إصدارات

صورة المرأة في الرواية الإماراتية

د. رسول محمّد رسول

إصدارات
2016

عام القراءة 2016
الإمارات تقرأ.. الإمارات ترقى

صورة المرأة في الرواية الإماراتية

د. رسول محمّد رسول

والمرأة في عالمنا الكبير، كما تحضر وتعيش مرئياً بيننا، هي إشكالية متعدِّدة المسارات؛ متعدِّدة الحضور، متعدِّدة الغياب. وكل ذلك يظهر جلياً في وجودها وحضورها الذي لها؛ وجودها الواقعي واليومي، وحضورها الفاتن في شغبه مرَّة، وفي إلهامه مرَّات. لذلك، دخلت المرأة كأنموذج للتمثيل الإبداعي كثيراً منذ النصوص الإبداعية الأولى التي ظهرت في فجر الكتابة المنظمة؛ فهناك المرأة كما هي في وجودها وحضورها اليومي المعتاد بوصفها الكائن المرئي والمحسوس، الكائن المرح أو العنيد، الكائن الأُنثوي الخلاب أو الأفعى السام بجلد ناعم. وهناك المرأة ذات الوجود والحضور في النَّص الأدبي التي ترسم معالمها تمثيلات المبدعين أو المبدعات، فتكون عنصراً رئيساً من عناصر رواياتهم وبقية مروياتهم.

وزارة الثقافة وتنمية المعرفة

www.mcycd.ae
2016

صورة المرأة في الرواية الإماراتية

د. رسول محمَّد رسول

الـنـاشــر: وزارة الثقـافـــة وتنميــة المعرفــة
الترقيم الدولي للكتاب: 978-9948-02-232-9
اســم المؤلـف: د. رسول محمَّد رسول
عنــوان الكتــاب: صورة المرأة 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
دبــي: 042617744
ص.ب: 17 أبوظبي

اهتمت دولة الإمارات العربية بالارتقاء والاهتمام بالثقافة باعتبارها عنصراً مؤثراً في تكوين وبناء الهوية الوطنية، فظهر جلياً حرص واهتمام القيادة الرشيدة للإمارات بتحقيق التنمية الثقافة والمعرفية المستدامة، من خلال دعم وإطلاق المبادرات الداعمة لكافة مجالات العمل الثقافي والمعرفي بالدولة، والعمل على توفير كافة الإمكانيات والموارد لدعم وتحفيز صناع المعرفة، وتعزيز البيئة الداعمة للمحتوى المعرفي الوطني. مما كان له الأثر في دفع عجلة مسيرة الثقافة والمعرفة بالدولة.

تسعى وزارة الثقافة وتنمية المعرفة بقيادة معالي الشيخ نهيان بن مبارك آل نهيان إلى أن تكون الوزارة قاطرةً مهمة للتنمية الثقافية والمعرفية بالدولة، وأن تؤدي دورها الوطني لترسيخ الإمارات العربية المتحدة عاصمة للمحتوى والثقافة والمعرفة، وتكون بصفة مستمرة جسراً ممتداً لتواصل الثقافات وتلاقي الحضارات ومجتمعاً فاعلاً ومؤثراً، لما لنا من ثقافة ومبادئ تقوم على أنه لا يوجد حد للطموح، ولا سقف للتميز والجودة، في تحقيق كل ما نصبو إليه، سواء على المستويات المحلية أو الوطنية أو العربية أو العالمية.

وقد حرصت وزارة الثقافة وتنمية المعرفة على وضع وإطلاق الاستراتيجيات الثقافية والمعرفية الوطنية الرائدة؛ لتحقيق الريادة والتفوق في تنمية وبناء مجالات الاستثمار المعرفي بالإمارات، ورفد المكتبات الإماراتية والعربية بالإنتاج المعرفي المرتبط بأهداف ورؤية الإمارات. بهدف إحداث تغيير سلوكي مجتمعي لنشر ثقافة القراءة في كافة المرافق والمجالات ولدى جميع الفئات. وجعل القراءة ثقافة مجتمعية وأداة ثقافية تميز مجتمع الإمارات.

وتأتي سلسلة إصدارات الوزارة ضمن جهود الوزارة المتواصلة لإرساء البيئة المحفزة للإبداع المعرفي، وتعزيز حركة التأليف والترجمة وصناعة النشر بالدولة. ولتكون نافذة للمبدعين الإماراتيين والعرب، وإبراز مواهبهم وقدراتهم الإبداعية في مجالات الكتابة الأدبية، والفكرية والعلمية، وطباعة ونشر إنتاجهم بما يضمن الازدهار الثقافي والمعرفي بعيد المدى للإمارات.

إنّ سلسلة إصدارات الوزارة تعكس الجهد المبذول في تشجيع الكتاب والأدباء والمبدعين والمفكرين والأكاديميين والباحثين، على التأليف والإبداع، إلى جانب تفعيل الدور الثقافي والمعرفي للمكتبات والمراكز الثقافية التابعة للوزارة عبر الإمارات السبع، والاستخدام الواعي للتقنيات، وتأتي تتويجاً لإجراءات فعالة، للمتابعة والتقييم والمراجعة، وتطوير العمل والإنجاز بشكل متواصل ومستمر.

وزارة الثقافة وتنمية المعرفة

العالم إرادة وتمثُّلاً..

"العالم بوصفه تمثُّلاً أو تمثيلاً يتألَّف من نصفين جوهريين ضروريين ومتلازمين؛ الأول هو الموضوع Object، وهو ما يكون خاضعاً لصورتي المكان والزمان اللذين تنشأ من خلالهما الكثرة. أما الثاني وهو الذات Subject، فلا يقع في إطار المكان والزمان؛ لأنه يكون كلاً مجملاً ولا يتجزَّأ في كل موجود يقوم بفعل التمثُّل أو التمثيل، لذلك، فإنَّ أي موجود مفرد من هذه الموجودات المدرجة جنباً إلى جنب من موضوع الإدراك، يؤلِّفان معاً، وعلى نحو أتمٍّ، مفهوم العالم بوصفه تمثُّلاً بنفس القدر الذي يحدث عندما يكون هذا التمثيل صادراً عن الملايين من الموجودات، ومن ثمَّ إذا لم يكن هناك ذلك الموجود المفرد الذي يتمثَّل العالم، فإنَّ العالم بوصفه تمثُّلاً لا يصبح موجوداً"!.

آرثر شوبنهاور

من كتاب (العالم إرادة وتمثلاً)

تقديم:

علمتني الفلسفة، وهي تخصصي الأكاديمي والمعرفي، علَّمتني أن الفيلسوف هو من يُمسك بروح المعرفة سعياً منه للخوض في معماريات حقولها وعلومها وأجناسها الإبداعية، وعلَّمتني أيضاً أن منْ تكون له هذه المهارة الرائقة، لهو قادر دائماً على الاقتراب من شواطئ الأجناس الأدبية كافة، بل الغوص المنهجي في أعماقها؛ فاللآليء دائماً توجد في الأعماق.

