فاروق عبد القادر

ليلى العثمان

أعمال ليلى العثمان:
هموم المرأة وصورة المجتمع القديم

أصدرتْ السيدة ليلى العثمان حتى اليوم سبعَ مجموعات من القصص القصيرة. كانت أولاها **امرأة في إناء** (١٩٧٦) وآخرها **يحدث كل ليلة** (١٩٩٨)، وفيما بينهما: **الرحيل** (١٩٧٩)، و**في الليل تأتي العيون** (١٩٨٠)، و**الحب له صور** (١٩٨٢)، و**فتحية تختار موتها** (١٩٨٧)، و**حالة حب مجنونة** (١٩٨٩). وأصدرَتْ أيضاً روايتَيْن قصيرتَيْن: **المرأة والقطة** (١٩٨٥)، و**وسميّة تخرج من البحر** (١٩٨٦). إضافةً إلى ثلاثة أعمال أخرى: **الحواجز السوداء** (١٩٩٤) ويضمّ مجموعة لقطاتٍ وصور وقصص عاشَتْها الكاتبةُ فترةَ الاحتلال العراقيّ للكويت؛ و**بلا قيود دعوني أتكلّم** (١٩٩٩) ويضمّ مجموعة من مقالاتها التي نُشرتْ في الصحف والمجلات (الكويتيّة)؛ وأخيراً **المحاكمة** (٢٠٠٠) وفيه تروي وقائعَ القضية التي رُفعتْ ضدّها من جانب بعض «الإسلاميّين» الذين اتّهموا كتاباتها «بالإفساد والفجور» منذ استُدْعيتْ للنيابة العامة في ١٩٩٦ حتى صَدَرَ حكمٌ نهائيّ بتغريمها ألفَ دينار في ١٩٩٩.

هذا حصاد ليلى العثمان خلال أكثر من ربع قرن. والقراءة التالية تُعنى ـ في المقام الأول ـ بأعمالها الإبداعيّة.

* * *

موضوعان رئيسان ينصرف إليهما معظمُ هذه الأعمال: صورةُ العالم القديم، وعلاقةُ المرأة بالرجل... على تداخل بين الموضوعَيْن أحياناً. لكنّ هنالك بعض القصص لا تعدو أن تكون استعادةً لصور من العالم القديم، عالمٍ ما قبل النفط والثروةِ ومظاهر الحضارة الحديثة. إنّ هذا العالم الذي عاشَتْه الكاتبة يمثّل عندها «بيتَ الطفولة»، حسب المعنى الذي أشار إليها غاستون باشلار. فهي تستعيده في نوع من الحنين: فإذا به قد كان عالماً أكثر أمناً ودفئاً وهدوءاً؛ أناسُه متعارفون، متساندون، ويعيشون حياة فقيرة، لكنّها ـ كما يقول بطلُ روايتها الثانية ـ «حياةٌ هادئة، شفافةٌ بعواطفها، غنيّةٌ بالحب، بالرحمة، بالتواصل». أما اليوم فالزمن مختلف إذ «تفجّرتْ فيه ينابيعُ ذهبٍ أسود، فتفجّرتْ معه ينابيعُ الجشع والحقد واللهاث إلى ما لا نهاية....».

وينتمي عددٌ كبيرٌ من قصص ليلى إلى هذا العالم أيضاً. وسنقف عند بعض من نماذجها. فـ «تفرّقت الخيولُ» (من مجموعة **الرحيل**) تستعيد صورةً متماسكة لذلك العالم، الذي كانت فيه الخيولُ، لا السياراتُ الفاخرة، تَشْغل أعزَّ مكان. ثم اضطر السيدُ إلى أن يبيع قسماً من أرض إسطبله، فغضبت الخيولُ لأنّها لم تَعُدْ تَنْعم بحريّتها، وتمرّدَتْ، وعلى رأسها «عينُ الشمس» ـ أجملُها وأحبُّها إلى قلب السيد وعبدِهِ معاً. ثمّ تأتي النهايةُ الفاجعة: «لقد انفلت مني كالمجنون يا سيدي. اتّجه إلى الناحية الشرقيّة، أراد أن يدخل إلى القسم المباع. لحقه الحارسُ، حاول أن يمنعه، استخدم سوطه. هاج عينُ الشمس... قضى على الحارس، ثم حاول أن يكسر الباب، مرّة.. مرتَيْن. رأسه يدقّ بالحديد، والخيولُ في الداخل تَصْهل... عين الشمس قَتَلَ نفسَه أمام باب الإسطبل..»، وانفلتَت الخيولُ وابتعدَتْ منطلقةً، تثير حوافرُها الغبارَ.

