العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

المرأة بين الضحية والجلاد في المجموعة القصصية (النزوح نحو الممكن) لميثم الخزرجي

م. د.هدى حميد نايف جار الله المنهيلاوي
جمهورية العراق - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة واسط –كلية التربية للعلوم الصرفة
Email: hnaif@uowasit.edu.iq

الملخص
يسعى هذا البحث إلى تتبع ملامح الأنوثة في المجموعة القصصية (النزوح نحو الممكن) لميثم الخزرجي، متجاوزاً التصنيف الثنائي (ضحية/جلاد) إلى تأويل أكثر تعقيداً. تنطلق الإشكالية من سؤال: هل منحت المجموعة المرأة صوتاً حقيقياً أم حصرتها في دائرتي الألم والجنون؟ وما دلالة تحولها إلى رمز للحرب؟
يعتمد البحث منهجاً يزاوج بين النقد الثقافي والتحليل النفسي النسوي والتأويل الرمزي، مقسماً الشخصيات إلى أربع طبقات: الأم (ليلى، أم سلمان، أم الراوي)، العاشقة والابنة (رقية، أمينة)، الزوجة (سعاد، أم عبد الله)، والأنثى استعارة للحرب.يتميز البحث بتحليل آليات التهميش السردي ذاتها، متتبع كيف يصمت الراوي المرأة لا كيف يتحدث عنها، رابطا صور المرأة بنظريات الصدمة وعلم نفس ما بعد العنف، كاشفا العلاقة بين تشظي الضمير وتشظي الهوية الأنثوية.يخلص البحث إلى أن الخزرجي نجح في نقل صورة المرأة العراقية من باب الصدق التشخيصي لا الإنجاز النسوي. وما دام الراوي ذكراً، فالمرأة موضوع لا ذات، جسد يذكر لا صوت يسمع.
الكلمات المفتاحية: المرأة، القصة القصيرة، النزوح نحو الممكن، ميثم الخزرجي

Women: Between Victim and Perpetrator In the short story collection Displacement Towards the Possible by Maytham al-Khazraji

Huda Hameed Nayyef Almnhalawy
Republic of Iraq – Ministry of Higher Education and Scientific Research –
University of Wasit – Faculty of Education for Pure

Abstract

This research aims to trace the features of femininity in the short story collection Exile Toward the Possible by Maytham Al-Khazraji, moving beyond the binary classification (victim/executioner) toward a more complex hermeneutic interpretation. The problem statement arises from the question: Does the collection grant women a genuine voice, or does it confine them within the circles of pain and madness? And what is the significance of their transformation into a symbol of war?The research adopts an approach that combines cultural criticism, feminist psychoanalysis, and symbolic hermeneutics, dividing the characters into four layers: the mother (Layla, Umm Salman, the narrator's mother), the beloved and the daughter (Ruqayya, Amina), the wife (Su'ad, Umm Abdullah), and the female as a metaphor for war.The research is distinguished by its analysis of the very mechanisms of narrative marginalization, tracing how the narrator silences women rather than how he speaks about them. It links the images of women to trauma theories and the psychology of post-violence, revealing the relationship between the fragmentation of consciousness and the fragmentation of female identity.

The research concludes that Al-Khazraji succeeded in conveying the image of the Iraqi woman in terms of diagnostic honesty rather than feminist achievement. As long as the narrator is male, woman remains a subject, not a self; a body that is mentioned, not a voice that is heard.

Keywords: Woman, Short Story, Exodus Toward the Possible, Mitham Al-Khazraji.

أولاً: إشكالية البحث وأسئلته المركزية:

الإشكالية المركزية:

تنطلق إشكالية هذا البحث من طرح سؤالٍ ذي شقّين: هل تمنح المجموعة القصصية المرأة صوتاً حقيقياً، أم تظل محصورة في دائرتين ضيقتين: دائرة الألم (أم باكية، زوجة مقهورة، عاملة مغتصبة) ودائرة الجنون (أم قاتلة، زوجة متسلطة، عاشقة تموت لأنها أحبت)؟ وما دلالة تحول المرأة إلى رمز للحرب في قصة (انثى مدمرة)؟

ويكشف البحث كيف يعكس تشظي الضمائر في السرد -التنقل بين المتكلم والغائب والمخاطب- تشظي الهوية الأنثوية في ثقافة ذكورية لا تمنحها صوتاً ثابتاً. وهذا سؤال أخلاقي جذري: حين يروي رجلٌ عن امرأة، هل يعطيها أم يسرق منها؟

ثانياً: الإطار المنهجي

يستند البحث إلى ثلاثة مناهج متداخلة:

- النقد الثقافي بوصفه الأقرب لنصوص ما بعد الصدمة، حيث يصبح الجسد الأنثوي ساحة تتقاطع فيها السياسي والاجتماعي والنفسي.
- التحليل النفسي النسوي لفهم انهيار الهوية الأنثوية تحت وطأة العنف المباشر (الاغتصاب، الحرب، الفقدان) والعنف الرمزي (التهميش، الصمت، غياب الاسم).
- التأويل الرمزي لتفكيك استعارة الأنثى في قصة (أنثى مدمرة) وتحولها إلى كناية عن الحرب نفسها.

يقسم البحث الشخصيات النسائية إلى أربع طبقات تأويلية:

- الأم بين الحماية والتدمير (ليلى، أم سلمان، أم الراوي، الحاجة فاطمة)
- العاشقة والابنة بين الرغبة والموت (رقية، أمينة)
- الزوجة بين السلطة والتهميش (سعاد، أم عبد الله)
- الأنثى استعارة للحرب

الدراسات السابقة:

لا يدعي هذا البحث أنه الأول في مضمار دراسة صورة المرأة في القصة القصيرة، إذ سبقته دراسات مهمة تناولت قضايا الأنوثة والتهميش والسرد النسوي في الأدب العربي، منها دراسات نقدية حول صورة المرأة في القصة القصيرة عند كل من ميخائيل نعيمة وغسان كنفاني وزكريا تامر، وغيرها من الأعمال التي أرست قواعد هذا الحقل النقدي. كما تناولت دراسات أكاديمية كثيرة أعمال قصاصين عراقيين ومهدت الطريق لفهم أعمق لتمثلات المرأة في السرد العراقي. لكن ما يميز هذه الدراسة عن سابقاتها أنها لا تقف عند رصد صور المرأة إنما تتجاوز ذلك إلى تحليل آليات التهميش السردي نفسه، أي كيف يصمت الراوي المرأة لا كيف يتحدث عنها، وكيف يحضر غيابها بقوة حضورها، وكيف يكون الصمت والتكرار والجملة المبتورة أبلغ دلالة من الشرح والتفصيل. كما تنفرد هذه المقاربة بربط صور المرأة مباشرة بنظريات الصدمة وعلم نفس، فتحلل جسد الأنثى كأثر سريري، وتفكك بنية الزمن المكسّر في سرد الناجيات، وتكشف العلاقة الخفية بين تشظي الضمير وتشظي الهوية الأنثوية. إنها محاولة لقراءة المرأة من حيث صمتها لا من حيث كلامها، ومن حيث ما يفعله الراوي بها سردياً لا من حيث ما يقوله عنها مباشرة.

