



# تمثيلات الآخر في الرواية الإماراتية

قراءات في المتخيل الإبداعي

د. رسول محمد رسول

## تقديم:

على رغم وجود بعض الدراسات النقدية عن الرواية الإماراتية، إلا أن تلك الدراسات ما زالت تراوح مكانها من حيث اهتماماتها بموضوعات محدّدة تناولها الخطاب الروائي الإماراتي، في حين تكتنز متون هذا الخطاب الروائية المنشورة حتى الآن بالكثير من القضايا التي يمكن أن تكون موضوعات جاذبة للقراءة والتحليل والنقد والدراسة من الناحيتين الأسلوبية والمضمونية، خصوصاً تلك النصوص الروائية الإماراتية التي أخذت تظهر في السنوات القليلة الماضية.

عندما عزمْتُ على دراسة إشكالية تمثيل الآخر Representation of the other في المتخيّل الإبداعي Imaginative بكل تجلياته في الرواية الإماراتية، سعيْتُ للبحث عن دراسات أو حتى دراسة واحدة يُعتد بها في المكتبة الإماراتية والخليجية والعربية لأستعين بها في الدخول إلى فضاء وآفاق هذه الإشكالية، إلا أنني لم أفلح في إيجاد شيء من هذا القبيل سوى إشارات عابرة هنا أو هناك بمقالات متفرقة لا يجمعها خطاب دراسي واحد، لذلك كانت مهمتي محفوفة بالصعاب فأيقنْتُ أنني أحرث في أرض بكر، لذا أسلمْتُ عنان طموحي إلى المغامرة فكان هذا المنجز البحثي الرائد أو "العمدة" في مجاله بمنطقة الخليج العربي.

إن الاهتمام المتأخّر بدراسة إشكاليات تمثيل الذات وعلاقتها بالآخر في الرواية الإماراتية، قابله اهتمام كبير بدراسة الإشكالية ذاتها في متون الروايات والسرديات العربية، لأن الرواية العربية سبقت ظهور الرواية الإماراتية بزمان... كما أن الاهتمام النقدي بهذه الإشكالية بدأ مبكراً معها، بل طال النصوص السردية القديمة كما فعل ذلك الدكتور نادر كاظم في كتابه "تمثيلات الآخر.. صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط / 2004" عندما درس تمثيل السود في عدد من المرويات الكبرى في الثقافة العربية التي ظهرت خلال القرون الوسطى كـ "سيرة بني هلال"، و"سيرة الأميرة ذات الهمّة"، و"سيرة عنتر بن شداد"، و"سيرة الملك سيف بن ذي يزن"، وسرديات "ألف ليلة وليلة".

كان السرديون العرب في القرن التاسع عشر قد تناولوا إشكالية العلاقة بين الذات والآخر في بعض النصوص التي كتبوها؛ فقد تناول فرانسيس مراث 1836 - 1874 هذه الإشكالية عبر سرديته "در الصدف في غرائب الصدف / 1865"، كذلك تناولها محمد الموليحي 1858 - 1930 في سرديته "حديث عيسى بن هشام / 1907".

الناشر: وزارة الثقافة وتنمية المعرفة

التقييم الدولي للكتاب:

اسم المؤلف: د. رسول محمد رسول

عنوان الكتاب: تمثيلات الآخر في الرواية الإماراتية

سنة الطبع: 2016م

جميع الحقوق محفوظة لوزارة الثقافة وتنمية المعرفة ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو جزء منه أو تخزينه أو استعادته أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من وزارة الثقافة وتنمية المعرفة، الإمارات العربية المتحدة.

هاتف: 024085990

فاكس: 024433672

دبي: 042617744

ص.ب: 17 أبوظبي

وفي القرن العشرين واصل الروائيون العرب تمثيل الذات والآخر إبداعياً مثل رواية "إبراهيم الكاتب" / 1936 لإبراهيم عبد القادر المازني، و"عصفور من الشرق" / 1938 لتوفيق الحكيم، و"الرغيف" / 1939 لتوفيق عواد، و"الحي اللاتيني" / 1953 لسهيل إدريس، و"خمر الشباب" / 1959 لصباح محي الدين. ومن ثم توالى صدور روايات أخرى تناولت الإشكالية ذاتها مثل: "المهزومون" / 1961 لهاني الراهب، و"على الدنيا السلام" لذنون أيوب، و"موسم الهجرة إلى الشمال" / 1968 للطيب صالح، و"أصوات" / 1972 لسليمان فياض، و"السابقون واللاحقون" / 1972 لسميرة المانع، و"نجمة أغسطس" / 1974 لصنع الله إبراهيم، و"محاولة للخروج" / 1980 لعبد الحكيم قاسم، و"ليلة الملياردير" / 1986 لغادة السمان، و"دم لفطير صهيون" / 1999 لنجيب الكيلاني، و"دفع الليالي الشتائية" / 1999 لعبد الله العريني، و"الجودرية" / 2005 لمحمد جبريل، وغير ذلك الكثير مما صدر من النصوص الروائية العربية وفي منطقة الخليج العربي، ومنها الإمارات.

إن النصوص الروائية التي تناولت إشكالية الآخر في تمثيلها الإبداعي لاقت اهتماماً نقدياً خلال العقود الماضية، بينما لم تكن النصوص الروائية الإماراتية تحظى بالاهتمام ذاته، لا عربياً ولا خليجياً ولا إماراتياً حتى سوى في الفترة المتأخرة، وتحديدًا ابتداءً من ندوة الشارقة المشار إليها ليأتي كتابي المتخصص هذا كبداية ريادية منظمة منهجياً تطرق أبواب هذه الإشكالية في فضاء الرواية الإماراتية كما أرجو ذلك.

لا أدعي أنني سأدرس كل النصوص الروائية الإماراتية التي ظهرت منذ رواية "شاهندة" لراشد عبد الله عام 1971 حتى آخر نص روائي ظهر، فلم تتناول كل النصوص الروائية تناولت إشكالية وخطاب تمثيل الآخر رغم اعتقادي أن كل كتابة سردية تستبطن في ذاتها وكيونيتها رؤية للذات والآخر ما دامت الرواية لا تستغني عن شخوص متعددي الوظائف والأدوار والمهام والمستويات. لذلك كان اصطفاي مركزاً على النصوص الروائية الإماراتية التي بدا فيها تمثيل الآخر واضحاً وجلياً ومقصوداً أحياناً من جانب مؤلف النص وخطابه.

في ضوء ذلك، قرأت ونظرت في مجموعة من الروايات هي: رواية "بين طرقات باريس" / 2008 لفاطمة الحمادي، و"الغرفة 357" لعلي أبو الريش، و"سيح المهلب" / 2007 لناصر جبران، و"ريحانة" / 2003 لميسون صقر، و"حلم كزقة البحر" / 2000 لأمنيات سالم، ورواية "ملائكة وشياطين" / 1990 لباسمة يونس، ورواية "شاهندة" / 1970 لراشد عبد الله.

هناك روايات إماراتية أخرى قرأتها فوجدت فيها إشارات بسيطة وعرضية إلى "الآخر"، لكنها لا تستوي لتكوّن خطاباً مقصوداً عن الآخر حتى يتم إخضاعها إلى نسق دراسات هذا الكتاب. وإذا كان عُمر الرواية الإماراتية يمتدُّ لنحو أربعة عقود خلت، فإن اصطفاي لهذه الباقية من النُصوص الروائية إنما يراعي تطوُّر الوعي بالآخر إبداعياً، وتطوُّر تمثيله على المنوال ذاته، وهو ما يعكس تطوُّر تمثيل الآخر على الأصعدة المجتمعية والنفسية والاقتصادية والسياسية والواقعة في صورها المنظورة؛ فالخطاب الإبداعي مهما تعالَى على الواقع، ونأى بعيداً عنه، يظل يتنفّس من رئة الواقع في حراكه اليومي المعتاد لينهل منه تمثيلاً إبداعياً وجمالياً.

وقبل أن أدخل إلى تحليل هذه النُصوص الروائية المُصطفاة وفق حقل دراسات تمثيل الآخر في المتخيّل الإبداعي الروائي الذي نحثُ الخطى في دروبه، وجدتُ من المناسب أن أتناول طبيعة وخارطة "تمثيل الآخر في المجتمع الإماراتي" كما هو في تركيبة حراكه المعرفي والفكري والنفسي والمجتمعي اليومي ذي الطبيعة المعقّدة والمتشابكة. ومن ثم دخلتُ إلى عالم ومسارات وآليات تمثيل الآخر في الإبداع الروائي، لأنتقل، بعد ذاك، إلى دراسة تمثيل الآخر في بعض المتون الروائية المدروسة في هذا الكتاب سعياً مني لرسم ملامح هوية المتخيّل الإبداعي الإماراتي في هذا الحقل. أما على صعيد المنهج Method الذي اشتغلْتُ به في فصول هذا الكتاب، فهو المنهج التحليلي النقدي، على أن "النقد" هنا لا يعني التقييم، ولا هو عملية إصدار حكم قيمة على تجربة ما من التجارب الروائية التي نظرتُ فيها، إنما النقد هو "الفتح المنظّم لإمكان المعنى، ومسارات الدلالة فيه، وضمن علاقة ليست فقط ذهنية أو فكرية أو جمالية، بل أيضاً واقعية ومجتمعية، ذلك أن اليقين لم يُعد متراًصاً في معنى أحادي أو واحد، كما أن كل شيء سائر إلى التداخل والاشتباك والتكامل في معرفة الإنسان والوجود والعالم" كما قلتُ ذلك في كتابي "نقد العقل التعارفي، بيروت، 2005.

الدكتور

رسول محمّد رسول

## تمثيلات "الذات" و"الآخر" في المجتمع الإماراتي

## تمثيلات "الذات" و"الآخر" في المجتمع الإماراتي

لا يوجد مجتمع بشري يغيب عنه الشعور بالآخر Other ولا يوجد مجتمع بشري تغيب عنه فكرة الآخرية Otherness فالذات دائماً تستبطن آخرً يوجد هناك، والآخر نفسه يستبطن ذاتاً مقابلة توجد هناك. وهذا يعني أن الآخر هو "النظير والمختلف في الوقت نفسه" (1). في ضوء ذلك، نعتقد أن المجتمعات الحية تتواصل مع الآخر من خلال أربعة أماط تمثيلية، هي: الأول: تمثيل الذات للآخر في هويته الكونية والعالمية. الثاني: تمثيل الذات للآخر في هويته القومية والدينية. الثالث: تمثيل الذات للنظير في هويته المحلية كهوية آخر. الرابع: تمثيل الذات نفسها لهويتها كهوية آخر.

منذ قديم الزمان، كانت الجغرافيا التي تقع عليها دولة الإمارات العربية المتحدة الراهنة، ملتقى لشعوب متعددة الأعراق والثقافات؛ فحيثما يوجد البحر، يتوافد القادمون من ورائه إلى اليابسة، وحيثما توجد اليابسة سيوجد هناك من يرحل عنها إلى أخرى تلك الموزعة فيما وراء البحار. وبهذا القدوم والذهاب المتبادل، صار المجتمع الإماراتي القديم، كما هو الحديث، مجتمعاً مفتوحاً Open society على الشعوب والحضارات والثقافات والعادات والتقاليد، وصارت "الذات" تقاسم "الآخر" مائدة الوجود والحياة والتواصل والانفتاح ما أدى إلى وجود التداخل أو "التنافذ" بين الذات والآخر، وهو التداخل الذي سيظهر في الذات الإماراتية بأمط متعددة؛ التنافذ لذاته والتنافذ لغيره، التنافذ الإيجابي والتنافذ السلبي، التنافذ الخير والتنافذ الشرّاني، وهكذا... وسيصبح هذا التداخل / التنافذ، وبكل أشكاله وقيمه وما ينتج عنه من معطيات، المزية التي تسم الوعي البشري في هذا المجتمع، خصوصاً وأن هذه المزية استمرت تتراكم مع الزمن لتنتج خطابها الوجودي والمجتمعي والحضاري والثقافي عبر التاريخ.

- 1 -

نستطيع أن نقول إن الإمارات تقع هناك...، تقع تحت الشمس، وتجلس على خاصرة البحر، على متنه أو أضلاعه، ويأتيها الناس من كل صوب عبر البحر والبر، من الصحراء، من المدن، من التخوم البعيدة أو العواصم النائية، كما القريبة والمجاورة.

في كل هذا الحراك، ثمة لقاء بشري يجري مع أناس من أعراق وبلدان وثقافات وحضارات مختلفة، الكون البشري يحضر بأفراده وثقافته، والعالم البشري يحضر بأفراده وثقافته، الآخر

الكوني والآخر العالمي يحضران بكل أعراقهما وأشكالهما وثقافتهما تقلعهما عربية محملة بالهويات المتنوعة، عربية هوياتية تقصد الدخول إلى منازل الذات الإماراتية، وإلى دهاليز المخيال -Imagi-naire في هويته الإماراتية<sup>(2)</sup>، وإلى أزقة الوعي الإماراتي من خلال التعارف والتفاعل والتواصل البشري "التنافذ" لتولّد في النهاية تمثيلات إماراتية عن هذا الآخر الكوني والعالمي.

إن تمثيل الآخر المختلف كونياً وعالمياً من جانب الذات الإماراتية، ينطلق من التسليم بوجود هوية الذات المحلية والقومية والدينية، كما أنه ينطلق من التسليم بوجود هوية الآخر المختلف قومياً ودينياً. والأهم من ذلك أن هذا النمط من التمثيل Representation pattern يؤسّس كيانه أيضاً على ما هو إنساني أو لنقل على الهوية الإنسانية الكونية والعالمية المشتركة من دون التفريط بالاختلافات الجوهرية بين البشر، تلك الاختلافات التي تُعد حقيقة لا يمكن إنكارها أو التملص منها، ما يعني، في النهاية، أن تمثيل الذات الإماراتية للآخر الكوني والعالمي هو تمثيل مقرون بفكرة الآخريّة دائماً.

## - 2 -

إلى جانب ذلك، تتركّس الذات الإماراتية نمط التمثيل القومي والديني؛ فالإماراتيون كعرب وكمسلمين، يعيشون جغرافياً بين العُمانيين والسعوديين والقطريين والبحرينيين واليمنيين والكويتيين، وليس بعيداً عن العراقيين والسوريين والأردنيين والفلسطينيين واللبنانيين، ولا عن المصريين والسودانيين والليبيين والتونسيين والمغاربة والجزائريين.

إن شرائح من هذه الشعوب العربية قدّمت إلى الإمارات وما زالت للعمل أو المرور المؤقت، وحملت معها هوياتها الحضارية والثقافية والقومية والدينية والرمزية، فكان "التنافذ" من خلال التعارف والتفاعل والتواصل البشري الذي أكّد حضور هويّات هذا الآخر العربي في الذات الإماراتية، وترانا نقول هويّات لأن العرب هويّة واحدة، لكنهم، وعلى اختلافهم الثقافي والحضاري القطري، يمثلون هويّات جزئية تؤسّس لهويتهم القومية والدينية والحضارية الواحدة. وكل فرد من هذه الشعوب العربية، سيمثل آخرّاً بالنسبة للفرد الإماراتي، ما يعني أن للآخرية Otherness في هذه العلاقة حضورها المؤكّد؛ فلا شك أن ألفة Intimacy الآخر المؤتلف قومياً ودينياً مع الذات الإماراتية الأصل Pure تؤسّس هويتها على فروقات حضارية وثقافية وشخصية ومزاجية دقيقة تعمّق الشعور والإحساس بالآخرية لدى كل طرف من طرفي ثنائي الذات والآخر.

## - 3 -

توجد في الإمارات توزيعات طبيعية وبيئية ومناخية مختلفة؛ الساحل، البادية، الصحراء، المناطق الغربية، المناطق الشمالية، وما بينهما من تخوم. كذلك يحفل المجتمع الإماراتي بتنوعات ديمغرافية؛ سكان البادية، سكان الصحراء، سكان المدن، وبالتالي سكان المناطق الغربية وسكان المناطق الشمالية، سكان الساحل وغير ذلك، وهي بالتأكيد تنوعات ذات طابع مجتمعي وثقافي وحضاري ومزاجي تختلف من مكان إلى آخر، ومن نمط عيش إلى آخر، ومن ثقافة محلية إلى أخرى، ومن عادات إلى أخرى. كما أن هذه التنوعات نفسها تفرض شروطها على الحراك الاجتماعي بداية، وعلى حراك الوعي الإماراتي تالياً، ومن ثمّ تجعل هذا الوعي نفسه يتحرّك بقدر ما يستقر بين مناطق الإمارات المتعدّدة، ويتعرّف إلى طبائع الناس المتباينة في كل منطقة، لينبني انطباعاته وتصوّراته وأفكاره ورؤاه عن الآخرين الذين يرتحل إليهم أو يرتحلون إليه ضمن محلية المجتمع الإماراتي وخصوصياتها الهوياتية التي تفترض وجود أخرىة في صميم بنيانها الذي لها.

## - 4 -

أخيراً، هناك تمثيل الذات الإماراتية الفردية والشخصية لنفسها كآخر بالنسبة إلى ذوات الآخرين؛ فمثلاً ينظر الإماراتي إلى غيره من البشر كآخرين، نراه يحمل الشعور نفسه بأنه آخر في منظور ذوات الآخرين النظراء الذين يعيشون معه في إطار دولة واحدة ذات هوية مركّبة.

على أن هناك ما هو أكثر ذاتية في هذا النمط من التمثيل، وذلك عندما ينظر الإماراتي إلى ذاته فيتمثّلها بوصفها آخر، فعندما يسأل الإماراتي نفسه: من أنا؟ سيكون هناك فصل بين ذاته وذاته، وتلك بالطبع تجربة ذاتية محضة تتداخل مع بقية أنماط التمثيل الأخرى.

## - 5 -

هذه هي أنماط تمثيل الذات الإماراتية للآخر بكل هوياته وأشكال وجوده وحضوره وخطابه أينما يكون على الصعيدين الفردي والمجتمعي، وهي أنماط عامة قد ينطبق بعضها على المجتمعات الأخرى في الشرق والغرب مع فارق الخصوصيات الهوياتية بين مجتمع وآخر.

إن هذه الأنماط متوفرة لدى الإنسان العادي، ومعمول بها في حياته اليومية؛ فتمثيل الآخر من جانب الذات الإماراتية يبدأ من إدراك وجود الآخر المباشر، المرئي والمنظور، ومن ثم إدراك هويته

## الهوامش

الشخصية لتكوين تصورات ذهنية عنه بواسطة ملكة الفهم Understanding أو "الفاهمة" لدى البشر، وبالتالي ترك العنان للمخيل البشري العام لدى الذات الإماراتية أن يلعب دوره في تشكيل صور هذا الآخر.

إن صور الآخر المتشكّلة في فضاء الذات هي تلك الصور التي تنتجها الحياة اليومية في كل لحظة حيثما يكون الآخر موجوداً، وبما أنها ذات طابع يومي ومعتاد، فإن بعضها يُحرق للاستهلاك اليومي ويذهب رماده إلى أدراج الذاكرة حتى يبهت أثره، وبعضها يبقى عالماً في ذاكرة المخيل البشري العام، وقليل منها يدخل أروقة الفهم لتُبنى عليه بعض المواقف من الآخر<sup>(3)</sup>.

في دراسات هذا الكتاب، لن نهتم بأهمّات التمثيل الاستهلاكي اليومي الذي تحرقه العلاقة الفاترة بين الذات والآخر، أو العلاقة غير المفكّر فيها بين الطرفين، أو العلاقة العابرة بينهما تلك التي لا تعشق السكنى في دار الطرفين، ولا تود المكوث في وعيهما ولا حتى في لا وعيهما.

سنعمل هنا على الاستعانة بهذه الأنماط التمثيلية، ولكن في فضاء آخر، ذلك هو فضاء التمثيل الإبداعي الخلاق في الكتابة السردية الإماراتية صاحبة القول التمثيلي المبتكر الذي يلعب التخيل الإبداعي فيه دوراً استراتيجياً، وذلك من خلال النظر في عدد من النصوص الروائية الإماراتية ذات الشأن في هذا المجال.

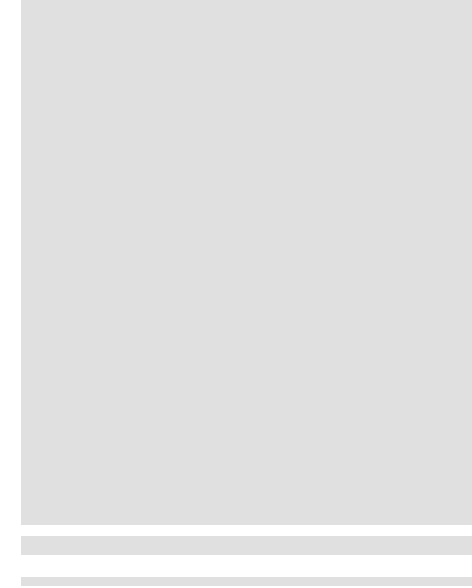
يعود تاريخ ظهور الكتابة الروائية الإماراتية إلى مطلع سبعينيات القرن الماضي، وهي كتابة ما زالت مستمرة حتى الآن، بل إنها صارت تنمو في السنوات العشر الماضية على نحو لافت. أما تمثيل الآخر روائياً، فإن الخطاب الروائي الإماراتي يتمتع ببعض الحظوة؛ فقد كان أول عمل روائي "شاهدة" لراشد عبد الله/ 1971 قد تناول "فكرة الآخر"، ومن ثم صارت هذه الفكرة تتجدّد بتجدّد تناولها من جانب الروائيين الإماراتيين، وهو ما سنتناوله في دراسات هذه الكتاب. لكننا لن نتناول كل المتون الروائية التي ظهرت حتى الآن، إنما سنركّز على تلك المتون التي تشتغل في تمثيل الآخر على نحو لافت ومقصود وبارز في أحيان غالبية.

(1) أدغار موران: النهج...إنسانية البشرية... الهوية البشرية، ص 93. تر: د. هناء صبحي، كلمة، أبوظبي، 2009.  
(2) أود الإشارة إلى أنني استخدمتُ مصطلح Imaginaire كمقابل لمصطلح "مخيال" أو "ملكة التخيل" أو "موطن الخيال"، وهو مصطلح استخدمه الفرنسيون على غير عادة الانجليز والأمريكيين وبقية العالم الناطق بالإنجليزية. وكان المفكر الألماني كريستوفر فولف قد ناقش موضوع "الصورة والخيال"، وتطرّق إلى "ملكة التخيل"، وراح يستعرض تطوّر المصطلح الخاص بها منذ اليونانيين والرومانيين، وبالتالي الفرنسيين الذين تعرّفوا إن لم يكونوا نحتوا مصطلح Imaginaire. يقول فولف: "إن الوهم والخيال وملكة التخيل أو التصوير ثلاثة مفهومات للدلالة على القدرة ذاتها التي تتمثّل في نقل الصورة من الخارج إلى الداخل، ومن ثمّ تحويل العالم الخارجي إلى عالم داخلي، وكذلك القدرة على خلق صور مختلفة المصدر والدلالة، وحفظها وتغييرها".

انظر: كريستوف فولف: علم الأناسة: التاريخ والثقافة والفلسفة، الفصل الحادي عشر، ص 352 - 353، تر: د. أبو يعرب المرزوقي، منشورات "كلمة" و"الدار المتوسطة للنشر"، أبوظبي، 2009.

(3) ما هو مؤسف، أنه لا توجد حتى الآن تلك الدراسات الإماراتية الميدانية التي تجتهد في استقراء صور هذا النوع من التمثيل اليومي للآخر في المجتمع الإماراتي حتى يتحصّل الباحث على معطيات في هذا المجال.





من هو "الآخر" في الإبداع الروائي؟

## من هو "الآخر" في الإبداع الأدبي؟

يُعد مصطلح "الآخر Other" أحد أكثر المفاهيم حضوراً في الأدبيات الفلسفية والفكرية والثقافية والإبداعية الحديثة والمعاصرة مقابل مفهومات أخرى كمفهوم "الأنا"، ومفهوم "الذات"، ومفهوم "الغير"، ومفهوم الـ "نحن". ويدخل "الآخر" في صميم النقاشات حول مفاهيم أخرى مثل: الأمة، والوطن، والدولة، والإقليم، والقبيلة، ومفاهيم هوياتية أخرى.

في الأدبيات الإبداعية؛ كالرواية والقصة والمسرحية والقصيدة، يمارس مفهوم الآخر حضوراً لافتاً فيها بسبب هيمنة الإنسان ككائن مركزي في كينونة نصوص هذه الأدبيات، ومأساة الإنسان هنا أنه "ذات" و"آخر"، "أنا" و"غير" في آن واحد، وهو ما يمثل فضاءً رحباً للمبدع في أن يتحرك بمخيله ووعيه بقدر من الحرية في تمثيل وبناء شخصيات نصوصه الإبداعية. فما هو مفهوم أو مصطلح "الآخر"، وكيف سعى الفلاسفة في كل العصور إلى بناء دلالاته، ومن هو "الآخر" في واقعنا المرئي والملمس والمعاش، وكيف هي طرق تمثيله وتجسيده في نصوص المبدعين ومنهم الروائيين؟.

- 1 -

في "موسوعته الفلسفية"، ذهب أندريه لالاند إلى أن مصطلح الآخر هو أحد مفاهيم الفكر الأساسية. لكنه يعتقد باستحالة تعريف هذا المفهوم، وفي الوقت ذاته يضعنا لالاند عند بعض معاني مفهوم الآخر من خلال إيراد مصطلحات مقابلة له مثل مصطلح الذات Memo. ويعتقد لالاند أيضاً أن مفهوم الآخر يقال على كلمات أخرى؛ مثل: متعدد Divers، ومختلف Different، ومميز<sup>(1)</sup> Distinct.

هناك معاجم أخرى تصدّت لتعريف هذا المفهوم؛ فالآخر هو "الغير، أي المختلف. وكانوا يطلقونه على الأشياء، وأيضاً على الحالات المعنوية. الآخر هو السوي المغاير الذي يقابل الذاتي والمشابه"<sup>(2)</sup>. أما مصطلح الغير فهو "أحدُ تصورات الفكر الأساسية، ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف أو متغير منه؛ ويقابل الأنا، ومعرفة الغير تعين على معرفة النفس"<sup>(3)</sup>.

- 2 -

الفلاسفة القدماء، من جانبهم، نظروا في هذا المفهوم؛ فالفيلسوف اليوناني أفلاطون أورد مفهوم الآخر في محاوره "السفسطائي"، وقال إن الآخر هو "المختلف عن الكائن"، وربما يقصد المختلف

عن الموجود. والمهم في شذرة أفلاطون النادرة هذه أنه وضع مفهوم الآخر ضمن ثنائية مصطلحية متقابلة، وهو بذلك فتح أفقاً جديداً في فلسفة العلاقة بين الذات والآخر أو بين الأنا والغير، مع الإشارة إلى أن أفلاطون كان يفكر في مفهوم الآخر من زاوية فلسفية بحثية إن لم تكن أنطولوجية على وجه التحديد.

من جهته، انتقل الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت بمفهوم الآخر إلى ما هو مهم؛ فقد عاش هذه الفيلسوف مرحلة الشك، وعاش عزلة معرفية منغلقة على ذاته سعياً منه إلى الظفر بما هو يقيني وواضح ومنطقي. وهذا يعني أن عزلة ديكارت التفكيرية قادت إلى التخلي عن الآخر، بل وإقصاؤه عن تجربة الذات الفكرية سواء كان هذا الآخر متمثلاً في تصور أو فكرة أو نظرية، وبذلك وضعنا فيلسوف الكوجيتو في أول الطريق الذي من شأنه تفعيل مفهوم الآخر في الفلسفة الحديثة.

على العكس من ذلك، كان الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط قد حفل من جانبه بالآخر عندما جعل العالم الموضوعي أو الخارجي شريكاً في صناعة المعرفة النقدية<sup>(4)</sup> وهو الأمر الذي لم يغفله ابن وطنه فردريك هيجل بعده الذي قال: "إن الوعي بالذات إنما هو التفكير انطلاقاً من كينونة العالم الحسي والمُدرك"<sup>(5)</sup>. أي أنني وعندما أريد أن أعني ذاتي، فإن هذا الوعي غير منقطع عن العالم الخارجي الذي من الممكن إدراكه، فلم يهْمْش هيجل أو يلغي أو يقصي العالم الخارجي الذي هو موئل الآخر وملعبه الحي.

كانت رؤية هيجل قد فتحت نوافذ جديدة لمفهوم الآخر في فلسفة القرن التاسع عشر حتى صار، هذا المفهوم، مدار اختلاف الفلاسفة من بعده، لكن مواطنه مارتين هيدجر الذي عاش في القرن العشرين، لم يتخل عن الآخر في أغلب المتون الفلسفية التي كتبها عندما قدّم مفهوم "الوجود - في العالم" ومفهوم "الوجود - مع" اللذين يعبران عن احترام هيدجر للغير والآخر كونهما يشاركان الذات والذات المقابلة في وجودها وحضورها<sup>(6)</sup>.