القصة الثانية التي سنتناولها هي «ويبقى الصوتُ حياً» (من مجموعة **فتحية**...). صوتٌ حزينٌ وباكٍ يسمعه الناسُ دائماً، ويَعْكس لهفةَ أمٍ على وليدها الصغير الذي انتُزع منها، يسمعه الناسُ ويتجاهلون سماعه. وتصف القاصة صورةَ الحياة القديمة في قلب مدينة الكويت، في «ساحة الصفاة»، وأفواجَ الناس التي تَعْبرها (ما أبعدَها عن الصورة القائمة اليوم!): «تصبّ هذه الأفواجُ في الشارع الطويل، ومنه تتوزّع عبر الطرقات الضيّقة العابقة بروائح الطعام والكاز وبخار التراب. وكلُّ مَنْ يمرّ عَبْر تلك الطرقات كان الصوتُ يتهادى إليه...». حتى كان صباحٌ دَخَلَ طفلٌ وأختُه الطفلةُ مكاناً خَرِباً ليختصرا الطريق إلى المدرسة، فتعثّرت الطفلةُ، وهمّ أخوها بمساعدتها، فعثرتْ يداه بترابٍ طريّ راح ينبشه حتى تكشّف عن طفل صغير ميت. في الصباح التالي تصاعد الصوتُ النادبُ من المكان نفسه، ورأى الناس ما رأوا: «اندفع الفوجُ، وعلى التراب الرطب

كان جسدُها ملقًى... وصوتُها يمتزج بدمعه، جباراً كأنّه يعنِّف هذا العالمَ الراقدَ تحت جذور الخوف وأتربةِ النهارات المُرّة المتعاقبة... ثم ارتدّت سكينٌ شقت الصدرَ... وانفكأتْ بلا حراك... وتقول الحكاية إنّهم حين جاءوا ليحملوا جثّة المرأة وجدوا حليبَ ثديَيْها المكتنزَيْن يصبّ في القبر ويروي التراب..».

إلى جانبِ ما تقدِّمه هذه القصةُ الجيِّدةُ من صور العالم القديم، فإنّ قلبها الذي يفجِّر كل دلالاتها هو ما يدور في خواطر النسوة اللائي يَشْهدن المأساةَ ولا يستطعن عمل شيء: «كان الغضب يلازم أنّات البكاء، يودّ لو يصرخ في وجوه الرجال المتحلِّقين... وكانت العيون تتساءل: أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعلَ وبَذَرَ البذرةَ؟ لماذا لا يأتي كما جاءت، ولا يبكي كما تبكي، ويتمزّق كما تتمزّق جوارحها؟». وعلى هذا النحو، يلتقي الموضوعان الرئيسان في عالم ليلى العثمان، كما سبقت الإشارة.

القصة الثالثة والأخيرة بين هذه النماذج هي «الملمص» (من مجموعة **الحب له صور**). فـ «نورة» وزوجها «سعود» ربطتْ بينهما علاقةُ حب بريئة حين كانا صبيّة وصبياً، لكنّ حادثاً حدث قبل أن يتزوّجا: كانت نورة تعيش مع زوجة أخيها القاسية، ودخلت الزوجةُ لتستحمّ، ونفد الماء، فطلبتْ إلى نورة أن تأتيها بالمزيد من البركة، لكنّ الدلو غاصت، ولم يكن ثمّة سبيلٌ إلى إخراجها إلاّ باقتراض «الملمص» (أداة يمكنها أن تستخرج الدلو من البركة) من جيرانهم. وهكذا جاء سعود لمساعدتها، لكنّه استرقَ النظرَ إلى جسد المرأة العاري، وحين رأته وصرختْ خاف من الفضيحة المرتقبة فقتلها. وبعد أن تزوّجا بقيَتْ تلك الحادثةُ القديمة تقف بينهما في الفراش، فتجعل سعوداً عاجزاً عن نيل جسد امرأته.

* * *

والآن في جماع هذه القصص، كيف نرى صورةَ العالم القديم، خاصة بالنسبة إلى المرأة، أو فلنقلْ: علاقة الرجل بالمرأة؟