أعتقدُ جازماً أن كبار المبدعين في العالم، هم أولئك الذين أسعدوا أرواحهم برحيق الفلسفات الكبرى وعطورها البهية بحثاً عن الأفكار والتصوُّرات والمعاني والأخيلة المتألِّقة تلك الثاوية في أعماق ومكنونات الوجود والموجود معاً؛ تلك الأعماق والمكنونات التي لا تمنح سر المرور إليها أية معرفة سوى المعرفة الفلسفية صاحبة الشأن العالي، والرفعة السامية، والرُّقي المبُهج، المعرفة التي يعمل بها الفيلسوف مقارنة بمعارف أخرى غالباً ما تؤدِّي بكَ إلى نصف الحقيقة أو ربما إلى أوهامها، بل وإلى متاهات الخراب الفادح في دروبها.

والمرأة في عالمنا الكبير، كما تحضر وتعيش مرئياً بيننا، هي إشكالية متعدِّدة المسارات؛ متعدِّدة الحضور، متعدِّدة الغياب. وكل ذلك يظهر جلياً في وجودها وحضورها الذي لها؛ وجودها الواقعي واليومي، وحضورها الفاتن في شغبه مرَّة، وفي إلهامه مرَّات. لذلك، دخلت المرأة كأنموذج للتمثيل الإبداعي كثيراً منذ النصوص الإبداعية الأولى التي ظهرت في فجر الكتابة المنظمة؛ فهناك المرأة كما هي في وجودها وحضورها اليومي المعتاد بوصفها الكائن المرئي والمحسوس، الكائن المرح أو العنيد، الكائن الأُنثوي الخلاب أو الأفعى السام بجلد ناعم. وهناك المرأة ذات الوجود والحضور في النَّص الأدبي التي ترسم معالمها تمثيلات المبدعين أو المبدعات، فتكون عنصراً رئيساً من عناصر رواياتهم وبقية مروياتهم.

هنا، لن أكون معنياً بالمرأة كما هي في وجودها وحضورها اليومي المعتاد وإن كانت معياراً للمطابقة أو المقايسة أو المرجع الموضوعي، فذلك أمر نلمسهُ ونعيشهُ يومياً مع نساء بيننا، إنما بالمرأة كما هي في تمثيلات المبدعين أو المبدعات؛ أقصدُ المرأة كما توجد وتحضر وتظهر في نصوص المبدعين الروائية والقصصية والحكائية والسردية، وهو أمر يحدِّده تمثيل Representing الروائي بوصفه الشخص المُتَمَثِّل Representator أي مُبدِع النَّص.

ما هو معتاد في شأن التمثيل البشري أو التمثُّل البشري أنه نظام معقَّد غاية التعقيد؛ لأنه يرتبط

بالقدرات الذهنية والعقلية والمخيالية والنفسية، بل والوجودية للمبدع أو المبدعة؛ فهذا النوع النادر من البشر يعيش في واقع مرئي وملموس، وله مكوناته العرقية والدينية والثقافية والتربوية والنفسية والذاتية والجمالية التي تصوغ دائماً قُدراته ومساراته ورؤاه في تمثيل الوجود بكل ما فيه من موجودات جزئية.

هذا يعني، أن طريقة تمثيل المبدعين للأشياء والموجودات من حولهم ترتبط بطبيعة مرجعيات تكوينات المبدعين أنفسهم التي تندسُّ في نصوصهم الإبداعية خلسة سواء في معمارها الشكلي أو في قاعها المضموني وتمظهراته التفصيلية، ما يعني عدم وجود تمثيل أو تمثُّل أبيض أو بريئ أو مجرَّد أو حتى تمثيل بدرجة الصفر؛ فحيثما يوجد "التمثيل" أو "التمثُّل" توجد الذات، ذات المتمثل، بكل ما فيها من حمولات جهويَّة، وميول مزاجية، وانحيازات ذاتية، وذلك في رأيي هو رونق التمثيل وبهاءه الرائع؛ فالحياة في نظري تمثيل دائم ومستمر وخلاق للوجود والموجود على نحو لا متناه.

هذا يؤكِّد لنا، أننا لا نؤمن بنظرية "موت المؤلِّف"؛ فالمؤلِّف حيٌّ بيننا ولا يفارقنا هنيهة عندما نتلقَّف نصه الإبداعي كقرّاء أو محللين أو حتى مقتنين عاديين لعمله الإبداعي بوصفه تحفة ورقية أو تدوينية؛ فنحن بصدد الاشتغال على مصطلح التمثيل Representation، الذي يستدعي بدوره مصطلح المتمثِّل Representator، أي مبدع النَّص الروائي ومنتجه وصاحبه الذي تعود إليه كل ارتكاسات النَّص الإبداعي وعوالمه وطبقاته وتحوُّلات الحراك الوجودي فيه، بجملة ممكناته في التأويل والقراءة متعدَّدة الأوجه. ويستدعي كذلك مصطلح المتمثَّلات Rep-resented أي جملة منتجات التمثيل التي تصاغ بأحد أشكال الكتابة الإبداعية كالرواية والقصة والقصيدة أو اللوحة التشكيلية والمنحوتة وغير ذلك من الأعمال الفنية.

في ضوء هذه الرؤية، سنعمل على إضاءة عدد من النُّصوص الروائية الإماراتية المعاصرة سعياً منّا لاستكشاف صورة المرأة الإماراتية كما تحضر في تمثيلات المبدعين الإماراتيين والمبدعات الإماراتيات، وهو منجزٌ لن يتوسَّل التحليل الأسلوبي منهجاً، رغم أهيمة ذلك في تحليل التمثيلات الأدبية عامة، والذي، بلا شك، سنتوسَّله في لحظات عدَّة طالما يخدم عملنا هنا، إنما سيكون التحليل المضموني الأكثر خصوبة في معطياته بالنسبة لنا لرسم صورة المرأة كما هي في النُّصوص الروائية التي سنعنى بها هنا.
سنبحث هنا في "ظهورية المرأة" كما توجد وتحضر وتظهر في تمثيلات الروائي أو الروائية، أي

ظهورية المرأة ووجودها وحضورها في نصوصه، وهو بحث سيطال ظهوريات تمثيل المؤلِّف ـ الراوي ـ وهو يرسم في نصه صورة للمرأة مستعيناً بمخياله الدافق وطاقته المعطاء في الإنتاج السردي والحكائي.

ولا يهدف هذا الكتاب إلى استقراء كل النصوص الروائية الإماراتية التي ظهرت منذ رواية "شاهندة" مطلع سبعينيات القرن الماضي لكاتبها راشد عبد الله، إنما اصطفاء تلك النصوص التي تمثَّل Representing كتّابها شخصية المرأة في هويتها الإماراتية، سواء الهوية الجوهرية التي لها أصلاً أو الهوية المكتسبة شرط أن تكتنز هذه الهوية الأخيرة الشروط الوجودية لكل ما هو إماراتي من حيث التكوين الجغرافي والمجتمعي والثقافي ولو على نحو نسبي.