وفي القرن العشرين أيضاً، كان عالم النفس والفيلسوف الفرنسي جاك لاكان قد أرجع ولادة فكرة ثنائية الأنا والآخر إلى مرحلة الطفولة؛ فالطفل يتعرّف في "مرحلة المرأة" على ذاته، والتمييز بين ذاته "الأنا" و"اللا - أنا" أو "الذات الأخرى / المخالفة" من خلال علاقته بأمه. وواصل الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي تأمل العلاقة ذاتها بين الأنا والآخر عندما اعتقد أن الأنا لا يمكن أن

تتعالى على الآخر لتعيش عزلتها وحدها. في حين وقف جان بول سارتر ضد الآخر عندما قال: "الآخرون هم الجحيم"، لكنني أعتقد أن نفي الآخر لدى سارتر هو اعتراف ضمني بوجوده. بين قبول الآخر ورفضه، بين الاعتراف به ومسحه، كانت هذه المواقف الفلسفية قد شكّلت الأرضية المعرفية لنقاشات فلسفية وفكرية وأدبية وثقافية مستفيضة حتى إن هذا المفهوم دخل في الدراسات المقارنة، وفي حقل الدراسات الاستشراقية، وفي حقل الدراسات ما بعد الاستعمارية، وبالتالي في حقل الدراسات الثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسية.

في كتابه "الاستشراق / 1978" عالج إدوارد سعيد تمثيلات الآخر في منظورات المستشرقين الذين درسوا باستفاضة وضعيات الآخر في مناطق بعيدة عن مركز الغربي الأوروبي والأمريكي. وفي مؤلفه "الجدلية الميمونة / 1991"، كتب إيمانويل ليفناس قائلاً: "إن قيمة فلسفة حقّة لا تحتل مكانها في أبدية لا شخصية، وأن وجهها المضيء يلتفت نحو الموجودات الزمنية التي هي نحن".

وفي عام 1995 عالج تزفيتان تودوروف مفهوم الاعتراف في كتابه "الحياة المشتركة / 1995"، وقال فيه: "الاعتراف يشتمل فعلاً على مرحلتين؛ فما نطلبه من الآخرين هو أن يعترفوا بوجودنا، وهذا هو الاعتراف بالمعنى الضيق، وما نطلبه ثانياً هو تأكيد قيمتنا، وهذا هو المطلب الثاني"<sup>(7)</sup>، على أن مفهوم الاعتراف هنا ينخرط في صميم عملية العلاقة بين الذات والآخر. وكان تودوروف أيضاً قد بحث هذه العلاقة في كتابه "نحن والآخرين"، الذي قال عن الآخرين إنهم "أولئك الذين لا ينتمون إلى جماعتي، أما نحن فهم مجموعتي الثقافية والاجتماعية"<sup>(8)</sup>.

لقد بذل فلاسفة الاختلاف في أوروبا جهداً منقطع النظير في سبيل إرساء رؤية جديدة لعلاقة الأنا بالآخر؛ رؤية سعت إلى التخلص من هيمنة مفهوم المماثل لصالح المغاير، وفي ضوء هذه الأرضية "أبنى خطاب الاختلاف؛ فالواحد لا يقابله المماثل، إنما يقابله الآخر. والواحد إذ يقدم على التعامل مع الآخر، لا بد أن يضحي بانسجام مكوناته مع بعضها"<sup>(9)</sup>.

وفي كتابه "هوامش" كان جاك دريدا قد قال: "المطلوب تبديد علامات الخط الفاصل بين نص وهامشه"، أي تحطيم الحجب بين الأنا والآخر. وفي حوار مع فيلسوف التفكيكية قال دريدا: "إن نص الآخر ينبغي أن يُقرأ ويُساءل بلا هوادة"<sup>(10)</sup> في محاولة منه لتأكيد حضور الآخر وأهميته. وكان ميشيل فوكو قد أكّد على ضرورة "تحمل الصعوبة التي تتمثل في إيجاد مكان للمختلف

داخل حيز اللغة<sup>(11)</sup>. في حين نظر موريس بلانشو إلى المختلف فوجده في "سيلان أو نزيف لا ينفذ مجراه" (12)، فكيف يتم تجاوزه وإلغاؤه؟. أما جيل دولوز فقد "تقضى عن الآخر ليرى ضرورة استنباته في الحقل الإدراكي المُنْبَث في نظام التفاعلات بين الأفراد كأغيار؛ فحين تسعى الذات نحو الأشياء لتدركها، فإنها لا يمكن أن تحيط بها علماً وبأعلى درجات الإدراك إلا من خلال الآخرين، فالآخر يعين ويكمل وعيي وإدراكي بالحقائق، فهو ضرورة وجودية"<sup>(13)</sup>.

ما يهم هنا، أن مفهوم الآخر وجد ضالته لدى الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الإناسة والسياسة وغيرها من العلوم والحقول المعرفية. أما على الصعيد الأدبي والإبداعي، فقد أمسى هذا المصطلح مفهوماً جاذباً للكثير من الدارسين والباحثين والنقاد عندما راحوا يستكشفون صورة أو تمثيلات الآخر Representations of the Other في النصوص الروائية والقصصية والمسرحية. لقد جُربَ النقد الغربيون ذلك كثيراً في دراساتهم، وعلى منوالهم أعملَ النقاد العرب بصائرهم بحثاً عن صورة الآخر في عدد غير قليل من النصوص الإبداعية العربية والغربية معاً<sup>(14)</sup>.

### - 3 -

قبل أن نذهب إلى تقديم صورة عن الآخر كما هي موجوديته في الواقع المعاش، لا بدّ أن نتوقف قليلاً عند حقيقة وجود الآخر بالنسبة إلى الذات، ونتوقف أيضاً عند علاقة الذات والآخر معاً بعملية التمثيل أو التمثّل، تمثيل أو تمثّل الذات للآخر، وتمثيل أو تمثّل الآخر لذوات مقابلة له. قديماً، كانت العرب تقول: "شبيه الشيء منجذبٌ إليه". وهذا يعني أن ثمة مشترك مفترض بين الذات والآخر أو ذات الفرد وذوات غيره، وهذا "المشترك" هو مرتبط الانجذاب، فجزء من الآخر متأصل في ذات أي إنسان منّا، وجزء منّا متأصل في ذوات البشر الآخرين؛ لذلك قال الفيلسوف الفرنسي أدغار موران: "إن الآخر موجود في صميم الذات"<sup>(15)</sup>. إلا أن الإنسان له مواقفه المختلفة تجاه الآخر من حيث قبوله ورفضه، ومن حيث استعداداته والانقطاع عنه أو استمالته للتواصل معه، وهكذا...

إن الموقف من الآخر ليس سوى تمثيل الذات له Representing، تمثيلها له في كل أحواله الطبيعية والذاتية والنفسية والشخصية والوجودية والجهوية والمجتمعية والثقافية. فالذات هنا متمثّل Representator للآخر؛ فهي من جهة، تنظر إلى الآخر في ضوء حراكها الخاص بها، كما أنها، ومن جهة أخرى، تنظر إلى الآخر في ضوء أحواله الخاصة به؛ وفي المقابل، الآخر هو أيضاً يتمثّل الذات المقابلة له في ضوء كينونته وفي ضوء أحوال تلك الذات؛ فالآخر كإنسان هو فرد؛

قد أكون أنا بالنسبة إلى غيري آخر، وقد يكون غيري بالنسبة لي هو الآخر. والآخر قد يكون رجلاً أو امرأة، شاباً أو شيخاً، فتاة أو امرأة، طويلاً أو متوسطاً أو قصيراً، قائماً، سميناً أو رقيقاً. الآخر إنسان له هوية شخصية مثل: أحمد، زهراء، حصة، سيف، شما، حسن، هيفاء.

هذا الفرد/ الشخص له لون بشرة غالب؛ أسود، أسمر، أبيض، أشقر. ينتمي هذا الفرد/ الشخص إلى مواطنة عالمية، إلى كونية عالمية، إلى جغرافيا معينة، إلى شرق أو غرب أو شمال أو جنوب، ينتمي إلى قارة، إلى وطن، إلى ديار، إلى منطقة، إلى حي، إلى حارة، إلى زقاق، إلى دارة. كما أنه ينتمي إلى ديانة معينة؛ مسلم، مسيحي، يهودي، وإلى مذهب داخل إحدى هذه الديانات؛ مذهب حنفي، مالكي، شافعي، حنبلي. وهو أيضاً ينتمي إلى قبيلة، إلى عشيرة، إلى آل، إلى أسرة. والإنسان الفرد ينتمي أيضاً إلى وطن قومي، إلى اتحاد دول، إلى دولة جمهورية أو مملكة أو سلطنة أو إمارة أو إقليم.

من حيث التعليم ربما يكون الفرد/ الشخص متعلماً أو بين بين، وقد يكون له تحصيل تعليمي متوسط أو متقدّم أو عال. قد يكون فقيراً أو غنياً، من الطبقة الوسطى أو من الفقيرة أو المعدومة. لهذا الآخر/ الشخص مهنة يمتنها ويرتزق منها؛ بقال، مزارع، طبيب، مدرس، عسكري، إعلامي.

الآخر قد يكون شخصية سوية نفسياً أو شخصية مريضة، وقد تكون له عاهة أو لا تكون، قد يكون معقداً أو بسيطاً، وقد يكون معتدلاً أو متطرفاً، وقد يكون منغلماً على ذاته أو منفتحاً على الآخرين.

قد يكون الآخر ملتزماً بقيم دينه ووطنه وقد لا يكون، قد يكون ليبرالياً يعشق التحرر أو تقليدياً لا يحفل به، قد يكون طبقياً أو فئوياً أو لا يكون، قد يكون عدوانياً وقد لا يكون، قد يكون محباً ودوداً أو كارهاً وحاقداً طارداً لغيره. وقد يكون وصولياً متزلفاً أو مسلكياً زاهداً، بخيلاً أو كريماً، ذكياً أو ضعيفاً في مهاراته الإدراكية، طموحاً أو كسولاً، وهكذا..

### - 4 -

نحن نؤمن بحضور الآخر في الذات ضمناً، لكننا نؤمن أيضاً بأن هناك "بصمة إيهام" لدى كل إنسان لا يمكن تكرارها بين كل البشر أو حتى تكرارها لدى اثنين منهم؛ فلكل إنسان بصمته

الخاصة به، بل لنقل إنها هويته التي له ولا توجد عند غيره. هذا يعني، أن الاختلاف بين الكائنات، ومنها البشر، هو حقيقة موضوعية لا يمكن دمجها أو إقصاؤها على نحو جذري. وفي ضوء ذلك يتعامل البشر مع بعضهم بعضاً بوصفهم كائنات مختلفة. ولنتوسع قليلاً في حالة الذات لدى الفرد، فعلى ما يقول أدغار موران إن قيام الذات "يفترض وجود فرد، لكن الفرد لا يعني شيئاً إن لم يشتمل على مفهوم الذات، ينبغي أن يكون التعريف الأول للذات في البدء بيولوجياً، إنه منطق التوكيد الذاتي للفرد الحي، وذلك باحتلاله مركز عالمه الخاص، وهذا ما يتفق حرفياً مع مفهوم الأنوية. أن نكون ذاتاً، يعني أن نكون في مركز العالم كي نكتسب المعرفة ونكون فعالين.. يمكن لتوأم أن يتشابه في كل شيء إلا "أنا". فـ "أنا" لا يمكن تقاسمها. إن سمة الذات هي التي تجعل كل توأم مميزاً وليست طباعه الخاصة. وهكذا، فإن التمييز القطعي نسبة إلى الآخر هو أولاً ليس في التمييز الوراثي، والتشريحي، والنفسي، والعاطفي، بل في إشغال موقع مركز الذات بـ "أنا" توحد تجارب حياة ما، وتستوعبها، وتتجرعها، وتمركزها عقلياً، وذهنياً، وعاطفياً.. لا يمكن لفرد آخر أن يقول "أنا" بدلا مني، لكن يمكن لجميع الآخرين أن يقولوا "أنا" خاصتهم، ونظراً لأن كل فرد يعيش ويقاسي بصفته ذاتاً، فإن هذا التفرد المميز هو من أكثر الأمور التي يتشاطرها البشر جميعاً في العالم كله" (16).

في أسرة واحدة هناك عدد من الأفراد؛ أخوة، أخوات، وكل واحد منهم يختلف عن الآخر في الهوية الشخصية، ويختلف كذلك في هوية بصمة الإبهام، فهل ينظر أحدهم إلى أخيه بوصفه آخر؟ في هذه الحال يتغلب الأسري والأخوي Brotherhood على الفردي، ويتضاءل شعور الأخ بأخيه كون هذا الأخير هو آخر، لكن هذا لا يلغي أخرية الأخ لأخيه؛ ففي الأسر المفككة تجد الأخرية Otherness تتفاقم إلى حد كبير، بينما في الأسر الملتزمة تذوب تلك الأخرية عن أن تكون فاعلة، ولكن تبقى الأخرية ثاوية في القاع الأسري لتخرج متى ما يتم استدعاؤها.

في قبيلة واحدة توجد عشرات أو مئات من الأسر التي تأتلف تحت رباط القبيلة، وهو الرباط الذي يسعى إلى إذابة الأخرية في هوية القبيلة الواحدة، لكن أخرية كل أسرة في القبيلة الواحدة تبقى كعلامة سارية طي الاختفاء لترتفع متى ما كانت هناك حاجة لها؛ فماذا لو لم تتفق إحدى الأسر مع إرادة القبيلة في موضوع معين، وماذا لو تمردت تلك الأسرة على رباط القبيلة، وماذا لو أعلنت تلك الأسرة الحرب والانسحاب من القبيلة؟ عندها ستكون فكرة أخرية القبيلة بالنسبة لتلك الأسرة المتمردة شيئاً ملموساً، والأمر لا يكاد يختلف في علاقة أحد مكونات إقليم ما مع هوية الإقليم الكلية، أو محافظات في دولة مع هوية تلك الدولة، أو أتباع ديانة مع هوية تلك الديانة، أو أتباع حزب مع هوية ذلك الحزب. في تلك اللحظة ستبرز فكرة الأخرية

كسارية واضحة، والأمر لا يكاد يختلف بالنسبة لأتباع ديانة ما عن أتباع آخرين لديانة أخرى، أو أتباع مذهب سياسي عن أتباع مذهب سياسي آخر، أو أتباع أيديولوجية ما عن أتباع آخرين لأيديولوجية أخرى، أو ثقافة أو ملة.. الخ.

في كل تلك الفضاءات، تظهر فكرة الأخرية على السطح واضحة، جليلة، فاعلة مؤثرة، ومنتجة. كانت فكرة الأخرية، وعبر التاريخ، قد أشعلت الحروب بقدر ما قرّبتهم، وعبر التاريخ كان أتباع الديانات ينظر بعضهم إلى بعض على أنهم آخر ديني.

في القديم كان البابليون ينظرون إلى الفراعنة على أنهم آخر، وكان الفراعنة أنفسهم ينظرون إلى البابليين على أنهم آخر، وكان الفرس ينظرون إلى الإغريق على أنهم آخر، والأمر سياتي بين اليهود والمسيحيين، ومن ثم بين اليهود والمسيحيين والمسلمين، وبين الأمريكيين والأوروبيين، وبينهما الأمريكيين الجنوبيين والأفارقة.

في العصور الاستعمارية القديمة، كما الحديثة، ظهر خطاب الأخرية في أجلى صوره بسبب تبني الخطاب الاستعماري لها، والارتقاء بها إلى الرؤية المفكر فيها على أنها منطلق نظري وفكري وبالتالي رؤية فلسفية. فقد كان الاستشراق Orientalism قد وجد في خطاب الأخرية عوناً له لتوسيع حقله المعرفي فراح يؤصلها على نحو واسع وجذري في دراساته التي قطعت خمسة عقود من العمل المضني، ولم يكتف الاستشراق بالجغرافيا والدين والخلقة في تكريس الأخرية وتوظيفها استعمارياً، إنما راح يوظف فكرة العرق Ethnic في المفاضلة بين الشعوب والأمم وهو بذلك إنما يسعى إلى توسيع الهوية بين الذات والآخر في أغلب الدراسات التي طالها الاستشراق.

في نهاية القرن العشرين، كان صاموئيل هنتنغتون قد قال بنظريته في صدام الحضارات التي هي مفاصلة حادة لفكرة الاختلاف والأخرية، بل دعا الهويات - الصغيرة والنائمة والقابعة تحت الهويات الكبرى أو الهويات الكونية - إلى النهوض بحالها رغبة في استجلاء "أخريتها" واختلافها الهوياتي.

إن الأخرية تبدأ من الأسرة ولا تنتهي فيما هو كوني، والآخر موجود في أصغر وحدة مجتمعية ولا يغيب عن أكبر مكون عالمي أو كوني. الأخرية موجودة في كل مكان ولدى كل كائن، والآخر موجود في كل مكان ولدى كل تكوين مجتمعي.

كل إنسان حي هو في تمثيل دائم للآخر الفرد أو الآخرين كمجموع، وكل آخر هو دائماً مشروع تمثيل من قبل آخر / آخرين غيره، وهكذا تصبح العملية التمثيلية متواصلة بقدر ما هي متبادلة سواء عن وعي مقصود أو غير مقصود؛ وعن وعي مضمر أو وعي ظاهر، ذلك أن التمثيل المتبادل بين الأنا والآخر أو العكس يأتي تارة كديدن سري، مختبئ، مخاتل، وتارة أخرى يأتي مقصداً معلناً، ظاهراً وسياًقياً.

لدى كل إنسان هوية تمثيل للآخر؛ هوية مشبعة بسمات وخصائص وحمولات جهويّة تمليها كينونة الشخص المتمثل للآخر، وفي الوقت نفسه لدى الآخر المراد تمثيله سمات وخصائص وحمولات جهويّة تمليها كينونته الخاصة به. وكل ذلك نجرّه يومياً في حياتنا العادية؛ ساعة إثر ساعة، دقيقة إثر دقيقة، ثانية إثر أخرى، وكل ذلك أيضاً يُولد أمطاً من العيش المستمر، ويؤكد على تفاعلية الذات فيما بينها Interaction؛ تفاعلية قائمة على جدلية التواصل، فقد يكون تمثيل الذات للآخر أو العكس سلبياً وقد يكون إيجابياً، وهذا ليس مهماً إنما المهم هو استمرار كل الأطراف بالعيش المستمر وفق تمثيل متبادل ودائم قد يتوقّف ظاهرياً لكنه مستمر في قاعي الذات والآخر.

في الكتابة الإبداعية الخلاقة Writing Creative سيتخذ تمثيل الذات للآخر أو العكس منهجاً آخر ورؤية أخرى؛ ففي التمثيل اليومي المعتاد والاستهلاكي لأحد الطرفين، تحضر الذات والآخر في طبيعتهما الواقعية التي لهما، ويلجأ أحدهما في تمثيل غيره إلى القوى الإدراكية التي له، ومنها المخيال، أي إلى "القدرة التخيلية العامة" التي يتمتع بها البشر بتفاوت نسبي، وذلك لخلق صورة عن الآخر أقل ما توصف به أنها استهلاكية؛ غير خلاقة ولا إبداعية. أما في التمثيل الإبداعي الخلاق الذي يجترح قولاً مبتكراً، فإن الذات، وهي ترسم صورة للآخر أو الآخر وهو يرسم صورة للذات المقابلة، تلجأ إلى طاقة المخيال الفاتكة أو "القدرة التخيلية الخاصة" التي تتعامل مع كينونة الآخر تعاملًا إبداعياً خلاقاً من شأنه ولادة مُنتج تمثيلي إبداعي مبتكر يكتسب سمة الوجود الخلاق الذي يتبدى ويظهر على شكل نص روائي أو نص قصصي أو نص شعري أو عمل تشكيلي أو سينمائي أو تلفازي أو مسرحي.

إن تمثيل الذات للآخر على نحو إبداعي خلاق لا يسعى إلى تقديم صورة مباشرة عن الآخر وإلا أصبح التمثيل هنا تمثيلاً تقريرياً أو تسجيلياً لا غير، وهذا النوع من التمثيل نعتبره تمثيلاً

استهلاكياً غير ذي طبيعة إبداعية راقية، وهو ما يمارسه البشر في كل لحظة في حياتهم من دون أن ينتج أثراً يكتسب صفة البقاء التداولي طويل الأمد. يقول الناقد حاتم الصكر: "ليس الآخر في السرد الروائي والقصصي هو ذلك الشخص الحي بدمه ولحمه، بل الشخصية بما تحمل من سمات ثقافية تسمح بالتحكم في أفعال السرد وأحداثه، وتكشف طباعه وأبعاده التاريخية والحضارية والطبقية الخاصة كما يراها المؤلف القائم بتمثيل الشخصية سردياً، بتحويله إلى كائن متخيّل، وفي أمكنة شكلها وعي المؤلف بإسقاط الزمن والشعور عليها. بهذا تصبح التمثيلات السردية للآخر ذات دلالات ثقافية تندرج تحت الصلة بين الأنا والآخر والصورة المنتجة له سردياً"<sup>(17)</sup>.

يسعى التمثيل الإبداعي الخلاق إلى تقديم الآخر بوصفه كائناً متخيلاً، إلا أن هذا الكائن المتخيّل Imaginary لم يأت من كوكب آخر غير معروف أو غير مرئي ولا منظور، ولا حتى مفكر فيه وإن كان بعض الروائيين يرسمون كائنات من هذا النوع، ولنا في روايات الخيال العلمي أو الخيال الماورائي Meta imagination مثال على ذلك. ويدخل في هذا المجال تلك الروايات التي توظف الخيال الإبداعي تحت مسمى Fantasy الذي "يتميز بابتكاره لأحداث سحرية كما هو الحال في رواية نجيب محفوظ ليالي ألف ليلة وليلة، أو ابتكاره أحداثاً غير طبيعية كما في روايته رحلة ابن فطومة، وتحدّد طبيعة أحداثه بوصفها أحداثاً غير ممكن أن تقع في الحياة الحقيقية أو لا يُحتمل أن تحدث عادة، تحدد علاقة الخيال الإبداعي أو الأدب الخيالي بالقواعد الواقعية وإمكانات الحياة العادية اليومية التي يسعى الأدب العادي أو الواقعي أحياناً إلى أن يحاكيها أو أن يلتزم بها. ويوصف هذا الخيال الإبداعي أحياناً بأنه وسيلة لإيجاد رمز مناسب لنقل أو للتعبير عن معنى أخلاقي أو تربوي أو جمالي أو سياسي"<sup>(18)</sup>.

في الرواية، وكذلك في القصة والقصيدة والمسرحية، قد يكون الآخر المتخيّل إنساناً وقد يكون حيواناً، قد تكون السماء وقد تكون الأرض، قد يكون مجتمعاً وقد يكون فرداً، قد يكون كاهن وقد يكون مجرد عابد.

إن كل هذه النماذج هي كائنات وأشياء موجودة في صميم الواقع وفي حراكه. لكن الروائي غالباً ما يتعامل معها، وهو بصدد تمثيلها، على أنها كائنات قد مرّت على حواسه يوماً ما، ومن ثم استقرت ثابته في قاع ذاكرته، وتوزعت صور وجودها في مخياله، وفي آلة فهمه أو "فاهمته"، بل استقرت في وجدانه ومشاعره وأحاسيسه، ناهيك عن تعايشه معها في صور ومناسبات حياتية عدّة. ولا شك، أن المستشرق أو عالم المشرقيات، وهو يعمل على تمثيل الشرق، تمرّ صورة الشرق

هذه على آلة فهمه ومخياله وإحساسه، لكنه يبقى عليها كما هي في حقيقتها الواقعية، بل في حقيقتها التسجيلية والتقريبية أيضاً، وعندما يريد تمثيلها يستنجد برؤيته الأيديولوجية، ويسمح لفكره الجهوي، مهما كان موضوعياً، لأن يمارس دوره في تمثيله للشرق كواقعة. أما الروائي فهو الآخر يستنجد برؤيته الأيديولوجية، بل والجهوية حتى؛ فلا يوجد تمثيل / تخيل أبيض، ولا يوجد "تمثيل / تخيل" بدرجة الصفر، لكن الروائي يختلف عن المستشرق في كونه لا يتعامل مع الآخر المتمثل على نحو تقريرى أو تسجيلي، إنما يترك العنان لقدرته التخيلية الخاصة أن تعيد إنتاج هذا الآخر "تمثيله" بما يفترق عن كونه واقعة مباشرة أو واقعة توجد هناك وكما هي، إلى كون "الآخر" واقعة متخيلة غير مفارقة كلياً عن الواقع وفي الوقت ذاته مفترقة عنه ليكتسب الروائي بذلك قدراً من الحرية في يتمثل موجودة الآخر المتخيلة بعيداً عن عبء واقعية هذا الآخر في حياته غير المتخيلة.

إلى جانب ذلك، يظهر الآخر في تمثيلات تقريرية وتسجيلية كثيرة من خلال فنون صارت تحفل بتقديم تمثيلات من هذا النوع؛ الأفلام الوثائقية في السينما وفي التلفاز، اللوحات التشكيلية التي ترقى في أحضان الواقعية المباشرة. في هذا النوع من التمثيلات يتضاءل المخيال الإبداعي الخلاق، لكن متمثلي الآخر في هذه الفنون يسعون، من جانبهم، إلى توظيف ما من شأنه إضفاء نوع من الجمالية على أعمالهم حتى يتجاوزوا نفور المتلقي من تمثيل الواقع كما هو في كينونته المباشرة. الآخر في الإبداع الروائي هو ذلك الكائن المتخيل، سواء بدت كائنيتة "واقعية / واقعة" أم ما تحت الواقع أو فوقه، وهو الذي يتمثله المبدع ليرسم صورته وملامحه ويمنحه هوية الاسم والطول واللون والأصل والدين والملة والوعي والثقافة والأيديولوجية، ويجعله يتحرك في المكان والزمان، في الماضي والحاضر والمستقبل، ويمنحه دوراً في كل ذلك أو ربما عدة أدوار. قد يكون الآخر في الرواية هو مؤلف النص وكاتبه Author أو قد يكون هو المؤلف الراوي، وقد يكون أيضاً المؤلف الضمني للنص Implied author. وقد يكون الآخر كائناً مقابلاً لـ "ذات المؤلف" أو لـ "ذات المؤلف الضمني"، قد يكون بطلاً تتمحور حوله كل أحداث العمل الروائي، وقد يكون شخصية هامشية، وفي الرواية ربما يكون الآخر مجتمعاً أو ديناً أو ملة أو مكاناً إلى غير ذلك من المكوّنات الطبيعية والاجتماعية والكونية والثقافية والسياسية التي تدخل في حراك الحياة المتخيلة بالنص الروائي.

## الهوامش

- (1) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج 1، ص 124، تر: خليل أحمد خليل، عويدات، بيروت - باريس، 1996.
- (2) عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص 5، اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1985.
- (3) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، مادة "الغير"، عالم الكتب بيروت، 1979.
- (4) راجع في هذا الصدد كتابنا: د. رسول محمّد رسول: المعرفة النقدية، دار الكندي، إربد - الأردن 2001.
- (5) فردريك هيغل: فنومينولوجيا الروح، ص 258، تر: د. ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006. يؤكد الدكتور سامي خشبة على أن هيغل "استخدم مصطلح الآخر لأول مرة في كتابه المؤسس ظاهريات الروح / فنومينولوجيا الروح، وذلك في تعليقه الملهم عن العلاقات التبادلية بين السيد والعبد، حيث يعرف كل منهما ذاته من خلال اكتشافه للتعاضات القائمة بين ذاته وبين الآخر". سامي خشبة: مصطلحات الفكر الحديث، ج 1، ص 45، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006. ويقول تودوروف: "ليس مصادفة أن جعل جان جاك روسو، وأدم سميث، وفردريك هيغل الاعتراف قيمة". تودوروف: الحياة المشتركة، ص 123. انظر هامش (7).
- (6) يعتقد هيدجر أن "الوجود - مع" يعتبر "مكوّنًا أساسياً للموجود الإنساني حتى حين يكون هذا الموجود وحيداً؛ لأن الوجود الوحيد هو حالة محددة للوجود - مع، بمعنى أن حالة الوحدة نفسها تتضمن تحديداً أنطولوجياً للوجود - مع. فكيف يكون الموجود الإنساني منعزلاً بطبيعة الحال عن الآخرين الذين يوجدون معه؟، ومن ثم فلا يمكن اعتبار ما نلتقي به بوصفه آخر موجوداً غفلاً، لأن الموجود الآخر يملك نفس نمط الموجود الإنساني، وليس هذا فحسب ما يميز الآخر عن الموجودات، بل إن الآخر هو الوجه الثاني لنفس الشيء". انظر كتاب د. جمال محمد أحمد سليمان: مارتن هيدجر / الوجود والموجود، ص 120، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2009. وعن مفهوم "الوجود - في العالم" انظر: د. جمال محمد أحمد سليمان: المصدر السابق نفسه، ص 112.
- (7) تزفيتان تودوروف: الحياة المشتركة، ص 123 وما بعدها، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي - كلمة، بيروت - أبوظبي، 2009.
- (8) تزفيتان تودوروف: نحن والآخرين / النظرة الفرنسية للتنوع البشري، ص 9، تر: ربي حمود، دار المدى للثقافة والنشر،

دمشق، 1998.