لقد ذكَرْنا خواطرَ النساء في «يبقى الصوت حياً»، وهنّ يتساءلن عن الرجل الذي شارك المرأةَ فعلتَها التي أدّتْ بها إلى المأساة. والحق أنّ ذلك هو اللّحن الغالب في معزوفة ليلى العثمان: فالمرأة مقهورة دائماً، وهي موضوع الازدراءِ والاغتصابِ (حتى في ظلّ العلاقة الزوجيّة، كما في قصّة «رائحة الجسد رائحة الرماد» من مجموعة **يحدث كل ليلة**) واللامبالاةِ في أفضل الأحوال. هذه بطلةُ قصة «الفصل القادم» من مجموعتها الأولى، وهي تتحدّث بلسان أغلب بطلاتها: «يا إلهي! إلى متى أظلّ نعجةً في حظيرة هؤلاء البشر؟ ... فمنذ توفي زوجُها وهي تعيش في هذا السجن المجاور لبيت 'كامل'، أخي زوجها الراحل الذي أبى عليها أن تتزوّج، مهدِّداً إيّاها باقتلاع فلذة كبدها 'حنان' من صدرها. وكان على 'كوثر' أن تصبر، وأن تضحّي بشبابها الغضّ، لا من أجل أن تربّي 'حنان' وحسب، بل أيضاً لتصبح نعجةً في حظيرة 'كامل'...».

ولنلاحظْ هنا أنّ هذه تيمة متردِّدةٌ في أعمال ليلى، أعني مراودةَ الأخ لزوجة أخيه. ففي قصة «الإشارة الحمراء» من المجموعة الأولى ذاتها، أخٌ يراود زوجةَ أخيه المسافرِ عن نفسها، فيُسقط في حقيبتها رسالةً يقول فيها: «زوجُكِ ليس هنا.. وأنتِ رائعة.. أريدكِ..». وأهملت الزوجةُ الرسالةَ دون أن تَعْرف كاتبَها، إلى أن عاد زوجُها من سفره ووقعتْ في يده، فصرخ وهوى على وجهها بضربة جنونيّة، «وسمعته يصرخ: هذا الخائن سأنتقم منه». وهنا قالت: «لم أعد أعي شيئاً، أُغمي عليّ. إذن، فالرسالة من أخيه. إنّه يعرف خطّه..». وفي قصة «آهة مرشوشة بالدم» نستطيع أن نَلْمح حباً بين الأخ فوّاز وزوجة أخيه سلوى، وهي ابنة خالته في الوقت ذاته، لكنّها تحبّ أخاه خالداً الذي تزوّجتْ منه، ولم يجد فواز سبيلاً سوى أن يُطْلق على نفسه الرصاصَ. يحكي خالد: «بداخل جيبه لمحتُ شيئاً تشفُّه نعومةُ القماش. استبحتُ لكفي أن تَسْحب الورقة المعجونة بحمى الطلقة الواحدة. رهبة التوقع عصفتْ بي: ماذا كتب؟ كانت ارتجافةُ كفي وبللُ الحروف يتوّهان تركيزي، لكنّ عينيَّ التهمتا المعنى. صرخة احتجاج، بَوْح لحبٍ لم أعرف عنه، ويأس لم يحتمله القلب. هل غدرتْ به سلوى؟». كانت سلوى موجودةً عند فواز أخيه حين أطْلق على نفسه الرصاصَ، وتعللتْ لزوجها بأنّها كانت تزور خالتها. ولكنْ بقيَت الشكوكُ تقف بينهما في الفراش. هل كانت سلوى تدرك عاطفة فواز نحوها؟ راوغ وناور كي يوجِّه إليها سؤالاً حول فهم المرأة للغة الحب، وهل من حقّها أن تتغابى لأنّها تحب رجلاً آخر، وأجابت سلوى بأنّ المرأة ليست مسؤولة عن حب هذا الآخر.

مقلوبُ هذه العلاقة هو ما نجده في قصّة «الجدران» تتمزّق» (من مجموعة **الحب له صور**). فزوج الأختُ يغوي أختَ زوجته الصغرى حتى تَحْمل منه، وتضع حملها في مرحاض المدرسة: « في البداية كنتُ أستسلم بدافع الخوف، بعد ذلك صارت العادة جبارة، وصار استسلامي بدافع تلك الرغبة التي تتفتّح حين يبدأ...». ونحن نتلقّى قصّتها وهي تستعيدها في السجن لأنّها خَنَقَتْ وليدَها.