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

المرأة في القصة القصيرة

تمثل معالجة صورة المرأة في القصة القصيرة مدخلاً لفهم تحولات المجتمعات وصراعاته الداخلية. إذ يتيح هذا الفن القصصي بطبيعته المكثفة رصد تلك اللحظات الوجودية التي تكشف علاقات القمع أو بوادر التحرر (رشدي، ١٩٦٤، صفحة ١١). فتنوعت المقاربات النقدية في مقاربة هذه الصور إذ أهتم المنهج النسوي بكشف هيمنة الخطاب الذكوري وتهميش الأصوات الأنثوية، بينما ربط المنهج البيئي النسوي بين سيطرة الذكورة على الأنثى والطبيعة معاً (محمود، ١٩٩٥، صفحة ٨)، أما المنهج النفسي فتعمق في أعماق الشخصيات مستعيناً بنماذج يونغ الأولية.

تنوعت الدراسات النقدية التي تناولت المرأة وانماطها الدرامية فمنها ما تناول صراع الخضوع والتمرّد الذي يصنف الشخصيات بين القابعة تحت السلطة والواقفة في وجهها، ومنها ألقى الضوء على تنازع الهوية الشخصية مع الأدوار الاجتماعية المفروضة (كالأمومة والزوجة) الذي يهدد بإذابة الذات، وقضايا الجسد والرغبة التي تحوله إلى ساحة مواجهة بين الممنوع والمكبوت (محمود، ١٩٩٥، صفحة ١٥)، وغالباً ما تقود هذه التوترات إلى صحوة مفاجئة تقلب مسار السرد.
يظل تنظير المرأة في القصة القصيرة حقلًا نقدياً مفتوحاً يزاوج بين البعد الاجتماعي والسياسي والنفسي. ومحاولة لتفكيك الأنساق الثقافية المضمرة. وكلما تعمق الناقد في تحليل تلك الشخصيات، اكتشف أن القصة القصيرة كانت دائماً مختبراً حياً تكشف من خلاله الأصوات النسائية المتعددة عن مسار الجماعات البشرية في سعيها الدؤوب نحو آفاق إنسانية أرحب.
تصنف القصة القصيرة ضمن الفنون الأدبية الأكثر قدرة على اقتناص اللحظة الإنسانية في فضاء ضيق، فهي الجنس النثري الأقرب إلى رسم الواقع الذي نعيشه لأنها لا تحتاج إلى حبكة ممتدة ولا إلى شخصيات كثيرة، حيث تكفيها ومضة سردية واحدة لتكشف عن جرح أو تنبش عن حقيقة (الوكيل، ٢٠٢٥، صفحة ٢٥). وتعمل القصة القصيرة على ترك بصمتها لدى القارئ، لأنها لا تملك مساحة الرواية لتتدلل أو تشرح، ولكي يحدث هذا الأثر العميق كان على الكاتب أن يمتلك رصيداً لغوياً كافياً لايصال الفكرة، ويحتاج إلى أسلوب أدبي يجعل النص قريبا من المتلقي لا بعيدا عنه، ليأنس به ويشعر أنه يحادثه لا يوعظه (سكران، ٢٠١٩)، فهي تتخذ من التكثيف وسيلتها الأكثر فاعلية للاصطياد اللحظات الإنسانية الحادة. لهذا السبب، يجد الكاتب العراقي ميثم الخزرجي في هذا الجنس الأدبي فضاءً ملائماً لمعالجة قضايا مجتمعه، لا سيما تلك المتعلقة بالمرأة في زمن انهارت فيه كل اليقينات. فوصفها وصفاً داخلياً معنوياً يرصد انهيارها النفسي وتشظي وعيها، ووصفاً خارجياً جسدياً يظهر أثر الصدمة على ملامحها وملابسها وصوتها وابتسامتها الغريبة، وهذا التكامل بين البعدين جعل صوره النسائية حاضرة بالقوة نفسها التي تغيب بها، فكان القارئ يرى المرأة حتى حين لا ترى، ويسمع صراخها حتى حين تصمت (حمود، ١٩٩٤، صفحة ٨٠) فلم تكن مجموعته القصصية "النزوح نحو الممكن" سرداً للحرب بقدر ما كانت تشريحاً للروح الأنثوية بعد الاحتلال والحروب الطائفية وتنظيم داعش، حيث تطرح أسئلة وجودية: كيف تحضر المرأة حين يغيب الرجال؟ وكيف تغيب حين يحضرون؟ وكيف تتحول أحياناً إلى مرآة تعكس وحشية العالم لا رحمته؟

أولا: الأمومة المفككة – تأمل في سقوط الغريزة

ليلى بين الجسد والأثر

تنبني قصة (إعلان سر) على مفارقة مروّعة إذ تبدأ قصة بمشهد من النهاية فنرى الأثر قبل الجريمة، إذ تخبر ليلى أمها بوفاة أطفالها في النهر. وما يشدّ الانتباه ليس الخبر في ذاته، إنما طريقة إيصاله وردة الفعل عليه. ففي بين الحاجة فاطمة وابنتها ليلى: **"أين الأولاد يا ليلى- وهي ملتاعة من عدم مجيء الاطفال معها-**

- **هناك.**

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

- **أين هناك. قولي بالحال.**
- **لقد غرقوا بالنهر!!!**
- **ماذا؟؟ اين الاولاد يا ابنتي.**
- **إنهم بالنهر كما أقول لك إنهم بالنهر**
- **أين الأولاد يا ابنتي؟"**
- **نعم يا ماما قد تركتهم في وسط النهر وقد ماتو وهي في طريقها إلى غرفة النوم."** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٦٧). تسأل الام مرتين السؤال ذاته دون أن تسمع الجواب: أين الأولاد؟، أما ليلى فتعيد الجملة ذاتها مرتين: إنهم بالنهر. هذا التكرار المزدوج هو بناء لغوي دقيق يجسّد بعدين من الانهيار في آنٍ واحد الاول: انهيار الأم التي يرفض عقلها استيعاب المشهد (فتكرر السؤال كأنها لم تسمع)، والثاني: انهيار ليلى التي يرفض وعيها تسمّية فعلها، وتكشف أشدّ لحظات النص حدةً حين يضيف الراوي أنها كانت في طريقها إلى غرفة النوم: هنا يدرج فعلَ النوم كاملةً في جملة الاعتراف امتداد لها في نسق يومي اعتيادي مزّق الفاصل بين الطبيعي والمروّع. فلاتشرح ليلى فعلها لأنها لا تستوعبه، إذ يكون جسدها موجود وعقلها غائب. هذا يشبه مفهوم اللاوعي الجسدي عند موريس ميرلوبونتي: الجسد يحمل ذاكرة لا يصل إليها الوعي (بوخالفة و دهوم ، ٢٠٢٣، صفحة ٥٢١). تعيش ليلى انفصاماً بين ما تفعله يداها وما تعيه عيناها. الأمومة التي يفترض أن تكون فطرة، تتكشف هنا بناء نفسيا هشا ينهار تحت وطأة صدمة الطفولة. فهي كائن مفكك تسكنه امرأتان في جسد واحد: أم حنونة قبل الصدمة، وأم صامتة بعدها. ويمكننا قراءة ليلى في ضوء (مفهوم الآخر)، عند إيمانويل ليفيناس (ضرغام، ٢٠٢٠، صفحة ٢٥). فالطفل هو الآخر الذي يفترض أن تطالب الأم برعايته. لكن ليلى لم تعد تملك قدرة على الاستجابة للآخر. انسحبت إلى ذاتها المنكسرة. فشلها في أن تكون أماً هو فشل في أن تكون إنساناً بالمعنى الأخلاقي للكلمة. النص لا يدينها، لكنه يظهرها كأحد ضحايا الحرب الباردة التي تدور في صمت العقول قبل أن تدور في ساحات القتال.