(9) فيليب مانغ: نسق المتعدد، ص 16، تر: عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، دمشق، 2003.

(10) حوار مع جاك دريدا أجراه أنطوان سبير ضمن كتاب: جاك دريدا وآخرون: المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة، ص

69، تر: حسن العمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005. وانظر أيضاً فيليب مانغ: المصدر السابق نفسه، ص 14.

(11) فيليب مانغ: المصدر السابق نفسه، ص 14.

(12) فيليب مانغ: المصدر السابق نفسه، ص 14.

(13) ذاكر آل حبيب: الآخر بوصفه مفهوماً حول طبيعة تشكل مفهوم الآخر في الوعي الإنساني، مدونة ذاكر آل حبيب

(<http://daker.alhabail.blogunited.org/?p=14>).

(14) هناك الكثير من هذه الدراسات التي جربت متابعة صورة الآخر في الأدبيات الإبداعية العربية، انظر على سبيل المثال

دراسة عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية/ جدل الذات والآخر، منشورة في موقع ([www.hdrmut.net](http://www.hdrmut.net)) الإلكتروني.

(15) أدغار موران: النهج.. إنسانية الإنسان.. الهوية البشرية، ص 92، تر: د. هناء صبحي، منشورات "كلمة"، أبوظبي

2009.

(16) أدغار موران: المصدر السابق نفسه، ص 90،

(17) د. حاتم الصكر: الشخص والشخص الثاني.. تمثيلات الآخر في مرايا السرد، (مقال) منشور في موقع ([www.elmaqah.net](http://www.elmaqah.net)) الإلكتروني.

(18) سامي خشبة: المصدر السابق نفسه، ص 334 - 335.

## الذات كآخر مغترب قراءة في رواية "بين طرقات باريس" لفاطمة الحمادي



## الذات كآخر مغترب

### قراءة في رواية ”بين طرقات باريس“ لفاطمة الحمادي

في باريس، لم يعد يستمع لصوت الأكورديون، ولم يشم عطور سان لوران.. جاء إلى هناك وأذناه تردّدان صوت سهيل الخيول العربية، ورائحة البخور والعود. إنه يفضل الرمال الذهبية والرياح الساخنة الآن أكثر من أي شيء آخر. ”بين طرقات باريس“، ص 83.

كثيراً ما تلجأ الكاتبة الإماراتية فاطمة الحمادي في روايتها الأولى ”بين طرقات باريس“<sup>(1)</sup> إلى توظيف ما يُعرف في اللغة الفرنسية بالعتبة Seuil أو بعتبات النصّ، أي تلك العناصر التي تؤطر النصّ من الخارج وتؤثر في القارئ بصورة ترسم من خلالها توجهه نحو النصّ<sup>(2)</sup>. ومن عتبات رواية ”بين طرقات باريس“، وما يمثل المرتكز الافتتاحي للسرد، ما تضعه المؤلفة في الصفحة 13 من روايتها التي تعرّفها بأنها: ”قصة تدور أحداثها ما بين الشرق والغرب.. ما بين صحراء المشرق وشوارع المغرب.. ما بين إمارة رأس الخيمة وباريس“<sup>(3)</sup>. وواضح من هذه العتبة أن الكاتبة تضعنا مباشرة في الفضاء الجغرافي، وبالتالي في هوية الأمكنة التي ستمضي سرديّة روايتها فيها حتى يلوح للقارئ أنه بصدد متسع من الأمكنة التي تضم ثنائيات الأنا والآخر، والنظرة المتبادلة فيما بينهما..

لم تكتف فاطمة الحمادي بهذه العتبة الموحية، إنما استخدمت عتبة أخرى كشفت بها عن مقترب يعضّد وجود تلك الثنائية عندما تتحدّث عن شاب يعيش في فرنسا و”في قلبه شمعة شرقية“<sup>(4)</sup>. وهنا مرتبط الحيرة في تمثيل Representation فاطمة الحمادي لشخصية روايتها الرئيسة؛ فهل ”لويس“ فرنسي أم شرقي عربي، أم ماذا؟ بالطبع سنكتشف ذلك لاحقاً.

من باريس، وفي غرفة صغير تملكها عجوز فرنسية اسمها ”كوزيت“، تبدأ رواية ”بين طرقات باريس“؛ ففي تلك الغرفة يعيش شاب فقير ويتيم ماتت أمه من دون رؤيتها؛ يقول لويس: ”الحياة من دونك يا أمّاه صعبة! أنا أعترف بعظمتك رغم أنني لم أرك قط“<sup>(5)</sup>. يعمل ”لويس“ بائعاً للفحم والحطب، ويهوى الرسم بالزيت، ويعزف الموسيقى، وله صديق فقير أيضاً يعمل في المداخن اسمه ”كلارك“.

وأنت تهم بقراءة الرواية في صفحاتها الأولى، لا يدور في مخيالك سوى أنك بصدد شابين فرنسيين فقيرين يكدحان من أجل تأمين لقمة العيش في مجتمعهما الباريسي، ويعيشان في حي فقير يسكنه بشر آخرون من جنسيات مختلفة كشخصية ”كوزيت“ المرأة العجوز، وشخصية ”سالي“، الفتاة ذات الثلاثين عاماً، والتي تنحدر من أصول إسبانية، وغيرها من الشخصيات التي سنتحدث عنها لاحقاً ممن تقطن الحي. ومن هنا، تستنتج أن الأخرية Otherness حاضرة بشخص وببشر جاءوا إلى فرنسا من أمكنة ومدن ودول وثقافات وحضارات مختلفة.

كوزيت العجوز هي أول شخصية فرنسية تمثل الآخر بالنسبة لشخصية لويس، لويس الفرنسي الاسم والإقامة، الشرقي الأخلاق والطباع. كوزيت هي المرأة التي تربى لويس بحضنها منذ القِمَاط، خصوصاً وأن والدته لويس توفيت من دون أن يراها. حال كوزيت، وحسب تمثيل فاطمة الحمادي لها، هو حال أية امرأة فرنسية عجوز تتمتع بالرحمة من جهة، والقسوة الشكلية من جهة أخرى مع طفل يتيم. ولعل من أخلاق لويس الشرقية الثابتة في هويته العربية أنه يعترف بالجميل لكوزيت على أمومتها الدافئة التي احتضنته وهو اليتيم كما نوهنا إلى ذلك سابقاً، بل تحدث لويس عن تربيتها له قائلاً: ”العجوز علمتني خير تعليم وهي معلمة ممتازة للغاية، هذه هي مهنتها الأساسية بالإضافة إلى رقص الباليه“<sup>(6)</sup>.

لم تأخذ كوزيت حيزاً كبيراً من سردية الرواية؛ فكوزيت التي تتعامل بدواعي المسؤولية الوجودية والشفقة والأمومة مع لويس، تتعرض إلى حادث صغير عندما كان لويس يرقد في المشفى لتودّع العجوز الحياة، وترحل عن عالم الدنيا بما فيها عالم لويس، لكنها، وحسب وصيتها، تجعل ثروتها وما تملك للويس. تقول كوزيت في لحظة الوداع الأخير: ”أحبك يا بُني لويس.. أملاكي كلها لك.. احتفظ أرجوك بلوحة العشاء الأخير المقلدة؛ فهي أغلى ما أملك من بعدك أنت!“<sup>(7)</sup>. نحن هنا بصدد تمثيل إيجابي لشخصية الآخر المختلف ذاك الذي تكثفه فاطمة الحمادي في هذه الرواية عبر العلاقة بين لويس، الشاب غامض الهوية، والعجوز الراحلة كوزيت.

وهكذا، يحضر الآخر المختلف شيئاً فشيئاً كلما توغلنا في سردية أحداث الرواية؛ فلويس، مثلاً، وعندما كان ينظر من نافذة غرفته نحو الحديقة، وجد ”سالي“، وسالي امرأة فرنسية تنحدر من أصول إسبانية، وجدها جالسة في الحديقة المقابلة للمبنى البائس الذي يعيش فيه لويس، فنزل إلى الحديقة، وتوجّه إلى سالي، وصارت الفكرة أن يرسمها بلوحة، فقال لها: ”أتعلمين يا سالي.. لا

أعرف شيئاً عن العرب وتاريخهم في إسبانيا، ولكنني أعرف بأن الجمال لفظٌ يقتزن بالعرب“<sup>(8)</sup>. يمثل هذا الحوار المشهد الأول الذي انبثق فيه أول تصوّر عن العرب كآخرين في مخيال لويس، بل وفي مخيال سردية الرواية برمته، إلا أن العرب هنا هم عرب إسبانيا! وهذا ذكاء من فاطمة الحمادي، فالعرب في المنظور الفرنسي التقليدي هم الذين صاغ صورتهم المخيال الأوروبي في القرون الماضية، العرب ذوو الشعر الأسود، والعيون السود، والبشرة السمراء أو الحنطية. تسعى فاطمة الحمادي إلى تعميق حضور صورة الآخر العربي لدى بطل روايتها لويس لتحفر في عيه وفي مخياله وفي هويته، فما قاله لويس لسالي عن العرب جاء بلسانه صريحاً، لكن فاطمة تلجأ إلى ذلك العمق الدفين الذي يثوي في وعي لويس ومخياله عن حنينه الوجودي إلى العرب أو الشرق أو إلى ما وراء سواحل إسبانيا كما يقول لويس نفسه لاستجلائه بلسانها كساردة أو ككاتب للنص، وتسمي ذلك ”مناجاة“؛ نقرأ: ”.. بدأ لويس في مناجاته: ستكون أجمل لوحة لي سأرسمها تحت الثلج.. لا بل ستكون أروع لوحة؛ فسمرة بشرة سالي تذكّرني برغبتني في زيارة ما وراء سواحل إسبانيا، وشعرها الأسود أروع من سواد الليل وظلمته“<sup>(9)</sup>.

تكفي هنا عبارة: ”تذكّرني برغبتني في زيارة ما وراء سواحل إسبانيا“، الواردة في المقتبس الفائت، للتأكد من أن لدى لويس رغبة دفينية في التعرف إلى الآخر المختلف في هويته العرقية والثقافية والجغرافية والحنين إليه، هذا يقتضي متابعة هذه الرغبة لاكتشاف جذورها، لكننا إذا ما تواصلنا مع سردية الأحداث سنجد تأكيدات أخرى تكشف عنها ساردة الرواية عن شعور لويس بـ ”الآخريّة“، بعد أن عرفنا أن هذا الشعور يمثل رغبة دفينية في شخصيته. فعندما كان لويس يرسم سالي بريشته، فاجأته هذه السالي بأنها كانت قد تزوّجت من ”جون“، وهو رئيس عصابة شرس كان قد مات، وحبلت منه بطفل وأنجبته ليسي ”فكتور“. وهنا دخل لويس إلى موضوع العلاقة بين الغرب والشرق، فقال عن فيكتور: ”لا بدّ أنه قطعة فريدة.. بامتزاج ملامحك الشرقية وملامح جان الغربية“<sup>(10)</sup>. كان هذا الجواب قد أثار لدى سالي الرغبة لتسأل لويس: ”ما قصتك أنت والشرق؟“<sup>(11)</sup>. قال لها لويس: ”أتمنى أن أعلم يا سالي!“<sup>(12)</sup>. وهذا يعني أن الحنين إلى الآخر الشرقي أو العربي، وإصرار لويس في الحديث عنه، ما زالاً سراً بالنسبة لشخصية لويس ذاتها حتى إنه لا يعرف الدوافع لذلك!

لا يفوت فاطمة الحمادي نظرة الفرنسي إلى العرب أو الشرقيين بعامة قدر تعلّق الأمر بالإرهاب، فعندما يسعى لويس بالسفر إلى المنطقة العربية، وتحديدًا الخليجية منها، تلمس سالي من لويس أن يكون حذراً، نقرأ:

- سالي: يا لويس إنني أخشى عليك أن تصاب بمكروه!

- مكروه!.. من ماذا؟

- افترض بأنك تعلم عن قصص الإرهاب!

- نعم، وكلنا نعلم بأن هذا الإرهاب يعني تعميم الصورة على كل بلدان العرب، أليس كذلك؟

- ماذا تقصد؟

- القصة فقط في العراق وأفغانستان، فلماذا نجعل الإرهاب في كل العالم؟<sup>(13)</sup>.

ما يمكن استشفاه من هذه الحوار القصير، هو أن لويس يسعى إلى تصحيح صورة علاقة العرب بالإرهاب في مخيال سالي الفرنسية التي كانت تنظر إلى كل المنطقة العربية أو إلى كل الشرق بأنه مصدر الإرهاب. وتلك بالطبع واحدة من مفبركات الإعلام الغربي المعادي للشرق عندما يرمي كل العرب أو كل الشرق بأنه موئل العنف الإرهاب، تلك المفبركات التي حقنها، هذا الإعلام العنصري، في مخيال الشعوب الغربية، خصوصاً الأوروبية والأمريكية منها، عبر بعض مؤسسات الغرب الإعلامية المعادية للشرق والعرب والمسلمين.

هناك مواقف وسلوكيات وقناعات وعبارات لدى لويس تشير إلى أنه، وفي داخله، شرقي الطباع والجبلة والثقافة والهوية، لكنه يعيش في مجتمع فرنسي، ويتعامل مع بشر فرنسيين وغير فرنسيين ينظر إليهم على أنهم "آخر" في مقابل "أناه"، لكن تمثيل فاطمة الحمادي لهذا الجانب لا تدلّقه دفعة واحدة، إنما تتركه يظهر تبعاً في سردية الأحداث.

المهم في تمثيل فاطمة الحمادي لشخصية سالي أنها الشخصية المفتاح لتفعيل الحديث عن الآخر أو الآخريّة بينها ولويس، خصوصاً الآخر العربي مقابل الأنا الفرنسي، ما يجعل منها فضاء مريحاً للويس الذي يلهج عن العرب أو الشرقيين كلما سنحت الفرصة لذلك.

بين طرقات باريس، تظهر شخصيات أخرى مثل شخصية "نادين"، الشابة البيضاء ببشرة شرقية الملامح. تعمل نادين مصورة فوتوغرافية وتلاحق النجوم والفنانين وعارضات الأزياء في باريس. مع أن نادين تعرّفت إلى لويس بمحض الصدفة، إلا أن لويس راق لها حتى إنها أعطته بطاقة التعريف الخاصة بها، وطلبت منه التواصل معها. وبالفعل عثرت عليه ثانية بعد وفاز العجوز كوزيت وهو يعزف الموسيقى في فضاء مفتوح، وبدلاً من التقاط صورة له أسرتها معزوفاته، فراحت تستمتع بها وتنسجم معها حتى إنها نسيت عالم الفوتوغرافيا والنجوم.

يحضر الآخر في هوياته المتعدّدة، ليس الفرنسي فقط، إنما الباكستاني أيضاً، وهذا ما يمنح تمثيلات فاطمة الحمادي للآخر في روايتها شيئاً من التعدّد والاختلاف الذي يقوم بدوره في تنويع صور

التمثيل في روايتها، ومن ذلك ظهور شخصية "رابيا"، الفتاة الباكستانية ذات البشرة البيضاء والعيون السود القريبة من الملامح الشرقية بل قل العربية. رابيا جاءت بمحض الصدفة لتسكن في عمارة لويس، يمنحها لويس غرفة للسكن، لكنه يتعلّق بها عشقاً، فتصفه بالمراهق، يكتب لها قصيدة لكنه لم يتمكّن من إيصالها لها، فيذرف الدمع نادماً على تصرفاته إزاء رابيا، لويس يعشق هذه الفتاة الشرقية بحبّ لا يعرف سره وهو المجهول الميول والشغف بكل ما هو قادم من الشرق لغاية ترتبط بهويته شرقية الأصل.

مثملاً كانت سالي الشخصية المفتاح التي أثارت شهية لويس في الحديث عن الشرق والعرب، كذلك نلاحظ على فاطمة الحمادي أنها تجعل من شخصية رابيا الشخصية المفتاح في أزمة لويس الوجودية والمصرية. فقد شاءت الصدفة وأن أحد نزلاء المسكن ويدعى "باتريك" الذي يعمل قصاباً وتتسم شخصيته بالبخل، كان قد سرق صندوقاً صغيراً من العجوز كوزيت يوم وفاتها في المشفى، لكن ضميره بقي يؤنبه فقرّر إعادة الصندوق إلى لويس.

كان الصندوق يضمّ وصية والدّة لويس الفرنسية له التي مرضت بالسرطان وتوفت لتترك له صورة مع أخته علياء ووالده الذي ينحدر إلى أصول عربية من أهالي مدينة رأس الخيمة في الإمارات. وما هو لافت أن رابيا هي أيضاً كانت تعيش في رأس الخيمة، وتعرف تلك المدينة التاريخية العريقة، وستعود لها لأنها مقيمة فيها، فاتفقت مع لويس على الذهاب إلى هناك للبحث عن والد لويس وأخته "علياء".

في الرحلة نحو الخليج، نحو رأس الخيمة، كانت رابيا برفقة لويس، وكانت نادين على متن الطائرة ذاتها حيث أنها في إجازة. كان ذلك شائعاً بالنسبة إلى لويس. لكن حديثاً ظل ينمو بين لويس ورابيا، رابيا مسلمة وتعتقد بأن لويس مسيحي لا يجوز التعامل معه أو استضافته في منازل المسلمين لأنه "كافر"، تقول رابيا: "لا تتظاهر بعدم المعرفة، فأنت لا تؤمن بأن هناك إلهاً. لويس وبمنزلة حانية: يا مسلمة. أنا أيضاً أؤمن بأن لهذه الأرض شخصاً ما يدير كل حركاتها وسكانها"<sup>(14)</sup>. نلاحظ أن ما تفعله فاطمة الحمادي هنا أنها جعلت من شخصية رابيا آخر مسلماً فضلاً عن كونها آخر باكستانية، ولكن نظرتها الدينية سلبية تجاه المسيحيين.

وما هو مؤكّد أن مثل هذه النظرة القائمة على بعض الجهل هي قابعة واقعياً في ذوات ووعي الشرقيين المسلمين غير العرب، بل وموجودة عند بعض العرب أيضاً، لكنّ فاطمة الحمادي نأت

بلويس عن أن يكون له مثل هذا الوعي السلبي نحو المسيحيين لأنه يدين بالمسيحية تعرفاً وعاش وسط المسيحيين واعتنوا به كما هو حال شخصية كوزيت الطيبة والرحيمة، فضلاً عن سالي ونادين وباتريك.

يعود لويس إلى رأس الخيمة، يتعرف إلى أخته علياء، وإلى عمّه لأبيه، يكتشف في علياء أنها فتاة بصيرة، وكان ذلك مؤملاً له، فيقرر تصفية أموره في باريس وبيع المبنى الذي ورثه عن كوزيت ليعود إلى موطنه الأصل، لكنه، وعندما يعود، يجد علياء أخته وقد فارقت الحياة، ويجد رابيا وقد خُطبت لابن عمها.

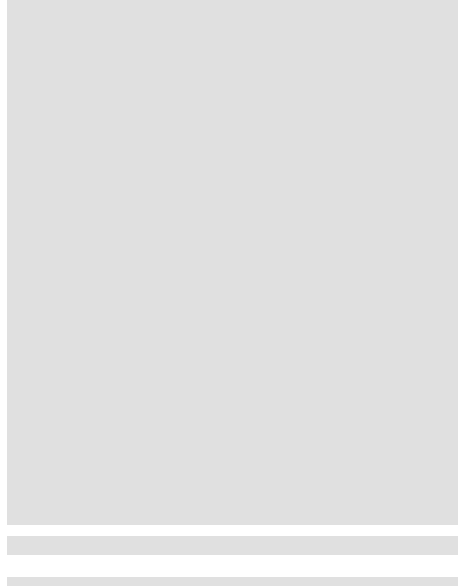
في باريس، وعندما أعلن لويس عن عزمه بيع المبنى والعودة إلى رأس الخيمة، قام "ماثيو" الفرنسي وصاحب أحد القصور الفخمة بشرائه من لويس، لكن ماثيو اكتشف أن هذا الفتى هو ابن أخته "والدة لويس الراحلة"، ولدى ماثيو ابنة جميلة اسمها "بريجيت" يكون لويس ابن عمته.

في تلك الواقعة، كشف ماثيو لابنته عن حكاية جدّها الفرنسي الذي رفض زواج أم لويس من شخص عربي<sup>(15)</sup>، وهنا تقدّم لنا فاطمة الحمادي صورة عن تعصّب الآخر الفرنسي تجاه العرب، وقد يكون الأمر عادياً لكنها الصورة تبقى مهمة في خطاب الرواية قدر تعلقها بمسألة تمثيل الآخر روائياً.

إن تمثيلات فاطمة الحمادي للآخر الفرنسي والباكستاني في هذا النصّ فيها شيء من التوظيف الروائي الرائع، خصوصاً وأن أحداث الرواية تعود زمنياً إلى السنوات التالية على حادث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001، وهي السنوات التي تفاقمت خلالها صور تمثيل العلاقة بين الغرب المسيحي واليهودي والشرق المسلم سلبياً وإيجابياً، وتصاعدت حدة النقاشات عن الإرهاب العربي والإرهاب الإسلامي حسب توصيفات المخيال السياسي الغربي. ومع ذلك لم ترد فاطمة الحمادي في تمثيلات الآخر روائياً أن تركز فقط على الصورة السلبية للشخصيات الفرنسية أو الباكستانية، إنما على الصورة الإيجابية أيضاً، وهذا التوجّه يؤكّد على أن التمثيل الروائي الإماراتي للآخر المختلف، الغربي أو الشرقي أو الآسيوي، لا يحصر خطابه في دائرة ضيقة إنما يتسع ليفتح الفضاءات على المشتركات الإنسانية بين البشر والشعوب وعلى نحو إيجابي.

## الهوامش:

- (1) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، وزارة الثقافة والشباب والمجتمع المدني، أبوظبي، 2008.
- (2) للمزيد حول مفهوم "العتبة" راجع كتاب عبد الحق بلعابد: عتبات/ جبرار جينيت من النصّ إلى المناس، منشورات الاختلاف، الجزائر 2009. ومن عتبات نص فاطمة الحمادي مثلاً أنها تقسّم روايتها إلى اثني عشر فصلاً، وفي كل فصل تضع عنواناً خاصاً به، وقبل كل فصل تستخدم مقولات وعبارات وجمل عتبية موحية تُفهم كمفاتيح مرشدة إلى عالم النصّ، ومن ثم إلى إمكانات سردية الرواية، وبالتالي إلى خطابها العام.
- (3) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 13.
- (4) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 15.
- (5) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 18.
- (6) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 64.
- (7) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 38. راجع كذلك الفصل الثالث في الرواية بعنوان "العشاء الأخير"، ص 35 وما بعدها.
- (8) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 25.
- (9) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 25.
- (10) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 26.
- (11) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 27.
- (12) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 27.
- (13) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 59 - 60.
- (14) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 65.
- (15) فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، ص 77.



الآخر.. والفتك الوجودي بـ “الذات”  
قراءة في تمثيلات “الغرفة 357”.. لهلي أبو الريش

## الآخر.. والفتك الوجودي بـ "الذات" قراءة في تمثيلات "الغرفة 357".. لعلي أبو الريش

في هذه المراعي البشرية، استعار الرمل السيقان بدل الأغصان، وراح يمنحها أقصى مدى في الاحتواء، ويكتوي بحرارة الدماء.. أين هذه الأبدان العارية يوم كان البحر بحراً، والموج جبلاً من هدير في غابة السواعد السمراء؟ أين هذه المساحات الضيقة بين صدر ونهد يوم كان الرمل ينزف بعرق الكادحين المشمرين عن رغبات تخنع لها الصقال القواطع، وأسنان القرش الذي كان سيداً ومولى، لا يشق لها غبار؟. "الغرفة 357"، ص 262.

عندما تقرأ أعمال الروائي الإماراتي علي أبو الريش، تجد نفسك إزاء روائي متعدد الاختيارات في تناول الموضوعات Themes وما تتطلبه، تلك الموضوعات، من بناء شخصيات روائية رئيسة وثنائية وهامشية ذات مناح نفسية ووجدانية ومجتمعية وجوهية متعددة الاختلافات. في كل تلك الأعمال، قدّم علي أبو الريش تمثيلات إبداعية للآخر Other في صور متعددة الحضور والحركة والتفاعل والبناء الجمالي؛ كالآخر البشري الأسري، والآخر البشري النظير في الوطن، فضلاً عن الآخر القومي والعالمي والكوني.

إن تمثيل "الآخر" في رواية "الغرفة 357"<sup>(1)</sup> يوجد ويحضر ويتحرك على نحو لافت، خصوصاً ذلك "الآخر المختلف" في عرقه وقوميته وثقافته مثل: "محمد شومار كوتي"، و"جوزيف"، و"مادلين"، و"نسرين"، والفتاة "السريلا نكية"، ناهيك عن شخصيات أخرى ستكشف عنها أحدث هذه الرواية تباعاً. على أن تمثيل الآخر إبداعياً Representation of the other في هذه الرواية سيتخذ طريقاً لم يطرقه الروائيون الإماراتيون من ذي قبل؛ حيث سيلجأ أبو الريش، وعبر شخصية بطل هذه الرواية "مطر بن حارب"، إلى تقديم تمثيلات الآخر في مرحلتين متتاليتين عاشهما مطر بن حارب في خضم أحداث الرواية؛ هما: مرحلة "الوعي" الكامل والمسيطر عليه في حياته بالمدينة، ومن ثم مرحلة "اللاوعي" حيث الجنون والتهيه الوجودي في الصحراء.

- 1 -

كما في الكثير من نصوصه الروائية، يلجأ علي أبو الريش إلى فضاء الوعي في بناء شخصيات وأحداث رواية "الغرفة 357". ويمكن القول إن هذا الروائي الإماراتي يُعد من أمهر الروائيين

الخليجيين الذين مثلوا تيار الوعي في الرواية العربية، وأكثرهم خبرة وتكريساً في كتابة النص الإبداعي التخيلي القائم على توظيفات طاقة الوعي روائياً، فتلك ظواهر تميز مشروع أبو الريش الروائي، وتكشف عن مكنته البارعة في توظيف تقنيات هذا الاتجاه في الكتابات السردية. تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "تيار الوعي" يعود إلى الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليم جيمس (1842 - 1910).

وكان وليم جيمس قد قال: "إن الاكتشاف الأعظم الذي شهده جيلي، والذي يقارن بالثورة الحديثة في الطب كثورة البنسلين، هو معرفة البشر أن بمقدورهم تغيير حياتهم عبر تغيير مواقفهم الذهنية"<sup>(2)</sup>. والمهم هنا، هو طاقة الذهن التي تحدت عنها وليم جيمس، وكشف عن دورها في صناعة الحياة والتحكم بمساراتها على الصعيدين الفردي والمجتمعي.

وكان "روبرت همفري" قد عرّف رواية تيار الوعي بأنها: "نوع من السرد الروائي يركّز فيه الكاتب أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية عبر مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عندها"<sup>(3)</sup>. في ضوء ذلك، راح الروائيون الغربيون يكتبون عدداً من النصوص الروائية التي سارت في دروب تيار الوعي، ومن ذلك رواية "عوليس" لجيمس جويس، ورواية "الفنار" لفرجينيا وولف، ورواية "الصخب والعنف" لوليم فوكتز.

أما عربياً، فقد نال توظيف "الوعي" في الرواية نصيبه عند بعض الروائيين العرب أمثال: نجيب محفوظ، ومصطفى محمود، وعبد الفتاح رزق، وجمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، ويحيى الطاهر عبد الله، ومحمود عوض عبد العال، ومن ثم علي أبو الريش في ما يتعلّق بالرواية الخليجية<sup>(4)</sup>، خصوصاً روايته "الغرفة 357" التي سنتناولها هنا في ضوء نظرية تمثيلات الآخر Representation of the other في المتخيل الإبداعي الروائي الإماراتي حيث تتضافر تقنيات رواية تيار الوعي مع تمثيل الآخر المختلف في تجربة إبداعية مركبة.