قلتُ إنّ المرأة المقهورة هي اللّحن الغالب، لكنّه ليس الوحيد. فثمّة نساء يثأرْن لإذلالهنّ أو إحباطهنّ. هذه بطلة «من ملف امرأة» (من مجموعة **الرحيل**)، زوّجها أبوها وهي في الرابعة عشرة عجوزاً في السبعين، قضَتْ معه ثلاث سنوات وهي تفكّر، كلّ ليلة، في أن تقتله، وتتساءل: «كم كان ثمني؟ ألف دينار ومائة رأس غنم وعشرين ناقة ولوداً؟ 'وضحة' جارتي، رغم متاعب 'عشتها'، لا تفكّر بهذا أبداً. 'فليمان' زوجُها رجلٌ يملؤها حباً في اللّيل والنهار. تأوهاتهما كنتُ

اللحن الغالب في معزوفة العثمان: المرأة مقهورة دائماً، وهي موضوع الازدراء والاغتصاب واللامبالاة في أحسن الأحوال

أستمع إليها كنغم شجيّ...». وهذا ما حدث ليلة الجريمة، ترويه للقاضي: «سمعتُ آهات وضحة وفليمان. تسللتُ إلى خارج العشة. استرقتُ السمع إلى عشتهما... أنفاسه [ـهما] تشقّ جروح السنوات الثلاث داخل جسدي... فاجأتني قوةٌ غريبة. أطلقتُ ساقيّ في ما يشبه الركضَ المجنون، وأخذتُ القدّوم بين يديّ... هويتُ على الرأس الحاسر من كل شيء...».

وهذه أيضاً بطلةُ «تفاصيل للصورة الأخيرة» (من مجموعة **حالة حب مجنونة**): صبيّة صغيرة فقيرة هزيلة، تسعى في رزق نفسها وأمّها، وهما غريبتان عن الحيّ، جاءتا إليه بعد موت الأب، فلم يَبْخل عليها أولادُ الحلال فيه «بحوش صغير تربّي فيه ابنتَها وتربّي الدجاجَ والأرانبَ والماعزَ». لكنّ هذا الشيخ الملتحي يتربّص بالصبيّة الطيّبة، واستطاع ذات يوم أن يسحبها إلى «مربع البلديّة» ويغتصبها. فما كان منها إلاّ أن «صَبَّتْ الكازَ على جسده العائم في نشوته. وقبل أن ينتصب، والذعرُ ينفر من عينه، كانت شراراتُ الموت الثلاث [أعواد الكبريت] قد تحدّرتْ نحوه...». وعلى هذا النحو المروِّع انتقمت الصبيةُ الصغيرةُ الفقيرةُ لعذريّتها المنتهكة.

* * *

ولكي نكون مُنْصفين يجب أن نُقرّ للكاتبة بأنّها لا تُلقي كلَّ العبء على الرجل في ما يصيب المرأةَ من قهر أو بطش. وبعبارة ثانية: إنّ السيِّدة ليلى العثمان لا تخوض «حرباً صليبيّة» ضدّ الرجل، بما هو رجل، كما تفعل كاتباتٌ أخريات. فللمرأة أيضاً، عند العثمان، أخطاؤها وخطاياها، ويمكنها أن تكون قاهرةً وباطشةً ومستبدةً كذلك.

فها إنّ روايتها الأولى، **المرأة والقطة** (١٩٨٥)، ما كان يمكن أن تقوم لها قائمةٌ لولا هذه «العمّة» المستبدّة القاهرة. بل إنّ هذا ـ بالضبط ـ هو الصدع الرئيسيّ في العمل: فقد نَفْهم أن تكون امرأةٌ ما بمثل هذا الاستبداد بمصير أخيها وابنه؛ لكنْ من غير المفهوم أن تَبْلغ قسوتُها ذلك المبلغَ غيرَ الإنسانيّ من جانب، وأن يَبْلغ استخذاءُ الرجل وابنه ذلك المبلغَ غيرَ المبرَّر من الجانب الآخر.

إنّنا نتلقّى أحداثَ هذه الرواية من وعي «سالم»، وهو في مستشفى السجن، متّهماً بقتل زوجته «حصة». ورغم أنّه «وعيٌ معطوب»، بمعنى أنّ صاحبه يراوح بين الهدوء والهياج، فإنّنا ـ بعون من الروائيّة ذاتها ـ نُلمّ بخيوط روايته. فإذا الشخصيّة الرئيسة في العمل هي «العمّة»، وهي شريرةٌ شراً غيرَ إنسانيّ على الإطلاق، كأنّه «الشرّ من أجل الشرّ»، ولا تُفْلح كلُّ الأسباب التي تسوقها الروائيّةُ تبريراً لهذا الشرّ. صحيح أنّها ربّت أخاها الأصغر بعد موت أبويه، لكنّ هذا لا يعطيها الحقّ في أن تَسْحقه وتدمِّرَ حياته على نحو ما نرى: فقد حَرَمَتْه ثلاثَ زوجاتٍ على التوالي، وحرمتِ الصغيرَ أمَّه، وقتلتْ قطته «دانة» (الدانة هي اللؤلؤة الكبيرة) التي كان يحبُّها ويستعيض بها عن حنان أمّه، ثم أمرت بإخراجه من المدرسة وإلحاقه بمتجر أبيه، ثم سعَتْ إلى تزويجه.