بالطبع، راح أغلب الروائيين الإماراتيين والروائيات الإماراتيات يتمثَّلون شخصية المرأة الخليجية أو العربية أو الأجنبية، ولا ريب أن ذلك يمثل قيمة إبداعية كبرى في أعمالهم، إلا أنَّ هدفنا في هذا الكتاب هو التركيز على تمثيل المرأة روائياً في هويتها الإماراتية تحديداً من قبل المبدعين في الحقل الروائي، وهو موضوع لم يتم التركيز عليه من جانب نقّاد آخرين وفق المنظور الذي نشتغل به في هذا الكتاب، أي في ضوء نظرية التمثيل الإبداعي.

حتى لا نقع أسرى في دهاليز الاستبداد الذكوري أو التمثيل الذكوري، سنعمدُ إلى اختيار نماذج من النصوص الإبداعية النسوية الإماراتية التي ظهرت مؤخراً، بل إن النصوص الروائية المدروسة في أغلبها هي نصوص نسوية عدا نص الروائي الكبير علي أبو الريش "زينة الملكة"، في حين سندرس النصوص الروائية النسوية على التوالي؛ "طروس إلى مولاي السُّلطان/2009" لسارة الجروان، و"رائحة الزنجبيل/2008" لصالحة عبيد غابش، و"طوي بخيتة/2007"، لمريم الغفلي، و"الجسد الراحل/2004" لأسماء الزرعوني. وهي النصوص الروائية التي تكشف عن جوانب من هوية المتخيِّل الإبداعي في مجال الرواية كما ظهرت في تمثيلات المبدعين المقروءة نصوصهم الروائية في هذا الكتاب.

د. رسول محمَّد رسول

مصطلح التمثيل

Term of Representation

ينتمي مصطلح التمثيل Representation إلى حقل الدراسات الإدراكية المعاصرة، وفيما سبق كان ينتمي إلى مباحث إلى نظرية المعرفة التقليدية، وكلاهما مبحث له شأنه في الدراسات النفسية والفلسفية. فنظراً للتطورات التي صاحبت مباحث نظرية المعرفة ومباحث علم النفس العقلي، صار الباحثون المعاصرون يتناولون هذا المصطلح بتركيز تخصصي مكثَّف ضمن مباحث العلوم الإدراكية Cognitive Sciences [1] ، لكن مصطلح التمثيل Representation سرعان ما وجد طريقه إلى الآداب والفنون الإبداعية ليدخل في مباحث نظريات الإبداع الأدبي؛ فما دام الإبداع الفني والأدبي هو نتاج بشري، وما دام البشر وحدهم لديهم القدرة على الإدراك والفهم والتخيُّل والتجريد، فإنهم الأقدر على إدراك وفهم وتخيُّل الأشياء من حولهم وإعادة بنائها من جديد على نحو إبداعي مميز.

صطلح التمثيل Representation مفردة مركَّبة؛ فهي مكوَّنة من مقطعين؛ الأول هو pres-entation ويعني "تقديم الشيء وإحضاره"، أما الثاني فهو Re ويعني "إعادة النظر أو التفكير في الشيء" أو "إعادة تقديمه من جديد"، وبذلك يكون Representation إعادة تقديم الشيء أو إعادة صياغته من جديد إدراكاً وفهماً وتخيلاً على نحو ما، فتمثيل الشيء يعني إعادة بنائه وتصويره وخلقه، وهذا يعني وجود سلسلة من العناصر المتحرِّكة والمتداخلة جوهرياً، هي:
أولاً: الحضور Present، أي وجود واقعة، حدث، إحساس، شعور، ظاهرة طبيعية أو بشرية أو مجتمعية قابلة للإدراك والتصوُّر وإعادة البناء.

ثانياً: المُتمثِّل Representator، وهو إنسان مبدع له القدرة على إدراك وفهم وتخيُّل أحد هذه العناصر وإعادة بنائها أو خلقها أو إنتاجها من جديد، أي له القدرة على تمثيل صورة أو حقيقة أو طبيعة هذه العناصر وتقديمها بشكل فني أو أدبي أو فكري.

ثالثاً: المُتمَثَّل Represented، أي جملة الأعمال الإبداعية التي أنتجها الفنان التشكيلي أو الروائي أو القاص أو الفيلسوف.

ليس مصطلح التمثيل بغريب عن لغتنا العربية، ولا هو بالغريب الغائب عن لغوييننا العرب، فابن منظور اهتم به، وقال عن التمثيل أو التمثُّل: "التمثُّل: من مثَّل الشيء أي تصوَّره حتى كأنه ينظر إليه, وامتثلهُ أي تصوَّره, ومثلت له تمثيلاً إذا صوَّرت له مثالاً بكتابة أو غيرها, وتمثيل الشيء بالشيء يعني التشبيه به" (ابن منظور: لسان العرب).

لقد حفلت القواميس العامة والمتخصِّصة بتوضيحات تعريفية لمصطلح التمثيل؛ فقاموس "Le grand Larouse" يحدِّد التمثيل بأنه حضور الشيء ومثوله أمام العين أو في المخيال بواسطة الرَّسم أو النحت أو اللغة في أثناء الكلام. أما قاموس "Petit Robert" فيرى التمثيل: عرض، مثول أمام العين، تقديم موضوع أو مفهوم غائب عن الذهن بإثارة صورته كي تظهر بواسطة موضوع آخر يشبهه أو يماثله.

ما هو معروف أن التمثيل هو تجربة فردية ذاتية للإنسان العادي، ومن ثمَّ للإنسان المبدع؛ فالروائي وكاتب القصة والشاعر والرسّام والنحّاة هم أفراد يتمثَّلون الأشياء من حولهم كأفراد لهم شخصيتهم المستقلة، وكذلك يتمثَّلونها كذوات لهم تجاربهم الخاصة بهم. إلا أنَّ هؤلاء المبدعون المتمثِّلون ليسوا كائنات مقطوعة عن الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يعيشون فيه، كما أنهم ليسوا كائنات متعالية على الواقع الموضوعي مهما تغرَّبوا عنه ذاتياً في حالات ما؛ لذلك، لا توجد أية تجربة تمثيلية ذاتية أو فردية محضة أو خالصة؛ إنما التجربة التمثيلية، الذاتية والفردية، هي، وفي الوقت ذاته، تجربة مجتمعية ما دام المتمثِّل/ المُبدع يعيش في وسط مجتمعي ينتمي إليه بكل مكوِّناته؛ لذلك يشير مفهوم التمثيل إلى "الطريقة أو الكيفية التي يعيد بها الفرد تشكيل حقائق الأشياء وتنظيم الفهم الذاتي والاجتماعي للواقع، من خلال الإدراكات الاجتماعية؛ فالفرد الذي يتمثَّل بعض الحقائق أو حقائق الأشياء وصورها، لا يكون تمثيله فجائياً وعبثياً، بل يعود، في جوهره، إلى مرجعية تستند في أصولها ومبادئها إلى الواقع الاجتماعي الذي يُعدُّ بمثابة المنظومة الأخلاقية والثقافية والاجتماعية التي تساعد الفرد في أثناء إدراك الأشياء أو استحضار ما هو غائب منها إلى الذهن على القيام بعملية التمثُّل" [2]. وهذا يعني أن التمثيل الموضوعي غالباً ما يؤسِّس للتمثيل الذاتي/ الفردي كيانه وجوهره، فهما يعملان وفق تناصٍ ذهني وإدراكي ومفهمي ونفسي تفاعلي متبادل لا يمكن فصله إلا لأغراض التحليل، بل إن "ميشال جيلي" يعتبر أن "التمثيل ليس سوى إنتاج جماعي من طرف الأفراد يتحوَّل إلى شكل للتعبير، وهكذا يكون التمثيل اجتماعياً عندما تتقاسمه مجموعة من الأفراد ويتم إنتاجه وخلقه بشكل جماعي، بمعنى أنه ينتج من تفاعل جماعي يكون التمثيل تعبيراً عنه" [3].