- 2 -

في رواية "الغرفة 357"، يستحضر أبو الريش الآخر المختلف منذ المشهد الأول في سرديتها، حيث المرأة الأجنبية التي تنام حراماً مع بطل الرواية مطر بن حارب من دون تحديد اسمها ولا جنسيتها لكنها شقراء غير عربية، بن حارب الرجل الإماراتي الخمسيني القادم من "رأس الخيمة" إلى "دبي" للاستجمام والراحة وإحياء فحولته مع نساء الليل في فندق راق ليتخلّص من "أثقال

أرهقت كاهله على مدى سنوات، وجثمت على صدره هموم كالجبال"<sup>(5)</sup>. يصف أبو الريش المشهد من الخارج، لكنه سرعان ما يتوغّل في دواخل شخصية بن حارب لاستجلاء حراك وتحولات وعيه، وتصوير ما يفكر فيه، وما يستحضره استذكّاراً، في تلك الساعة الشيطانية، من صور عن زوجته الفظة والغليلة "سلامة"، وولده "أحمد"، وهيمنة فكرة الخيانة التي طافت عليه من دون تأثير يُذكر لينام هائناً وسط سرير ترف وفي ظل أجواء "رائحة زكية خلفتها المرأة الغاربة"<sup>(6)</sup>.

لما كان بطل الرواية مطر بن حارب قدّم من رأس الخيمة إلى "مدينة دبي"، فهو بالتأكيد سينظر إلى حال المدينة المبهج على نحو مختلف وقد تغير كل شيء فيها، خصوصاً نوعية الناس القادمين إليها للعمل وطرق عيشهم، فضلاً عن طبيعة التغيرات التي طرأت على حياة أبناء المجتمع الإماراتي أنفسهم، فبعد ليلة حمراء أمضاها البطل مع إحدى فتيات الليل، نزل بن حارب إلى الشارع في صبيحة اليوم التالي، وأخذ يتحسّس أوضاع الناس التي تكتظ بهم المدينة. وهنا يتعمد أبو الريش تقديم صورة عامة عن أيام بن حارب الجديدة بالمدينة من منظور ومشاهدة بطل الرواية ذاته، وهي صور يوجد فيها "الآخر" على نحو كبير وواسع ومتعدّد الحضور، يقول أبو الريش راوياً: "غادر غرفته باتجاه الشارع، واستقل سيارة ليذهب إلى ميدان عبد الناصر. في الطريق إلى الميدان العريق، غاصت السيارة الصغيرة في غيمة بشرية هائلة، ملوّنة بأنصاف وأطياف من الوجوه واللغات، ولم تغب إلا اللغة العربية والعقال..<sup>(7)</sup>

في "ميدان عبد الناصر" بدبي، يلتقي بن حارب مع شخص هندي اسمه "محمد شومار كوتي"، وهو "الآخر" الثاني في سردية الرواية. و"كوتي" شخص وافد، عاطل عن العمل، ويعاني الأمرين؛ الفقر والفاقة، فيتعامل بن حارب معه برفق، لذلك بعث أبو الريش في نفس بطله التعاطف الإنساني المعهود عن الشخصية الإماراتية تجاه أمثال "كوتي" المسكين، بل وتجاه هذه العمالة المقتّعة، وأخذ على نماذج من الإماراتيين الذين يعبثون بمصير هذه العمالة قائلاً: "لدينا ضماير خربة..<sup>(8)</sup>، ويقصد أصحاب الشركات الذين يأتون بالعمالة ويضحكون على ذقتها ليتركوها هائمة على وجوهها بلا عمل في البلاد.

لأيام عدّة، ظل بن حارب بالفندق يصل الليل بالنهار، متربصاً بالنسوة الجميلات من خضراوات الدمن، غارقاً في الذكريات تارة، وفي لحظات الحاضر تارة أخرى، وقد ضحّ علي أبو الريش في شخصية بن حارب، وبلغة شاعرية شائقة، الكثير من صور الحياة والمشاعر والأحاسيس وهو

يراقب كل صغيرة وكبيرة بالفندق، خصوصاً النساء اللواتي كن يجئن صالاته للترفيه والترويح، واستعراض لطائف أجسادهن الياينة أمام الناس من رواد الفندق.

استمر ذلك الخلق الحيوي المتدفق لما يدور في ذات ونفس وذهن وعقل بن حارب حتى الصفحة الثانية والتسعين من صفحات الرواية لتظهر شخصية ثالثة من شخصيات "الآخر"، وهي شخصية "جوزيف" العربي اللبناني. وجوزيف رجل "مكسو ببعض آثار الكهولة، لكن الشيب الذي غزا رأسه كساه شيئاً من الوقار، ووجنته الحمراء المصقولة بدهن الفحولة الياينة، أكسبه حيوية ونشاطاً وقوة برزت من عضلات صدره الناهض"<sup>(9)</sup>. وهو الذي تطفّل على جاره بدعوى أنه سمع صوتاً مدوياً جاء من غرفة بن حارب، فجاء ليطمئن على سلامة من يسكن هذه الغرفة، لكن بن حارب يدعوه لتناول الشاي فالضيف يُكرم، وعندها يبدأ التعارف، وتتكشّف شخصية بن حارب المثقفة سياسياً ومجتمعياً من خلال الحوار مع جوزيف عن الأوضاع بلبنان في مسعى من أبي الريش لجعل بطل روايته عارفاً بما يجري في العالم، بل وبطبيعة الشخصية العربية غير الخليجية، خصوصاً اللبنانية؛ فبإزاء مقترحات جوزيف على مضيفه بالعمل في مجال التجارة، قال بن حارب في سره كتعبير عن نظرتة السلبية لهذا الآخر اللبناني: "ستبيعون البلد كما بعتم بلدكم.. كالجراد.. لا تحلون في مكان إلا وجعلتم أخضره يابساً"<sup>(10)</sup>. وبدلاً من دعوة بن حارب للعمل بالتجارة دعاه جوزيف إلى لقاء عشاء، وتم ذلك بحضور جوزيف وفتاتين لبنانيتين برونزيتين، واحدة اسمها "مادلين"، والثانية "نسرين".

ظل بن حارب يفكر بلذة مشتتة تجاه "مادلين" حتى "استعرت النيران في صدره، وانتابه شعور بغضب تجاه جوزيف، وبقدر ما أحبّ مادلين، كره جوزيف، ولا يدري من أين جاءت كل هذه المشاعر المزدوجة والمختلطة؛ فهو لم يزل يجهل ما يصبو إليه الرجل، وكذلك لم يتعرّف بعدُ جيداً على الفتاة التي أحبها بكل جوارحه، وبكل دقة من دقات قلبه"<sup>(11)</sup>. فأخذته مشاعر الكره لجوزيف مقابل عشقه لـ "مادلين"، وظل أبو الريش يحفر في وجدان بطله بن حارب وما يشعر به على نحو مزدوج تجاه "مادلين" الجميلة والشهية، وجوزيف المخادع النصاب الذي انكشفت شخصيته أكثر في صبيحة اليوم التالي عندما عرض على بن حارب الفتاتين بقوله: ".. هما أجلّ ما أقدمه لصديقي!"<sup>(12)</sup>.

مضى جوزيف، بينما بقي بن حارب يفكر بـ "مادلين" حتى تداهم الفتاة السريلانكية، عاملة التنظيف بالفندق، التي كانت ترغب بالنوم معه، لكنه يند عن ذلك وسط مشاعر غامضة بين استقبالها على سريريه من عدمه. وفي الحقيقة ينظر بن حارب إلى هذه الفتاة بروح إنسانية،

وهذا ما أراد أبو الريش استجلاءه في شخصية بن حارب بداية عندما وصف شعوره الداخلي بها قائلاً: "لكن أبا أحمد لا يستطيع أن يستضيف امرأة كهذه على فراش الدعارة وهي التي تفوح منها رائحة جسدها المغسول بعرق التعب وشقاء الوحدة والغربة، لا يفكر أبو أحمد في الالتحام بجسد امرأة لا زال حنينها موصولاً بأزقة البلاد البعيدة والمتناسلة من أرحام مجلودة برميم الأرض، ورطوبة الأنسجة الرمادية"<sup>(13)</sup>. ورغم هذه الرؤية الطيبة التي كانت تعتلج دواخل بن حارب، إلا أن هذه الفتاة ترتكب خطأ بحقه عندما قالت لـ "مادلين" التي جاءت للفندق تسأل عنه إنه غادر الفندق، فجئ جنون بن حارب غضباً عليها، وهو ما أكده جوزيف فيما بعد، لكن هذا الأخير يرتب لقاء آخر بين بن حارب و"مادلين" و"نسرين"، وهو ما تم بالفعل ليحصل العاشق الإماراتي على رقم موبايل "مادلين" الذي دسّته له خفية عن أنظار جوزيف لينتهي اللقاء وسط مشاعر جياشة راحت تتأصل في نفس العاشق المعجب بهذه الشقراء الجميلة، ويعود بن حارب أدراجه إلى غرفته ليعيش عاصفة من الفرح والتأملات في تلك اللحظات الجميلة التي أمضاها في اللقاء الشعاري على أمل أن يتصل مع محبوبته، وهو الاتصال الذي طال انتظاره، وتردّد في إجرائه، لكنه يتصل بينما هاتف "مادلين" كان مغلقاً ليزداد قلقاً وسط تكهنات ووساوس كثيرة اجتاحتها في لحظات الانتظار تلك حتى يأتيه جوزيف ليخبره أن "مادلين" اختفت من شقتها في منطقة "الجميرة"، بل اختفت من دبي نهائياً لتترك رسالة وداع موجهة إلى جوزيف. وعندها يزداد حنق بن حارب على جوزيف فيصفه بأقذع الأوصاف: "قال في سره: هذا القواد اللعين، لم أتوخ منه خيراً منذ أول مقابلة.....، وتعود يا نجس لتنقل لي هذه الأنباء المفجعة.....، جوزيف بلا قلب"<sup>(14)</sup>، و"جوزيف نذل ووضيع ومحتال فاشل"<sup>(15)</sup>. لقد كان رحيل واختفاء "مادلين" أمراً مفاجئاً لابن حارب حتى صرخ بوجه جوزيف قائلاً: "مادلين ليست الصفقة التي أخسرّها؛ بل هي العمر والتاريخ والدماء التي تجري في عروقي.. إنها الزمن الذي ذهب سهواً لتضيع فيه مفاصل الحياة"<sup>(16)</sup>.

- 3 -

مع هذه الصرخة، يضعنا تمثيل Representing علي أبو الريش لشخصية بن حارب عند مفترق طرق جديدة في رسم حركية الأحداث وطبائع الشخصية الرئيسة؛ فنحن إزاء تحوّل وجودي كبير صار بن حارب يكرسه بعد فقدان حبيبته "مادلين" التي صارت منبع المأساة في حياته، خصوصاً وأن وعي بن حارب بات يساوي بين موجودة "مادلين"، وموجودية بن حارب نفسه؛ لذا نراه يقول: "هي العمر والتاريخ والدماء التي تجري في عروقي".

كان هذا تصوّر الثاوي في ذات بن حارب، يبحث عن معادلات موضوعية في حاضر اللحظة التي



كان عليها بن حارب؛ إذ نراه يذهب إلى شاطئ الجميرة حيناً للمكان الذي كانت تقطن فيه "مادلين"، ومن ثم استذكراً لها إن لم يكن بحثاً عنها في "العمر والتاريخ والدماء". لقد استمرت رحلة بن حارب في البحث عن "مادلين" على نحو وجودي عندما هام على وجهه في شوارع وشواطئ "الجميرة"، وهو ما قاده إلى شواطئ التاريخ والعرق والأصل، وشواطئ حضور "الآخر" في بلاده، وتحديدًا في شواطئ البحر: "في هذه المراعي البشرية، استعار الرمل السيقان بدل الأغصان/ وراح يمنحها أقصى مدى في الاحتواء، ويكتوي بحرارة الدماء.. أين هذه الأبدان العارية يوم كان البحر بحرًا، والموج جبلاً من هدير في غابة السواعد السمراء؟ أين هذه المساحات الضيقة بين صدر وما دون، يوم كان الرمل ينزف بعرق الكادحين المشمرين عن رغبات تخنع لها الصقال القواطع، وأسنان القرش الذي كان سيداً ومولى، لا يشق لها غبار؟" (17).

وسط هذه الجموع السكانية أو "المراعي البشرية"، حسب النص، التي تعيش في أبراج عالية وقصور أرضية فارهة بمنطقة "الجميرة"، راح بن حارب يبحث عن "آخر" كمعادل موضوعي لـ "مادلين"، فقفزت أمه كآخر أسري في ذاكرته، وحضرت في تلك الأجواء النفسية والوجودية الغامضة حتى إنه سأل نفسه: "لماذا قلت أمي؟" (18).

وكان بن حارب قد استذكر والدته لأول مرة في الصفحة 123 من الرواية منذ بداية تعلُّقه الغرامي بـ "مادلين". نقرأ: "وحمي وطيس الدم في جسده وغلب عروقه، صار يلهث وكأنه قطع شوطاً طويلاً في الجري وراء فكرة مبهمّة داهمة، قفزت "صورة أمه" إلى رأسه، صارت تجول، فكّر الرجل، كيف تمتزج صورة مادلين بصورة أمه، كيف قفز الوجهان وكأنهما وجه واحد، جسد واحد؟" (19). لكن بن حارب لم يجد الجواب في حينها، إنما وجده فيما بعد، وذلك عندما غابت "مادلين" عن ديب، وصارت تحضر كحلم وقد توارى في كيان العاشق الولهان وسط شعور حاد بالافتقاد اجتاحه وهيمن على كينونته، بل صارت "مادلين" ظاهرة Phenomenon أو معطًى ظاهرياً بالمعنى الفلسفي، لتستحوذ على وجدان ومشاعر وأحاسيس وعاطفة وكل كيان بن حارب، فكان يحتاج إلى "معادلات موضوعية"، وهي معادلات غالباً ما تستدعي حضور الآخر لكي تفرغ الذات، المسكونة بـ "مادلين" حد الطفح، ذلك الحمل الثقيل عنها وتصرفه باتجاه ما، فوجد بن حارب ذلك باسترجاع "صورة الأم"، والمقاربة بينها و"صورة مادلين".

يتوغّل علي أبو الريش في وعي بن حارب لغرض تمثيل سرائره الداخلية في ظل حمى المقاربة والمقارنة بين "الأم" التي خطفها الموت يوم كان بن حارب في العاشرة من عمره، و"مادلين"

الحبيبة التي أيقظت في روح بن حارب الحنين للوالدة التي لم تكن تشبه مادلين بالشكل إنما بـ "البراءة والنباهة" (20). ولا تفوته المقارنة بين شخصية والده وشخصية جوزيف: "كان أي أشبه بجوزيف في الصلف والغرور" (21)، ومن ثم: "جوزيف المفترى لا يشبه أحداً إلا نفسه؛ وربما يتقارب قليلاً مع أي، لكن أي كان رجلاً فذاً فظاً غليظاً نبيلًا.. وجوزيف لم يكن إلا نفاية قذفتها ريح الأزمنة القذرة والمدن المتواطئة مع الحنث والخيانة والرفث القبيح" (22).

نلاحظ هنا، أن الآخر العربي/ الوافد/ النزيل يستدعي حضور الآخر الأسري في تجربة بن حارب الوجودية التي هي تجربة المتخيّل الإبداعي لعلي أبو الريش في هذه الرواية.

يذهب بن حارب إلى "قبر أمه"، وهناك تبدأ رحلته في الألم الوجودي حيث البكاء والأنين والحنين إلى حبيبتيْن مفقودتين؛ "والدة" بن حارب و"مادلين" في مشهد تتطابق فيه صورة الأم مع صورة الحبيبة: "صاح: أمي.. أم مادلين، الوجهان صدر واحد، وثدي واحد، وحلم واحد، وفجيرة واحدة، وفقدان واحد" (23).

يترك بن حارب القبر ليتيه في الصحراء، يقابل بعض البدو الرّحل، لكنه يعتصم في أحد الكهوف ليخرج منه ويلتقي بدويّاً يرافقه لأيام فيسأله بن حارب، وهو الذي أمسى على هيئة رجل شبه مجنون، أين "مكان أمي.. قبرها.. روحها الهائمة في صحرائك.. أتدّني عليها أم أرحل؟" (24).

يستمر البدوي مرافقاً لابن حارب في الصحراء، يقطعان المسافات معاً، يجلسان في ظلام الصحراء، وفي ظل تلك الأجواء راحت انفعالات بن حارب تتطور نحو الأسوأ حتى إنه صار يتحدث مع بشر غير مرثيين (25)، وراح مخياله الجنوبي يستحضر كائنات الأمس أو نماذج من الآخر المختلف في محاولة من أي الريش لاستحضار الآخر في "لاوعي" بطل روايته، بعد تجربة استحضاره في "وعي" البطل نفسه كما رأينا، فقد استحضر جوزيف من جديد، قال بن حارب: "يا جوزيف، يا جُرد، يا سافل، يا نسل الأندال، إن كنت رجلاً فاخرج فسوف أقطع أوصالك وأرميها للضواري" (26). كذلك يستحضر الفتاة السريلانكية عندما كان بن حارب قد جلس عند قبر يعتقد أنه قبر أمه: "لن تتمكني يا رقيقة من صرف أمي عني، إنها الآن تقطن هنا في هذا القبر، تبتسم وتناديني باسمي، وتصرخ قائلة: اصرف عني هذه البغيضة إن كنت تحبني" (27)، بل يلاحق وجه هذه الفتاة الخادمة مرة أخرى فيقول لها: "اغربي؟ أريد وجه أمي لا وجهك القميء.. أريد

رائحة أمي لا رائحتك العفنة.. وجه السريلانكية يصبح وجهين وثلاثاً وأربعاً.. تحيط به الوجوه المتناسخة من كل صوب»<sup>(28)</sup>.

يمضي بن حارب أيامه على هذه الحال متنقلاً في جهات عدة داخل دوامة الصحراء حتى "يسكن المدى ويحتوي الحياة الأبدية"<sup>(29)</sup>.

إن تمثيل علي أبو الريش للآخر المختلف، وعبر شخصية مطر بن حارب في روايته "الغرفة 357"، هو تمثيل سلبي، فالآخر العربي المتمثل بشخصية "جوزيف" اللبناني هو "آخر" مخادع ومراوغ وغادر، وقد رأينا كيف صوّر أبو الريش من خلال بن حارب شخصية هذا الآخر اللبناني. ولا يختلف الأمر مع شخصية المنظفة السريلانكية التي غدرت بن حارب، وفتحت له أفق مأساته حدّ الجنون في علاقته مع "مادلين" اللبنانية التي عشقها كآخر مختلف لكنه جميل وشاعري.

- 4 -

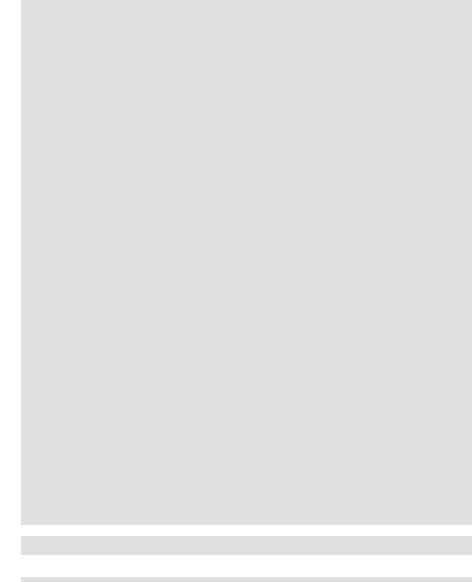
لقد تسبب الآخر المختلف بكارثة وجودية عاشها بن حارب حتى هام في الصحراء بحثاً عن قبر أمه وهو الذي حمل صورة "مادلين" في قلبه إلى أمه لتكريس التطابق الافتراضي بين "مادلين" و"أمه" بغية الخروج من أزمة عشقه لهذه المرأة، وهو العشق الذي قاده إلى الجنون، وبالتالي إلى الموت التراجيدي الحارق.

مع هول هذه المأساة، انتصر علي أبو الريش لـ "الذات الإماراتية المفجوعة" مقابل "الآخر المختلف الفاتك"، عندما فتح هذه الذات، ذات البطل الإماراتي، على تجربة التفاعل الوجودي الخلاق مع الآخر المختلف وإن مارس، هذا الأخير، سياسات الفتك الوجودي عن غير قصد حيث شخصية مطر بن حارب، الرجل الإماراتي التي ظل أربعين عاماً يبحث عن "آخر" يعيده إلى صدر أمه الذي كان يمتح منه الدفء الوجودي والكوني والمجتمعي والذي افتقده منذ كان في العاشرة من عمره.

طوبى لك يا مطر بن حارب وأنت الذي استلطف الآخر المختلف بطريقتك التي لك حتى أيقظ فيك الحنين إلى صدر أمك ليفتك بك حدّ الجنون.

## هوامش

- (1) علي أبو الريش: الغرفة 357، دار الكتاب العربي، بيروت، 2009.
- (2) انظر موقع: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) مادة "وليم جيمس".
- (3) انظر قراءة الأستاذ شوقي بدر يوسف لكتاب د. محمود الحسني: "تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة"، مطبعة الرافعي، طنطا، 1995. مقال منشور في موقع [www.arabicstory.net](http://www.arabicstory.net). وراجع أيضاً كتاب روبرت همفري: "تيار الوعي في الرواية الحديثة"، تر: د. محمود الربيعي، دار المعارف، ط 1 / 1973، ط 2 / 1974. وهناك طبعات أخرى مثل طبعة دار غريب، القاهرة، 2000. حول مفهومات تمثيل الوعي بالرواية العالمية وتطبيقاته الإبداعية.
- (4) للمزيد حول توظيفات علي أبو الريش لموضوعة "الوعي" في رواياته، انظر دراستنا عن روايته "زينة الملكة" في كتابنا: "تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية/ قراءة في هوية المتخيل الإبداعي". منشورات وزارة الثقافة والشباب والمجتمع المدني، أبوظبي، 2009.
- (5) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 10. لا يحدد علي أبو الريش زمنية الأحداث لكن بمجرد يذكر منطقة "الجميرة" في كيانها الجديد فإنه يضعنا في أزمنة السنوات الأولى من ألفتينا الثالثة.
- (6) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 9.
- (7) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 11 - 12.
- (8) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 17.
- (9) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 92 - 92.
- (10) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 95.
- (11) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 113.
- (12) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 112.
- (13) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 125.



## الآخر المختلف في حضوره العايش ناصر جبران في رواية "سيح المهلب"

- (14) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 182.
- (15) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 186.
- (16) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 186 - 187.
- (17) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 203 - 204.
- (18) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 208.
- (19) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 123.
- (20) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 208.
- (21) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 208.
- (22) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 210.
- (23) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 221.
- (24) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 242 - 243.
- (25) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 256.
- (26) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 252.
- (27) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 262.
- (28) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 262.
- (29) علي أبو الريش: الغرفة 357، ص 304.

## الآخر المختلف في حضوره العاثر!! ناصر جبران في "سيح المهلب"

هذا العالم الحاضن يشكّل وطناً صغيراً لأفواج من البشر الباحثين عما يخلصهم من عواقبهم المنهكة أو يقربهم لنيل سعادة مفقودة. عالم يختلط فيه الاصطناعي بالطبيعي. "سيح المهلب"، ص 41.

في عام 2007، صدرت للقص والشاعر الإماراتي ناصر جبران روايته الأولى "سيح المهلب"<sup>(1)</sup>. و"سيح المهلب" مدينة في رأس الخيمة بالإمارات، إلا أن تسمية المدينة لا علاقة له بكتاب الرواية سوى من حيث الدلالة الرمزية في كلمتي سيح المهلب التي "تعبّر عن موقف الكاتب عما يجري من تطوّر في البلاد على حساب الإنسان بعامة، والكاتب والفنان منه على نحو خاص" كما يقول الناقد عزت عمر<sup>(2)</sup>. فبحسب خطاب الرواية يُبدي المؤلّف تذمُّراً بإزاء ظواهر ومعطيات المجتمع المفتوح Open Society الذي لا ينغلق على غيره من المجتمعات، بل يتفاعل مع ثقافته وحضاراته ومجتمعاته وتكويناته البشرية الأخرى على نحو مباشر وملمس.

ما يهّمنا هنا، وفي دراستنا هذه، هو الشخصون الذين يتحرّكون في الأمداد المكانية لهذا المجتمع؛ فالمجتمع المفتوح يقتضي وجود تنوعات بشرية مختلفة الهويات؛ تنوعات لها عاداتها وثقافتها وطرائقها في العيش، تؤثر وتتأثر في المكان الذي تعيش فيه، تنوعات تبسط موجوديتها في مراكز وضواح وتخوم المدن، شخصون يتم تمثيلهم روائياً حتى يقودك سرد وجودها إلى مشاهدات يومية تتغذى منها لعبة المتخيّل الإبداعي كما هو حال تجربة ناصر جبران الإبداعية المغامرة في روايته هذه.

من حيث خطاب الرواية، وقدر تعلّقه بموضوع البحث عن تمثيل الآخر Representation of the other في الإبداع الروائي الإماراتي، نلاحظ على ناصر جبران أنه يعتمد إلى توظيف بعض الأشخاص الوافدين إلى مجتمعه ليحضرُوا في مجتمعه روايته، وليشكّلوا الشخصيات الرئيسة في نسيجها السرد والخطابي، كذلك يستعين ببعض الشخصون المحلية كمرابا وكذوات في عملية تفعيل وجود الآخر الوافد عبر الكشف عن مظهراته اليومية والوجودية والخطابية.

الراوي في هذه النص هو المؤلّف، وهو أيضاً السارد والكاتب، إنه "حميد" في هذه الرواية. يحرك

ناصر جبران الشخوص ويقدمهم ويؤخرهم كما يشاء وحسب مشهدية سينمائية متناوبة تتخرج وتظهر حسبما تمليه مقتضيات السرد، وهذا ما أضفى على هذه الرواية قدراً من المناورة التي ربما يعشقها القارئ، وهل هناك أجمل من عشق القارئ للنص؟ إنه غاية اللذة التي يطمح لها المبدع دائماً.

مثلاً لجأت فاطمة الحمادي في روايتها "بين طرقات باريس" وغيرها من الروايات الإماراتية إلى صياغة عتبات تتقدم متن الرواية، كذلك فعل ناصر جبران في "سيح المهلب"، ففي العتبة الأولى، يشعرنا جبران أن العالم الذي يعيش فيه بات فاقداً لنقائه وأصله وفطرته وجوهره فيتساءل: "لماذا يجهزون على كل شيء جميل، ويعاقبون النقاء، ويخنقون الأرض؟". ومن ثم يقترح ليقول: "إن البشرية بحاجة لسنّة ضوئية كي تصالح فطرتها النبيلة، وتطهر جوهرها من قباحة أفعالها الشائنة، وتدنو بضالة نحو إدراك الأصل من القيم الخالصة!"<sup>(3)</sup>.

في هذا النصّ/ العتبة، يكشف ناصر جبران عن تمردّه على واقع مضاف على الواقع الأصل ذلك الواقع العذري الذي كان أكثر أصالة ونقاء وجوهريّة وفطرة مقارنة بالواقع المضاف الذي أتى به التحديث البنوي الشامل الذي اجتاحت مفاصل المجتمع الإماراتي بعد الاستقلال السياسي، واكتشاف النفط، وفي ظل تحول المجتمع من التقوقع والانغلاق على الهوية إلى مجتمع مفتوح على هويات الأمم والشعوب والحضارات والثقافات. وهذا ما سيظهر تباعاً كلما مضينا في قراءة سردية نص الرواية.

إن الحنين إلى المجتمع الأصل، مجتمع الفطرة، مجتمع النقاء الأول، المجتمع البري، المجتمع العذري، يتبعه ناصر جبران بالحنين إلى "الآخر" في هويته الإنسانية. يأتي ذلك في العتبة الثانية التي صلبها في مقطع شعري هذه المرة وهو الشاعر كما نعرف؛ يقول ناصر: "يا أبناء البشرية.. انتصروا لإنسانيتكم المبعثرة.. ابحتوا عني مثلاً أبحث عنكم.. أغيثوني.. أنقذوني.. أكاد أموت.. أين أنتم..؟"<sup>(4)</sup>. إلا أن ناصر، وفي العتبة الشعرية ذاتها، يدشن موقفاً مغايراً عن حنينه إلى الآخر في هويته الإنسانية، فقد سئم الآخرين عندما سئم الأحياء، يقول شاعراً: "يا الله.. يا الله.. الرحمة.. خلصني من عذابي.. نجّني مما أنا فيه، فقد سئمت الأحياء!"<sup>(5)</sup>.