أعطى الراوي مساحة لليلى للحديث، وإدارة الحوار لأنها ستكون الأقرب إلى القارئ، فجعلها تكرر الجملة ولا تشرح، وتسكت ولا تبكي، وتردد (أنهم بالنهر) كما لو كانت تصف طقساً عادياً لا جريمة. منحها الهدوء المخيف بدل الصراخ، والتردد في النطق بدل الاعتراف السريع، والابتسامة الغريبة بدل العويل المتوقع، وبهذا أوحى بعبقريته السردية بالانهيار النفسي دون أن يصفه وصفاً طبياً جافاً. لم يقل الراوي بصورة مباشرة إن ليلى مصابة باضطراب ما بعد الصدمة، لكنه جعل القارئ يسمع تكرارها فيتضايق، ويرى صمتها فيرتعب، ويلاحظ ابتسامتها فيحار، ثم يدرك وحده أن هذه المرأة لم تعد تعي ما تفعل لأن صدمة طفولتها كانت أقوى من إرادتها. هذا هو الفرق بين التقرير النفسي والسرد الأدبي: الأول يشرح، والثاني يجعلك تعيش الحالة. لا تختزل شخصية ليلى في قصة (إعلان سر) في خانة الأم القاتلة التقليدية، فماضيها المثخن بصدمة غرق إخوتها أمام ناظريها وهي طفلة لم تتجاوز الرابعة، هو الندبة التي لم تندمل، والسبب الكامن وراء انفصام وعيها إلى وجهين في هيأة واحدة، تكرارها للمفردات بتلعثم سردي وتوقف مؤلم وابتسامة غريبة لا تشبه البكاء، لأنها لم تعد فاعلة بالكامل في فعلها بقدر ما هي أسيرة صدمة قديمة أعاد تمثيلها من موقع القوة هذه المرة، فجاءت لغتها مكسورة مكررة كآلة صامتة لا كإنسانة تبرر أو تندب. فتكمل القصة مشهدها التحليلي بتقرير الطبيب النفسي الذي يبيّن أصل الكارثة: **"-نعم هذا صحيح... هذا صحيح... لأنها الناجية الوحيدة يا سيدي.**

-ليلى ابنتي المسكينة تعرضت لحادثة لا يستطيع على تحملها من بلغ الحلم واستبقه إذ كان عمرها في حينها لم يتجاوز الرابعة، فذلك اليوم الذي أتاك جيداً نعم يا سيدي أتذكره وظل معي طوال هذه الفترة فقد كانت والدتها قد استدنّت للذهاب إلى سفر للترويح من متاعب العمل في مدينة... حتى تلقيت الفاجعة... موت الجميع غرقا..." (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٧٩). وما يلفتنا على المستوى اللغوي في حوار ليلى أن

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

الضمائر تتشظى على نحو غير مألوف: تبدأ بضمير المتكلم (قد تركتهم)، لكنها تتبعه بالغائب (وهي في طريقها إلى غرفة النوم). هذا الانزياح من (أنا) إلى (هي) في الجملة الواحدة يجسّد تشققاً في الهوية: ليلى تنظر إلى نفسها من خارجها، كما لو أن الفاعل الجاني شخص آخر يسكن جسدها. الراوي لا يحتاج إلى نظرية نفسية يشرحها؛ هو يشغّل الضمير أداةً سردية تكشف الانهيار من داخله. وهذا انتقال خفي بين الأنا واالـ(هي)، يعكس تشظياً ضميرياً يوازي تشظي وعيها.

الأم التقليدية (الباكية)

تظهر الام في قصة (النزوح نحو الممكن) نموذجاً للأم التي لا يمنحها الراوي غير الدمع والانتظار، إذ وصفت الأم بصورة تقليدية: **"أخذت أمي المرأة البسيطة ذات القوام النحيف بتحضير ملابسي لتفزغ ما بحوزتها من النحيب مدركة معنى الجحيم الذي ينتظرنا هناك أو ربما عدّتني بتعداد المفقودين وهي تشاهد كم الشهداء الذين طحنتهم سرفات الأفكار البائسة"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٤٨). فلا تفعل الام شيئاً سوى البكاء والدعاء وعدّ المفقودين، تنتظر، تبكي، تودع. تمثل هذه الأم الأنوثة التقليدية في مواجهة الحرب فلا سلطة لها على الأحداث، ولا قدرة على تغييرها. ينحصر دورها أن تكون شاهدة على الموت، لا أن تمنعه. في فلسفة حنة آرندت، هذا هو شر الفراغ: أن يشهد المرء الشر ولا يفعل شيئاً (عنون و مليكة ، ٢٠٢٢، صفحة ٢٣٦). لاحظ تفاصيل الوصف: القوام النحيف، النحيب، تعداد المفقودين. تظهر لأم بجسد ضعيف منهَك، وفعلها الوحيد هو الحساب والعدّ. وما هو الفعل الذي تحضّره؟ ملابس ابنها للحرب! أي أن حضورها كله ينصبّ في خدمة رحيله. وتتضاعف هذه الصورة حين تكشف قصة الوجه الثاني للأم الباكية: **"الدموع التي انهالت من والدتي جعلتني أنقب عن مسلك آخر للنجاة من تلك المحرقة لكن ما من جدوى"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٤٨). فيقدّم الراوي دموع أمه بوصفها ضغطاً يجعله يبحث عن مخرج. تبكي الام فيشعر بالعبء. وتتجلى في هذه الجملة ثنائية قاسية فدموع الأم من جهة، وعجزها التام عن الفعل الحقيقي من جهة أخرى. وكأن الخزرجي يرسم هذه الأم سيدةً للشعور لا للفعل، تنتظر ولا تصنع، تبكي ولا تغيّر. ويفضي هذا الرسم إلى حصر الأنوثة في الوظيفة الانفعالية فحسب، وهي إذ تؤدي دورها العاطفي بأمانة، تظل معزولة عن أي أثر حقيقي في مسار الأحداث. فتظهر الأم في (النزوح نحو الممكن) مجسدة النموذج التقليدي للأم العراقية في زمن الحرب لاتغير شيئاً في مجرى الأحداث، لكن حضورها يثبت أن ثمَّة من ينتظر ويعاني رغم العجز. وهذا التصوير على بساطته أكثر إيلاماً من تصوير البطولة لأنها تعكس واقع ملايين الأمهات العراقيات اللواتي لم يملكن في الحروب سوى دموعهن وحكايات الفقدان التي لا تنتهي. والمفارقة أن ليلى والام في هذه القصتين وجهان لعملة واحدة: الأولى تنهار من الداخل (الصدمة) فتقتل من تحب- أطفالها-، والثانية تنهار من الخارج (الحرب) فتبكي من تودّع. كلتاهما عاجزة، كلتاهما مستهلَكة، كلتاهما مرئية من ثقب الرجل لا من نافذتها هي.