وكان أمراً طبيعياً أن يَعْجز الفتى عن نيل امرأته: «حاول دفعَ الباب العذريّ... أحس يداً قوية تعطّله، تَفْصله، وجهُها يبتعد عن وجهه، وينتصب وجهُ عمّته يُشرع أنيابه». كلّ ليلة يحاول، وكلّ ليلة يَفْشل، و«الفأس التي لا تقوى على اختراق الأرض الصلبة تكتفي برشّ الماء عند الباب...». ولكنّ المأساة هي أنّ هذا الماء الذي يُرَشُّ عند الباب قد أدّى إلى نتيجة متوقّعة: إذْ تَحْمل «حصة». وتنفجر الشكوكُ في قلب سالم نحو أبيه؛ فليس في البيت سواهما. وتزداد الحياةُ كآبةً وتجهُّماً، ويحرِّضه أبوه، وتلحّ عمّته: لا بدّ أن تقتلها مقابل خطيئتها. وتكتمل الدائرة، لنلتقي بسالم في مستشفى السجن، متّهماً بقتل زوجته. غير أنّ هذا القدر الهائل من الشر الذي تُفْصح عنه العمّةُ هو ما يجعل العملَ غيرَ قابل للتصديق، بمنطق الواقع أو بمنطق الفن، ويجعل هذه الشخصيةَ ـ في روايةٍ تسعى لأن تكون «واقعيّة» ـ أقربَ إلى شخصيّة الساحرة الشريرة على نحوِ ما نراها في الخرافات وأساطير الجنيات.

صحيح أنّنا نجد شخصيّاتٍ نسائيّةً قاسية أخرى في عديد من قصص الكاتبة، لكنّ الشرّ عندهنّ له مبرراتُه في الواقع الموضوعيّ. فقصّة «مواء» (من مجموعة **امرأة في إناء**) تعبِّر عن قسوة زوجة الأخ على البطلة الراوية، التي تحكي لقطّتها ـ وقد أصبحَتْ عانساً ـ كيف كانت تلك الزوجة تَحُول بينها وبين الطعام. وفي قصة «الأورام» (من مجموعة **في الليل**...) تقسو الأمُّ على ابنتها حين تقع على رسالة حب مرسلةٍ إليها: «شدّتني من جديلتي الطويلة، وسمعتُ طقطقة منابت الشعر في قمّة رأسي. جرّتني، سحلَتْني، مزّقتْ وجهي على الأرض...». غير أنّ قسوتها لا تبلغ قسوةَ تلك الأم الأخرى في قصة المجموعة **فتحيّة تختار موتها**؛ فهذه الأم ـ حرفياً ـ تَقْتل واحدةً من بناتها الأربع لأنّها تَرْفض الانصياعَ لأوامرها. أمّا زوجة الأب في قصّة «شيء غير الوجع» (من مجموعة **حالة حب مجنونة**) فإنّ قسوتها قد تكون مفسَّرةً؛ تقول بطلةُ القصة إنّ أباها

انفصل عن أمّها وسَحَبَها ـ كالنعجة ـ إلى بيت زوجته القديمة: «كانت تكرهني، تغار مني، حتى من جدائلي الشقراء؛ لقد قصّتها أكثر من مرّة. وكانت تغار من وجنتيّ المتورِّدتَيْن دائماً رغم وسائل التجويع التي تمارسه...».

* * *

هنا أفتح قوسين لأشير إلى أنّ في حياة الكاتبة ذاتها ما قد يكون مفسِّراً لمثل هذه القسوة. فليلى العثمان تقول في حديثها عن تجربتها الذاتية: «لن أنسى أبداً تلك اللقطةَ المؤثِّرة ذلك اليومَ الذي كنت مساقةً فيه إلى المجهول، طفلةً لا يتعدى عمرُها أصابعَ اليد، أخرج من بيت أمي تحملني خطوتي المتعثِّرة إلى بيت أبي، طفلةً تجرجر خيبتَها الأولى، تحير نظرتُها بين الالتفات إلى الوراء ـ حيث صدرُ الأم الذي لم أستطع أن أَنْتزع منه بعضَ الحنان ـ والالتفاتِ إلى الأمام، حيث بانتظاري بيتُ أبي الذي أجهل تفاصيله... سقطتِ الطفولةُ في براثن زوجة الأب ومخالب زوجة الأخ... كنتُ أحلم بالخلاص، وبيت أبي الذي ربما يكون فيه حنانٌ يعوِّضني عن حنان أمي المفقود. انفتح البابُ الكبير أمامي، ولم أكن أعلم أنّه باب جهنم حتى سقطتُ في ناره. فكان مسلسلُ التعذيب فظيعاً، بدأ بقصّ جدائلي الشقراء وإلقائها في النار أمام عينيّ، ولم ينته عند التجويع والصلب تحت الشمس والضرب والسخرية وأساليب أخرى أجدني عاجزةً عن وصفها، لكنّني لم أعجز يوماً عن إبقائها حيةً في الذاكرة، ليس حقداً على أحد، بل لأنّها الضرورة المُلحّة أن يبقى الألمُ ليفجِّر بعد ذلك البركانَ لأكتب...». وهكذا، تتقدّم الكتابة لتلعب دورها العلاجنفسيّ الخالد.