ومن منظور فلسفي، كان الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور قد جعل العالم برمته إرادة وتمثُّلاً، فقال في هذا الخصوص: "العالم بوصفه تمثُّلاً أو تمثيلاً يتألَّف من نصفين جوهريين ضروريين ومتلازمين؛ الأول هو الموضوع Object وهو ما يكون خاضعاً لصورتي المكان والزمان اللذين تنشأ من خلالهما الكثرة. أما الثاني وهو الذات Subject فلا يقع في إطار المكان والزمان؛ لأنه يكون كلاً

مجملاً ولا يتجزَّأ في كل موجود يقوم بفعل التمثُّل أو التمثيل، لذلك، فإنَّ أي موجود مفرد من هذه الموجودات المدرجة جنباً إلى جنب من موضوع الإدراك، يؤلِّفان معاً، وعلى نحو أتمٍّ، مفهوم العالم بوصفه تمثُّلاً بنفس القدر الذي يحدث عندما يكون هذا التمثيل صادراً عن الملايين من الموجودات، ومن ثمَّ إذا لم يكن هناك ذلك الموجود المفرد الذي يتمثَّل العالم، فإنَّ العالم بوصفه تمثُّلاً لا يصبح موجوداً"!. [4]. وهذا يعني أنَّ غياب التمثيل هو غياب للعالم الذي نعيشه، فلا يمكن تصور عالمنا الذي نعيش فيه دون تمثيل الإنسان له.

ولعل المهم في التمثيل هو ذلك الحضور البنيوي للمجتمع والتاريخ والخصوصيات الهوياتية في أية تجربة تمثيل فردية أو ذاتية. وفي دراسات هذا الكتاب سنجد أنَّ الانتماءات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والجغرافية الهوياتية لكل روائي أو روائية ستحضر في نصوصهم الروائية، وهي نصوص تمثيلية إبداعية؛ فالبحر، على سبيل المثال، له حضوره في أغلب النصوص الروائية المدروسة في كتابنا هذا، كون الروائيين، المُشتغل على نصوصهم هنا، هم عرب خليجيون يحيط بهم الماء من جهات عدَّة. والمدن الخليجية التي ينتمي إليها الروائيون تحضر في تمثيلاتهم على نحو لافت؛ فعلي أبو الريش لا تفارق نصوصه الروائية مدينة المعيريض برأس الخيمة، بينما لجأت سارة الجروان إلى ميراث بني كعبٍ، القبيلة التي تنتمي إليها سارة، بكل هويات هذا الميراث المكانية والتاريخية والثقافية لتوظِّفه في تمثيلاتها الروائية، بل نجدها تضخ مجموعة من المفاهيم الخليجية، العُمانية والإماراتية، في نصها، تلك التي أملتها صيرورة الأحداث والمكان وثقافة المجتمع المُتخيَّل الذي ابنته في روايتها في محاولة منها لتأكيد حضور هوية الموروث اللغوي المحلي في سردية نصها. ناهيك عن خصائص ثقافية ومكانية وتاريخية ومجتمعية أخرى لا تفارق تمثيل الروائي أو الروائية لحظة كتابة النَّص وبناء سردية الأحداث بما يؤكِّد حضور ما هو موضوعي/مجتمعي في أي تجربة تمثيل تظهر لنا بوصفها تجربة تمثيل ذاتية مستقلة يقدِّمها لنا مبدع ما على شكل نصٍّ روائيٍّ أو قصصيٍّ أو نحتيٍّ "منحوتة" أو لوحة تشكيلية أو قصيدة.

هوامش

(1) انظر:

.David Pitt: Mental Representation, 2008

النَّص ضمن موقع:

(http://www.seop.leeds.ac.uk/archives/fall2004/entries/mental representation)

وانظر للمزيد: ريموند وليمز: الكلمات المفاتيح، تر: نعيمان عثمان، ص 265، المركز الثقافي العربي، بيروت 2007.

(2) رفيف رشيد: تمثيل المغتربين لبلد الإقامة وعلاقته بالاندماج، (مقال)، موقع (الحوار المتمدِّن)، العدد (1532) يوم 26/4/2006.

(3) رفيف رشيد: المرجع السابق نفسه.

(4) آرثر شوبنهاور: العالم إرادة وتمثلاً، ص 58، ترجمة سعيد توفيق، مراجعة فاطمة مسعود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.

زينة... في "زينة الملكة"

هناك عدد غير قليل من النصوص الروائية كتبها علي أبو الريش منذ روايته الأولى "الاعتراف" التي صدرت عام 1980 حتى آخر نصوصه الروائية [1]. في خضم كل تلك الأعمال كانت المرأة عنصراً حاضراً بوصفها الكائن المنتج للحياة، والمولِّد للحركة فيها، والباعث على استمرارها، والتحكُّم في مصائرها.

لعل حضور المرأة الإماراتية يظهر على نحو لافت في رواية "زينة الملكة" [2]، هذه الرواية التي تمثِّل "زينة" الشخصية المركزية فيها، كما هو الشأن مع شخصية "بخيتة" في رواية "طوي بخيتة" لمريم الغفلي/ 2007، وشخصية الدكتورة "علياء الغافي" في رواية "رائحة الزنجبيل/ 2008" لصالحة عبيد غابش، وإلى حدٍّ ما مع شخصية "حصة" في رواية سارة الجروان "طروس إلى مولاي السُّلطان/2009".

علي أبو الريش، الذي ولد بمنطقة المعيريض في إمارة رأس الخيمة عام 1958، غالباً ما تستقطبه مدينته تلك لتمثيلها Representing في نصوصه السردية على نحو إبداعي واسع ومتجدِّد؛ فهي بالنسبة له المكان المولِّد للأشياء، بل إنها بؤرة العالم إنْ لم تكن بؤرة الوجود برمته. والمرأة المعيرضية في تلك المدينة، لا تختلف عن المدينة ذاتها؛ فهي الأخرى مولِّدة للأشياء، وهي أيضاً بؤرة العالم والوجود، ومرمى حركة الحياة في كل تشكُّلاتها الوجودية والفردية والجمالية والجنسية والثقافية، ما يعني أن المرأة المعيرضية كونها حضور واقعي منظور بالعين المجرَّدة، هي دائماً بؤرة جاذبة للتمثيل الإبداعي والجمالي لتظهر وتحضر وتتحرَّك في نصوص إبداعية بفاعلية التمثيل الروائي، وهو ما أقدمَ عليه أبو الريش في هذه الرواية على نحو خاص ومركَّز.