أم سلمان – الجسد المغتصب بلا اسم

في قصة (حكاية قرية) يرد ذكر أم سلمان في سطر واحد لن ينساه القارئ: **"ولدك سلمان ابن عاملة المصنع التي اغتصبتها قبل ثلاثين سنة"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٩٨). هذه الجملة دليل الاتهام والحكم معاً، وفي الوقت ذاته هي كل ما يعرف عن هذه المرأة. لاحظ البنية الدلالية للجملة: (عاملة المصنع) هويتها الاجتماعية، (اغتصبت) فعل مبني للمجهول مزدوج الدلالة -حذف الفاعل كما حذف كيانها- (قبل ثلاثين سنة) حوّلها تاريخاً مؤرّخاً لجريمة لا جريمة فعلت بها. ليس لها اسم، ولا سنّ، ولا وجه، ولا ما آل إليه مصيرها. استخدمت الجملة ذاتها ورقة انتقام يشهرها الابن سلمان في وجه السلطان الذي أورث أباه الاغتصاب، أي أن أم سلمان لا تستحضر لتنتصر إنما لتكون وقوداً للانتقام الذكوري بعد ثلاثين عاماً من الغياب الكامل. وما يضاعف هذا الغياب أن القصة تمنح الجميع صوتاً: السلطان يتكلم ويصدر الأوامر، وسلمان يطالب ويتحدى، ورقية تعلن حبها. وحدها أم سلمان لا تنطق بكلمة واحدة، لا في الماضي ولا في الحاضر. حضورها مبني على غيابها: هي موجودة في النص لأن ابنها وجد، وجسدها مذكور لأن جريمة فعلت فيه. بعيداً عن ذلك، لا شيء. وتعلّمنا نظرية النقد النسوي أن الغياب في السرد الذكوري هو عنف

مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

رمزي فحذف الشخصية من الكلام هو امتداد لحذفها من الوجود. لذلك غيب الخزرجي المرأة تماما فلا ضمير لها، وهذا أقصى درجات التشظي: أن تتحول المرأة من (أنا) إلى (هي) إلى (لا شيء). تمثل هذه المرأة- أم سلمان- الجسد المهمش في السرد الذكوري. لم يعد جسدها ملكاً لها منذ لحظة الاغتصاب. إذ صار أداة لإنتاج طفل غير شرعي، ثم أداة لإثبات فساد السلطان بعد ثلاثين سنة. النص لا يمنحها صوتاً لأن صوتها لم يكن مسموعاً أصلاً. هذا الصمت المتعمد يفضح أكثر مما يخفي. إنه نقد للمجتمع الذي يرى المرأة العاملة كجسد فقط، لا كإنسان له إرادة وكرامة.

تغيب الشخصية في الأدب النسوي أحياناً لتكون أكثر بلاغة من حضورها. فتغيب أم سلمان خلف جريمة اغتصابها. وحضورها عبر الغياب يشبه الفراغ السلبي في فني الرسم والنحت (ايتشغ، ٢٠٢٦)، الفراغ يدل على ما لا يريد المرء رؤيته.

ثانيا: العاشقات والابنة – جسد للاستخدام لا للحب

رقية – العاشقة التي تموت حين تتكلم

يجعل الخزرجي من رقية شخصية استثنائية في سياق المجموعة: امرأة تعلن حبها بصوت مرفوع. لكن قبل هذا الإعلان، يرسم الراوي صورتها بجملة تكاد تكون رقيقة: **"رقية وهي تصعد السلم بتأوّه، ماذا يريد منها هذا الأحمق"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٩٤)، الصعود بتأوّه -أي بتمايل وتدلّل- حركة جسدية تفترض الخفة والأناقة. غير أن الراوي يتبعها بسؤال يضعه في ذهن رقية دون أن يضفي عليها صيغة التعجب أو الغضب الحاد: **"ماذا يريد منها هذا الأحمق"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٩٤)، هذه الجملة وحدها تكشف أن رقية تدرك خطر السلطان، وتقدّر ميوله، ولم تكن تشكّ في نواياه الخبيثة.

ثم يأتي المشهد الذي جعل منها علامةً في المجموعة قول رقية: **"نحن نحب بعضنا ومتفقين على الزواج، وما شأنك أنت... وفي هذا الاثناء أخذ السلطان بضمها إليه وهي تستغيث... لكن كيف؟ وضجيج الآلات وانشغال العمال.."** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٩٦) يمثل هذا المقطع محوراً دلالياً غنياً. رقية تصرّح بالحب (نحن نحب) وبالزواج (ومتفقين) وبرفض التدخل (وما شأنك أنت)؛ ثلاثة أفعال كلامية في جملة واحدة: الإعلان، والمطالبة، والرفض. ولو أن المجتمع يعلي من قيمة هذه الأفعال، لكانت رقية مثالاً للإرادة الحرة. بيد أن الراوي يتبع ذلك بالاغتصاب مباشرة دون فاصل سردي يعيد الاعتبار لما قالت. ولا يدين النص الاغتصاب صراحة؛ بل يبرّر استحالته على العلنية بضجيج الآلة وصخب العمال. الضجيج إذن يحمي الجريمة لا الضحية.

وحين تأتي نهاية القصة القصة يختصر الراوي النهاية بإطلاق نار في المعركة أصاب السلطان وسلمان ومن معه ورقية كانت معهم. هذا التجاهل الأسلوبي أبلغ من أي رثاء: رقية التي أعلنت الحب ودفعت ثمنه اغتصاباً، وتذكر في سطر كالمذكورين من عدّوا حوادث لا أشخاصاً. ولعل هذا ما قصده الخزرجي إذ تولد الأنثى في الثقافة الذكورية أثراً وتموت أثراً، بلا ابتداء ذاتي ولا انتهاء ذاتي. تشبه رقية شخصية (إيما بوفاري) في رواية فلوبير (فلوبير، مدام بوفاري، ٢٠١٧). كلتاهما تدفع ثمناً باهظاً لأنها أرادت حباً خارج القواعد.