بالطبع، لا يمثل هذا موقفاً متناقضاً في خطاب العتبتين، إنما هو التعبير المتجاور عن قلق وجودي بين الأنا والآخر يعنونه كينونة ناصر جبران نفسها في علاقته بالمنجز التحديثي المضاف الذي طرأ على حياة مجتمعه؛ تلك الحياة التي باتت مفتوحة على هويات بشرية متعدّدة الاختلاف. وربما

يمثل موقفه هذا من الأحياء الذين سأمهم موقفاً ذاتياً محضاً، لكن الرواية كائن موضوعي في خطابها النهائي تكشف عن حياة موضوعية متحرّكة ما يعني أن الذات هي جزء جوهري من العالم الخارجي بكل ما فيه من معطيات!

لم يرد في عتبة ناصر جبران الثانية عبارة "سئمت الآخرين"، بل قال "سئمت الأحياء"، فهل ينتصر جبران للأموات؟ لا أعتقد ذلك؛ إذ يبدو لي، وكما سنقرأ في متن الرواية معاً، أنه يعني أحياء العالم المضاف الذين حلوا على مجتمعه في المرحلة ما بعد الاستعمارية Post - colonialism، مرحلة اكتشاف النفط، مرحلة الاستقلال عن سطوة المستعمر القديم، وبالتالي مرحلة تعولم المجتمع الإماراتي.

عندما ندخل إلى متن الرواية، يقدم لنا السارد أو الراوي العارف وصفاً لمقهى يكتظ بالناس الوافدين متعدّدي الهويات والجنسيات والثقافات سوى القليل من المواطنين المحليين؛ فهناك شخص إماراتي يجلس وحيداً بالمقهى اسمه "حميد" وهو ناصر جبران ضمناً. يدخل الراوي وهو ناصر جبران أيضاً، يدخل إلى وعي حميد ومخياله، ويستنطق ما يدور في خلدّه وروعه وذاته: "الوقت يمر، أحسّ بالغربة القاتلة، ظلّ ماكثاً وحيداً بين الجميع الجالس.. وما من أحد من معارفه يطل، ولا أحد من مواطنيه.. وحده يرتدي الغترة والعقال.. لماذا صرّ مع شعبي المتسامح الكريم إلى أقلية ضائعة بين حشد من القوميات الوافدة؟"<sup>(6)</sup>.

يكشف لنا هذا المقطع من متن النصّ صورة لإحساس الفرد الإماراتي بالغربة في وطنه، وقدما قال أبو حيان التوحّيدي: "الغريب من كان غريباً في وطنه"، ويكشف أيضاً عن أول موقف يدشن النظرة إلى الآخر المختلف في هويته القومية والكونية.

ورغم أن السارد تساءل فحسب، لكن تساؤله كان وجودياً لما آل إليه المجتمع الإماراتي من تحولات متسارعة جعلت منه مجتمعاً مفتوحاً على الآخرين Others ليس فقط مع مختلف القوميات، بل مع مختلف الأعراق والمجتمعات والثقافات والحضارات والعادات الوافدة بشخصها المشاركة في الفضاء المجتمعي الإماراتي للعيش أو العمل أو السياحة.

عبر شخصية المواطن، صاحب الغترة والعقال، بدأت تمثيلات Representations ناصر جبران للآخر الوافد الحاضر في موجوديته المشخّصة؛ فقد "عاد يقلّب ناظره، رأى شخصاً غريباً يشاطر شابة أجنبية باهرة الجمال ترقق بفيض مثل نجمة"<sup>(7)</sup>.

في الواقع سيبقى هذا الغريب موضع تأمل ومتابعة في سردية الرواية، ويكفي لفظ "الغريب" في سياق العبارة وهو الذي يمثل الآخر الغامض بداية والواضح تالياً؛ فهذا "الوجه ذو السحنة الشرقية"، يقول حميد، "ربما لا أتذكر اسمه الآن، ولا أستحضره، لكنه ليس غريباً.. لا بد لي من معرفته والكشف عن اسمه.. قالها بتحدٍ خفيٍّ في ذاته ثم صفن في وحدته يتذكر!"<sup>(8)</sup>.

يحضر في سردية الرواية شخوص يمثلون الآخر في تنوعاته العرقية المختلفة. في المقهى يحضرون ليدخل ناصر جبران إلى وعيهم وذواتهم وتاريخهم ومواقفهم وسلوكياتهم وتحركاتهم، فهو الراوي العارف. وتبقى شخصية الفتاة اللعوب التي تجلس مع "آدم" مولدة للحدث موضعياً، بل إن آدم ذاته يبقى موضع توليد صور في مخيال وذاكرة الراوي السردية عندما تأخذنا ذكرياته إلى تاريخ وجود آدم في الإمارات عندما جاء تهريباً إلى الدولة من بلاده ليشغل عامل مصعد في أحد الفنادق، ويرتكب خطأ أخلاقياً فاحشاً بحق نزيلة ليُطرد بعدها من عمله، ويهيم على وجهه من دون أوراق رسمية تسوّغ له وجوده في الدولة، لكنه يبقى على صلة بالنساء الوافدات من جنسيات أجنبية مثل "روز" وصديقتها "لوسي" وغيرهن من العاهرات، ويرتزق من لحمهن البض وسط مشاعر الخوف والخشية والحذر من الآخرين لأنه يمارس عملاً غير أخلاقي ومناف لعادات المجتمع الإماراتي المحافظ.

آدم الذي تعرّف، ومحض الصدفة، إلى شاب اسمه "خاطر المعلاق"، دعاه هذا الأخير العمل في ددمة جماعة ذات مال وجاه ونفوذ من أهل البلد، لا يقدّمه ناصر جبران في تمثيله Repr-senting لهذه الشخصية الوافدة إلا من واقع كونه شخصية لا تعرف شيئاً سوى الارتزاق والتيه في عالم النساء العاهر حدّ المجنون، وما يتطلبه ذلك من مستويات اندماج مخاتلة ومراوغة في المجتمع الذي يعمل فيه قصد البقاء، يقول آدم عن نفسه: "صرتُ خازن أخبارهم وأسرارهم بما أقف عليه بنفسي أو أتسقطه من الغانيات اللاهيات بأجسادهن والساهرات على راحة السادة، وكثيراً ما نالني شيء من فضلتهم الزائدة من النساء ممن لم يجدن سبيلاً لمخادعهم حتى صرتُ، مع الوقت، صديقاً لمعظمهن"<sup>(9)</sup>.

لم يستمر آدم في العمل كمحاسب ومتابع مع السيد الكبير، إنما فكّر بتركه ونجح إلى حدّ كبير في ذلك ليعود إلى مقهاه، وإلى شقراواته حيث يدير الدعارة المنظمة في وقت فقدت "سواحل الأمس عذريتها، وامتألت بالأغراب والأجساد الناعمة من الشقراوات الحسان"<sup>(10)</sup>.

هذا ما يقوله آدم وهو يجلس في المقهى ليس بعيداً عن حميد الذي يعرف عن آدم أنه قوّاد نساء ودعارة لعوب ومعتق لا غير، لكن آدم لم يعد ذلك القواد الفقير إنما يمتلك من المال الكثير، والقوة النافذة في المكان الذي يتحرّك فيه، وها هو آدم، يقول الراوي: "ينفش ريشه كالطاووس، ويروّج لبضاعته علناً، ويجلس في الأماكن العامة والمقاهي بأريحية مفتوحة"<sup>(11)</sup>.

آدم هو "الآخر العابث" الذي يعري خطاب هذه الرواية أقنعتة، ويرفض حضور كينونته السلبية النزيلة في المجتمع. إن أنموذج آدم ليس هو الوحيد الفريد نادر الوجود في مجتمع مفتوح كالمجتمع الإماراتي، إنما هو حالة من حالات باتت تتكاثر بلا هوادة كلما أوغل هذا المجتمع وغيره في انفتاحاته المتعملة. يقول حميد مخاطباً صديقه راشد: "كل شيء جميل يذوب ويتدرّر ويختفي إلا هؤلاء من أمثال آدم وشاكلته فإنهم يتناسلون ويتناسخون. انظر كم من عقّال هنا يا صاحبي؟ وكم غيرة تتحرّك بين هذه الجموع الغفيرة من البشر؟ إنها حالة تشريع شاملة لإذابتنا وطمسنا، ولا أدري قد يأتي يوم تُلاحق فيه الهوية الوطنية، وتكون متهمّة، ويطلب منك رأسها والقبض عليها. ألا تتوقّع ذلك يا راشد؟" (12). إلا أن الالات في النهاية هو أن آدم يحصل على "الجنسية!". هذا هو واقع الحال مهما كانت الغرابة طافحة فيه.

لا يمكن لنا القول إن تمثيلات ناصر جبران للآخر في روايته "سيح المهلب" هي تمثيلات سلبية على نحو مطلق؛ فقبل أن يختم روايته راح مخياله يستذكر نماذج من الآخر المختلف الذي وفد إلى الإمارات ليعمل ويعطي ويقدم على نحو بنائي وإيجابي خلاق، ومن ذلك ما قاله حميد وهو يقارن بين الآخر المصلح مثل "الأستاذ عبد المعطي الذي أسهم في تعليم جيل وأكثر وفئات تعليمية متعاقبة... إلى جانب الدكتور جعفر دوست الذي قدّم خدمة جليلة في وقت شحت فيه الخدمات الصحية حيث جبر عظام الكثيرين، وتنقل بين منازل أهل الدار مداوياً، وأندمج أطفاله مع أطفالنا، وصاروا كباراً تجمعهم الصداقة والعشرة الطويلة"<sup>(13)</sup>، والآخر المفسد مثل شخصية آدم التي عبثت بحياة المجتمع على نحو مؤذ وسافر وغير أخلاقي.

إننا، وعندما نقرأ رواية "سيح المهلب"، لا بد من أن نميز بين موقف مؤلف الرواية من قضية التحديث والاندماج في مجتمع العولمة العالمي الذي يجتاح مجتمع الإمارات كما يجتاح مجتمعات خليجية بل عربية أخرى. إن موقفه هذا هو موقف ذاتي وشخصي ينطلق من مرجعية فكرية أو دينية ما يمكن أن نضعها خارج سياق خطاب الرواية، لكننا لا يمكننا التملّص من تأثيراتها في خطاب الرواية الإبداعي.

يبقى طرف التمييز الثاني، وهو موقف ناصر جبران من "الآخر" في المجتمع المتعولم الذي يعيش فيه كما هو على الأرض، ومن ثم في مجتمع الرواية كما يظهر في سردية المتخيل الإبداعي في النص؛ الأول يعضد الثاني ويقدم له، بينما الثاني لا يتنكر للأول، وهو موقف يستبطن تمييزاً واضحاً بين الآخر/ المختلف/ المصلح من خلال منظومة قيم أخلاقية رفيعة، والآخر/ المختلف/ المفسد أو العايب من خلال منظومة قيم الرذيلة والسقوط في أحوال المجون والدعارة والتخريب الأخلاقي.

## آخريه العبيد..!

### قراءة في رواية "ريحانة" لميسون صقر

## الهوامش

- (1) ناصر جبران: سيح المهلب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ووزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، الشارقة - أبوظبي 2007.
- (2) عزت عمر: سيح المهلب لناصر جبران/ أول رواية إماراتية تعالج خطورة التحولات في مدينة ما بعد الحداثة. موقع الناقد عزت عمر الإلكتروني (www.izzatomar.com).
- (3) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 5. سنجد نص هذه العتبة يظهر في متن الرواية ص 27.
- (4) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 7.
- (5) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 7.
- (6) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 12.
- (7) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 13.
- (8) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 14.
- (9) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 81.
- (10) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 104.
- (11) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 112.
- (12) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 114.
- (13) ناصر جبران: سيح المهلب، ص 118.

## آخريه العبيد..!

### قراءة في رواية "ريحانة" لميسون صقر

أريد أن أكتب سيرة عبدة من خلال العالم القديم منذ ستينيات القرن الماضي إلى الآن، أكتب عن العالم الهامشي الذي ينمحي من الذاكرة رغم أن العبودية ألغيت. لكن هناك حالات تصل إلى أقصى صراع وجودي، ريحانة مثلاً لم تكن تنظر إلى المستقبل كحلم، ما يفتح أمامها هو الماضي، كل ما هو ماض يتجلى ويتضح وتستمتع بتذكره، الماضي المرتبط بالمكان لهذا أرادت العودة لأن الحاضر في حزن ماضيه، أما القادم فلم تعرفه إلا من خلال ذكرياتها، وسيأتي من خلال الاستقرار والعودة والحب الذي سيجعل للاستمرار إمكاناته، من هنا كان الحسم في العودة انتصاراً لها على كل تعقيدات حياتها، العودة إلى العبودية هذا التوافق بينها والرجوع. "ريحانة"، ص 159.

ميسون صقر، شاعرة إماراتية من الشارقة، كتبت دواوين شعرية عدّة، لكنها كتبت الرواية أيضاً؛ ففي عام 2003 صدرت روايتها الأولى "ريحانة" (1). وللهذه الأولى تبدو سردية هذه الرواية ذات طابع تاريخي، لكنها أيضاً تبدو مثل سيرة لأسرة ترحل عن وطنها الشارقة إلى مصر حوالي عام 1964؛ سيرة يتداخل فيها التخيلي الذاتي Autofiction مع الواقعي التاريخي Actual ذلك أنها بدأت بحدث تاريخي منظور جربته إمارة الشارقة فعلياً في تلك المرحلة، ما يعني أننا بإزاء نص مركّب في طبيعته الكتابية؛ فالوثيقة التاريخية والسيرة الذاتية تعملان معاً على إضاءة بعضهما بعضاً؛ يعمل التخيلي في النص على إضاءة الوثيقة التاريخية، وهاتان الأخيرتان تعملان على إضاءة التخيلي، وكلاهما يصب في وحدة النص؛ فنص الرواية يخرج من التاريخي ومن هاجس السيرة عندما ينتصر للتخيلي، ويخرج من التخيلي عندما يوظف مرويات تاريخية مدوّنة تارة وشفاهية تارة ثانية، لكنه ينتصر، في النهاية، إلى المتخيّل الإبداعي Imaginative في جنسه الروائي.

في دراستنا هذه، سنتوخّى البحث عن الكيفية التي تتمثّل Representing ميسون صقر بها شخصية الآخر Other في روايتها "ريحانة". إلا أننا وعلى الصعيد الأسلوبي، نلاحظ على أن ميسون أسست لفكرة الآخريه Otherness في تقنيات السرد نفسها وذلك من خلال تعدد الساردين في الرواية؛ فهي تترك المجال لأكثر من سارد ولأكثر من راو؛ فهناك الراوي أو السارد المركزي الذي تمثله ميسون صقر نفسها بوصفها مؤلفة النص أو كما يقال الراوي العارف الذي يتحدث بضمير الغائب على نحو أبوي، وهناك الراوي البطل الذي يسرد بضمير المتكلم، والمقصود هنا بطله



الرواية "ريحانة"، وهناك أيضاً ساردون آخرون مثل "شمسة"، وغيرها، وجميع هؤلاء يتناولون على المشاركة في سرد الأحداث. وهكذا تتعدد أصوات الساردين، وبذلك تمنحنا تقنيات السرد متعدد الأصوات قيمة طيبة عن فكرة الآخرة في هذه الرواية التي تبدو قيمة أسلوبية لكنها تشتغل في مجرى توليد القيم الفلسفية والفكرية المتعلقة بخطاب الآخر وفلسفة الآخرة في الإبداع الروائي.

يحيل عنوان الرواية "ريحانة" إلى امرأة من طبقة العبيد تعمل في القصر كخادمة لزوج حاكم. وعلى الصعيد الإبداع الروائي الإماراتي، قلما نجد نصاً يتناول العبيد بالطريقة الإبداعية التي عالجت فيها ميسون صقر هذه الطبقة التي تمثل أحد أنماط الآخر في المجتمع الذي تعمل وتعيش فيه، خصوصاً تلك الفئة من العبيد التي تعمل داخل القصور.

ومن هناك تكتسب هذه الرواية مزايا الكشف عن المستور وغير المرغوب الحديث عنه أو فيه، ولا التطرق إليه في مجتمع القصور، فكيف وحال هذا النص الروائي النادر الذي يتناول إبداعياً شخصية خادمة تعمل في قصر حاكم؟

تبدأ أحداث الرواية من إمارة الشارقة التي يحكمها "القواسم" قبل أن تتحد في دولة الإمارات العربية الحالية. هناك حاكم وأسرته، وهناك المستعمر الإنجليزي، وهناك جمال عبد الناصر وخطابه القومي، هناك بشر من طبقات عدة بالإمارة لعل منهم العبيد، والتجار، والبحارة، وجميعهم من أعراف ومناطق مختلفة، هناك ذات شارقية "نسبة لمدينة الشارقة"، وهناك ذوات نزيلة تمثل الآخر بالنسبة إلى الذات الشارقة.

الحاكم وزوجته وابنته "شمسة"، وخادمتهم "ريحانة" يرحلون إلى مصر كوطن بديل أو كمنفى إجباري، وهناك يعيشون حياتهم (2)، ويلتقون "الآخر" المصري عن قرب بكل تنويعاته العرقية والثقافية والطبقية والأيدولوجية، إلا أن ذلك لم يكن هو اللقاء الأول بالآخر، ففي الشارقة كان للآخر المختلف حضوره في الحياة السياسية والاستعمارية والمجتمعية؛ الإنجليز، الوافدون للعمل من إفريقيا، التجار الهنود، التجار الإيرانيون، وغيرهم، لعل أكثرهم قسوة على الحاكم وأسرته هو المستعمر الإنجليزي.

"ريحانة" فتاة عبدة، ولأنها كذلك، فهي تمثل آخر في قصر الحاكم. كان والدها "سعيد" عبداً مُشترى وفي خدمة البلاط لدى الحاكم، وأمها "مهيبة"، وفي الشارقة تزوجت من "حبيب" الذي

قدم إلى الشارقة من نقطة بعيدة في عُمان ليعمل سائقاً للحاكم وأسرته، وأنجبت منه "محراك" و"نصور/ ناصر"، وتالياً "حليمة".

الحاكم وزوجته وابنته شمسة وريحانة وولدها محراك وهي حامل بآخر سيكون اسمه "نصور"، هم ذوات متعددة المستويات الطبقة ترحل إلى "الآخر" المصري، وكان سبب ترحيلهم هو "الآخر" الانجليزي.

في المنفى المصري، بقيت ريحانة وأولادها آخر بالنسبة للأسرة المغتربة، وبقي الشعور بالآخرة قائماً لديها، لكن اللافت هنا أن ميسون اصطفت طفل ريحانة محراك ليكون بؤرة الشعور بالآخرة وهو الصبي ابن الخمس سنوات، فقد كان محراك يرتدي ملابس السيدة، زوجة الحاكم، لمرات ومرات تقمصاً رغم عقابها له، تقول ميسون: "فرغم سنواته الخمس، كان محراك يرى ذلك الحبل الخفي الذي يقيده وأمه بهذه الأسرة التي تقتنيه مثلما تقتني الأشياء دون إحساس... إنها العبودية التي أدركها بإحساسه البادئ في التفتُّح" (3). وهنا كتب الناقد جمال القصاص يقول: "كان اختيار الكاتبة لاسم محراك موفقاً للدلالة على التطوح والتخط في شتى الاتجاهات من دون بصيرة أو هدف أصيل. ويبدو محراك ومنذ طفولته كما تكشف الرواية كأنه شخص فاقد امتلائه بذاته، يهرب دائماً من كينونته الذكورية، بل يعشق نقيضها وتجسيدها في كينونة أخرى نقيضة، أو بمعنى أدق كينونة مخنثة وهنا نذكر مشهد افتتاحه، وهو الطفل، غرفة نوم سيدته/ عمته، ووضعها ماكياجاً وارتدائه ثوباً خاصاً بها" (4).

في مصر، التي تمثل "آخر عربياً" للأسرة المغتربة، تندلع حرب 1967، وهناك ثمة حضور جديد للآخر الغربي، الآخر المستعمر في شكله العسكري والغازي هذه المرة، فتتقبل الأسرة ألم الحرب على مضض لتولد الهزيمة العربية هذه المرة بعد هزيمة الحاكم المنفي، تقول شمسة ابنة الحاكم: "هزيمة 67 جعلتنا ننخلع من هزيمتنا الصغيرة إلى هزيمة الوطن العربي بكامله" (5). أما ريحانة، وفي مصر أيضاً، فتأخذها الحياة هناك إلى التدخين وشرب الخمر وتعاطي المهدئات والحبوب ليس بسبب الحرب على مصر، إنما بسبب زوجها الذي اقترن بامرأة ثانية اسمها "فطوم"، فطوم التي تكرهها ريحانة أشد الكره لأن فطوم تحدّثها يوماً بخطف زوجها منها: "سأسرق منك يا ريحانة، وسأسرق جميع الرجال الذين سيتوددون إليك، الواحد بعد الآخر، سأجرّدك يا ريحانة منهم جميعاً، انتظري أنا؛ شابة جميلة، وسأزوج حبيباً يوماً لأغيظك وأخذه منك" (6).

وهذا ما حدث بالفعل، فكانت ريحانة، وإثر ذلك، تعيش حالة صراع مع الأسرة المغتربة التي

تنظر إليها على أنها آخر/ عبدة/ خادمة، ومع فُطوم، النظير المحلي والمجتمعي الذي تسبب في ثلم امتلاك ريحانة المطلق لزوجها حبيب.

تحاول ميسون صقر أن تعود إلى جذور شخصية الآخر في روايتها هذه، وذلك عندما عادت تسرد حياة "مباركة" زوجة سعيّد والد ريحانة، هذه المرأة التي تمت سرقها من إفريقيا، وجيء بها مشتراة إلى الشارقة حتى "اشترتها جدة الحاكم لأبيه وربتها مع ابنتها، وظلت معهم تخدم وتطبخ وتتعلّم العربية ولكنها تتكسر أحياناً"<sup>(7)</sup>. لم تكتف ميسون صقر في تمثيلها لشخصية مباركة عبر البحث عن جذورها، إنما راحت تكشف عن جذور مباركة في أفريقيا أيضاً: تقول ميسون: "كانت مباركة من قرية الكايا إحدى قرى الأدغال الأفريقية التي تحيطها الأسوار بقوامها الخشبية المدببة لتحتمي فيه القبائل من بطش القبائل القومية مثل الماساي والجالا والبرتغاليين قديماً... تزوجت مباركة من سعيّد، وأنجبت منه كلثوم وعليونة/ علياء"<sup>(8)</sup>. ولم تكتف ميسون بذلك فقط، إنما راحت تكشف أيضاً عن شخصية "عليونة/ علياء" ابنة مباركة وسعيّد لما لهذه الشخصية من آخريّة مفارقة بعض الشيء؛ فقد كانت عليونة شقراء ولا تشبه والديها ولا ريحانة أو أختها كلثوم، كانت هذه العليونة جميلة جداً، لكنها كانت أيضاً راقصة في "فرقة خموس"، علياء تشرب الخمر وتمارس الدعارة بالشارقة، لكن شخصاً من أصول إيرانية واسمه "هاشم" جاء الشارقة ليعمل سائساً للخيول وأعمال أخرى لدى الحاكم، عشق علياء هذه حتى طلبها للزواج مغرماً بها، لكنها تحرق نفسها بالجازولين لتنتهي واحدة من أكثر قصص الغرام مأساوياً في تلك المنطقة بين مومس وإيراني أشقر.

من الشارقة إلى القاهرة، حيث تقدّم ميسون صقر صورة تفاعلية من صور الآخريّة، وذلك عندما تلتقي ريحانة مع العم عبده في مطبخ البيت، وكلاهما خادم للأسرة المغتربة، وهناك يجري حوار بينهما، حيث يقترح العم عبده، وهو المصري الذي ينحدر من مدينة النوبة، يقترح الزواج من ريحانة ليحررها من العبودية فتقول له ريحانة إنه عبد أيضاً، لكنه سرعان ما يغضب ليؤكد لها أنه وعشيرته ليسوا عبيداً، إنما هم أسياد على أرض الكنانة. وقادهما الحديث إلى الحرية والتحرّر من خدمة الأسياد. وفي الحقيقة إننا، وفي هذا المشهد الطبقي، بصدد حوار هوياتي يستجلي هموم الآخر في مرآة آخر غيره؛ فالعم عبده مصري أسود، وهو ما يمثل النظير العرقي لريحانة العبدّة السوداء، وكلاهما يبحث عن الخلاص، ولكن الخلاص ملتبس هنا وهو ما سعت ميسون صقر إلى جعله هكذا.

بعد أن تحوّلت إلى مدمنة خمر وتدخين ومهدئات، تعود ريحانة إلى الشارقة، مع عمته "صفية"، شقيقة عمته الشبيخة الأولى، وبالشارقة عادت صور الأمس، عادت كما كانت عبدة، لكن تجربتها في مصر؛ حيث لا عبيد ولا عبودية، أيقظت في ذاتها بعض الأفكار عن التحرّر، وما يهم هنا أنها عادت إلى زوجها حبيب بعد أن طلق زوجته الثانية فُطوم.

في الشارقة أيضاً، بدأت الأسئلة الوجودية تداهم ريحانة، أسئلة الحرية والتحرّر، أسئلة العبودية وعلاقة العبد بسيده، أسئلة المصير والمآل. وهنا بدأ الوعي بالذات وبالمصير يشغل لدى شخصية البطلة بإزاء شخصيات الآخرين، فقد منحها الإقامة في مصر وعياً بالذات ووعياً بالآخر لم تألفه من قبل، وهو الوعي الذي اجتاحت الراوية نفسها كونها شريكة ريحانة في الاغتراب عن وطنها، تقول ريحانة: "أنا حرة. لكنهم لا يعترفون بحريتي، فهل أعامل كعبدة أم كحرة؟ لماذا لم تصطحب عمتي غيري إلى القاهرة؟ وما ذنبي في مأساة هذه العائلة؟ نعم لقد ربّنتي مثلما ربّت غيري. إذن لماذا أنا التي تُدَمّر حياتها وليست إحدى العبدات الأخريات؟ ما دام لا عبيد هنا"<sup>(9)</sup>. ونلاحظ هنا، أنه، وعلى رغم "الحرية الظاهرية التي تعيشها ريحانة، إلا أنها ظلت عبدة لأهوائها ولرغباتها في تقليد عمته بعد حصولها على صك عتقها، فلم تحرّر ريحانة لأنها لم تكن مخلصة لفكرة عبوديتها، كما لم تصبح مخلصة أيضاً لفكرة حريتها، فعاشت عبدة في جسد حرة، وظلت سجيناً لهذه الحرية، ومغتربة عن العالم المحيط بها، بل وعن وعيها بذاتها أيضاً"<sup>(10)</sup>.

بين عمّتين، أميرتين أو شخيتين، واحدة بالشارقة والأخرى في القاهرة، راحت ريحانة تقارن سلطة السيدة بعبدتها، فالعمة الجديدة "صفية" ترمي ريحانة بالخيانة لأنها لم تمكث مع عمته الأولى بروية والتزام وحشمة في منفاها القاهري. وهكذا بدأ الشعور بالآخريّة حاداً، تقول ريحانة وهي تروي سلوك عمته الجديدة معها: "كان غمزها لي يمضي باتجاه إدانتي وبشكل واضح؛ خصوصاً وأنني لم أصن معروفها كما يرون، ولم أحسبه أيضاً، كل ما هنالك أنني انتقلت من عبدة لسيدتي التي ربّنتي إلى عبدة لدى أخت عمّتي التي كانت دائماً تكيد لي، لأنني أخدم أختها وأحبها وعبداً لا يحبونها، لهذا أصرت على أن تأخذني معها، وهي ترى أن عليّ أن أتعامل معها بشكل أفضل مما كنتُ أتعامل به مع عمّتي الأولى، خصوصاً وأنها قد أعادتني إلى بلادي وزوجي، بل جعلت حبيباً سائناً عندها، وضغطت عليه كي يطلق فُطوم لتكون ذات فضل عليّ، لكنني أعلم أن عمّتي هذه تفعل كل ذلك من أجل أن تكون أفضل من أختها، التي كانت زوجة الحاكم في يوم ما"<sup>(11)</sup>.