"زينة" امرأة إماراتية من مدينة المعيريض، امرأة تعيش دون مستوى الفقر المدقع بدرجات متناقصة، امرأة رحل عنها زوجها "يوسف الرواي" إلى مثواه الأخير فبقيت وحيدة تصارع أقدارها في الحياة، وتعيش على ذكريات كانت بمثابة الروح التي تبعث فيها الحياة مؤقتا حتى رحيلها في آخر الأمر.

من خلال سطور قليلة يفتتح بها روايته "زينة الملكة"، يرسم لنا أبو الريش صورة انطولوجيا تقريبية لـ "زينة" وهي تعيش في خيمتها بحي هامشي، وهي الصورة التي تكشف لنا كقرّاء عن مفاتيح كثيرة للتعرُّف على شخصية هذه المرأة ذات الشخصية الوجودية بمعناه الفلسفي، تلك المرأة التي تعيش على هامش الحياة وحيدة معزولة لا تقرأ ولا تكتب، ولا تحفظ من آي الذكر

الحكيم سوى القليل القليل، امرأة منكفئة على كائنات غير بشرية تعيش معها، قطط.. كلاب..، دعونا نذهب مع أبو الريش إلى بيت "زينة" لنشاهد:

"عند باب البيت المغمس بالتراب وعفونة براز القطط والكلاب، تجلس زينة، تختلط الدمعة بالابتسامة البلهاء، لا أحد يعرف لماذا تفرج زينة عن أسنان صفراء محطَّمة، برز الناب منها من فتحة الفم كشاهد على المأساة، تقرفص زينة حتى تصل ركبتاها إلى صدرها الذي بان منه ثديان مهجوران، تدلى الجلد ملتصقاً بأعلى البطن.. يَشكُّ المتأمِّل في وجه زينة الجامد أن تكون المرأة الوحيدة تحلم بشيء، بل إن زينة انسحبت من العالم ببلاهة الناس الذين لا يمكنهم اللحاق باللهاث، القطط التي تملأ زوايا المنزل وحتى ما تحت سرير النوم والخشب المتهرئ، تصدر مواء أشبه بصرير الأبواب المكسورة من ضرب الريح. عندما يمر المترجِّل في الزقاق المطل من زاوية منزل زينة، يظن أنه أمام صومعة قديمة مات عنها الكاهن منذ زمن بعيد، وتُركت هكذا، مواربة، الأبواب العتيقة بانتظار ما يفعله الزمن من تخريب، لكن عندما من الفناء المسقوف بـ "جرِّيد" النخل، يسمع صوت زينة وهي تناغي القطط الصغيرة ببحّة مشروخة تنم عن تعب صاحبتها. ينكسر البصر، ويتوارى الزمن مختفياً بتفاصيل دقيقة أدق من شعرات رأس زينة البيضاء المعقوفة عند جبينها، وفي الخطوط الرمادية يرى الماشي أنَّ على قلبه حزناً قديماً يضرب أطنابه في الزقاق.. سكون أشبه بالموت؛ فقبل زمن ليس بالبعيد توفي يوسف الرواي زوج زينة"[3].

في المساء، وفي الساعة الثامنة، يقول الراوي: "تنام زينة كل ليلة، تُطفئ الفانوس المعلَّق في عروة حديدية بسقف الخيمة، وتسكن الظلام. وحولها تنام القطط في حلقة دائرية أشبه بعقد لحمي برائحة الشعر المبلل بالرطوبة؛ المضمَّخ بحنين قديم إلى فراش الأمومة" [4]. "زينة" مع قططها ودجاجاتها وأحد كلابها تعيش وحيدة، وحياة الوحدة غالباً ما تبعث على اليأس والشعور بقرف الحياة، لكن أبو الريش يبعث في بطلته القدرة على الصمود في هكذا حياة؛ فزينة "لا تشعر أبداً بالقنوط، بل هي دائماً تعلِّق الآمال على يوم جديد قادم بالخير الجزيل" [5]. وبالنسبة لها "في كل صباح يبدو كل شروق حالة سفر، تسرع زينة باتجاه الأزقة المجاورة، تلف على البيوت، بيتاً بيتاً، تسلِّم على الجارات، وتأخذ منهن الأخبار والنصيب، ولا تغادر البيت إلا بعد أن تحكم إغلاق بابه، تحسباً لأي مخاطر على الدجاج والقطط" [6].

ولما كانت "زينة" لم تضع طفلاً في حياتها، نراها تسمي حيواناتها بأسماء بشرية؛ فالكلب اسمه "فهد"، وإحدى القطط اسمها "سلوى"، وهي تلجأ إلى ذلك كتعويض عن التسمية البشرية

المفقودة بسبب غياب الأطفال في حياتها، حتى أنها تتعامل مع هذه الكائنات كما لو كنَّ فلذات كبدها، وكان القدر قد أمات إحدى القطط واسمها "سلوى"، وهو ما أدّى بـ "زينة" إلى البكاء والنحيب والحزن المعلن تارة والصامت تارة أخرى نجح أبو الريش ببراعة في استنطاق هذا الحزن الصامت وتصويره حتى جعل بطلته تقول: "مات يوسف الرواي، وانتزعه الموت من كبدي، وبقيتُ وحدي تصفعني الزوايا بوحشة الوحدة القاتمة، إلا أنني لم أشهد حزناً كهذا الذي أنا فيه.. رائحة سلوى تملأ زويا البيت، ومواؤها يصدُّ عن أذني سماع أي صوت آخر" [7].

في هذه الأثناء، تظهر "مهرة" معلِّمة حفظ القرآن في الحي، مُهرة قالت عمّا تفعله زينة من نحيب وعويل وبكاء بأنه شرك في الله، فاستجابت زينة لنصيحة مهرة بمغادرة المكان، إلا أن مرارة الفجيعة ظلَّت كامنة "في أحشائها كالجنين المشاغب"! [8].

ذكرتُ سابقاً أن "زينة" لا تقرأ ولا تكتب، وعندما ماتت قطتها سلوى ودفنتها، أرادت "زينة" تلاوة شيء من النَّص القرآني، لكن ذاكرتها لم تسعفها سوى بالبسملة، إلا أنها سعت للخروج من مأساة الفجيعة تلك فاقتنعت "أن الموت ليس فناء أبدياً، بل هو اقتراب من مثل أعلى" [9]. بهذا الفهم البسيط جعل أبو الريش بطلته غير المتعلِّمة ذات إدراك إيماني فطري، وهو شأن النساء غير المتعلِّمات اللواتي يعشن في مدن لم يشملها التعليم المنظَّم أو تلك النسوة اللواتي لم يسعفهن الحظ في الحصول على فرصة تعليم ديني بسيط أو تعليم مدني منظَّم.