* * *

بعد هذه السطور الاعتراضيّة نتابع صور المرأة في أعمال ليلى. وقد نلاحظ هنا أنّ الكاتبة قد تناولتْ صوراً للمرأة تتسم بالجرأة والجسارة، خاصةً في مثل المجتمع الذي تستمدّ منه مادةَ أعمالها. وهكذا نرى عندها أكثرَ من «عاهرة» وأكثرَ من «قوّاد» كذلك. ففي قصة «الثوب الآخر» (من مجموعة **امرأة في إناء**) زوجٌ يقدِّم زوجته للآخرين سعياً إلى مزيد من المال والثراء. وفي مجموعة في **الليل تأتي العيون**، نجد قصة «البيع»، وهي لقطاتٌ صغيرة تتابعها امرأةٌ تقف في نافذة إحدى العمارات، وتراقب صفقةَ «بيع» تتمّ بين امرأة فاتنة في النافذة المقابلة، ورجلٍ في مواجهتها.

وثمّة نساء خائنات عديدات ـ بالفعل أو بالرغبة ـ في أعمال ليلى. ففي قصّة «المبادرة» (من مجموعة **في الليل تأتي العيون**) زوجةٌ تحاول إقامة علاقة مع رجل آخر، حتى يفاجئها ـ ويفاجئنا أيضاً ـ وهي في حمّى قبلة ساخنة، صوتُ صغيرها ينادي: «ماما. بابا يريدك على الهاتف..». وفي المجموعة ذاتها نجد امرأة تفكّر في الخيانة وتتّخذ قرارها بعد أن احتفلتْ ـ مع زوجها ـ بعيد ميلادها الخامس والأربعين: «وكان قراري، سأخون زوجي.. كيف، ومتى، ومع من؟ لم أهتمّ بأن أجد إجابات عن هذه التساؤلات العقيمة. إنّني الآن في لحظةٍ أقرِّر فيها أن أَدْخل تجربةً أشعر أنّني بحاجة إليها، تجربةً تعيد إليّ إحساسي بالشباب. امرأة في الخامسة والأربعين، لكنّها مرغوب فيها.. مشتهاة، لها رجل آخر يحلم بها ويفكّر، ويهتمّ..». وفي قصّة «الحب له صور»، من المجموعة التي تَحْمل اسمَها، امرأةٌ في حيرة بين رجلَيْن، وتودّ الاحتفاظ بكليهما، بزعم أنّ «الحب له صور». وفي قصة «ثقب في الجدار» (من مجموعة **حالة حب مجنونة**) امرأةٌ تخون زوجها، وفي الصباح التالي يبدو لها وجهُها قبيحاً في المرآة: إنّه القبح الذي تراه هي ـ لأنّها تعرف أسبابه ـ ولا يراه سواها.

وفي قصص العثمان الأخيرة، يبدو وجهٌ آخر للمرأة: إنّها المرأة المهجورة، المتروكة في هجير اللاعلاقة بالرجل. وهذا ما يتبدّى في قصص عديدة من مجموعتها الأخيرة: **يحدث كل ليلة**.

* * *

على أنّ ثمّة هموماً أخرى ذات طابع طبقيّ ووطنيّ وقوميّ تتناثر في مجموعتها الأخيرة بوجه خاص... ففي «ينفصل الوطن، تنفصل الطريق» (من مجموعة **فتحية تختار موتها**) تندفع الطالباتُ إلى باص المدرسة، وتعترض سيارة فارهة جاءت تحمل واحدةً من زميلاتهنّ من «بنات الأكابر». واضح أنّ الطالبات فلسطينيّات ويغنّين أغنيةً لمرسيل خليفة، وسائق الباص فلسطينيّ أيضاً يحنو عليهنّ ويتعاطف معهنّ، ويصل بهنّ إلى منطقة «حولي» التي أغلبُ سكّانها من الفلسطينيّين، حيث «الحياة عامرة، المحلات التجاريّة، البقاليات المتناثرة، المارة تكتظّ بهم الأرصفة.. المطاعم ومحلات شيّ الدجاج تفوح رائحتها الزكيّة..». أمّا السيارة الفاخرة التي تحمل «غنيمة» فتصل بها إلى البيت الهادئ في الحيّ الهادئ، حيث «كل شيء نظيف، جميل، فخم، رائحةُ العزّ تفوح كما تفوح رائحةُ الطعام..». ولكنّ غنيمة لا تريد الطعام، بل تريد شيئاً واحداً تَعْرف أنّه لن يجاب أبداً: «أريد أن أركب الباص مثل بنات حولي».. وهنا انكمش وجه الأم.