لقد استحوذت علاقة ريحانة بزوجها جل حياة هذه العبدة بعد عودتها إلى الشارقة، وعمدت ميسون صقر إلى استجلاء ما يجول في وعي ريحانة من حوار داخلي كان موضوعه حبيب زوج ريحانة. فبرغم أن حبيب عاد إلى ريحانة وطلق زوجته الثانية فطوم، إلا أن ذلك لم يكن كافياً بالنسبة لريحانة، فقد ظلت تتعامل معه في ضوء خيانتها لها، وظلت فكرة الخيانة تتجذر وتكبر وتتضاعف في دواخل ريحانة. لذلك تلجأ ميسون صقر إلى استظهار ما يدور في لواعج ريحانة فتقول بوصفها الراوي العارف بسردية النص الكلية: "أزمة ريحانة أن حبيباً لم يكن منقذها كان يمكن أن يعالجها لكنه وقع في أزمته، أزمة مرتبطة بواقعها وشرطها الذي تهرب منه، ومرتبطة بالآخر الذي كان من المفترض أن ينقذها فوراً أكثر في عدم انخلاءه عن نموذج حياته السابقة بالكامل. حين عاد إليها لم تكن في نموذج العائلة المستقرة، ولم تختبر أدواتها بالكامل؛ لهذا أصبحت شخصية مشوهة، الجميع لجأ إلى حسابها بشكل عنيف ومعقد، ومن ثم تحوّلت أزمته مع الخارج إلى أزمة داخلية مع جسدها"<sup>(12)</sup>. ليس هذا فقط، بل إن ميسون تستعين براوٍ آخر، ذلك هو "هادف"، زميل شمسة بجامعة القاهرة وحبيبها، الذي يقدم تفسيراً له صلة بمسألة الآخية وعلاقتها باغتراب الإنسان عن وطنه وهو يتحدث عن ريحانة قائلاً: "أي إنسان حين يخرج من مجتمعه يدمره هاجس تكوينه، يثور على وضعه. في مصر، لم تعش ريحانة واقعها، بل ثارت على وضع إنساني، اكتشفت المادة التي تملؤه، ولأنها على صلة بتاريخها، أصبحت محددة ضمن نظام هذا التاريخ، وأصبحت قدرته على محاكمتها قدرة مأساوية"<sup>(13)</sup>. في حين كان رد شمسة لهادف أن ريحانة: "ليست متحررة، لكنها تعبر عن نفسها بشكل متحرر، انهارت لأنها لم تفهم هذا التحرر إلا من خلال التقليد، فبين حياتها وحياة متكررة ومتشابهة مع آخرين كان الفرق بين الحياة العادية والشكل الدرامي المؤثر والمحدود ضمن نظام هذا التاريخ على محاكمتها قدرة مأساوية، ولكن لا تجربة أخرى تنقذها من نموذجها الخاص"<sup>(14)</sup>.

رغم عودتها إلى الشارقة، كان وجود ريحانة يمارس ضغوطاً شتى على وعي الآخرين الذي تعرفوا إليها أو عاشوا معها، إلا أن ريحانة تحصلت على صك حريتها بعد أن طلبت من عمته صفية بالشارقة ذلك، وطلبت منها تشغيل حبيب في السلك العسكري والانتقال في بيت مستقل بمدينة أخرى وهكذا جرت التحولات سريعة لتشتري ريحانة قطعة أرض كبيرة وتبني على عليها منزلاً كبيراً بحثاً عن تعويض نفسي، واستقلال ذاتي قد يخلصها من آلام ماضيها العبودي.

بدأت الحياة تختلف في الإمارات كدولة، الاستعمار المباشر ولى، والحياة بدأت تأخذ نمطاً حديثاً؛ فلا عبودية ولا رق، الجميع تحرر من ذلك، لكن هاجس العبودية ظل يسكن ريحانة التي

حاولت التخلص منه بصعوبة، فهي ورغم رغبات الدولة بالاندماج المجتمعي وإذابة فكرة الشعور بالآخية في بوتقة المجتمع الجديد، ما زالت ريحانة غير قادرة على التخلص من وعيها بعبوديتها، بل ما زالت عماتها الشيوخات يهيمن على وعيها وهي تحاول تقليد ملابسهن وتسريحات شعرهن وطرائق عيشهن. تكتب ميسون صقر عن ذلك وعلى لسان شمسة التي قالت لزميلها وصديقتها هادف: "سأكتب عن التحول من العبودية إلى الحرية، لكنها للأسف حرية منقوصة، ظل العبودية كامن في الأعماق، تتشوّه فيها أفكار فعالة، الطموح قوي، وفرصة بناء الذات الجديدة والقوية مطروحة، لكن الهدف كان هو الاعتراف الاجتماعي فقط فتقلب الحياة مثل جورب"<sup>(15)</sup>.

تلد ريحانة طفلة من زوجها حبيب ويسمونها "حليمة"، وتنخرط ريحانة وزوجها في سوق الحياة الجديدة سعياً وراء الرزق، ويعيشان في متسع العيش ورغده، ولكن مع ذلك، كان الإحساس بالعبودية يلاحق ريحانة، تقول في هذا الصدد: "عدت وسامحتة، ووظفتها في الجيش الذي أعطانا تعويضاً عن بيتنا هناك، هذا المال الذي عشنا به كملوك وأصحاب ملايين، ومع ذلك، ظل حبيب دائماً ينظر إليّ كعبد، لم ينس ذلك"<sup>(16)</sup>. وفي كل ذلك، ما كانت ريحانة تنفصل عن همها الوجودي بأنها آخر من العبيد حتى في نظر زوجها حبيب، كانت لها حياتها الداخلية المرة والقاسية، حياة ألم وإحساس قاتل بالغرابة رغم أنها تعيش في الأسرة/ الوطن، وفي الوطن/ الدولة الذي ألغى الرق والعبودية، والأكثر قسوة من ذلك أن انهيارها الذاتي والوجودي وجد له معادلاً موضوعياً؛ فولدها محراك يختار طريق الرقص والغناء والتغنى مع فرقة غنائية "فرقة خموس" ويتحوّل إلى مخنث. أما ولدها نصور أو ناصر فهو الشخصية النقيض لأخيه محراك، فبينما كان هذا الأخير يلجأ إلى عوالم الرقص والغناء والخمر والجنس المثلي الرخيص، نرى ناصر يتجه نحو الإسلام السياسي والأصولي المتشدد عندما يذهب إلى أفغانستان للقتال مع الإسلاميين. لكن حبيب يموت، وحليمة تموت أيضاً، والديون للمصرف تتكاثر، والمأساة تتفاقم على ريحانة عندما أخذ المصرف بيتها الكبير وأصبحت بلا مأوى، بل "ظلت ريحانة على شاطئ البحر تضحك بصوت عال، منكوشة الشعر، تكاد عيناها تطفان من بين وجهها وهي تبحث عن سمكة البحر التي ستعطيها لؤلؤة كبيرة في محارة. أصبحت ريحانة مثل أمها مهيبة الخيلة تركض في الطرقات حاملة طبله عبارة عن علبة صفيح، علبة سمن فارغة تدقُّ عليها بعصا صغيرة أو حصاة، تجلس بجانب البحر، ثم تذهب إلى المدينة تعطيها النسوة بعض فئات ويركض وراءها الأطفال يغنون وراءها: مهيبة الخيلة، تنزعج وتدق على طبلتها"<sup>(17)</sup>.

وعندما يعود ناصر من القتال في أفغانستان، يظل يبحث عنها بعد أن توارت في عالم الجنون، وصارت آخر العالم المعقول، وبذلك تحولت آخريّة ربحانة إلى آخريّة مرضية ليس لشيء سوى أنها كانت تسعى إلى التحرر من العبودية، وتعيد بناء ذاتها كآخر غير عبد، لكنها لم تنجح.

وبعد، إن تمثيل الآخر في رواية "ربحانة" ليسون صقر، يقدم لنا أمودجاً فريداً في بنائه الفني، وفي تقنياته السردية والأسلوبية، ناهيك عن اللغة الشعرية التي طفحت على كتابة هذا النصّ الروائي الكبير.

لقد زواجت ميسون صقر، وهي تبني شخصية ربحانة، بين المجرى الوجودي والمجرى الطبقي في شخصية هذه العبدّة المتخيّلة، وبالتالي في شخصية العبيد كطبقة ذات حضور نافذ في المجتمع الخليجي بوصفها الآخر النزيل في مجتمع القصور، والآخر المندمج في المجتمع الخليجي خلال مرحلة تحرّر العبيد من سلطة أسيادهم وملاكهم، ومرحلة ما بعد تحرّر الخليج من السلطة الاستعمارية المباشرة أو مرحلة الاستقلال وولادة الدولة العربية الحديثة.

## الهوامش

(1) ميسون صقر: ربحانة، روايات الهلال، القاهرة، 2003. تقول ميسون عن أجواء كتابة هذه الرواية "طوال عمري أقول إنني لن أستطيع أن أكتب رواية، ولا قصة، ذلك لأنني لا أملك القدرة على الحكيم، ودائماً كنت أرى أن الذي يكتب الشعر لا يستطيع أن يكتب الرواية لأن الشعر أكثر كثيفاً، ويحتفل بأشياء مختلفة عن تلك الموجودة في الرواية. لكن الرواية التي كتبها كانت بداية كتابة سيرة حياتي، وكنت كلما أقرر أن أكتبها يحدث شيء يعوقني بأن يموت شخص من أبطالها، فأقرر أن أغير الشخص الذي أكتب عنه بشخص آخر، فيمرض هذا الشخص، فأغيره، فيمرض الشخص الجديد الذي قررت أن أكتب عنه، وفي النهاية قررت أن أكتب الرواية وكنت يومها في غرفة الإنعاش مع والدي في أميركا لمدة ثلاثة أشهر، ولم يكن لدي أحد أحكي معه سوى القلم، فكانت رواية ربحانة، مع إنني لم أقصد أن أكتب رواية". انظر محمد أبو زيد: حوار مع ميسون صقر، جريدة الشرق الأوسط 2004. راجع قائمة المصادر في نهاية الكتاب.

تجدد الإشارة هنا إلى أن مصطلح "الآخر" يرد في بعض عناوين دواوين ميسون صقر، مثل ديوانها "الآخر في عتمته/1998"، وديوان "مكان آخر".

(2) أغلب الظن أن إبعاد الحاكم المتمرّد على الإنجليز عن الشارقة كان قد جرى في عام 1964.

(3) ميسون صقر: ربحانة، ص 29، وص 122، وص 123، حيث تعقد شمسة مقارنة بين ولدي ربحانة محراك وناصر. وتكرر المقارنة في ص 155 وما بعدها.

(4) جمال القصاص: عذابات القيد والحرية في رواية إماراتية، مقال منشور في جريدة الشرق الأوسط، العدد "8984"، الجمعة 4 يوليو 2003.

(5) ميسون صقر: ربحانة، ص 35.

(6) ميسون صقر: ربحانة، ص 32.

(7) ميسون صقر: ربحانة، ص 72.

(8) ميسون صقر: ربحانة، ص 72، وص 73.

(9) ميسون صقر: ربحانة، ص 105.

(10) انظر: نيفين النصيري: إعادة كتابة التاريخ في رواية ربحانة لميسون صقر، مقال منشور في موقع ([http://www.nizwa.com/volume36/p267\\_269.html](http://www.nizwa.com/volume36/p267_269.html)). وانظر أيضاً: ميسون صقر: ربحانة، ص 149.

(11) ميسون صقر: ربحانة، ص 107.

(12) ميسون صقر: ربحانة، ص 119.

(13) ميسون صقر: ربحانة، ص 120.

(14) ميسون صقر: ربحانة، ص 121.

(15) ميسون صقر: ربحانة، ص 160.

(16) ميسون صقر: ربحانة، ص 192.

(17) ميسون صقر: ربحانة، ص 198.

## الآخر في كينونته الأسرية قراءة في تمثيلات "حلم كرزقة البحر" لأمنيات سالم

## الآخر في كينونته الأسرية

### قراءة في تمثيلات "حلم كزركة البحر" لأمنيات سالم

هناك سفن كثيرة تمخر عباب بحري وترحل بلا عودة.. أموت بعدها كثيراً على شاطئ عمري.. وأقاوم لأنهض من جديد، لأستقبل سفناً جديدة، قراصنة، وربما صياد فقير في قارب أبيض صغير ورثه عن أجداده، ولا يطمح في أكثر من سمكة!! "حلم كزركة البحر". ص 7.

ما أن تنتهي من قراءة رواية "حلم كزركة البحر" لأمنيات سالم، حتى تجبرك هذه الكاتبة الإماراتية على أن تكون ضيفاً حائراً على مائدة روايتها هذه وتتساءل: هل أنا بصدد نص أدبي ينتمي إلى ما يُعرف بجنس "الكتابة الذاتية"؛ كالمذكرات واليوميات؟ أم أنني بصدد نص ينتمي إلى جنس "السيرة الذاتية" (2) Autobiography؟ أم لا هذا ولا ذاك، إنما بصدد نص ينتمي إلى جنس "التخيّل الذاتي Aut0 fiction"، أو نص روائي fiction يمتلك شروط هذا الجنس الإبداعي الرائع؟

لا توجد علامة أو إشارة في النص تشي بأننا إزاء "كتابة ذاتية" من قبيل "المذكرات" أو "اليوميات"؛ لذا ليس "حلم كزركة البحر" بالكتابة الذاتية إلا من زاوية حضور "ذات" أمنيات سالم في النص بوصفها كاتبة النص ومؤلفته الضمنية والساردة فيه بأن واحد. كما أن هذا النص ليس من قبيل "السيرة الذاتية"، فبرغم أن كتابة السيرة استحالَت إلى جنس أدبي رائق لا يخلو من جدل بشأن استقلاله الحقيقي، إلا أن لعبة المتخيّل الإبداعي Ludique في كتابة السيرة تبقى ضئيلة، وبالتالي هناك حضور لافت لضمير المتكلم الملموس والمشخص والمعاين في هذا الجنس الأدبي الشخصي، وهذا ما لم نجده لدى أمنيات في روايتها هذه رغم أن الرواية أو الساردة تستخدم ضمير المتكلم، ولكن في فضاء غير فضاء السيرة الذاتية.

قد ينتمي هذا النص إلى جنس "المتخيّل الذاتي" الذي يجمع بين السيرة الذاتية أو السرد الذاتي Autodiegetic Narrative والمتخيّل السردية، وهو الأقرب إلى روح هذا النص وخطابه الإبداعي، ولكن مع ذلك، سترانا نجازف إذا ما قرأناه وفق هذا المنظور؛ فلعبة التخيّل في "حلم كزركة البحر" تهيمن على الكون الحكائي Diegese للنص برمته ما يميل به إلى عالم الرواية أكثر، العالم الذي يستبطن السيرة الذاتية إلى جانب المتخيّل الذاتي في نزوعه الإبداعي لينتج عنه نص روائي ذاك هو "حلم كزركة البحر"، وهو الخيار الذي سنقرأ على وفقه رواية أمنيات سالم هذه (2). إن السارد في هذه الرواية هي امرأة إماراتية في نهاية العشرينيات من عمرها، تسرد الأحداث

مستخدمة ضمير المتكلم، ما يعني أننا بصدد راوٍ عارف بزمان ومكان الرواية. وإذا كانت البطلية تمثل "الأنا/ الذات"، فإن ما يحيط بها من شخوص هم "آخرون"، آخرون يُطراء في الهوية الأسرية والمجتمعية، فضلاً عن آخرين/ مختلفين من حيث هويتهم العرقية والقومية والدينية والثقافية والكونية.

بين البطلية/ الذات/ الأنا وهؤلاء جميعاً، تجري عملية تمثيل الآخر Representation of the other، الآخر في كينونته الأسرية والمجتمعية والقومية والدينية والثقافية والكونية كما يظهر ويحضر في مخيلة أمنيّات سالم الإبداعية.

يمثل الحكي الاسترجاعي الذي يعتمد مخزون الذاكرة المستعاد العمود الفقري في البنية الخاصة بسردية هذه الرواية، تتساءل الكاتبة/ الراوية/ البطلية أو الشخصية في مستهل النص قائلة: "ما الذي يتبقى حينما تنأى الذكريات وتصير حلماً؟" (3). ما يعني أن حصاراً متلازماً يفرض وجوده بهيمنة نافذة على البطلية ذلك الذي يمثل الماضي من جهة، والرغبة العارمة بإيجاد معادل موضوعي له عبر ما تبقى من ذكريات من جهة أخرى. تقول البطلية: "هذه أنا، ذكريات متلاحقة، متراصة، متواصلة، متراكمة، بعضها فوق بعض. لا أزال أعيش الحنين لذكرى لم تسكن مخيلتي بعد!" (4).

في هذا النص المجتزأ من مطالع الرواية، يتأكد لنا خروج الرواية من مجرد السيرة الذاتية، ومن مجرد الكتابة الذاتية، من مجرد "اليوميات أو المذكرات" إلى فضاء النص الإبداعي المتخيّل؛ فهناك حنين وتوق واستشراف لذكرى/ ذكريات؛ خاصة ومحضة Pure، ذكريات ثابّة في مخزن الذاكرة، لكنها لم تنتقل بعد إلى منطقة التخيّل الذاتي، وهو ما تسعى له أمنيّات سالم لكي تضمّنها ليس فقط إلى هذه المنطقة، إنما إلى منطقة التخيّل الإبداعي أيضاً، هذه المنطقة أو القدرة المعنوية بإنتاج نص إبداعي يحفل بلعبة التخيّل على شكل رواية. تقول أمنيّات: "حان الوقت لأتخلى عن فكرة أن تكون لي ذاكرة خاصة" (5).

في ضوء ذلك، تشرع الرواية باستدراج الذكريات التي لم تسكن مخيلتها بعد؛ الذكريات كوقائع ماضية، وإحالتها إلى منطقة التخيّل، أي تفعيل القدرة على التخيّل الإبداعي، واستدراج ماضيها؛ نشأتها، طفولتها، حياتها، في البيت، في "الفريج"، في الحي، وفي المدينة، وهكذا... منذ بداية النص، ثمة انحياز متكرّر لحضور "ذات" و"أنا" البطلية على نحو مثير، وهذا ما تعبّر

عنه مفردات دالة على ذلك، مثل: أنتظر، أتوق، أحلم... إلخ، حتى إن الكاتبة/ الساردة ترسم لنا صورة مجسّدة على الأرض لذات البطلية، نقرأ في الرواية بضمير المتكلم: "أنتظر وأتوق وأحلم بذكرى رحلة إلى جزيرة لا يصلها بشر، جزيرة يجتاحها الموح كل عام ويغرقها، ولا يظهر منها غير نخلة صامدة لأمد بعيد... هذه النخلة هي أنا.. أصوغها مني.. ومن روعي.." (6).

العالم هنا يفنى، لكن ذات البطلية ماكثة في الوجود المشخّص، الوجود المتفرد، الوجود النادر حتى ليوحى هذا النصّ بالغاء فكرة الآخريّة؛ فالعالم يفنى والذات وحدها تسكن حيز الإقامة، بمعنى أن الآخر يفنى والذات باقية كمرکز في الوجود. لكن هذا الانحياز للذات لا يعدو، من وجهة نظري، سوى تمثيل ذات ينذر بتمثيل للآخر، وهذا ما يبدو في قول الراوية: "أنا الشاهقة على كل تلك الريح التي تغزوني في برد قاس" (7)، فالريح هنا هي الآخر الطبيعي مقابل النخلة/ الذات. إن ظهور الذات أو الأنا المتفردة، كما بدت في السطور الأولى من الرواية، سيتضاءل ويخف في سطور تالية؛ حيث سنجذ الذات وقد مرّ عليها الآخرون ليتروا أثراً فاعلاً في ذات الراوية، تقول أمنيّات سالم: "هناك سفن كثيرة تمخر عباب بحري وترحل بلا عودة.. أموت بعدها كثيراً على شاطئ عمري.. وأقاوم لأنقض من جديد، لأستقبل سفناً جديدة، قراصنة، وربما صياد فقير في قارب أبيض صغير ورثه عن أجداده، ولا يطمح في أكثر من سمكة!!" (8). وسواء رحلت أم لم ترحل تلك السفن فإنها تبقى "آخر" مرّ على ذات المؤلّفة/ الكاتبة/ الراوية/ الساردة/ الشخصية، فما هو حال الآخر في تمثيلات أمنيّات سالم كما يبدو في روايتها "حلم كرزقة البحر"؟ تحضر الطفولة بأغلب تفاصيلها كسطوة على مخيال أمنيّات في هذه الرواية حتى تقول على لسان والدها: "كانت أياماً مزدحمة" (9). ومنذ السطور الأولى يحضر الوالد الأب، ويحضر الخال، وكذلك الأم والأخت والجدة والخالة وعدد من صديقات الطفولة والمدرسة وأيام الشباب حتى تقول الراوية: "في الفريج جميعهم كانوا يعرفونني" (10)، وهذا مؤشر واضح على حضور الآخر القريب أو الآخر الأسري إلى جانب الآخر المحلي في حياة شخصية الراوية.

لأن الرواية بدأت من زمن الطفولة، فثمة تأكيد لا مفر منه للدخول إلى تفاصيل الأيام الأولى التي تحضر فيها الأسرة بشكل ضاغط. ولعل شخصية "الأب" كأخر أسري فاعل هي الأكثر حضوراً خلال تلك الأيام المستعادة في تمثيلات أمنيّات سالم لصورة الآخر القريب أو الآخر الأسري في روايتها هذه، نقرأ: "... ذاك الصباح الذي اصطحبني فيه والدي إلى السباحة معه إلى البحر القريب من بيته في تلك الجزيرة الحمراء.." (11). بهذه الكلمات حضر الأب لأول مرة في سردية

الرواية، لكن الأب يحضر مرة ثانية وثالثة ورابعة على نحو تقدمه لنا الساردة كبؤرة محركة لمخيلها، وبؤرة تستبطن إحساساً مأسوياً بكائية هذا الأب في صور عدة<sup>(12)</sup>.  
لم يتوقف زمن الأب في الرواية بل يستمر حتى آخر أحداثها تقريباً، تقول أمنيّات: “كنتُ أشفق على والدي الفقير الذي يعمل بعيداً لتكون لنا حياة أحسن كما كان يصبو”<sup>(13)</sup>. ومن ثم: “كلّما سافر أبي وعاد.. رأيتُ لهفة في نظرتي.. يمسح رأسي ويعاود ترحاله المر”<sup>(14)</sup>. و“ياخذني أبي إلى والدته، يقول لها “امسحيها”، أستلقي على الأرض أمامها، ترفع فستاني.. أقاوم، تضع يديها على بطني المجهد.. أصرخ.. تقول لن أفعل ما يؤلم...”<sup>(15)</sup>.

لو جمعنا هذه النصوص الخمسة المختارة هنا سنجد صورة الأب عالق في مخيلة الساردة كذكريات وكأفعال، لكن هذه الصور تكشف أيضاً عن أبعاد عدة في شخصية الأب: فالأب “كان يحب أن يجلس وحيداً” وهذا كشف عن بعض ملامح شخصية الأب في تجربته الذاتية “وحيداً”، والأب “كلّما سافر وعاد.. رأيتُ لهفة في نظرتي.. يمسح رأسي..”، وهذا بعض من حنوه ورعايته الأبوية. لكن أمنيّات لم تكتف بالتطرق إلى هذه الملامح التي بدت عادية في علاقة الأب بأولاده، إنما تأخذنا إلى طفولة ونشأة الأب: “حين بلغ الثالثة عشرة افتتح دكاناً صغيراً.. وأصبح تاجراً يشتري السمن ويبيعها بالتقسيط والسلف”<sup>(16)</sup>. ومن ثم تجعل الأب ذاته يتحدث لها بصوته قائلاً: “كل شيء كان شاقاً، التجارة، الحياة، صغر سني.. في الخمسينيات ذهبت إلى الكويت، عشتُ بها سنين، درستُ السكرتارية، وافتتحت دكاناً صغيراً أعمل به صباحاً ومساءً أدرس بالمعهد إلى ما بعد منتصف الليل...”<sup>(17)</sup>.

رغم أن جد الرواية كان تاجر لؤلؤ كما يقول والدها<sup>(18)</sup>، إلا أن أمنيّات سالم تتمثل Repre-senting شخصية الأب بوصفه ذلك الإنسان الفقير، الكادح، المناضل، العاشق لأسرته، المدافع عن لقمة عيشها، وفي الوقت ذاته ذلك الإنسان/ الأب الذي يشعر بمأسوية الحياة على نحو وجودي حيث العناية من شظف العيش وبؤسه ومرارة السعي الدءوب نحو تأمين الخبز لأفراد أسرته. بالطبع، كانت تلك الصعوبات حالة على كل الآباء الذين عاشوا الحياة في المجتمع الإماراتي قبل تأسيس الدولة الإماراتية الحديثة، وتحديدًا قبل اكتشاف النفط بديل أن والد الرواية يستخدم في رصد الحالة مفردة “كان” يقول: “كل شيء كان شاقاً”. مع ذلك، نلمح لدى أمنيّات سالم ذلك التركيز على الألم الوجودي الذي يستبطن سرديتها وهي ترسم لنا صورة الأب: “لا أدخل معه في نقاش أطول، أعرف أنه إذا صمت صعب أن يخرج من صمته، وصعب أن تدخل معه في صمته هذه.. أنسحب وقلبي يهفو إليه”<sup>(19)</sup>.

على رغم وجود تعاطف تقليدي لدى أحدا وهو يتحدث عن أبيه فيما تعب وضحي من أجل أولاده وبناته، إلا أن الرواية نجت من ذلك التعاطف لتترك مسافة بينها ك “بنت” ووالدها في تمثيلها السرد لتتكرر صور الألم والحزن والعناء التي تصاحب تمثيلها لشخصية الأب: “ذاك اليوم جاء أبي وعلى عينيه آثار بكاء.. لأول مرة أراه يبكي.. أبي يبكي.. فأبكي خلفه.. أسمعته يخبر أمي أنه دفنها.. وأنها ماتت واستراحت، والدته.. هذا الصامت المعذب.. الذي يعيش عزلة من اختياره.. لم أكن أعلم أنه يحب أحداً أكثر مني”<sup>(20)</sup>. كان موت الجدّة، والدة الأب، بمثابة الفارق الوجودي في علاقة البت بأبيها، ولعل العبارة “لم أكن أعلم أنه يحب أحداً أكثر مني” تشي بذلك إلى حد كبير.

مع ذلك، تواصل الساردة تمثيل الأب: “ياخذني أبي من يدي، ويتجول معي في أنحاء الجزيرة.. هذا بيت جدك الكبير.. وهذا بيت عمي؛ عمي الذي رباني.. وهنا كانت زوجة جدك تعيش..”<sup>(21)</sup>. كان موت والدة الأب مثار رصد الطفلة التي كبرت لتروي أحوال والدها الوجودية: “منذ ذلك الوقت وأبي حزين.. لم يفارق نظرتي الشرود في ما لا أعرفه.. باتت هذه النظرة سمة له بعد أن ودّعته والدته ولم تعد بالعودة.. هذا المؤمن الصابر الحزين”<sup>(22)</sup>. ولا تني الساردة في التعبير عن علاقتها الأبوية مع والدها، تلك العلاقة ذات المنحى الحميمي، تقول أمنيّات: “أحك له ظهره ليضحك.. أجلس على ظهره ليرتاح من عناء طول الطريق.. أخبره عن آخر مغامراتي..”<sup>(23)</sup>. وتقول أيضاً: “..فقدت الآيس كريم، وقع في الرمل.. تطلّعت له دامعة العينين، وأسرعْتُ.. وأندسُ في كنف أبي أغالب البكاء والنشيج”<sup>(24)</sup>.

إن تشبُّث الرواية بالأب لن يستمر طويلاً؛ تقول أمنيّات: “حتى أبي لم يعد لديه الوقت ليقص علينا أخبار طفولته..”<sup>(25)</sup>؛ فالحياة العامة في المجتمع الإماراتي وقد تغيرت جذرياً نحو المدنية الجديدة في السكن والطعام وطريقة العيش والوسائل الخدمية، وهي عناصر انعكست على طبيعة حياة الأسرة في المجتمع الإماراتي، وعلى طبيعة الوعي الفردي والمجتمع معاً ومنها أسرة الرواية وشخصيتها نفسها.

تأتي شخصية الجدّة، والدة أم شخصية الرواية أو الساردة في “حلم كزركة البحر” كشخصية رئيسية من شخصيات الآخر الأسري. ويجيء تمثيل أمنيّات سالم لهذه الشخصية على نحو فائق الشفافية حتى إنه فاق تمثيل شخصية الأب في الرواية. فكما ذكرنا أن والدة الأب، وهي جدّة



للبطلة أيضاً، قد توفيت، لكن البطلة/ الساردة لم تركز على تلك المرأة العجوز التي أبكت ابنها/ الوالد وبعثت فيه حزناً عميقاً لم يفارقه حتى رحيله، إنما ركزت على تمثيل جدتها لأمرها كثيراً حين أبدت تعلقاً منقطع النظير بها.

يبدو لي أن الساردة نأت كثيراً عن والدتها؛ ففي خلال سردية أحداث الرواية غالباً ما تظهر الأم كعنصر مناقض لابنتها، فهذه الأخيرة تسعى في الكثير من المواقف إلى توسيط جدتها لغرض ما مع أمها، تقول لجدتها: "الله يخليج يده.. ما أبغي أسير المدرسة، قولي حق أمي!"<sup>(26)</sup>. في حين كانت الجدّة، على النقيض من أم الساردة، ملاذاً، نقراً: "يشد البحر.. أسرع إلى حضن جدتي.. تمسّد رأسي وتسالني: حرّانة؟"<sup>(27)</sup>. تعود الساردة إلى الوراء لتقدّم لنا جذور نشأة الجدّة؛ زواجها، عشقها، رفضها لابن عمها، عملها وكدها في الحياة من أجل لقمة العيش، وغير ذلك مما يتعلق بحياتها خلال سنوات عمرها الطويلة.