أمينة – الابنة الصامتة في حكاية الرجل

إذا كانت رقية عوقبت لأنها تكلمت، فأمينة تلغى لأنها لم تتكلم أصلاً. هي حاضرة في الحكاية بوصفها موضوع خلاف لا طرفاً فيه. فالسلطان يأمر بتزويجها: **"والدي تقاعس في إن يزوّج ابنته (أمينة) إلى رجل يفوقها بالعمر بما في الثلاثين سنة فلم يتهاون في حرق بيته البسيط ودمار من فيه"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٨٩) يرفض عواد الصكر ويحترق بيته ثم تنتهي القصة، ولا نعرف ما حل بأمينة. هذا الغياب لايعدّ إغفالاً روائياً بقدر ما يشكل المعنى ذاته: فأمينة توظف في الحكاية تؤدي وظيفة (سبب): سبب لأمر السلطان، وسبب لرفض الأب، وسبب لاحتراق البيت. هذه الوظيفة السردية تكشف عن أعمق أشكال العنف الرمزي: المرأة محرّك للحدث لا فاعل فيه.

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

لا يرضى الخزرجي عن ثقافة القبيلة التي تحول الزواج من رباط مقدس إلى صفقة قسرية. فيراد من أمينة في قصة (حكاية قرية) أن تتزوج قسراً، حين جعل الله الزواج مسكناً وألفة، جعله مجتمع القبيلة صفقة ورهناً وإذلالاً، وحين أراد الله أن تكون المرأة طرفاً تسكن إلى زوجها، جعلها الرجال سلعة تسلم من يد إلى يد دون أن تسأل. فالزواج الذي شرعه الله رباطاً مقدساً تحول في ثقافة السلطان وجبروته إلى أداة ابتزاز وقمع إذ يأمر جابر السلطان عواد الصكر أن يزوج ابنته أمينة لرجل يفوقها بالعمر لا لشيء إلا لأنه يملك السلطة ويملك المال ويملك المصنع ويملك حتى رغبات الفقراء. لا يسأل أمينة إن كانت ترضى وما هو رأيها، ولا ينظر إلى الفارق العمري، ولا يبالي إن كان هذا الزواج سيكون سكناً أو عذاباً، المهم أن تنفذ الأوامر، وإلا احترق البيت ومن فيه، وهكذا تصبح أمينة ورقة تفاوض بين رجلين: رجل يأمر (السلطان) ورجل يرفض (أبوها)، فتدفع هي الثمن أولاً حين يحترق بيتها، وتدفعه ثانياً حين تغيب عن السرد تماماً، وكأن المرأة في هذه الثقافة لا وجود لها، وكأن المودة والرحمة التي نطق بها القرآن استبدلت بالقهر والحرق والموت، وهذا هو الانعكاس الأليم لما يجب أن يكون عليه الزواج. هكذا يسقط الخزرجي ثقافة الزواج القسري بكاميرا سردية صامتة، يظهر فيها القاتل والضحية والمحرق والمحرق بيته، ويخفي الأنثى لأنها في تلك الثقافة لا تستحق الظهور. فلم يمنح النص صوتاً لامينة لأن المجتمع لا يمنحها صوتاً، غيابها عن المشهد هو أبلغ حضور لغيابها عن القرار. في ثقافة قبلية، المرأة لاتشكل طرفاً في زواجها، أنما تعدّ هدية، أو سلعة، أو أداة لتصفية الحسابات.

نخلص إلى إن: رقية وأمينة تمثلان وجهين متقابلين لامرأة واحدة: رقية العاشقة الجريئة تعلن حبها علناً وتدفع الثمن غالياً (اغتصاباً)، وأمينة الصامتة لا تعلن شيئاً ولا تظهر أصلاً لكنها تدفع الثمن أيضاً. يكشف التوظيف الخفي معادلة مركزية في الثقافة الذكورية: صوت المرأة وجرأتها هما وجودها؛ فالعاشقة التي تتكلم وتتعاقب، والصامتة التي لا تتكلم يقتل أهلها، وكأن جسد الأنثى أيّاً كان سلوكه يبقى موضوعاً للمساومة والعقاب. رقية تغتصب لأنها أعلنت حبها خارج إطار الزواج التقليدي، وأمينة يهلك أهلها لأن أباها رفض تسليمها سلعة لمن يشاء السلطان، وهذا يعني أن المرأة لا تملك خياراً آمناً: لا الكلام ينفعها ولا الصمت يحميها، لأن جريمة الأنثى الكبرى في هذا العالم كونها أنثى.

يقدم الخزرجي في (حكاية قرية) ثلاث نساء بدرجات متفاوتة من الحضور والمحو فأم سلمان -العاملة المغتصبة- تحرم من الاسم والصوت تماماً، فلا نعرف عنها شيئاً سوى أنها عاملة المصنع هذا المحو المتعمد يجعلها أثراً جانبياً في حكاية الرجال ضحية مزدوجة: اغتصبت جسدياً ثم ألغيت سردياً. أما رقية فتمنح اسماً وصوتاً وجرأة نادرة حين تعلن حبها لسلمان لكن جرأتها هذه تكلّفها الاغتصاب ثم النهاية العرضية في معركة الانتقام، وصوتها الذي سمعناه لوهلة ينطفئ إلى الأبد. وأما أمينة ابنة عواد الصكر، فتقع في منطقة الظل بين الاثنتين: لها اسم لكن لا صوت لها ولا حضور، فهي مجرد سبب للصراع، فالسلطان أمر بتزويجها من رجل مسن، ورفض أبوها فاحترق بيته، وهي نفسها لا نعرف رأيها، هل وافقت أم رفضت، هل عرفت أم غابت، وكأن جسدها كان ورقة تفاوض بين رجلين، فأحرق البيت وأهل البيت، وهي بقي ظلاً بلا كلام. فيرسم الخزرجي خريطة تهميش ثلاثية متصاعدة الفداحة: أم سلمان بلا اسم ولا صوت ولا حضور، رقية باسم وصوت ثم أختفاء، وأمينة باسم بلا صوت ولا حضور ولا موت معلوم. وفي هذا التدرج رسالة: ليس هناك نصيب آمن للأنثى في هذه الحكايات، فالتكلم يودي بها، والصمت لا يحميها، والاختفاء أصلاً لم يكن خياراً بل حكماً بالإلغاء.