وفي قصة «رأسان وجسد» يتجسّد الانفصالُ بين طبقتَيْن: إحداهما فاحشة الثراء، والأخرى فقيرة كادحة. الراوية تَشْهد حفلاً مترفاً تضيق به، لكنّ رفيقها يَطْلب منها البقاء وألاّ تُفسِدَ على نفسها المتعة، فتجيب: «ما المتعة في أن أراقب هذه الصدور العارية المأسورة بالعقود والسلاسل؟... أخذتُ أتابع المشاهد أمامي. الخدم يحومون حول الطاولات كالدبابير، تحط أكفُّهم فوق الصحون تهيل أشكالاً من المقبِّلات، تَمْسح أطراف صواني الخضار الطازجة. لم يكن هذا موسمَ بعضها لكنّها جاءت، فكم دفعوا ثمناً لها؟ ومن أين

لا تخوض العثمان حرباً صليبيَّة
ضدّ الرجل بما هو رجل، كما تَفْعل كاتباتٌ أخريات

جاء الثمنُ؟». هنا يَنْبت للراوية رأسٌ آخر، يترك الجسدَ ورأسَه التوأم ويَخْرج إلى الهواء الطلق، ويمضي نحو النقيض: «أمضي غارقةً نحو قلب المدينة. هي ذي المساكن المتراصة تَلْفظ أجسادَ أصحابها إلى الشوارع المبلّلة بندى الصباح... هي ذي الرغبة في الحياة، وفي معاركتها، مفروشةً في لحومهم السمراء التي صقلتْها الشمسُ... تستوي الروائح داخل صدري رائحةَ مدينةٍ واحدة شقها السيفُ نصفَيْن كما شقّ رأسي، فصارت مدينتين: مدينةً تفقد الوعيَ بصخبها المجنون، ومدينةً تعيد الوعيَ للصخب اليوميّ من أجل اللقمة، من أجل أن تبقى الرؤوسُ صلبةً فوق الأعناق...».

إلى هذا الحدّ يبلغ الانقسامُ الطبقيُّ حتى ليجد له معادلاً عينياً في انقسام الكائن ذاته!. وإنّني أَحْسب أنّ هذا الانقسام هو ما خَلَقَ بذرةَ المأساة في الرواية الثانية للكاتبة **وسمية تخرج من البحر**، وفيها ـ أكثر من سواها من أعمال الكاتبة ـ يتجسّد الحنينُ إلى الماضي، حين كان البحرُ والعملُ فيه قوامَ الحياة. فـ«عبد اللّه» عشق البحر منذ صباه، وعشق «وسمية» كذلك. لكنّ هذا الانقسام الطبقيّ الحادّ حال دونهما: «بيني وبين وسمية فوارق كبيرة: هي ابنةُ الحسب والنسب؛ وأنا ابن مريوم الدلالة. هي ابنةُ تاجر كبير يجول ويصول في بلدان اللّه ويأتي بالغنائم؛ وأنا ابن رجل لا يذكره أحدٌ، مات وتركني يتيماً...». لم يكن لتلك الفوارق أن تَحُول دون حب الطفولة؛ وأمّا حين كبرا، فقد انتصبتْ في وجه هذا الحب كالجدار الصلب، فحُجبتْ وسميةَ عن الأنظار، وبقي عبد اللّه ملتهفاً لرؤيتها. وأتيحت هذه الفرصة حين أرسلته أمُّه ببعض أغراض إلى بيتها، فجرفهما حبُّ الطفولة إلى الاتفاق على لقاءٍ في اللّيل بالقرب من حبيبهما: البحر. وفي تلك الليلة حدثت المأساة: فقد جاءت دوريةُ اللّيل تتفقّد المكان، وأضاءت أنوارَها من بعيد، ولم يكن أمام وسميّة سوى أن تغوص في الماء حتى يذهبوا، لكنّهم أطالوا التلكؤ حتى زهقتْ أنفاسُها تحت الماء. عاد عبد اللّه بعباءتها، ورتّبتْ أمُّه كذبةً صغيرةً لتلافي الفضيحة، وعاش ـ بعدها ـ على ذكراها. وفي ليلة وهو ساهر أمام البحر يناجي طيفَها، رآها تظهر له جميلةً متألّقةً داخل محارة، وهي تناديه، فـ «انتفض فجأةً، اهتزّ جسده كلّه، وجد نفسه واقفاً، مترنّحاً، يصرخ بأعلى صوته: وسمية، وسمية، انتظري...، ويسقط جسدُه إلى الماء...».