يشتغل الحوار الداخلي كثيراً في شخصية "زينة"، ولعل في ذلك تكريساً تقنياً في كتابة نص هذه الرواية؛ فروايات تيار الوعي، كما هو حال هذه الرواية [10]، يستقطب مثل هذا الحوار، خصوصاً وأننا بصدد شخصية نسوية تعيش أرقاً مجتمعياً وقلقاً وجودياً دائمين على حال مقيت وماض تولى ومستقبل غامض.

القطط والكلب "فهد"، والقطة الراحلة "سلوى"، كائنات تستحوذ على وعي "زينة" في ساعات كل يوم، ويوسف الرواي الذي رحل ما زال حاضراً في ذكراه كذلك. لكن ثمة مواقف تبلورت لدى زينة وهي تعيش وسط مجتمعها البسيط؛ فما عدا يوسف الرواي والقطط والكلب "فهد"، هناك آخرون يمثلون الجحيم في حياة "زينة" إنْ لم نقل إنَّ الآخرين هم الجحيم بعينه [11]، منهم النواخذا أحمد بن سلطان، و"الخضر"، الرجل الشاذ مثليًّاً والنمَّام المنافق الذي يعمل لصالح

النواخذا كمخبر ثرثار على الناس القاطنين في الحي.
أما "مُهرة"، معلِّمة حفظ "القرآن" في الحي، فليست بالمرأة الملاك من منظور "زينة"؛ فهي الأخرى بنت الجحيم، تقول زينة عنها: "عندما أنظرُ على عينيها ألمحُ بريق الجشع، وأشعرُ بالهلع، وأقول في نفسي: الكلب "فهد" أوفى وأصدق من كثيرين" [12]. بل نرى لـ "زينة" وجهة نظر أخرى أكثر جذرية بمهرة وأمثالها، تقول زينة متسائلة: "أي كذبة هذه التي تملأ جوف الكون عندما يمتطي الكذابون والمدلسون جياد الخديعة، ويمارسون الحيل لإقناع الآخرين إنهم أولياء الله على الأرض والآخرون يصدِّقون أنَّ من يعترض على من اختارهم الله ولاة أمر البشرية مصيره جهنَّم ونارها الحامية!" [13].

تكتنز "زينة"، حسب تمثل على أبو الريش لشخصيتها في هذه الرواية، تأمُّلات جارفة لم تنطق بها امرأة ذات تعليم؛ نجد ذلك في مواضع عدَّة عبر أحداث الرواية؛ فكما أشرنا سابقاً، بقيت فكرة الموت تؤرِّق "زينة"، موت زوجها يوسف، وموت قطتها سلوى، كانت فكرة الموت تلاحقها وجودياً، وتسكنها ذاتياً. لذلك يحاول أبو الريش أن يمنح بطلته في هذه الرواية درجة عالية من الوعي بالوجود رغم شح تعليمها، يقول أبو الريش: "الذين لا يعرفون زينة، يعتقدون أنها امرأة بلهاء، خاوية، عجفاء" [14]، في حين لو نظرنا إلى ما تقوله "زينة" نفسها عن الموت مثلاً، سنجد أنفسنا بصدد امرأة تفلسف الوجود، وتفلسف فكرة الموت على نحو شائق؛ تقول مخاطبة أندادها الغائبين والحاضرين: "أيها الأغبياء انتبهوا.. يوسف الرواي حيٌّ يُرزق، لم يذهب بعيداً، ولم يغب.. ماذا يعني الموت ما دامت هيئته لم تفارق عينيَّ؟ وماذا يعني الغياب إذا كان الرجل ما زال يحتضن جسدي كل ليلة؟" [15].

بالطبع، لا يدرك الناس من حول "زينة" قيمة وعيها، فهم ينظرون إليها على أنها "امرأة بلهاء، خاوية، عجفاء" [16]، بل يقولون" "إنها مقرونة بجني... ويحذرون أطفالهم من مضايقة زينة فدعواتها مُستجابة!.. وكل شيء في سلوك زينة يوحي بذلك" [17]، لكنها ليست كذلك؛ فهي امرأة تكتنز وعياً ثرياً بالحياة والوجود، ولديها الإحساس المرهف بالقيم النبيلة، بل لديها تفكير عميق بأقدار الحياة، وما بعد الحياة، فأيَّة امرأة تلك التي تذرف الدمع وتنحب على موت قطة كما هو حال زينة مع قطتها سلوى؟ وأية امرأة تجلس أمام شعلة نار بسيطة وتقول مُفلسِفة ذلك المشهد: "كل شيء يميل إلى الزرقة؛ النار والبحر والموت.. ثلاثية من لون التوغُّل في مجاهيل الله، عينا سلوى كانتا تميلان إلى الزرقة تشتعل عند البؤرة بلون مشاكس، لكنه حليم لا يتهرَّب من

نعومة الوجه السمح" [18]، ومن ثمَّ يكشف نص الرواية أن زينة امرأة مسالمة، يقول الراوي واصفاً ذلك: "تعلَّمت زينة من الأشرار درس عدم الاعتداء، ونهايتهم السوداء كانت عظة لها"[19].

لا شيء تراجيدي في حياة "زينة" بعد موت زوجها يوسف الرواي سوى الذكرى والألم العميق على رحيل مؤنس حياتها وباعث الروح الخضراء في ذاتها يوسف الرواي. كانت فكرة موته تطاردها لحظة إثر لحظة، ومن خلال رحيله كانت "زينة" تقرأ الحياة والوجود والقدر، ظلَّت زينة هكذا حتى أسلمت الروح وحيدة غريبة حزينة باكية: "غابت زينة وبرُد الجسد، وأصبح القلبُ مضغةً مهادنة للغياب، والعينان تغيبان على الزرقة، ثم احمرار البهاء، ثم تدخل في البياض الأشهب.. تغيب زينة، ويبقى سر انزوائها في كنف الاحتواء الدافئ.. شهقة أخيرة طردت بقايا ما تبقّى من لغة الموت، وفي السفر الأخير، أخذت مقعد نشوتها.. بلاغة الموت" [20].

بهذه الكلمات أنهى علي أبو الريش حياة بطلته "زينة"، زينة امرأة الخيمة، امرأة المقبرة، امرأة الجبل، امرأة المعيريض الإماراتية، امرأة الضواحي البعيدة عن صخب المدن، الضواحي الهامشية في ثرى الكوكب الأرضي.

لقد سعى أبو الريش في هذه الرواية إلى استنطاق الصمت الوجودي النسوي عندما تجتاحه الوحدة المؤلمة على نحو جارف كما هو حال "زينة" إثر غياب زوجها وحبيبها يوسف الرواي. أخذنا أبو الريش إلى عوالم المرأة الأكثر حضوراً في أمكنة بعيدة عن مدن الصخب، تحضر "زينة" وتظهر وتتحرَّك في تمثيلاته كونها الكائن المفعم بالتجربة والعواطف النقية من جراثيم الوعي النسوي الزائف.