تقدّم أُمّيات سالم الكثير من الصور عن علاقتها بجدتها: "أشارك جدتي في طحن الكحل"<sup>(28)</sup>، وبالتالي: "تعبت جدتي من السير هنا وهناك من المشاوير المؤجلة.. جلستُ أخيراً بيننا تقرأ القرآن.. آتي بأوراقك وكتبي لأجلس معها.. تسألني عن والدي فأخبرها أنه سافر هذا الصباح.."<sup>(29)</sup>. إلا أن هذا لا يكفي، فالساردة تكشف عن معطيات مؤصّلة في ذاتها عن هذه المرأة العجوز، فالجدّة هنا ليست مجرد الجدّة/ المرأة في نظر الساردة، إنما هي أُمّودج لكائن أنثوي جميل يثير في الساردة رغبات الإعجاب، تقول أُمّيات: "أتخيّل اللحظة.. شكل أصابعها الممتلئة البضة كأنها أصابع لا تعرف إلا الرفاهية"<sup>(30)</sup>، وأيضاً: "أراها تدهن يدها بدهن الياسمين.. أراقبها.. كم أحب يدها البضة.. يا إلهي، يا حنان هذا المرسوم على تجاعيد يدها، أي شفافية لهذا الكف، من أين أتت بكل هذا العطاء المخزون حتى في عطرها وصمتها، ونظراتها المشفقة على الجميع؟"<sup>(31)</sup>.

على أن هذا الإعجاب والتغرُّل بجسديّات الجدّة والتلذُّذ بها يستبطن إعجاباً من نمط آخر، الإعجاب بشخصية الجدّة الاجتماعية والذهنية؛ تتساءل الساردة: "كيف لهذه السيدة العجوز أن تُحب كل هؤلاء البشر بنفس الصدق وبذات الإخلاص.. كيف لها أن تمسك بمشاعر متساوية متوازية مع كل هؤلاء الأقرباء.. ومن أين جاءت بكل هذا الزخم الحقيقي لكل الناس؟"<sup>(32)</sup>. أما الشعور بالافتقار الوجودي لموجوديّة الجدّة فيظهر واضحاً عندما تقترب ساعة موت الجدّة، وهو الموت الذي أثار في الساردة أحزاناً وحيرة وأسئلة وجودية، تقول أُمّيات: "لا جدّة..

لا ترحلي هكذا سريعاً.. إدراكي لهذا الجنون ما زال في أوله"<sup>(33)</sup>، ومن ثم: "يا إلهي.. هل ستموت هذه الحانية.. هل ستغيب مثل طيور خلف المحيط.. هل سيأتي العصر دونها.. هل..."<sup>(34)</sup>، وتتساءل الساردة أيضاً: "كيف سيكون البيت من دونها.. صمت.. وغربة.. وعيوني كيف سأمسح الحزن من عيوني، كيف سأمسح صورتها المنحوتة على ذاكرة نظراتي وقلبي.. كيف يمكن للموت في لحظة أن ينسف إنسان بكل تفاصيله ومشاعره وقصصه المزدهمة بالشخوص والظلال.. ذهبت تلك القديمة إلى مكانها الذي انتظرتة.. تركت وحدتي وحدها.. ذهبت ولم تصمت ككنحلات الصحراء الصعبات..."<sup>(35)</sup>. أخيراً تقول الساردة: "ذهبت من أحب.. أخذتني معها.. وتركت لي شكلاً وملامح وقصصاً طيبة مثلها..."<sup>(36)</sup>.

في سردية الرواية يحضر آخرون محليون من خارج الأسرة مثل صديقات الساردة في الفريج "الحي"، وفي المدرسة كعائشة وأمنة وفاطمة وهدي وبدرية وخولة، ومعلمة التاريخ التي خصصت لها الساردة أربعة صفحات من متن الرواية (ص 66 - 69). ويحضر أيضاً آخرون عرب كحليمة الخياطة السورية (ص 89)، ومصطفى لطفي المنفلوطي (ص 63)، وإحسان عبد القدوس (ص 78)، والفنان عبد الحليم حافظ (ص 82)، وجمال عبد الناصر (ص 34)، نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ومي زيادة (ص 79)، والفنان مدحت صالح (ص 92). أما الآخر المختلف فلقد بدت صورته جلية عندما تحدّثت الساردة عن الخياط الهندي والبقال الهندي بلمحة سريعة، في حين كان تمثيل الساردة للآخر الإنجليزي والياباني والهندي في واقعة معينة واضحاً في تأصيل الموقف السلبي من كل هؤلاء؛ فالإنجليزي كافر؛ تقول الساردة على لسان صديقتها أمّنة: "كان الفريج طرقاً رمليّة تسيء حتى للدراجات الهوائية.. لم تلمس قدمي الحافيتين رملاً أجمل ولا أنعم منه.. كانت علب البيرة الملقاة إلى جانب سلال المهملات تستهويني.. نشمّها، نتطلع للونها الأخضر.. نهزّ رؤوسنا أسفاً على هذا الحرام.. كنا نسميها خمراً.. وتدلي كل واحدة من الصديقات بمعلوماتها عنها عن النواقص التي ترتكب باسمها.. أمّنة صديقتي نراها تقول الله يغربلهم الكفار!... كان الكافر آنذاك هو الإنجليزي الأشقر.. صديقتي أخبرتني عن والدها كان يحيي بأن وجود الإنجليز في البلد سرقة بحد ذاته مهما فعلوا.. لم نرتح لوجودهم دقيقة واحدة"<sup>(37)</sup>.

أما ما ورد على لسان الساردة بما يعبر عن موقف والدها من الإنجليز، وتحديدًا من الضابط الإنجليزي "جون"، الذي كان يرتبط بصداقة مع الوالد فنجد في قول الساردة بما يكشف عن النظرة السلبية تجاه الآخر الإنجليزي رغم التفاعل معه، بل وبما يشي بحضور الأيديولوجية

الناصرية المعادية للآخر في خطابه الاستعماري Colonialism، نقراً: "كان جون.. ذاك الإنجليزي.. يحب أن يركب سيارته بين كُثبان الرمل. كان أبي التاجر اليافع يعجب ببندقية جون ولم يكن يحبه فلون شعره الأصفر كلون الكلاب كما كان يقول دائماً.. لم يحب أحداً منهم.. كان الإنجليزي ضعيفاً ثقيلاً لم يعدوه مستعمرًا إلا في خطابات عبد الناصر.." (38).

لا يكاد يختلف الأمر مع الآخر الياباني الذي يَكُنُّ له خطاب الرواية العداء؛ ففي الوقت الذي تضاعف دور اللؤلؤ في منطقة الخليج العربي، أصبح سكان هذا الخليج أشد الناس فقراً بعد غنى كان سببه التجارة باللؤلؤ، وهي التجارة التي دمرها اليابانيون، تقول الساردة عن والدها الذي تضرّر بسبب اليابانيين وتضرر أفراد أسرته معه: "للؤلؤ انتهى كثرة بعد ذاك المصنع المعجزة في اليابان، كم كرهتُ هذا البلد حين أفقدت الدائرة الممتلئة البيضاء اللامعة بريقتها لدينا.. لو تعلم اليابان كم مات في سبيل هذه الدائرة لتركتها لنا؟" (39).

أما الآخر الآسيوي، فقد مرّ علينا البقال الهندي والخياط الهندي وكلاهما لم يستأثرا بتمثيل الساردة السلبي لهذا الجنس من الآخر، لكنها قدّمت لنا صورة سلبية عن الآخر الهندي في واقعة صغير عكست موقفها من الهنود كآخرين وهم الذين يعيشون في المجتمع الإماراتي، فقد كانت صديقة البطلة في الرواية قد تعرضت لسرقة ملابسها من جانب لص هندي: "قبل المغرب رأيتُ صديقتي تجري نحوي بلهفة وعينها مكسوة بالخوف فأسألها شوبلاج..؟ وتسألني أن أمنحها أحد سراويلي.. أفزع.. ليش.. تبكي.. وهي جالسة القرفصاء.. هندي كلب خلعه لكني ركضت مسرعة" (40).

جاء تمثيل أمنيات سالم للآخر المحلي أكثر تفصيلية مقارنة بتمثيلها للآخر العربي أو الآسيوي أو الغربي، بل أكثر تضميناً للجوانب الذاتية والشعورية والعاطفية والنفسية التي تستبطن وعي الساردة، في حين كان تمثيل الآخر المختلف أشد حدة في موضوعيته من حيث بلورة الموقف السلبي منه. وعلى نحو عام، تقدّم لنا أمنيات سالم تجربة ثرية لتمثيل الآخر في كينونته الأسرية، وتجربة واضحة في تمثيل الآخر المختلف رغم قلة موجوديته العددية في المرحلة التي كان عليها المجتمع الإماراتي قبل اكتشاف النفط وظهور الدولة الحديثة.

## الهوامش

- (1) حول مفهوم "السيرة الذاتية"، ومفهوم "الكتابة الذاتية"، و"مفهوم التخيّل الذاتي"، انظر توماس كليرك: الكتابات الذاتية.. المفهوم.. التاريخ.. الوظائف والأشكال، تر: محمود عبد الغني، منشورات الموجة، الدار البيضاء، 2005. وعن مفهوم جيرار جينيت "الكون الحكائي" انظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون. منشورات الاختلاف، ط3، 2003، الدار البيضاء. وحول العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية انظر: عبد المالك أشهبون: قضايا السيرة الروائية في السرد العربي المعاصر، مجلة "الرافد"، ص 44 وما بعدها، عدد (150)، نيسان/ أبريل 2009.
- (2) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، دار الجمل، كولونيا - ألمانيا 2000. يعتقد عبد المالك أشهبون أن "هناك نفوراً لدى الكتاب العرب من كتابة سيرهم الذاتي، وهذا النفور أدى بهم إلى "التلاعب بحيواتهم الخاصة، وإخضاعها لمنطق التخيّل، معتمدين دائماً إخفاء ما يضايقهم، مستعملين، من أجل هذا الغرض، ألف حيلة وحيلة لإغراق القارئ في لجة هذا الغموض، والتشويش على تلقّيهِ". انظر: عبد المالك أشهبون: قضايا السيرة الروائية في السرد العربي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 46.
- (3) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 4.
- (4) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 6.
- (5) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 6.
- (6) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 5.
- (7) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 5.
- (8) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 7.
- (9) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 10.
- (10) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 9.
- (11) أمنيات سالم: حلم كزقة البحر، ص 7، وص 88.
- (12) تجدر الإشارة إلى أن أمنيات سالم لم تأت على تسمية الأب والأم والجدة والأخت والأخ في روايتها، كما أنها لم تتطرّق

إلى اسم القبيلة أو العشيرة التي تنتمي إليها أسرة الساردة/ البطلة.

- (13) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 10.
- (14) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 11.
- (15) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 12.
- (16) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 13.
- (17) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 14.
- (18) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 14.
- (19) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 15.
- (20) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 21.
- (21) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 22.
- (22) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 23 - 24.
- (23) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 24.
- (24) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 25.
- (25) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 72.
- (26) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 28 - 29.
- (27) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 27.
- (28) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 36.
- (29) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 44 - 45.
- (30) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 27.
- (31) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 49.
- (32) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 45.
- (33) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 51، وص 66.
- (34) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 52.
- (35) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 56.
- (36) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 60.
- (37) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 17.
- (38) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 34.
- (39) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 40.
- (40) أمنيات سام: حلم كزركة البحر، ص 29.

## الخشية من الآخر المختلف..!

### قراءة في رواية "ملائكة وشياطين" لباسمة يونس

## الخشية من الآخر المختلف..! قراءة في "ملائكة وشياطين" لباسمة يونس

يعاملنا أولئك القساة باحتقارهم لنا، وازدراؤهم لجنسيتنا... لكنهم يمثلون أدوار الملائكة أماننا بعد أن انتشلنا أيديهم والحياة تركلنا من فوق ساحتها وتلقينا على قارعة الطريق مجردين من عواطف حُبنا، نشحذ الأمان ونفتش عن الطمأنينة.. كانوا يفتعلون الإحسان والبر وابتساماتهم الصفراء تحكي نواياهم من ورائها. "ملائكة وشياطين"، ص 48.

مثلما قرأنا في رواية "ما بين طرقات باريس" لفاطمة الحمادي، وفي رواية "ريحانة" لميسون صقر، أن عصب الأحداث في روايتيهما كان قد دار في بلد آخر، في باريس مع فاطمة الحمادي، ومن ثم في رأس الخيمة، وعلى العكس ذلك بدأت رواية "ريحانة" من الشارقة، ومرّت في مصر لتعود أحداثها إلى الشارقة مرة ثانية. وهذا يعني أن تمثيل الآخر خضع لتحويلات مكانية أثرت في كيانه ونسجه ومجمل تحولاته.

كذلك الأمر مع رواية القاصة والروائية الإماراتية باسمة يونس "ملائكة وشياطين/ 1990"<sup>(1)</sup> التي أخذتنا عبر لعبة المتخيّل الإبداعي إلى أمكنة الهجرة المغايرة أو المختلفة نحو بلدان الآخر أو إلى "البلاد الغريبة"<sup>(2)</sup>، أو "الرحيل إلى الغرب"<sup>(3)</sup>، لتفتح لنا فضاءات ممكنة تتجلى فيها عمليات تمثيل الآخر إبداعياً كما سنرى لاحقاً.

كانت الروائية أمنيّات سالم في "حلم كزقة البحر" قد وضعتنا في إشكالية طبيعة الجنس الأدبي الذي صبّت فيه سرديتها فيما بين السيرة الذاتية أو الكتابة الذاتية، والعمل الروائي الخالص، لكننا قرأنا سرديتها بوصفها "رواية" لكون نصّها يستوفي شروط الكتابة الروائية رغم هيمنة البُعد السيري على أسلوبيتها.

الأمر لا يختلف مع باسمة يونس في "ملائكة وشياطين"؛ فالنّص يبدو سيرة ذاتية لفتاة صغيرة في أسرة تمّ ترحيلها عن الشرق إلى الغرب ضمن صفقة مجهولة المعالم، وهناك بدأت الحياة تتخذ طابعها الدرامي، خصوصاً وأن الطفلة هي "الراوية/ الساردة" عندما كانت تسرد بضمير المتكلم. ولكن مع ذلك، ثمة متسع من التخيّل الروائي الطازج في النّص بما يجعله ينأى عن أن يكون مجرد "مذكرات" أو "يوميات" أو حتى "سيرة ذاتية"، فلا تواريخ يحفل بها النّص، ولا أمكنة

حقيقة يشير إليها النص، ولا حتى أسماء للشخصيات يمكن الاستدلال بها على هوية مكانية أو زمانية أو هويات بشرية معينة سوى هوية الشرق والشرقيين، وكل ذلك يجعل سردية باسمه يونس سردية روائية تتجرد بذلك من حبال السيرة الذاتية، لا سيما وأنها تستوفي تقنيات السرد الروائي بذلك شائق.

كانت الأسرة التي ترحلت عن وطنها قد جرّبت الرحيل سابقاً عن موطن محلي غير الذي تعيش فيه قبل رحيلها إلى الغرب، ما يعني أنها - الأسرة - دخلت في علاقة مع "الآخر المحلي" لتكتسب خبرة عن الأخرية Otherness، وبالمرة عن التعامل مع الآخر المحلي. وهنا تقول الساردة عن والدها: "... كان شأن أبي فيها.. وطيته اللامتناهية، وحيه لجميع أهالي القرية، وحبهم له، جعله ذا حظوة في قلوبهم جميعاً... وقربته دماثته من كل النفوس، وصار مضرِباً للأمثال.. وفخراً لبلدة جاء إليها، وعاش فيها، وقدم لها نفسه وشبابه، وجعلها وطنه الأخير..."<sup>(4)</sup>. إلا أن قناعة الأب بالموطن المحلي الجديد ما قبل الرحيل ما كانت تعتبر القرية التي شد الرحال عنها إلى الغرب هي البلاد الأصل، بينما كانت الأم تعتبرها الوطن/ البلاد؛ قال الأب مخاطباً الأم: "لم تكن بلادنا على أية حال..."<sup>(5)</sup>. فردّت الأم عليه برؤية مغايرة محفوفة بالغضب: "كانت بلادنا.. لم نعرف لنا موطناً سواها، ولم نبن لنا بيتاً إلا فوق أراضيها!"<sup>(6)</sup>.

تأرجحت جدلية تمثيل الآخر لدى باسمه يونس بين الخشية منه والخوف من مجهوله. ولكن ومن حسن الطالع، أن الساردة تفسّر سبب رحيل الأسرة عن بلاد، لكنها لا تعرّف السبب صراحة، ما يعني أن باسمه تركتنا في حيرة من أمرنا، لكن سردية الرواية تشي بذلك الآخر المجهول أو غير المنظور الذي كان سبباً في إقناع الكثير من أهالي القرية بالهجرة إلى بلاد أخرى غريبة؛ تقول باسمه: "كنا قد سمعنا بأن رحلتنا إلى هناك سوف تُنظّم بواسطة جماعة ما.. أية جماعة..؟ لسنا ندري.. ربما تكون مسألة مدبرة، وربما تكون هجرة تعمّد بها أصحاب البلدة التي نقطن فيها إخلاءنا وتجريدنا من استقرارنا وسلبنا كافة حقوقنا الإنسانية لمجرد أننا نعيش ونتكاثر.. وتصنع المرأة منا أسرة هائلة العدد في غضون سنوات قليلة.. ولمجرد أننا نريد أن نعيش.. أن نتنفّس.. وأن يكون لنا فضاء يحميننا وأرض تحملنا"<sup>(7)</sup>.

يكشف هذا النص عن أول "آخر"، وإن كان مجهول الهوية، يتم تمثيله في خطاب هذه الرواية، ما يمثل المرحلة الأولى من مراحل تمثيل الآخر في الرواية، وهو آخر مقميت لأنه كان سبباً في تهجير ليس فقط أسرة "الرواية/ الساردة"، إنما عدد كبير من الأسر الأخرى التي كانت تقطن

القرية، خصوصاً وأن التهجير جاء بأسلوب جذري عندما طُلب من الأهالي المهجّرين بيع منازلهم وأملاكهم؛ فقد كان التهجير - تقول باسمه - مقابل "حفنة من المال لقاء بيع دارنا الجميلة، وتشريدنا إلى حيث لا ندري...!"<sup>(8)</sup>. ولأن الآخر، سبب التهجير، كان مجهولاً، فقد يكون - هذا الآخر المجهول - نظيراً محلياً أو قومياً، وقد يكون آخر مختلفاً في هويته وأصله وعرقه وثقافته، لا نعلم بداية ولن نعلم حتى نهاية الرواية!

تتقدّم بنا سردية الأحداث خطوات لتعود باسمه يونس وإيانا إلى طفولتها، كانت القرية/ الوطن/ البلاد تشدها إليها مشاعر الحنين والشوق والبكاء على مدينة هُجرت، كان كل ذلك يتضاعف في سردية الرواية بشكل مكثف ومتواصل، لكن الوصول عبر القطار إلى الضفة الأخرى، ضفة الآخر المختلف، قد تحقق لتبدأ باسمه يونس تمثيلاً جديداً في خطاب الرواية ذلك هو تمثيل الآخر المختلف في هويته وثقافته وحضارته في وقت كان الخوف والخشية Fear من هذا الآخر يستبطنان ذوات الرحلين إلى عالمه، عالم ذلك الآخر: "كنا نسير نحو الضياع على أقدامنا"<sup>(9)</sup>.

وتقول الرواية وهي تقرأ ما يجول في ذهن وروح والدتها: "الخوف من الغد كان متسلطاً على روحها وقلبها، وكانت تحسب لتشرّدنا في تلك السن الصغيرة الكثير، وتخشى علينا من الأيام بعد أن تسلخنا الهجرة من جذورنا، وتبعدنا عن دفء الأقارب والأصدقاء، إلى حيث تضع معالم عروبتنا، ونكبر بصورة مشوّهة لا تبدو منها ملامح أكيدة، ولا تبين فيها أصولنا الحقيقية"<sup>(10)</sup>.

كانت الخشية من الآخر المختلف ثابتة على نحو مُستبطن في ذوات الأسرة قبلاً A prior وكان ذلك يتجذّر في أيام الرحلة، ويتضاعف كلما حان موعد اللقاء الأول مع الآخر في عقر داره لتبدأ المرحلة الثانية من مراحل تمثيل الآخر في هذه الرواية؛ فحالما وصلت الأسر المهاجرة إلى الوطن الجديد، الوطن المختلف في كل شيء، تصدّت تمثيلات باسمه يونس له منذ اللحظة الأولى، لحظة الوصول إلى أول متر مربع من وطن الآخر، قالت الرواية: "كانت المأساة ترسم خطوطها منذ اللحظة الأولى لوصولنا.. وقابلتنا وجوه قاسية يغلب العبوس عليها، وينعكس نوع من الخوف والتوتر في ملامحها"<sup>(11)</sup>. ليتواصل تمثيل الآخر عبر تشخيص علاماته السلبية سردياً عندما أخذت الأسرة إلى منزلها الجديد: "أشاروا لنا بكل أنفة واستعلاء، وقالوا إنه بيتنا منذ اليوم.. كانت معاملتهم لا تختلف عنها منذ لحظة وصولنا وحتى الآن.. إنهم غلاظ القلب قساته.. كانوا يدفعوننا بأيديهم كما يدفع الراعي الشاة.." <sup>(12)</sup>. ومن ثم "يعاملنا أولئك القساة باحتقارهم لنا، وازدراؤهم لجنسيّتنا...، لكنهم يمثلون أدوار الملائكة أمامنا بعد أن انتشلنا أيديهم والحياة تركلنا

من فوق ساحتها وتلقينا على قارعة الطريق مجرّدين من عواطف حبنا، نشحذ الأمان ونفتش عن الطمأنينة.. كانوا يفتعلون الإحسان والبر وبسماتهم الصفراء تحكي نواياهم من ورائها“<sup>(13)</sup>.

يعمل الأب خبازاً في فرن شعبي. الأم تمرض حتى تموت. الابن الأكبر يعمل نادلاً في حانة، ومن ثم يمرض الأب ليعمل الابن الأصغر بدلاً عنه في الفرن، وكل ذلك يتم وسط إحساس وشعور بالتعامل السلبي الذي يبده الآخر المضيف: “لقد حضرنا كضيوف، وعوملنا بازدراء وكراهية..” (14). لتعيش الأسرة في منزل متهرئ وقذر، وتعاني شظف العيش وفقير الحال وسط شعور حاد بالتذمّر من الآخر المضيف/ الآخر المختلف. بدت المرحلة الثانية من مراحل تمثيل الآخر في رواية “ملائكة وشياطين” تمثيلاً عاماً يعري الآخر في موقفه الجمعي من الوافدين إليه كمهاجرين وإن كان السلوك يبدر عن مجرد أشخاص، لكن تمثيل باسمه يونس السلبي نفهمه على أنه موقف عام من المهاجرين القادمين من أمكنة شرقية أو عربية أو إسلامية.

أما المرحلة الثالثة من مراحل تمثيل الآخر فهي التي تكتسب تركيزاً وتشخيصاً ناتجاً عن خبرة ملموسة واحتكاك مباشر مع أمودج مشخّص من نماذج الآخر ذلك هو الطبيب الذي جاء إلى بيت الأسرة المهاجرة لعلاج الأب المريض، والذي سيري في البنت الراوية/ الساردة صيداً جميلاً وثميناً لما لها من جسد شرقي غانج هو في موضع اشتواء الغربيين لتبدأ باسمه يونس بتمثيل العناصر السلبيه في شخصية هذا الطبيب بوصفه آخر مختلفاً.

ربما، وبوازع إنساني، اقترح الطبيب على البنت العمل معه في عيادته الطبية. لقد طلب ذلك من الأب العاجز والمريض، وطلبه أيضاً من البنت. لكن البنت انتظرت موقف الأب من ذلك، والذي قال إن أخيها الأكبر يرفض عملها “إنه شرقي ولا يحبّ عمل المرأة.. ففقهه الطبيب بمكر، ووعد أبي بالسعي لمحو ذلك الجهل من عقل أخي المتخلف!”<sup>(15)</sup>.

إزاء ذلك، ظلّت البنت تتساءل مع نفسها داخلياً: “هل أصبحت المحافظة شيئاً يسمى تخلفاً.. وهل أصبح من يصون عفاف ابنته وزوجته وشقيقته متخلفاً، وما هي الحضارة في نظرهم... وما معنى الحرية التي يتشدّقون بها ويحمون مفاسدهم تحت رداثها الزائف؟”<sup>(16)</sup>، ولكن رغم هذه النظرة السلبيه إلى هذا الطبيب/ الآخر، قبلت البنت بالوظيفة بعد أن أقنعها الأخ الأصغر بأن ظرفنا صعب ولا بدّ من تضحيات، لكنها ما زالت تنتظر إلى الطبيب على أنه قط شرس!<sup>(17)</sup>. بل ترى فيه ذلك الآخر الذي يسخر من جلدها وحضارتها وثقافتها، نقلت عن الطبيب قوله:

“الشرقيون دائماً يصعّبون الأمور ويفلسفونها بنطاق معتقداتهم البالية وتخلّفهم الفكري!!”<sup>(18)</sup>.

كم كانت تلك الكلمات قاسية ومرّة المذاق، خصوصاً عندما طلب منها الطبيب علاقة جنسية، وظل يتحايل عليها، ويفلسف أفكاره بما يميل إلى إقناعها بذلك، قال لها: “يا عزيزتي.. إن الإنسان يسقط في هوة الخطيئة حينما يرفض معاشة المجتمع الذي يحيط به ويعيش معه..”<sup>(19)</sup>. إلا أن البنت ترفض رؤية الطبيب، وترفض طلبه بالعلاقة الجنسية معها فيطردها من العمل معه، قال لها: “.... إذا أنت مطرودة من عملك!”<sup>(20)</sup>. لكن الطبيب يعاود الاتصال بها طلباً للزواج فترفض لتترك عيادته وعالمه.

وبعد حين، تكتشف البنت أن أخاها مصاب بمرض الإيدز نتيجة لمعاشرته عاهرة مصابة بنقص المناعة. وكان الطبيب نفسه يحقن شقيقها الأكبر بمواد تجريبية لغرض إيجاد علاج ناجع لهذا المرض، إلا أن الأدوية التجريبية أدت إلى الإساءة لهذا الشقيق، لتتساءل البطلة: “تُرى كم تجربة أجروها علينا ونحن لا ندري بها.. وكم مصيبة ألقتها أحقادهم علينا وخلصناهم حبال نجاة تنقذنا من مهاوي الضياع ودرك الانحطاط”<sup>(21)</sup>. ولكن هل الآخر كله شر وشرس ومخادع وحاقد على غيره؟

بالطبع كلا. لذلك تقدّم لنا باسمه يونس تمثيلات إيجابية عن الآخر، وهي التمثيلات التي تمثل المرحلة الرابعة من مراحل تمثيل الآخر في روايتها هذه؛ فعندما تترك البنت العمل مع الطبيب تلتحق بعمل في دكان صغير يملكه عجوز: “لقد شعرتُ وكأنني وجدتُ برّ الأمان الذي أريح عقلي وجسدي فوقه بكل طمأنينة”<sup>(22)</sup>. وقال لها عندما عرف أنها رسامة: “إنك فنانة رائعة، وأنا أعتبرك مثل ابنتي”<sup>(23)</sup>.

لقد تركت هذه الكلمات أثراً مغايراً في ذات البنت/ الراوية بحيث جعلتها تبني رؤية إيجابية عن هذا الآخر المختلف، تقول باسمه: “إنهم يمتلكون ميزة وحيدة اكتشفتها بعد أن عاشرتهم وخبرتهم.. فهم يقدرّون الموهبة، ويمنونونها حقها كاملاً”<sup>(24)</sup>.

كذلك لا تغفل الراوية صاحب الفرن الرجل الذي أول من احتضن الأب الراحل وقدم له وظيفة صغيرة، تقول باسمه: “إنه الملاك الوحيد الذي وقف بجوارنا في الوقت الذي تكالبت علينا فيه شياطين من القلوب القاسية والمتحجرة”<sup>(25)</sup>.

تتزوَّج البطلة من ابن عمّتها لتنجب طفلة جميلة تشبه جدتها، ويحاول الطبيب مرة ثانية النيل منها جنسياً عندما يباغتها في منزلها، ويحاول قتل ابنتها، لكنها في النهاية تفكّر بالعودة إلى موطنها الشرقي الأصل.