ثالثا: الزوجات – سلطة صامتة وسلطة غائبة

سعاد – الجلاد الصامت

تستهلّ قصة (مفازة اجتماعية) بجملة تحدد مزاج الراوي وتؤطر كل ما يلي: **"وكالمعتاد لم أتعكز على بديهيات الأمور التي أخذت منا الكثير وأصابتنا بعناء وهلاك.. ولكن كيف؟ وهي التي تضجلر ما بين الحين والآخر وتتذمر جاعلة من البيت مكاناً للقذع اليومي وملهاة لاستفحال الشؤم والعويل...هذا هو صباح زوجتي (سعاد) الذي جعلني حانق المزاج متجرعاً من البؤس أنفاساً"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ١٠٧)، لاتعطى سعاد فرصة لتقدّم نفسها هي معرَّفة تعريفاً كاملاً من خلال أثرها على الزوج. (تضج) و(تتمرج)

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

و(البؤس) و(الهماك) كلها تصوّرها مصدر اضطراب لا مصدر حضور. وما يثير التساؤل أن الزوج يعترف ضمناً بأن هناك (شعراً) و(قراءة) لا يستطيع ممارستها بسببها، أي أن ثمة حياة ثقافية يسعى إليها وتحول الزوجة دونها. غير أن الراوي لا يسأل: ما الذي تحول دون حياة سعاد الخاصة؟ ما الذي تريده هي وتجد نفسها عاجزة عنه؟ ويعمّق النص هذه المفارقة حين يصف مشهد الصباح:**"-سعاد: الو: نعم... من؟**

-أنا وليد يا أمي- صباح الخير ياحبيبي

-كيف حالكما؟

-ليس على ما يرام

ولماذا يا أمي؟ هل انت مريضة؟ وكيف حال والدي؟

بدأت سعاد تسرد شكواها وتذمرها المعتاد من السيد أحمد بعدم اكتراثه لها، وانكماشه على نفسه.." (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ١١٠)، في هذا المشهد نسمع سعاد لأول مرة. وما نسمعه هو تذمّر من زوجها واهماله لها. الكلام ذكوري في تصويره: هذيان نسائي بلا قضية، يختزلها الراوي في صوت مزعج. تؤدي سعاد سلطة ناعمة فتمارس قمعها اليومي عبر التذمر والثرثرة والتأوه الصباحي، ما يجعل البيت جحيماً لا يقل فتكاً عن جحيم الحرب، واللافت أن الراوي يمنحها اسماً ولا يمنحها صوتاً، فنعرفها فقط من خلال شكوى الزوج، وكأنها غائبة عن سردها وهي حاضرة بفعلها وهنا تكمن مفارقة كبرى. فسعاد تملك سلطة على زوجها (تجعله يهرب إلى السوق)، لكنها لا تملك سلطة على النص (لا تنطق)، وهذه المفارقة تعكس أعمق إشكالية في توظيف الزوجة داخل الأدب الذكوري: إما أن تكون موضوع شكوى (صورة المرأة المتسلطة الصامتة) أو موضوع رثاء (صورة الأم الباكية)، ونادراً ما تكون ذاتاً تتكلم عن نفسها، هذا يظهر إشكالية أعم: هل يمكن تصوير امرأة متسلطة دون أن نمنحها فرصة للدفاع عن نفسها؟ النص هنا، رغم ذكائه في وصف المعاناة الزوجية، يقع في فخ الذكورة السردية: الراوي يشتكي، والزوجة صامتة

وتنتهي القصة بالزوج يخرج هارباً إلى السوق: **"ابتسم السيد أحمد كثيراً مغيرا وجهته إلى البيت إيماناً بحتمية القدر وأن لامفر منه أبدا"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ١١٤)، يبتسم! ويعلل مغادرته بـحتمية القدر فيرتقي الفرار من الزوجة إلى مقام الرضا الوجودي. وهنا يتكشف البعد الأكثر دهاءً في سرد الراوي: هو لا يشكو سعاد لأنها ظالمة، بل يشكوها لأنها تقطع عليه سكينته. وسكينته هي السلطة الحقيقية، والأنثى التي تربك هذه السكينة تصبح «الجلاد» حتى وإن كانت لا تملك من الفعل سوى الكلام. تمثل سعاد الجانب المظلم للعلاقة الزوجية حيث لا عنف جسدياً ولا طلاق، فقط استنزاف يومي بطيء يجعل الرجل يهرب إلى السوق بحثاً عن راحة مؤقتة، مما يطرح سؤالاً وجودياً: أيهما أقسى، موت مفاجئ برصاصة، أم حياة كاملة مع امرأة تتذمر كل صباح؟

تشبه سعاد شخصية (نورا) في بيت الدمية لإبسن قبل أن تكتشف ذاتها (السعدي، ٢٠٢٥). لكن نورا خرجت وطرقت الباب. سعاد تبقى في البيت، تتذمر، ولا تخرج. لايخبرنا النص إن كانت سعاد ضحية أم جلادة. يتركها معلقة. وهذا الغموض قد يكون دقة نفسية أكثر من كونه عيباً.

أم عبد الله – صوت من وراء الجدار

تبلغ التقنية التهميشية ذروتها في قصة (الضوء) حين يختزل وجود الزوجة كله في جملة غير مباشرة: **"دلف والده إلى حجرته إيذاناً من صوت زوجته لتناول العشاء"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ٨٦)، تواجد الزوجة في الجملة لم يكن مباشرا هي (صوت) فحسب، وهذا الصوت ما هو إلاّ -إيذان- إشارة أطلقتها لغرض محدد فحرّكت رجلاً من مكانه إلى مكان آخر. وظيفتها صوتية-حركية: أصدرت إشارة فاستجاب. لا اسم لها، ولا وجه، ولا رأي في حوار ابنها الوجودي الذي يستغرق القصة كلها. وما يجعل هذا التهميش فلسفياً أن القصة في جوهرها مساءلة وجودية: عبد الله يتساءل عن الضوء والموت والإنسان، وهذه تساؤلات عميقة تستحق الاشتراك الأسري. غير أن الأم تغيب عن هذا الحوار غياباً تاماً. يتحدث الرجل بالفلسفة والمرأة تطبخ. وكأن الفلسفة والوجود حكر على الذكر، أما الأنثى فمهمتها تيسير الجسد لا تغذية الروح. فلم تكن أم عبد الله في قصة الضوء شخصية بالمعنى السردي، فقد جسدت وظيفة صوتية بحتة فلا نراها، لا نعرف اسمها، لا تعليق

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

لها، لا حوار، لا تدخل في الحبكة، ولا تعلق على أسئلة ابنها الوجودية هي مجرد وظيفة (نداء للعشاء)، وهذا التوظيف المتطرف للتهميش ما هو إلاّ كشف جراحي لمكانة الزوجة في الخطاب الأبوي الشرقي: صوتها مسموع لكن جسدها وذاتها محجوبان، حضورها مطلوب لغرض وظيفي بحت (إعداد الطعام، تنظيم الوقت) لكنها تغيب عن أي سؤال جوهري، وكأن الزوجة أداة صوتية تشغّل عند الحاجة وتطفأ بقية الوقت.

تمثل أم عبد الله المرأة في الفضاء الأبوي الشرقي مكانها خلف الجدار، صوتها مسموع لكن شكلها مخفي. وهذا استعارة عن مكانة المرأة في الخطاب الذكوري: حاضرة بمهامها، غائبة بجوهرها. لاينتقد النص هذه المكانة لكنه يعيد إنتاجها دون وعي، فيصور الروائي ما يراه، لا ما يجب أن يكون.