وضعنا أبو الريش في هذه الرواية عند عتبة الوعي الشقي بالحياة، والإدراك المؤلم للوجود ذلك الذي تعيشه امرأة إماراتية مثل "زينة". دخل في وعي هذه المرأة، في صندوق تفكيرها، دخل إلى غرف مخيالها النسوي، إلى نبضات قلبها، بل سار في شرايينها ممتطياً دمها حتى لحظة وجودها الأخيرة، مودعاً "زينة" جثة هامدة وحيدة تبكيها ملائكة الموت بحرقة ناحبة.

ذهب أبو الريش في "زينة الملكة" إلى منطقة الوعي الإنساني فتمثَّل مساراته النسوية هذه المرَّة، وهو اشتغال لم نجده لدى أغلب الروائيين الإماراتيين فيما كتبوا من نصوص روائية سوى القليل الباهت، لأن هذا النوع من الكتابة الروائية لا يتيسر لأي أحد من الروائيين ما لم تتوفر لديه

القدرة على الدخول، بحرية وشجاعة، في منطقة الوعي البشري، والتجوال في حقوله ودروبه ومنعرجاته، والاشتغال على ظهورياته بمعناها الفلسفي [21]، وهو أمر تمكَّن منه أبو الريش بإبداع فذ، ولعلَّ تخصصه الجامعي [22] قد شفع له ومكَّنه من الخوض في مغامرة كتابية كبرى من هذا النوع. يشتغل نص "زينة الملكة" على المرأة الإماراتية، لكنه، وفي الوقت نفسه، يشتغل على وعي المرأة في كل مكان بالعالم الذي نحيا فيه ولذلك يكتسب هذا النص عالميته. ومن الصعوبة بمكان أن يحفر الروائي في دواخل المرأة، لكن أبو الريش نجح في تمثيل أدق مشاعرها وإحساساتها وهي تعيش على منوال وجودي كان الألم ميسمه الرئيس كما هو حال "زينة" الإماراتية.

هوامش

(1) كتب علي أبو الريش أعمالاً روائية عدَّة، هي: السيف والزهرة، رماد الدم، نافذة الجنون، تل الصنم، سلايم، ثنائية مجبل بن شهوان، ثنائية الروح والحجر، التمثال، زينة الملكة.

(2) كانت رواية "زينة الملكة" قد صدرت بداية عن منشورات "اتحاد كتاب وأدباء الإمارات" في الشارقة عام 2004، ونشرها أبو الريش ثانية بطبعة أخرى حديثة صدرت عن "دار الكتاب اللبناني" في بيروت عام 2009، وهي الطبعة التي اعتمدتها في دراستي هذه.

(3) علي أبو الريش: زينة الملكة، ص 7 ـ 8.

(4) المصدر السابق، ص 18.

(5) المصدر السابق، ص 20.

(6) المصدر السابق، ص 20.

(7) المصدر السابق، ص 23.

(8) المصدر السابق، ص 25.

(9) المصدر السابق، ص 29.

(10) في الواقع لا يوجد عمل روائي إماراتي فذ اشتغل على ظهوريات الوعي ومناطقه كما هو الحال في رواية "زينة الملكة"، تقول الناقدة بشرى عبد الله بن علي: "تُصنَّف رواية زينة الملكة ضمن روايات تيار الوعي الذي يهتم بتقديم المحتوى الذهني للشخصية، وترك هذا التيار ينساب مثل التيار. وتعتمد رواية زينة الملكة على تجسيد وعي الشخصية الخاص بذاتها من خلال حوارها مع ذاتها في مونولوج واع، واستدعائها للذاكرة استدعاء مكثفاً". انظر: بشرى عبد الله بن علي:

"شعرية الفضاء في رواية زينة الملكة/ ثنائية الحياة والموت من منظور وجودي". جريدة الزمان، بغداد ـ لندن، عدد يوم 4/9/2008.

(11) تقول زينة: "منذ أن فتحتُ عيني على الدنيا، لم أشهد غير النذالة والوضاعة، حتى الذين يمنحون الصدقات هم يقدِّمونها كقرابين لدرء الخوف من فقدان ما يملكونه، ويقدِّمون الصدقة تسبقها المنَّة واستجداء الشكر" (ص 61). وترى زينة أن القطط أروع من البشر، نقرأ: "لم أشهد قطة تخاصم قطة أخرى ليوم.. لم أسمع قطة تشي بقطة أخرى.. يا إلهي هذه القطط أروع من البشر" (ص 80). ويتكرَّر موقفها الوجودي من البشر في نص آخر تقول فيه: "الجريمة الكبرى أن نصدِّق الأكاذيب ونعتقد أنها حقائق دامغة؛ هؤلاء هم الذين يصنعون القيم ثم يهدِّمونها راكلين جبالها الهشة بأقدامهم الحافية، وهؤلاء هم الذين يصنعون الخرافة، ويتباهون بها على أنها حقيقة، يتأبَّطون منطقها بفجاجة وغلظة!" (ص 147).

(12) المصدر السابق، ص 55.

(13) المصدر السابق، ص 168 ـ 169.

(14) المصدر السابق، ص 58.

(15) المصدر السابق، ص 59. في الواقع كثيراً ما قدَّمت زينة رؤيتها في الموت، نجد ذلك يتكرَّر في نص الرواية؛ فمثلاً نقرأ: "يكذب كثيراً اللذين يقولون: إنَّ الناس يذهبون إلى الأبد وبلا رجعة، كيف يصح هذا..؟" (ص 86). ونقرأ أيضا في مكان آخر، وبلسان لسان أبو الريش هذه المرَّة: "لا تجرؤ زينة أن تعترف بالغياب الأبدي ليوسف الرواي" (ص 88). وهناك نص آخر حول فكرة الموت جاء بلسان يوسف الرواي قبل موته، نقرأ فيه: "لا تخشي شيئاً يا زينة، لن أموت، يوسف الرواي لا يموت.. وما الأجساد التي تدفن تحت التراب إلا خدعة بصرية لدرء الحسد" (90). وهذا يعني أن قناعة زينة بفكرة الموت إنما استمدتها من يوسف الرواي نفسه الذي كان له التأثير المباشر في شخصيتها وفي الكثير من مواقفها تجاه الحياة وإنسان والوجود والموت.

(16) المصدر السابق، ص 59.

(17) المصدر السابق، ص 59.

(18) المصدر السابق، ص 71.

(19) المصدر السابق، ص 73.

(20) المصدر السابق، ص 205.