تتسم تمثيلات باسمّة يونس في روايتها "ملائكة وشياطين" بأنها ذات منحى واضح الملامح والمسارات لا يختلف عن تمثيلات توفيق الحكيم للآخر المختلف في "عصفور من الشرق"، ولا تختلف عن تمثيلات سهيل إدريس في "الحي اللاتيني"، ولا تختلف عن الطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال".

بالطبع لا يوجد تشابه في الأحداث ولا المسارات بين كل هذه الروايات ورواية باسمّة يونس، لكنني على يقين أن باسمّة يونس كانت على وعي بالطريقة الفدّة التي تعامل معها كل من توفيق الحكيم وسهيل إدريس والطيب صالح في تمثيل الآخر المختلف إبداعياً، وتلك مزية بدت واضحة في البناء الفني المحكم لروايتها<sup>(26)</sup>. لذلك لا أجد حرجاً إذا ما قلتُ إن باسمّة يونس لجأت إلى تقنيات ذكية في الكتابة الروائية جعلت من روايتها "ملائكة وشياطين" واحدة من الأعمال الإبداعية القليلة تلك التي تناولت تمثيل الآخر المختلف بالرحيل إليه في عمر داره.

لقد فعلت فاطمة الحمادي ذلك في روايتها "بين طرقات باريس"، إلا أن تمثيل فاطمة الإيجابي للآخر المختلف كان طاعياً بسبب طبيعة الأحداث ونوع الحكاية، خصوصاً وأن بطلها "لويس" كان من أصل إماراتي. أما باسمّة يونس فقد كرّست تمثيلاً سلبياً لهذا الآخر المختلف إلى جانب تمثيلها الإيجابي لبعض شخوصه لتحقيق شيئاً من التوازن المطلوب، لكن، ولأنها فضّلت العودة إلى وطنها بعد كل المآسي التي واجهتها وأسرّتها، أكّدت باسمّة على فكرة استحالة العيش مع الآخر المختلف لما يغلب عليه من الشر أكثر من الخير، كما أنها أكّدت أيضاً على عدم وجود صراع متكافئ، بل وما من حوار متوازن. كان خروج البطلة من عمر دار الغرب أو مجرد القناعة بذلك كخروج السجين من معتقله!

## الهوامش

- (1) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، دبي، 1990.
- (2) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 32.
- (3) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 41.
- (4) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 13.
- (5) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 27.
- (6) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 28.
- (7) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 18.
- (8) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 33.
- (9) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 41.
- (10) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 42.
- (11) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 45.
- (12) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 46.
- (13) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 48.
- (14) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 61.
- (15) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 86 - 87.
- (16) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 87.
- (17) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 95.
- (18) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 104.
- (19) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 105.
- (20) باسمّة محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 107.

(21) باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 254.

(22) باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 162.

(23) باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 164.

(24) باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 164.

(25) باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، ص 173.

(26) للمزيد انظر: إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق / مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، ص 17 وما بعدها، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، 1974.

## الذات الآثمة والآخر الصحية قراءة في رواية "شاهندة" لراشد عبد الله



## الذات الآتية والآخر الضحية

### قراءة في رواية "شاهنده" لراشد عبد الله

إنني ضقتُ بهذا البلد.. وخفتُ من هذا البيت.. وخفتُ من هذه البشر. أريد أن أرحل.. لم أعد أحتمل هذه الوجوه.. ولم يعد البيت يتسع لي. "شاهنده"، ص 89.

تتميز رواية "شاهنده"<sup>(1)</sup> للكاتب الإماراتي راشد عبد الله، بخصوصية ريادية كونها أول رواية ظهرت في تاريخ الإبداع السردى الإماراتي. بل تمثل هذه الرواية إحدى "المحاولات الأولى البكر لصياغة فن رواية عربي في الخليج"<sup>(2)</sup>. ومن حسن طالع هذه الرواية أنها أيضاً أول نص روائي كرس متخيله الإبداعي أنموذجاً مبكراً لتمثيل Representation الآخر المختلف في هويته القومية والثقافية والحضارية والطبقية والقيمية. وهذه خصوصية خطابية تتعلق برؤية الذات الإماراتية إلى الآخر الوافد في عصر كانت فيه تجارتي اللؤلؤ والعبيد رائجة في المجتمعات الخليجية ومنها مجتمعات مناطق الساحل الإماراتي.

"شاهنده".. هو عنوان الرواية. لكنه أيضاً اسم لفتاة أعجمية في الرابعة عشرة من عمرها، رحلت مع أبيها "شهاد" وأمها "جميلة" عن موطنها لتصل في الساحل المقابل للساحل العربي عبر البحر إلى "قرية الحيرة" في الشارقة بحثاً عن الرزق الطيب ورخاء الحال، إلا أن الأسرة ما أن تقترب نحو شواطئ الشارقة من جهة قرية الحيرة حتى تتعرض إلى مكروه من مكاره ركوب البحر.

وبعد عناء، تستقر الأسرة في جزيرة وسطية ليأتي المنقذ الإماراتي "سالم". إلا أن سالمًا هذا، وبدلاً من المساعدة، يطمع بالأسرة، ويجعل منها بضاعة للبيع في سوق النخاسة والعبيد في زمن كان الجوع والقحط سيد الحياة في قرية الحيرة وغيرها من القرى، ليحوّل سالم الأسرة بأفرادها إلى مجرد عبيد لتكرس الذات الإماراتية خرقاً أخلاقياً بإزاء الآخر الوافد نجح راشد عبد الله وبجراحة متناهية في تمثيله وتصويره من خلال روايته هذه.

بالفعل، وبصفقة واحدة، يبيع سالم الأسرة إلى أحد تجار اللؤلؤ ويدعى "حسين"، لتعيش في حال قلق وتوتر وتذمر وسط إحساس بالمرارة والأسى على حال غير متوقع؛ فبعد أن كان شهاد/ الأب، وحليمة/ الأم، وشاهنده/ البنت أحراراً، أصبحوا، وبدفعة واحدة، عبيداً! فالأب يعمل مع

التاجر في عمله، وشاهندة مع والدتها تخدم في بيت زوجة التاجر حسين، لكن الحكاية لم تنته بعد، فالآتي يخفي ما لا يمكن توقُّعه سوى ما كانت تتوقعه شاهندة، شاهندة الفتاة الجميلة التي كانت تأمل من مقصد الرحلة العيش بأمان والإحساس والشعور بالمرهف بالواقع الجديد، واقع الآخر العربي الذي وجدته شاهندة يستبطن نظرة سلبية وغير إنسانية للآخر الوافد في هويته القومية المختلفة. وما هو جدير بالذكر أن المؤلِّف، ومنذ البداية، "تحكمه حكاية مسبقة لشاهندة التي لا يعطيها الأصل العربي لأنها ستحوَّل إلى ساقطة!"<sup>(3)</sup>.

حتى هذه اللحظة، يقدِّم لنا راشد عبد الله تمثيلاً واضحاً للآخر مختلف الهوية والعرق. فأسرة شهداد التي رحلت عن وطنها سعياً وراء حال اقتصادي أفضل، تقع في فخ ذوات إماراتية عابثة بمصائر الآخرين، وسالم الإماراتي هنا يمثل ذاتاً محلية سلبية في نظرته إلى الآخر المختلف، فهي ذات انتهازية ومصالحية تدوس على كينونة الإنسان الوافد الحر، وتمسخها بما يتوافق مع المصلحة الشخصية والآنية الزائفة؛ فأية شخصية هي شخصية سالم التي تمسخ أسرة حرة طالها حيف الزمان ليحوِّلها إلى أسرة مملوكة تباع في سوق النخاسة؟. وأية قيم مصالحية فاسدة تلك التي تثوي في شخصية سالم حتى يتخلى عن القيم العربية الأصيلة، قيم البادية والصحراء والحضر الملتزم التي ترحب بالضيف وتشعره بالأمان وبالكرامة وبالعزة والشرف؟.

إن شخصية شهداد وزوجته جميلة وابنتهما شاهندة، يقدمهم راشد عبد الله في روايته هذه كآخرين/ ضحايا، فالأسرة برمتها هي فريسة لسالم، لكن صورة الحيف تتضاعف عندما يتعلَّق الأمر بشاهندة التي سال لعاب شهوة "محمود" ابن سالم الجنسية لها عندما كان يريد الظفر بها فتكاً من خلال فضِّ عذريتها ومسخ شرفها.

هذا ما حدث بالفعل عندما حصرها "محمود" في أحد الأمكنة المهجورة للنيل من عذريتها، لكنها تقاوم وحشية محمود وتهرب إلى بيت سيدتها زوجة التاجر حسين، وهناك تتصاعد حدة كراهيته لما حولها بعد أن كانت الخشية Fear من المجتمع الجديد ثوت في ذاتها منذ اللحظة الأولى التي رأت فيها سالم ومحمود وبعض أهالي مجتمع "قرية الحيرة" وهي الوافدة وأسرتها إليهم كملاذ للخلاص من ضيم الفقر وقسوة الفاقة والحرمان.

كان ذلك أول دفاع عن النفس يمارسه الآخر بإزاء الذات المحلية كما تمثَّل في موقف شاهندة من محمود في لحظة الاختلاء، لكن هذا الدفاع عن النفس سرعان ما تحوَّل إلى تمرد Disobeyed

على كينونة الذات المضيفة، الذات الإماراتية؛ فعندما تخلَّصت شاهندة من هجمة محمود الشرسة، وعادت إلى منزل سيدتها "سلمى" سألتها هذه الأخيرة:

.. ما بك يا شاهندة؟

.. الكلاب يا سيدتي!

.. أي كلاب؟!

.. كلاب القرية الجائعة!

.. ماذا فعلوا بك الكلاب؟

.. ركضوا خلفي.."<sup>(4)</sup>.

لقد نتج عن هذه الواقعة موقفان؛ الموقف من محمود وهو الذي ستبني عليه "شاهندة" علاقتها بمحمود مستقبلاً، علاقة الوافد بالذات المضيفة هذه المرَّة حيث ستتخذ طابع العلاقة الثأرية والانتقامية. ومن ثم الموقف من طريقة عيش هذه الأسرة، أفرادها أصبحوا عبيداً، وهي الطريقة التي ستمتدُّ عليها "شاهندة" عندما صارت تقول لأُمها: "أماه .. إن خوفك عليّ يضايقني.. وقلقك عليّ يخنقني... أنا أعرف طريقي.. وأعرف كيف أحمي نفسي... أماه لا تخشي عليّ إطلاقاً.. لا تخشي عليّ من الطريق.. ولا من الكلاب.. أنا أعرف طريقي، وسأسير فيه.. وعن عالمك يا أماه.. أنا أسفة أن أقول إنني رافضة له.. لن أعيش فيه.. ولقد قُدِّر لنا أن يكون لكلِّ منّا عالمه الخاص.. لقد تعرَّضْتُ للموت، ولنهش الكلاب.. وفتحتُ عيني لأجد نفسي مملوكة..! التجربة يا أماه لا تقاس بكبر السن.. ولكن بالدخول فيها"<sup>(5)</sup>.

صار واضحاً أن تمثيل الآخر كضحية بات يتطوَّر في سردية الرواية إلى تمثيله كآخر متمرد على واقع يرفض نظامه المجتمعي ويتحدى عبثه بمصائر الوافدين. فسعت "شاهندة" للانتقام من محمود ووالده عبر استدراج الابن إلى حبال قلبها، وهذا بالضبط ما كان يستبطن إرادتها، لكنها أصبحت حائرة بين قناعتين؛ الإخلاص له أو الانتقام منه ومن أبيه، يقول السارد على لسان "شاهندة" التي تبوح لمحمود بألامها: "لقد كان عذابي أكبر؛ فأنت ابن سالم، وسالم أكرهه.. فهو سبب الشقاء الذي أنا فيه.. هو الذي جاء بنا من الجزيرة لنصبح عبيداً"<sup>(6)</sup>.

تتعرَّض "شاهندة" لخطبة أحد المواطنين المحليين، لكنها ترفض، فيبدأ التاجر حسين مسلسل قذفه لها بأقذع الأوصاف بعد أن عرف أنها تعشق محمود ابن سالم، قال لها غاضباً: "فاجرة"<sup>(7)</sup>، وقال أيضاً ناهراً: "اسكتي يا فاجرة"<sup>(8)</sup>.

صارت الذات المحلية بؤرة انتقام الآخر النزيل/ الوافد/ الغريب/ الضائع/ الضحية ليتصاعد الصراع بين طرفين المعادلة في سياق تمثلي متبادل: "بعد غروب الشمس، سارت شاهنده وحدها في شوارع مدينة الحيرة تنظر إلى المنازل بكثير من الحقد، فلقد انتابها شعور بأن في داخل البيوت حديثاً واحداً هو حديث شاهنده" (9)، لتبحث عن محمود فتلاقيه، ويذهبان معاً إلى المكان المهجور لتعطيه بكاره شرفها وسط شعورها الحائر بين القبول والرفض، بين المواءمة والتمرد، مع التأكيد الدائم والمستمر على أنها إنسانة حرة: "أنا خلقتُ لأكون حرة.. حرة أمري ومصيري" (10)، وموقفها من المتاجرة بالناس وتحويلهم إلى عبيد قالت لمحمود: "إن أبشع تجارة ممكن أن يمارسها إنسان هي تجارة الرقيق.. إنها تجارة ظالمة.. لا إنسانية!" (11).

ظلَّ الحب المشوب بالشك والحيرة والرغبة يتواصل تحت مظلة استمرار مصادم الممارسة الجنسية، وعندما حان وقت الحسم لتطلب من محمود الزواج، تنصّل من ذلك لتصفه بالجن والندالة والحقارة. وصار سكان قرية الحيرة ينظرون إليها على أنها "بغي" (12) مارست البغاء مع رجل ما في القرية "لم يغازل شاهنده، لكنهم الآن يقولون، وفي صوت واحد، أنتِ بغي يا شاهنده" (13). وفي لقاء آخر بين محمود و"شاهنده" كرّرت عليه الزواج منها، لكنه قال لها: "المشكلة الوحيدة يا شاهنده أن أهل القرية يتصوّرون أن كل الشبان يمارسون الحب معك" (14). فثارت ثائرة "شاهنده" مرة أخرى لتصفه بالجن والندالة، قالت له: "أنت كأبيك كلب، بل الكلب لديه وفاء أكثر منك، ومن كل أسرتك" (15)، لتعده بالتأثر منه: "سيكون انتقامي منك يا محمود أبشع انتقام قامت به امرأة" (16).

لقد تطور الصراع بين الذوات حتى أصبحت الذات المحلية، التي هي آخر مقابل لذات "شاهنده" الوافدة، عبئاً ثقيلاً على "شاهنده" الوافدة حتى تقول: "إنني ضقتُ بهذا البلد.. وخفتُ من هذا البيت.. وخفتُ من هذه البشر. أريد أن أرحل.. لم أعد أحتمل هذه الوجوه.. ولم يعد البيت يتسع لي..". ولعل محاولة مستعبدها التاجر حسين للنيل منها جنسياً لتدل على كل توقعات "شاهنده" بأنها لم تكسب من القرية أي شيء سوى العذاب، تقول "شاهنده": "لم أكسب من هذه القرية.. لا شيء.. لا شيء.. سوى الحقد" (18).

وبالفعل، لم تحصد "شاهنده" من أحقاد بعض ذوات قرية الحيرة سوى الخراب تلو الخراب، فيموت شهداء غريقاً في عرض البحر لتقطع حياته، و"شاهنده" يبيعها حسين التاجر إلى سيد آخر اسمه "جابر"، وهذا لا يقل خسة ونذالة عن خسة ونذالة سالم ومحمود وحسين حتى قالت لجابر في بداية مشواره معها: "أنت لست بإنسان.. أنت حيوان" (19)، لكنها ستتزوج من جابر، وتعيش "شاهنده" "لأول مرة في حياتها بنوع من الاستقرار والحياة الهادئة" (20)، وتنجب منه صبية اسمها "حليمة" يودها جابر كثيراً. لكن الخلاف يعود بينهما عندما يأتي جابر بعبد شقراء تثير في "شاهنده" الغيرة، وتقول لجابر: "أنتم يا رجال القافلة تموتون في اللحم الأبيض كالكلاب!" (21). ليصفعها جابر بكف إثر آخر فترد عليه: "كلكم محمود سالم.. كل رجل هو محمود سالم" (22). لكن صورة المومس عادت من جديد لـ "شاهنده" التي مارست الجنس مع "عبد الله" وهو من أصدقاء جابر في بيع العبيد، وصار عبد الله قواداً على "شاهنده" يقدمها لتجار الحرير، واللاف في أمر هذا الشخص أنه كان على قناعة بذلك حتى إنه قال: "ما الفرق بين تجارة العبيد وتجارة البغاء لا فرق إطلاقاً!" (23).

الواقع، نحن بصدد مستوى أخلاقي منحن يكشف عنه راشد عبد الله في تمثيله -Represent-ing للذات المحلية في ظهورها العايب بمصائر الآخرين، فإذا كان سالم نخاساً وحسب، فإننا نجد عبد الله نخاساً وقواداً معاً وفي فعل واحد، وتلك قمة الرذيلة.

ترمى "شاهنده" في الصحراء لتعاني هناك مع رجل عجوز سرعان ما سيموت، ومن ثم تكتشفها إحدى فرق الصيد، ويتم نقلها إلى إحدى المدن، وهناك تعيش حياة أخرى، وتتزوج من "ملك" تلك المدينة، وتلد له طفلاً أميراً اسمه "فايز"، وتصبح "شاهنده" أم فايز ملكة المملكة بعد خمسة عشر عاماً ونيف على مجيئها إلى سواحل الخليج العربي الذي ذاقته فيه مرّ العذاب لتأتي بمحمود وتؤنّب، لكنها تصبح راهبة في منزلها وهي سيدة القصر والمملكة لتقف سردية الرواية عند ذاك.

لا شك أن هذه الرواية، ومنذ ظهورها قبل أكثر من ثمان وعشرين سنة، قد تعرضت إلى قراءات تحليلية ونقدية عديدة (24). لكن قلّما تناولها النقاد من زاوية قضايا الذات والآخر، وهو ما عرضنا له في دراستنا هذه.

لا يخفي راشد عبد الله ما تستبطنه روايته هذه من تضمينات إيديولوجية ثاوية في قاع رؤيته

إلى الآخر غير العربي رغم أنه يؤدي بقرارته إلى عوالم ما هو غرائبي تارة وواقعي تارة أخرى لكي لا يستحوذ الملل عليه. قد لا يبدو هذا مهماً، فالمهم هو أن تمثيل راشد عبد الله للآخر إبداعياً جاء على درجة عالية من الشجاعة الإبداعية؛ فهو لم يجعل "الآخر" منتجاً للعبث بمصيره وبمصاص الآخرين على نحو غير أخلاقي فحسب، بل جعل "الذات المحلية/ الإماراتية" أيضاً تنتج خطابها، وعلى نحو صارخ، في هتك "الآخر" وإذلاله وفضحه ومسح موجوديته الاجتماعية طبقاً. لذلك سعى راشد عبد الله إلى تقديم رؤية متوازنة، لكننا يجب ألا نتغافل عن حقيقة أساسية هنا، وهي أن "الذات المحلية" هي التي بدأت باستفزاز "الآخر المختلف" القادم من وراء البحار وعلى نحو جذري؛ ذلك أن تغيير طبقة الآخر من إنسان حر إلى إنسان عبد ومملوك، وهتك شرفه وعرضه، والعبث بمصيره، لهو يمثل قمة المسخ الآدمي ذلك الذي تعرّضت له "شاهنده" المرأة/ الآخر القادمة إلى شاطئ يباع فيه الإنسان ويشتري بأبخس الأثمان وبأرذل طرائق الامتهان.

## الهوامش

- (1) راشد عبد الله: شاهنده، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط 3، 1998.
- (2) عبد الله خليفة: الملامح المشتركة للرواية في الإمارات والكويت، ص 17، ضمن كتاب "أبحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة"، ج 2، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط 1، الإمارات، 1994.
- (3) عبد الله خليفة: المصدر السابق نفسه، ص 13.
- (4) راشد عبد الله: شاهنده، ص 57.
- (5) راشد عبد الله: شاهنده، ص 58. تعتقد الدكتورة هدى النعيمي أن رواية "شاهنده" إنما هي "رواية أحداث قدرية أكثر من كونها رواية تتفاعل مع الطبيعة الجغرافية أو حتى التاريخية للمنطقة". انظر: هدى النعيمي: "شاهنده.. أول رواية إماراتية في ميزان النقد الثقافي"، مقال منشور في "موقع الهدهد" الإلكتروني. وفي هذا الصدد أنني اعتقد أنها رواية تفاعلية لأن هناك تمثيل متبادل بين كل أطراف لعبة التخيّل الإبداعي التي كرسها راشد عبد الله في روايته هذه. إذ لعلها الأقدار التي جاءت بأسرة شهداد إلى الشواطئ الإماراتية، لكن ليس صدفة عندما تتحول "شاهنده" إلى عاهرة لتمارس الجنس الرخيص من أجل تمثيل صرختها ورفضها ضد الذات المضيفة بسبب عبثها بمصاص الآخر القادم من وراء البحر حد تحويله إلى عبد وهو ما فعله "سالم" و"جابر" بأسرة شهداد، ومن ثم إلى المتاجرة بلحمه عهراً هو ما فعله "عبد الله" لاحقاً.
- (6) راشد عبد الله: شاهنده، ص 75.
- (7) راشد عبد الله: شاهنده، ص 71.
- (8) راشد عبد الله: شاهنده، ص 78 - 79.
- (9) راشد عبد الله: شاهنده، ص 72.
- (10) راشد عبد الله: شاهنده، ص 76.
- (11) راشد عبد الله: شاهنده، ص 77.

## المصادر والمراجع

### أولاً: المتون الروائية

- أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر، دار الجمل، كولونيا - ألمانيا، 2000.
- باسمه محمد يونس: ملائكة وشياطين، دبي، 1990.
- راشد عبد الله: شاهنדה، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط 3، 1998.
- علي أبو الريش: الغرفة 357، دار الكتاب العربي، بيروت، 2009.
- فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، وزارة الثقافة والشباب والمجتمع المدني، أبوظبي، 2008.
- ميسون صقر: ريحانة، روايات الهلال، القاهرة، 2003.
- ناصر جبران: سيح المهلب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ووزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، الشارقة - أبوظبي، 2007.

### ثانياً: الكتب

- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج 1، تر: خليل أحمد خليل، عويدات، بيروت - باريس، 1996.
- أدغار موران: النهج.. إنسانية الإنسان.. الهوية البشرية، تر: د. هناء صبحي، منشورات "كلمة"، أبوظبي، 2009.
- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق/ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت 1974.
- إبراهيم سعايف: رواية شاهنדה بيت تقنية الحكاية الشعبية وجرأة المضمون، ضمن كتاب "المبحرون إلى أعالي النخيل"، العالم العربي للنشر، دبي 2008.
- تزفيتان تودوروف: الحياة المشتركة، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي - "كلمة"، بيروت /أبوظبي 2009.
- تزفيتان تودوروف: نحن والآخرون/ النظرة الفرنسية للتنوع البشري، تر: ربي حمود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1998.
- توماس كليرك: الكتابات الذاتية.. المفهوم.. التاريخ.. الوظائف والأشكال، تر: محمود عبد الغني، منشورات الموجة، الدار البيضاء، 2005.
- جاك دريدا وآخرون: المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة، تر: حسن العمراني، دار توبقال

- (12) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 84.
- (13) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 84.
- (14) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 86.
- (15) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 87.
- (16) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 88.
- (17) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 89.
- (18) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 101.
- (19) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 114.
- (20) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 121.
- (21) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 125.
- (22) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 126.
- (23) راشد عبد الله: شاهنדה، ص 136.

(24) ومن ذلك دراسة الأستاذ عبد الله خليفة المشار إليها في الهامش رقم (2). ودراسة الدكتور إبراهيم سعايف: رواية شاهنדה بيت تقنية الحكاية الشعبية وجرأة المضمون، ضمن كتاب "المبحرون إلى أعالي النخيل"، العالم العربي للنشر، دبي، 2008. ودراسة الدكتورة هدى النعيمي هامش رقم (5). وهناك مقالات كثيرة منشورة في الصحف والمجلات والدوريات الأدبية والثقافية، لكنها لم تجمع في كتاب أو موسوعة شاملة تضمه.

للنشر، الدار البيضاء، 2005.

- د. جمال محمد أحمد سليمان: مارتن هيدجر/ الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2009. - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون. منشورات الاختلاف، ط3، الدار البيضاء، 2003.
- د. رسول محمد رسول: المعرفة النقدية، دار الكندي، إربد - الأردن، 2001.
- د. رسول محمد رسول: تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية/ قراءة في هوية المتخيّل الإبداعي، وزارة الثقافة والشباب والمجتمع المدني، أبوظبي، 2009.
- نقد العقل التعارفي: جدل التواصل في عالم متغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1973.
- سامي خشبة: مصطلحات الفكر الحديث، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
- عبد الله خليفة: الملامح المشتركة للرواية في الإمارات والكويت، ضمن كتاب "أبحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة"، ج 2، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط 1، الإمارات، 1994.
- عبد الحق بلعابد: عتبات/ جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
- عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1985.
- فردريك هيغل: فينومينولوجيا الروح، تر: د. ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006.
- فيليب مانغ: نسق المتعدد، تر: عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، دمشق، 2003.
- كريستوف فولف: علم الأناسة: التاريخ والثقافة والفلسفة، تر: د. أبو يعرب المرزوقي، منشورات "كلمة" و"الدار المتوسطية للنشر"، أبوظبي، 2009.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، مادة "الغير"، عالم الكتب بيروت، 1979.
- د. نادر كاظم: تمثيلات الآخر/ صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

### ثالثاً: المقالات

- ذاكر آل حبيب: الآخر بوصفه مفهوماً حول طبيعة تشكل مفهوم الآخر في الوعي الإنساني، مدونة ذاكر آل حبيب (<http://daker.alhabail.blogunited.org/?p=14>).
- جمال القصاص: عذابات القيد والحرية في رواية إماراتية، مقال منشور في "جريدة الشرق الأوسط"، العدد "8984"، الجمعة 4 يوليو 2003.
- د.حاتم الصقر: الشخص والشخص الثاني..تمثيلات الآخر في مرايا السرد، "مقال" منشور في موقع ([www.elmaqah.net](http://www.elmaqah.net)) الإلكتروني.
- شوقي بدر يوسف: قراءة في كتاب "تيار الوعي في الرواية المصرية" للدكتور محمود الحسيني. "مقال" منشور في موقع ([www.arabicstory.net](http://www.arabicstory.net)) الإلكتروني.
- عادل الأسطة: اليهود في الرواية العربية/ جدل الذات والآخر، "مقال" منشورة في موقع ([www.hdrmut.net](http://www.hdrmut.net)) الإلكتروني.
- عبد المالك أشهبون: قضايا السيرة الروائية في السرد العربي المعاصر، مجلة "الرافد"، عدد (150)، نيسان/ أبريل، 2009.
- عزت عمر: سيح المهلب لناصر جبران/ أول رواية إماراتية تعالج خطورة التحولات في مدينة ما بعد الحداثة. موقع الناقد عزت عمر الإلكتروني ([www.izzatomar.com](http://www.izzatomar.com)).
- نيفين النصيري: إعادة كتابة التاريخ في رواية ريحانة لميسون صقر، "مقال" منشور في موقع ([http://www.nizwa.com/volume36/p267\\_269.html](http://www.nizwa.com/volume36/p267_269.html)).
- هدى النعيمي: "شاهندة.. أول رواية إماراتية في ميزان النقد الثقافي"، "مقال" منشور في موقع "الهدهد" الإلكتروني.

### رابعاً: الحوارات

- محمد أبو زيد: حوار مع ميسون صقر، جريدة الشرق الأوسط، الجمعة 05 ذو القعدة 1425 هـ 17 ديسمبر 2004 العدد "9516".

## الفهرس

9	تمثيلات "الذات" و"الآخر" في المجتمع الإماراتي .....
17	من هو "الآخر" في الإبداع الروائي؟ .....
31	الذات كآخر مغترب: قراءة في رواية "بين طرقات باريس" لفاطمة الحمادي .....
41	الآخر والفتك الوجودي بالذات: قراءة في تمثيلات "الغرفة 357" لعلي أبو الريش .....
53	الآخر المختلف في حضوره العائب: ناصر جبران في رواية "سيح المهلب" .....
61	آخريّة العبيد: قراءة في رواية "ريحانة" لميسون صقر .....
73	الآخر في كينونته الأسرية: قراءة في تمثيلات "حلم كزقة البحر" لأمنيات سالم .....
85	الخشية من الآخر المختلف: قراءة في رواية "ملائكة وشياطين" لباسمة يونس .....
95	الذات الآثمة والآخر الضحية: قراءة في رواية "شاهنده" لراشد عبد الله .....