* * *

وأودّ أن أختتم هذه القراءة في أعمال ليلى بواحدة من أفضل قصصها وأكثرها تكاملاً، وهي «زهرة تدخل الحيّ» (من مجموعة **فتحيّة**...). فزهرة امرأة جميلة وحيدة تدخل الحيّ، وتختار لها بيتاً يشرع أبوابَه إلى البحر، فتسعى إليها نساءُ الحيّ وييسّرن لها سُبُل العمل الشريف كما طلبتْ. أم محمد وحدها ـ حارسةُ التقاليد وأمُّ الجميع وملاذُهنّ في الملمّات ـ هي التي كانت تتوجّس شراً، وتَنْصح النساءَ بالانتباه ونبذِ الغفلة. ويوماً بعد يوم، بدأ أقاربُ زهرة من الصبايا الجميلات والشبان الأقوياء يفِدون إلى الحيّ، ويشترون البيوتَ المجاورة لبيت زهرة، وكلُّها مشرعة على البحر. ويوماً ذهبتْ أم محمد إلى البحر، فتذكّرتْ زمانها القديم، ثم رأتْ رؤيا أفزعَتْها: «مراكبُ تدنو ولا تصل. هي تراها تنزف خيالاتٍ متحرّكة، تتدلق في الماء، يتطاير الرذاذُ. أأسماكٌ تلك أم حوريات؟ أم تراها شياطين؟ خَفَقَ قلبُها، وانهار جسدُها الطيبُ إلى الرمل ثانيةً... قالت: لن أتحرّك، سأرى ما يجري في البحر. أيّ ريح تأتي وأيّ شيء تنزفه؟ الخيالات تتحرّك هارعةً إلى الشاطئ.. ثم خطوط خطوط.. إلى الأبواب المشرعة. قناديل حمراء تتدلّى، تعابثها الريح الخفيفة، وحين تدلف الخيالاتُ تُطفأ القناديل وتُغلق الأبواب..».

باحت أم محمد برؤاها. ونشبت المعركة بين أهل الحيّ القدامى من جانب، وزهرة وأهلها الغرباء من الجانب الآخر. كيف سينتهي هذا الصراع؟ لا تقول لنا القاصة شيئاً محدّداً، ولكنّ ضحكات زهرة تهزّ المكان، ودموعَ «أم محمد» تسيل في صمت. «تطلّع الناسُ إلى وجه أم محمد الباكي بصمت. تابعوا نظرتها الحزينة. كانت تعدّ البيوت الممتدة على الساحل. وتابعتْ كل العيون.. كل البيوت.. كلّها.. ليست لهم.. وهزّت أمُّ محمد رأسها..».

لا يُمْكن فهمُ هذه القصة الجميلة المُحْكمة إلاّ على نحوٍ رمزيّ، وهو أنّ زهرة وأهلها يمثّلون الاستعمار الذي يتسلّل إلى الأرض، يخادع أهلَها، يقدّم لهم الخدمات الزاهيةَ البراقة، وشيئاً فشيئاً يتملّك الأرض ويتحكّم فيها وفي أهلها.

* * *

تلك كانت نظرةَ طائرٍ إلى عالم ليلى العثمان، وإلى أكثر الهموم ترداداً في هذا العالم.

ولا شك في أنّ متابعة رحلتها ـ من أعمالها الأولى إلى الأخيرة ـ تُثْبت أنّها قطعتْ خطواتٍ جادةً وواثقةً على طريق الإبداع الأدبيّ، وأنّها تميّزتْ ـ خلال هذه الرحلة ـ بجسارة الرؤية، وبالمواقف الفكريّة الصحيحة على المستويات الاجتماعيّة والوطنيّة والقوميّة جميعاً، وبحسن التعبير عن هذه المواقف، واستطاعَتْ أن تقدّم ـ في أعمالها الأخيرة بوجه خاص ـ عدداً من أفضل نماذج القصّة القصيرة المكتوبة بالعربيّة.

القاهرة