحتمية المنفىٰ مصيراً للنّماذج المتميّزة؟ أم أنّها في جوهر الأمر تتجنّب بهذه الصّيغة المحظورات والممنوعات...

إنّ اكتمال الشّخوص لدىٰ الكاتبة ليس فقط دفاعاً عن ذواتها، بل هو تعبير عن عزوف الكاتبة عن اختبار المطلق بمعاملته مع المتغيّر كذلك. كما أن السّمو بهم عن اليومي هو مهرب للكاتبة من الخوض في تورّطهم الكامل بالحياة، التي تأتي في كلّ لحظة بما هو غير متوقّع. ويندرج ضمن هذا التّشخيص تجنّبها لاستخدام الحوار، إذ إنّها تميل بشدّة، بل وتستمتع، بصياغة المونولوجات المدموجة بسرد الرّاوي،

والمصوغة بلغة كثيفة ونبرة أسيانة.

* * *

هل بامكان قارئ قصص الكاتبات العراقيّات أن يلمّ بجوانب مهمّة من واقع المرأة العراقيّة، وبالتّالي من الواقع الاجتماعي ككل؟ هل استطاعت الكاتبة العراقية ـ بعبارة أخرىٰ ـ أن تقترب من حقيقة معاناة النّساء، التي هي منهن؟ وهل امتلكت الوسائل للتّعبير عن معرفتها ودرجة اقترابها؟ وهل استخدمت ـ دون خوف ـ الوسائل المناسبة للإفصاح والتّحديد؟.

ماتزال قصص الكاتبات مرتبطة بخيارٍ شخصي؛ وهو ـ إجمالاً ـ موقف دفاعيّ يرتبط بنظرة الوسط «الثّقافي أوّلاً» ثمّ المتلقّي، القاضية بأنّ سلوك الشّخص (المرأة بشكل خاص) يتجلّىٰ في «تصرّفاته»، وأنّ المشروع الأدبي هو «تصرّف» يدلّ علىٰ «السّلوك» أو علىٰ «الخلق» الكامن خلف السّلوك.

إنّ الاقتراب من «منخفض النّساء» الذي هو في حقيقته «منخفضٌ اجتماعيّ شامل» يقترن لدىٰ الكاتبات ـ ولنعترف أنّه كذلك بالنّسبة للكتلة الكليّة لمعطىٰ القصّة العراقيّة ـ بالمدىٰ الذي تستطيع الكاتبة أن تنأىٰ معه عن أي إسقاط يمكن أن يرشح عن قصصها إلىٰ هويّتها الشّخصيّة. فالكاتبة لا تخشىٰ فقط أن تحال التّجربة القصصيّة علىٰ تجربتها الحياتيّة، بل تخشىٰ أن تحال «معرفتها» المتجلّية في عالم قصّتها علىٰ خبرتها الذّاتية.

وقد تُرجم هذا الحذر بصيغ شتّىٰ منها: حجب المعلومة، تمويه المعرفة، تضبيب الخطاب، تمييع الذّروات الدّرامية، تقييد حركة الشّخوص... الأمر الذي يؤدّي إلىٰ دفع القصّة نحو مسارات مصنوعة، وبالتالي دفع الأبطال إلىٰ اتّخاذ قرارات غير منسجمة مع طبيعتهم، وهي في الغالب قرارات «أدبيّة»، وهذا ما يؤدّي إلىٰ وقوع القصّة في الفراغ، من حيث صلتها بتوقّعات القارئ.

وقد كان من شأن القرارات الوقائيّة التي اتّخذتها كل قاصّة في وقتٍ من الأوقات، ـ سواء واصلت الالتزام بها أو تمرّدت عليها ـ أن غابت المواجهات من معظم القصص، وبالتّالي المعالجات، ومن ثمّ الموقف الفكري للكاتب؛ إذ لا يمكن للمنطلق الفكري، وهو المحرّك الأساس لكتابة القصّة، إلاّ أن يتجلّىٰ في المواجهات والمعالجات. وتستعيض معظم الكاتبات، في الأغلبية السّاحقة من القصص، بالتّداعيات والمونولوجات عن الحوارات «أداة المواجهة والكشف»؛ وحتّىٰ في حالة استخدام الحوارات، فهي حوارات مفترضة ذات ملامح ذهنية، لا يخوضها المتعارضون فتنكشف عن تحوّلات وتبدّلات وتفاعلات، بل يخوضها المتضامنون الذين ينسجونها مونولوجاً ينتمي إلىٰ الكاتبة، أكثر ممّا ينتمي إلىٰ شخوص القصّة.