تعكس هذه الصور النسائية -في المجموعة القصصية-غلبة الطابع الشرقي الذكوري في تشكيل الرؤية السردية، فجميع النساء في المجموعة ينظر إليهن من خارج ذواتهن: إما من خلال عيون الرجال (سعاد ترى عبر شكاوى زوجها، أم عبد الله تسمع عبر نداء زوجها، أم سلمان تذكر عبر نسب ابنها)، وإما من خلال فعل استثنائي يخرجهن عن المألوف (ليلى القاتلة، رقية العاشقة)، وأما الأم التقليدية الباكية فتبقى في قفص العاطفة الجامدة لا تغيره ولا تغيره. الراوي يمنح المرأة وجوداً سردياً فقط حين تصبح سبباً لصراع الرجال (أمينة) أو أثراً جانبياً لبطولتهم (أم سلمان) أو ضحية لرغباتهم (رقية) أو مادة لشكواهم اليومية (سعاد). لا توجد امرأة واحدة تحكي عن نفسها بلسانها، ولا توجد امرأة تعترض أو ترحل أو تنتصر، وهذا قد يعكس وعياً من الكاتب بالواقع الذي يصوره لا نقصاً في رؤيته النقدية، لكنه في المحصلة يعيد إنتاج ذات الصورة الذكورية التي يشتكي منها.

تهميش المرأة في المجموعة القصصية (النزوح نحو الممكن) لا يقف عند حد حرمانها من الكلام، إنما يمتد إلى تحويل جسدها إلى شيء يستعمل ثم يلغى، وجسد أم سلمان خير شاهد اغتصب فأنتج طفلاً، ثم اختفى من النص كما لو لم يكن، ولا اسم له ولا قبر يزار، وكأن الجسد الأنثوي عندما يفقد وظيفته البيولوجية (الإنجاب) أو الاجتماعية (الزواج) يصبح نفاية رمادية لا تستحق الذكر. هذا التهميش أشد فتكاً من القتل، لأن المقتولة على الأقل تذكر، أما المهمشة فتمحى من الوجود ومن الذاكرة ومن السرد، فلا نعرف إن كانت حية أم ميتة، وإن كان لها أم تبحث عنها أم لا، وكأن الراوي يقول لنا ببراعة: في ثقافتنا، المرأة التي تغتصب ثم تنجب تصبح عاراً يجب طمسه، والطمس يبدأ بإلغاء اسمها وينتهي بإلغاء وجودها.

رابعا الأنثى استعارة للحرب

تختلف قصة (أنثى مدمرة) عن سابقاتها اختلافاً جوهرياً: لا توجد فيها امرأة بالمعنى الدرامي. ما يوجد هو رجل يصغي إلى شيخ يتحدث بحسرة عن أنثى أكلت منه الكثير. يقول الشيخ: **"لقد أخذت مني الكثير ولم تمهلني القليل يا ولدي فقتلت واستباحت وتكالبت علينا من كل حدب وصوب وألجمتنا بجراح لم تندمل بعد"** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ١١٥) ويسبق هذا الوصف الكشف في النهاية: **"إن للحرب أوزارها يا ولدي..."** (الخزرجي، ٢٠٢٠، صفحة ١١٦)، يمنح هذا الكشف المتأخر القصة طاقة درامية تعتمد على التوقع المخيّب: كل ما يقال عن «أنثى مدمرة» هو في الحقيقة وصف للحرب. وهذه هي نقطة التوتر الحقيقية في النص. الخزرجي يوظّف الاستعارة بذكاء وخطورة في الوقت ذاته: ذكاء لأن التأنيث يمنح الحرب طاقة عاطفية تشخيصية تقترب من الجسد، وخطورة لأن هذا التأنيث يرسّخ خطاباً ضارباً في عمق الثقافة العربية، إذ تلصق الكوارث بالأنثى وتنزع المسؤولية عن صانعيها من البشر. ولو نظرنا إلى الأفعال التي وصف بها الشيخ هذه الأنثى: (قتلت، استباحت، تكالبت، ألجمت). كلها أفعال عدوانية إرادية. الحرب بوصفها أنثى فاعلة قاصدة ظالمة. غير أن الحرب في الواقع قرارات رجال بأسماء ومراكز سلطة. وحين تؤنَّث، يتبخر هؤلاء الرجال خلف استعارة جمالية، وتتحمل الأنثى ما اقترفت أيديهم. ولا يقدّم النص نقيضاً لهذه الاستعارة. لا صوت يصحّح، لا حوار يعيد توزيع المسؤولية. الراوي يصغي والشيخ يتكلم وتبقى الأنثى الاستعارة سيدة المشهد. وهكذا تصبح هذه القصة، التي لا تضم امرأة واحدة حقيقية، الأكثر دلالة على ما يشكّل الوعي

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الأهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

السردي الذكوري: المرأة حاضرة حتى في غيابها الجسدي، لا كصوت بل كرمز يلقي عليه الرجل ما لا يريد أن يحمله وحده.

نخلص من كل ماتقدم أن الخزرجي نجح في نقل صورة المرأة العراقية، لكن نجاحه ليس من باب الإنجاز النسوي أو التقديم المثالي لأنثى محررة، إنما من باب الصدق التشخيصي القاسي الذي يفضح آلية التهميش بوصفها لا بتمجيدها. فهو لم يخلق نساء يتحدثن بلسانهن ليخطبن في حقوق المرأة، حيث ترك المرأة صامتة، متكررة، مبتورة، غائبة أحياناً، وهذا الصمت السردي هو ذاته الشهادة الأبلغ على الجريمة. ولم يلمح الخزرجي لسلطة الرجل، إنما جعلها تحضر على شكل غياب مهيمن، وبنية لا ترى لكنها تحس في كل منعطف فالرجل هو من يقرر زواج أمينة (السلطان)، وهو من يرفضه (أبوها)، وهو من يحرق البيت انتقاماً، وهو من ينتقم بعد ثلاثين سنة، وهو من يروي شكوى زوجته سعاد دون أن ترد عليه، وهو من يسمع صوت أم عبد الله ولا يرد، وهو من يوثق صمت أم سلمان ويسميها عاملة المصنع دون أن يمنحها فرصة للظهور حتى في الموت. ومن هنا تبرز المفارقة الفلسفية الكبرى في المجموعة فالمرأة في هذه القصص حاضرة بقوة الجرح وغائبة بقوة السرد، وكأن الخزرجي يقول لنا ضمناً: إن التهميش هو بناء سردي داخلي، فالمرأة التي تهمش في المجتمع، تهمش في الحكاية التي تحكي المجتمع أيضا.
لايروي الآخر الأنثوي في هذه المجموعة القصصية بقدر ما يترك مثل فراغ، وهذا الفراغ يتحدث بصوت أعلى من أي كلمة، لأن أعلى درجات السلطة الذكورية في فرض من يروي ومن يصمت. وما دام الراوي ذكراً، وما دامت الحكاية من منظوره، فالمرأة محكوم عليها بالفعل أن تكون موضوعاً لا ذاتاً، جسداً يذكر لا صوتاً يسمع. وهنا تكمن عبقرية الخزرجي غير المقصودة ربما هو لم يحرر المرأة، بل كشف السجن الذي تسكنه.