إن التّحليق المضبّب الأسيان في فضاء العذابات الفرديّة للشّخوص المنتقاة عاق قاصّاتنا في مراحلهنّ الأولىٰ عن ملامسة الواقع، الذي تضطرب فيه نساء أخريات من أنماط أخرىٰ... نساء تعتبر مشكلات حياتهنّ (رغم بعدها واختلافها عن تلك التي تقاسيها النّماذج القصصيّة) مداميك مستعصية علىٰ الهدم لمعاناة الكتلة النّسوية الجمعية. إلاّ أن قصص مراحل النّضج لم تنجز إلاّ القليل من القصص التي تكشف الأغطية الثّقيلة عن معاناة نساء «المنخفض». ويعود قصور الكاتبات في هذا الصّدد إلىٰ مجمل العوامل التي أشرنا إليها: مثل محدوديّة تجربة المرأة، وضيق أفق حياتها، واستنزاف وقتها؛ وهو ما يجعلها أكثر ميلاً إلىٰ تناول المتاح بدلاً من تقصّي الدّفين أو الغامض أو البعيد.

ومن ناحية أخرىٰ فقد أنجزت معظم الكاتبات نوعاً من «العقد الاجتماعي» تتجنّب الكاتبة بموجبه الاحتكاك بالمسنّنات الاجتماعيّة،

أنْجَزَتْ معظم الكاتبات عقداً اجتماعيّاً تتجنّب بموجبه الاحتكاك بالمسنّنات الاجتماعيّة، مقابل سلامهَا الاجتماعي كامرأة واستمرارها بالكتابة!

مقابل سلامها الاجتماعي كامرأة واستمرارها بالكتابة. فنحن، علىٰ سبيل المثال، لا نجد سوىٰ ثلاث قصص فقط تتناول شخصيّة المومس، وفي قصّتين فقط (لبثينة النّاصري) نجد الشّخصيّتين تنتميان بالفعل إلىٰ بيئة حقيقيّة. ولم نجد سوىٰ مثال واحد لامرأة تقتل بسبب علاقة حب (مي مظفّر). ولا نجد سوىٰ وصف سريع ومموّه لمحاولة اغتصاب (لطفيّة الدّليمي). وعلىٰ الرّغم من أن الحب يشكّل أكثر من تسعين بالمئة من موضوعات قصص الكاتبات، فإنّنا لم نقع علىٰ أيّ مشهد للجوانب الحسّيّة للعلاقة؛ ويكاد الجنس، مثلاً، أن يغيب، لا عن العلاقة بين النّساء والرّجال فحسب، بل أيضاً عن تداعيات الأبطال ومونولوجاتهم وحواراتهم، وتُستثنىٰ من ذلك قصص مجموعة **هوامش إلى السّيدة ب** لعالية ممدوح وروايتاها **ليلىٰ والذّئب** و**حبّات النّفتالين**. فهناك حدود لم تجرؤ الكاتبات علىٰ الذّهاب بعيداً وراءها، حيث التّلامس لا يتعدّىٰ لمس الأيدي وتطويق الأكتاف وتقبيل الجباه والرؤوس.. والقبلة الوحيدة في جميع قصص البحث ـ عدا قصص وروايات عالية ـ هي تلك التي منحتها امرأة عابرة لجندي لا تعرفه في طريقه إلىٰ حرب تشرين وذلك في «أغنية لتشرين» (لبثينة النّاصري).

صحيح أنّ تجربة الكاتبات اتّجهت نحو تأمّل أعمق لإشكالات الشّرط النّسوي، إلاّ أنّ ذلك التأمّل المنطوي علىٰ وعي عميق دون شكّ لم ينتج أعمالاً أدبيّة قادرة علىٰ تحديد ملامح الإشكالات والتّعبير عن طبيعة معاناة النّساء على اختلاف مستوياتهن الثّقافية والاجتماعية، وذلك بسبب الاضطراب الدّائم في وسط مترجرج المقاييس، مضطرب الموازين، متسلّحٍ بالتزمّت كأساس للتّعامل مع النّساء.

ولم تستطع القصص التي كتبتها الأديبات العراقيّات إشباع توق المرأة القارئة إلىٰ أن تجد بعضاً من معاناتها أو تجلّيات أحلامها في ما تقرأه لهن، بل وجدت في أدبهن صورة للغة المكبوحة التي تضطر هي إلىٰ استخدامها.

وبدلاً من المشاركة «المقدامة» وجدت القارئة في أدب الكاتبات تردُّداً أنثويّاً مموّهاً بالصّياغات الكثيفة، وتعويضاً عن الإقدام بالتّشكّي أحياناً وبالقفزات المتحدّية أحياناً أخرىٰ.

وإنّه لمن العجب أن يضطرّ قارئ الأدب النّسوي العراقي إلىٰ تشخيص غياب الجسد الأنثوي، والعاطفة الجسديّة، والغرائز والشّهوات ـ إفلاتها وكبحها، مقاومتها أو الانسياق في تيّارها، السموّ بها أو الانجراف معها، تحويلها أو استهلاكها ـ باعتبار ذلك كلّه محرّكات أساسيّة لا ينمّ إغفالها إلّا عن خوف ورعب، مادام لا يمكن أن ينمّ عن جهل وغفلة.

إنّ الجسد غائب داخل أطر من المضامين المصنوعة خصيصاً لكي لا يكون حضوره فيها ضروريّاً. وعندما يحضر فهو مقدّس، شفّاف لا يُمسّ، مُقطّع علىٰ هيئة أوصال متخصّصة بالمسموحات والممنوعات، كما تقطع أوصال الذّبيحة وتخصّص لدرجات من التّعامل مع النّار.

«فضاء الحرية»! هو ما يعوز فضاء القصّة العراقيّة، وتلك التي تكتبها الكاتبات بشكل خاص. وبديهي أنَّ اقتران «الحرّيّة» لدينا «بالعيب» قد أثّر عميقاً علىٰ مضامين القصّة وبناءاتها وشخوصها ولغتها. وليست الحرية هي إتاحة الفضاء القصصي لمعالجة أو طرح القضايا المتفجّرة لعلاقة المرأة بالرّجل كالعشق والاشتهاء والجنس فحسب؛ فليس جسد الإنسان هو مكمن الحرّيّة الوحيد لإرادته. فعقل الإنسان وضميره هما مكمنان آخران لإرادته الحرّة. وعلىٰ ذلك فليس الجنس هو مختبر إرادة الحرية الوحيد، بل كذلك المعتقد والإيمان سواءٌ أكان المعتقد سياسيّاً أم دينيّاً أم لادينيّاً. إنَّ فتح فضاءات ومكامن الإرادة أمام معالجة الكاتب هو الذي يقدم لنا بطلاً حقيقيّاً من لحم ودم. ولكي لا نقصر فهمنا للحرّيّة في زوايا محدّدة لنطالب بترجمات عمليّة محدّدة لها، فإنّنا نقول إنّ فضاء الحرّيّة يعني الاندفاع وراء نفاذ بصيرة الكاتب وعدم التّردّد في استخدام الأساليب والبناءات واللّغة المناسبة للتّعبير عن كشوفاته وحدسه وتخيّله ومعلوماته، وترك أبطاله ينمون ويتحرّكون داخل القصّة في أجواء صحيّة وسليمة، ليدفعوا الأحداث في الاتّجاهات التي تتناسب وطبيعة ذواتهم، ولينتهوا النّهايات التي هم مؤهّلون لها.

غير أنَّ ذلك لم يُتَح لكاتباتنا بالقدر اللّازم والكافي. وكان من نتيجة ذلك أن عيقت الينابيع العميقة للوعي الفردي للكاتبة والوعي الجمعي لكتلة النّساء في المجتمع وللكتلة الاجتماعية ككلّ، الأمر الذي عاق إنتاج الرؤىٰ والتوقّعات علىٰ قدر من المرونة والسّلامة، لا في انبثاقها عن وعي متقدّم فقط، بل ولتدفّقها حرّة طليقة.

والواقع أنَّ هذه المعوّقات، وإحجام الكاتبات عن معالجتها جذريّاً، عملت علىٰ تحويل معظم قصصهنَّ دروعاً واقية لا سهاماً نافذة، كما يفترض فيها.

وللإنصاف، فإنّ هذا التّشخيص ينطبق علىٰ مجمل الكتابة القصصيّة العراقيّة.

بغداد

عالية ممدوح

هوامش إلى السيدة "ب"

دار الآداب

ـ قصص ـ

١٩٧٧

قريباً عن دار الآداب

الوَلَع

(رواية)

عالية ممدوح