آليات التهميش السردي – قراءة بنيوية

لا يتوقف تهميش المرأة في المجموعة عند مستوى الحبكة، بل يتغلغل في بنية السرد ذاتها عبر أربع آليات متداخلة:

أولاً: تهميش الاسم: أم سلمان وأم عبد الله لا اسم لهما. في السرد، الاسم دليل الذاتية الكاملة. وحذفه انعكاسا للواقع الاجتماعي حيث المرأة كثيراً ما تعرَّف بنسبتها إلى ابن (أم فلان) لا إلى ذاتها. لكنه حين يأتي في السرد الأدبي، يؤبّد هذا الاختزال ويجمّله باسم الواقعية.

ثانياً: تهميش الصوت: سعاد لها اسم لكن لا دفاع؛ توصف ولا تدافع عن نفسها. أمينة لها اسم لكن لا رأي في زواجها. وحين يمنح الراوي أم الراوي صوتاً (دموعها) يقدّمه عبئاً لا مشاعر. ليلى وحدها تتكلم وتتردد، لكن تكرارها تشخيص لا صوت حقيقي.

ثالثاً: تهميش الجسد: جسد أم سلمان يغتصب في جملة ثم يختفي. جسد رقية يغتصب ثم يقتل دون رثاء. وجسد ليلى هو المكان الذي تحارب فيه ذاكرتان: ذاكرة طفولتها المصدومة وذاكرة أمومتها المحطمة. في المجموعة، الجسد الأنثوي دائماً ساحة معركة لا ذات مستقلة.

رابعاً: تهميش العقل: ليلى (مريضة)، وسعاد (مزعجة)، ورقية (متهورة). كل امرأة تخطو خطوة غير مألوفة، يلحق بها الراوي وصفاً يضعف مشروعية فعلها. الجنون يفسّر دون أن يتعاطف معه، والتذمر يوصف دون أن يسمع، والجرأة تعاقب دون أن تكرَّم.

الخاتمة

نجح الخزرجي في نقل صورة المرأة العراقية من باب الصدق التشخيصي، لا من باب الإنجاز النسوي. ووضع المرأة في مكانها الحقيقي داخل نسيج ثقافي متشعّب، وتركها هناك دون أن ينقذها. وهذا الترك هو ما تنكشف معه أعمق فداحة: فالمرأة حاضرة بقوة الجرح وغائبة بقوة السرد.

وما دام الراوي ذكراً في كل قصص المجموعة، فإن المرأة محكوم عليها بأن تكون موضوعاً لا ذاتاً، جسداً يذكر لا صوتاً يسمع. فالمرأة التي تهمَّش في المجتمع تهمَّش في الحكاية التي تحكي ذلك المجتمع، وهذا التوازي بين التهميشين هو ما يمنح أدب الخزرجي طاقته النقدية غير المقصودة.

والسؤال الذي يبقى مفتوحاً، وهو سؤال يتجاوز هذه المجموعة إلى مستقبل الأدب العراقي، هو: هل يمكن لامرأة أن تكتب عن هذه النساء أنفسهن من موقع الأنا لا الموضوع؟ وهل يمكن لليلى أو رقية أو سعاد أن تروي حكايتها بضمير المتكلم دون أن يتوسط الرجل؟ ما لم تجَب هذه الأسئلة أدبياً، ستظل المرأة العراقية أسيرة سردين متوازيين: سرد الواقع الذي يقمعها، وسرد الأدب الذي يعيد إنتاج هذا القمع وإن بنية حسنة.

الخلاصة النهائية:

لا توجد امرأة واحدة في هذه القصص تحقق ذاتها خارج إطار الألم أو الصمت أو الجنون أو الموت. إما أن تعاني المرأة، أو تسبب المعاناة، أو تستَخدم، أو تقتل، أو تصمت، أو تتحول إلى رمز مرعب. هذا يعكس واقع المجتمع العراقي بعد الحرب، لكنه أيضاً يعكس رؤية الكاتب التي قد تكون محصورة في دائرة الضحية. السؤال الذي يبقى مفتوحاً: هل يمكن لامرأة عراقية أن تخرج من هذه الدائرة في أدب ما بعد الحرب؟ أم أن الكتابة عن المرأة لن تكون إلا كتابة عن جرحها؟

تعاني الشخصيات النسائية في المجموعة من غياب الذات تارة، ومن فائض الحضور تارة أخرى. الأم ليلى في (إعلان سر) تملأ المشهد بجريمتها ثم تغيب في صمتها. أم سلمان في (حكاية قرية) لا تظهر أصلاً، تبقى ظلاً بلا جسد، اسماً بلا ملامح. سعاد في (مغازة اجتماعية) تحضر بقوة عبر شكاوى زوجها لكنها لا تنطق بحرف واحد.

المراجع

١. اليمي اينيا ايتشغ. (٨ ٤، ٢٠٢٦). حضور الغياب ... الفراغ السلبي. الصباح.
٢. حياة بوخالفة، و عبد المجيد دهوم . (١ ١، ٢٠٢٣). مركزية الجسد عند ميرلوبونتي وميشيل فوكو. مجلة دراسات، صفحة ٥٣١.
٣. ديما مصطفى سكران. (١١ ٤، ٢٠١٩). الكاتب وأناه في النص... العلاقة المعقدة. الجزيرة. www.aljazeera.net
٤. رشاد رشدي. (١٩٦٤). فن القصة القصيرة. مكتبة الانجلو المصرية.
٥. سيد الوكيل. (٢٠٢٥). علامات وتحولات في ذاكرة القصة المصرية. مركز غايا للابداع والعلوم والفنون.
٦. علاء عبد الرضا عودة السعدي. (٢٠٢٥). صورة المرأة في بيت الدمية لهنريك ابسن. اليرموك.
٧. غوستاف فلوبير. (٢٠٠٥). مدام بوفاري. دار الحرف العربي للطباعة والنشر.
٨. غوستاف فلوبير. (٢٠١٧). مدام بوفاري. رفوف.
٩. لويزة عنون، و بن دودة مليكة . (٥ ٥، ٢٠٢٢). حالة الاغتراب عند حنة أرندت. مجلة مقاربات فلسفية، صفحة ٢٣٦.
١٠. ماجدة حمود. (١ ١٠، ١٩٩٤). المراة في روايات سحر خليفة. مجلة المعرفة، صفحة ٢٠. ٨٠
١١. مريم جبر محمود. (١٩٩٥). شخصية المرأة في القصة القصيرة في الاردن. دار الكندي للنشر والتوزيع.
١٢. ميثم الخزرجي. (٢٠٢٠). النزوح نحو الممكن. منشورات احمد المالكي.
١٣. نادية ضرغام. (١ ١٠، ٢٠٢٠). الاخر- الانثى في فلسفة ايمانويل ليفيناس. لوغوس/ جلمعة تلمسان، صفحة ٢٥.