(21) الظاهراتية "الفينومينولوجيا" منهج فلسفي عضَّده الفيلسوف الألماني إدموند هسرل 1859 ـ 1938. والفينومينولوجيا هي "علم ظاهرات الوعي والمعرفة، أي كل ما يدخل في مساق الوعي، ويشهد لنفسه على منواله من الأفعال والانفعالات، من الأفكار والإحساسات، من المعطيات والأشياء.. وكل ما يدخل في نطاق التحليل والوصف بحسب الماهية هو ظاهرة فينومينولوجية". إدموند هسرل: فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي إنقزو، ص 131، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2007. وكان الفيلسوف الفرنسي بول جانيه قد نضَّد رأياً قريباً مما ذهب إليه هسرل؛ فقد "ميز بين الواقعة والظاهرة؛ الواقعة هي بكيفية ما ظاهرة موقوفة، واضحة، لها نطاقات يمكننا الإحاطة بها ورسمها، إنها تتضمَّن لوناً من الثبات والاستقرار النسبيين. أما الظاهرة فهي الواقعة المتحرِّكة؛ إنها الانتقال من واقعة إلى أخرى، أي هي الواقعة المتحولة آناً بآن". أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني، ص 970، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت 1996.

في رواية "زينة الملكة" اشتغل علي أبو الريش على الوقائع المتحرِّكة كظواهر في وعي بطلته "زينة" التي تابعها لحظة بلحظة على نحو دافق؛ بمعنى أنه حفر في وعي زينة ليكشف عن حركته وتحوُّلاته وظهورياته وتمثيله الوجود ليقدِّم لنا تمثيلاً مضاعفاً عبر بناء شخصية زينة، ومن هنا تحسب هذه الرواية على روايات تيار الوعي.

(22) كان علي أبو الريش قد تخصص في دراسته الجامعية بعلم النفس، وأعتقدُ أن تخصصه هذا منحه القدرة الكافية على الدخول في معترك الكتابة الرواية التي تشتغل على الوعي البشري.

حصَّة.. في "طروس إلى مولاي السُّلطان"

سارة الجروان، قاصَّة وروائية إماراتية، كتبت في سنوات ماضية نصوصاً سردية عدَّة، لكنها في روايتها الأخيرة "طروس إلى مولاي السُّلطان/ الكتاب الأول/ الحَدَال" [1] عصرت مخيالها السردي على نحو مفعم بالنشاط، خصوصاً وأنَّ نص "طروس.." على درجة عالية من التعقيد في بنائه السردي والأسلوبي بسبب تداخل العلاقة بين مؤلِّف النَّص Author من جهة، والمؤلِّف الضمني فيه Implied author من جهة أخرى، وبالتالي شخصية "حصَّة" التي هي على الأغلب سارة الجروان نفسها من جهة ثالثة والتي تعد الذات الثانية Author's second self لكل من المؤلِّف والمؤلِّف الضمني في هذه الرواية، ناهيك عن توظيفه للمعطيات التأريخية حتى ليبدو هذا النص أشبه بما يكون أثراً تراثياً وإن كانت الأحداث تدور فيه بمنطقة الخليج العربي ابتداء من مطلع القرن العشرين مروراً بعقود ذلك القرن التالية قبل استقلال المنطقة من الانتداب البريطاني، وصولاً إلى بدايات شروق الدولة الإماراتية الحديثة. كما أن معمارية النَّص من الناحية المفاهيمية والمعجمية، تلك التي تظهر بكثافة في روايتها، تضفي طابعاً محلياً على كتابة النَّص؛ فنحن نصادف نحو 600 مفردة من مفردات اللهجة الإماراتية تلك تتحدَّث بها شخوص الرواية، وهي المفردات التي عمدت سارة إلى التعريف بها للقارئ العربي غير الخليجي أو الأجنبي.

ولا بأس؛ فهذا المنحى يعزِّز من قيمة النَّص الهوياتية في محليته الخليجية العُمانية، وهو ما يمثَّل لنا فضاء رحباً نصل من خلاله إلى هوية الشخوص الخليجية العُمانية بداية والإماراتية تالياً، ومن ثمَّ هوية تمثيل Representing سارة الجروان لشخصية المرأة الإماراتية في روايتها هذه، وهو موضوع اهتمامنا في هذه الدراسة.

حتى الصفحة الخمسين من الرواية، لا يكاد للمرأة أي حضور لافت في جملة الأحداث، سوى أن "موزة بنت مزاحم"، زوجة "الشيخ عتيج"، تمارس بعض الأعمال المنزلية، ولها ثلاث بنات هنَّ "عائشة" و"مريم" و"حمده"، ولها ولد اسمه "جمعة"، وكان لها بعض الظهور في لحظة وفاة الشيخ عتيج الذي كال لها الغزل المختصر قبيل رحيله بساعات قليلة. وبعد وفاته ظهرت "موزة" في مشاهد درامية كونها الراحل عنها زوجها وابن عمها ترك لها بعض الأمانات، ومنها صندوق سعت "موزة" إلى دفنه بالقرب من قبر الشيخ عتيج، وهو المشهد الذي كان محط مراقبة ولدها "جمعة" واستغرابه بل وحنقه على والدته التي لم يمض عليها سوى وقت قصير حتى لحقت بزوجها. قدَّمت سارة الجروان "موزة"، زوجة الشيخ عتيج، كشخصية ملتزمة بوصايا زوجها وحريصة على الوفاء له، ولعل ذلك الالتزام سمة عامة في الشخصية النسوية العربية.

بقي "جمعة" مولِّداً للحدث فيما هو لاحق من سردية الرواية، فقد كان متزوجاً من "ناعمة" المرأة التي سكن لها فؤاده على أيام والده، ومن ثم تزوج "شهيلة بنت سيف بن يلوة" ما أثار غضب زوجته ناعمة وحنقها عليه؛ فقد (جاء زواج جمعة بأخرى كوقع الصاعقة على زوجته ناعمة التي آلمها الخبر، فمرضت مرضاً شديداً أقعدها الفراش وهي الحامل في شهرها الثامن) [2]. وهنا صار الحدث، ولأول مرَّة، مولِّداً لحراك درامي نسوي؛ فـ "شهيلة" الزوجة الحامل في شهرها الثامن، أبت البقاء في بيت الزوجية، بل قرَّرت الرجوع إلى بيت أبيها، وفي اليوم الذي ولدت فيه طفلاً، وهو البكر من نسل جمعة، الذي اسماه على اسم والده "عتيج"، راح جمعة ليتزوج من بنت أخرى اسمها "عفراء"، فتضاعف الحدث النسوي، لكن استشراء مرض الجدري في الديار أفقد جمعة شقيقته "عائشة" فماتت به، وعند انقضاء شبح هذا المرض الفتّاك، رجعت "ناعمة" إلى بيت زوجها جمعة برفقة طفلها البكر "عتيج"، لكن الفاجعة أن أولاد جمعة الأربعة راحوا يتساقطون موتاً ليتزوج من نساء أخريات طالباً بالذريَّة ليلدن له أولاداً جُدداً؛ فزوجته "غاية" ولدت له "حميد"، وزوجته "عفراء" ولدت له صبية اسماها "هداية"، لتلد "غاية" بعد عام طفلاً أسماه "سرور"، وتلد له "عفراء" صبياً اسماه "عيد"، ليفاجأ جمعة بموت شقيقته "حمده"، وهكذا كانت كل ولادة تستحضر الموت في نسقٍ متوال.

ما يلاحظ على تمثيل سارة الجروان للمرأة في هذا النَّص، أنها قدَّمت المرأة رحماً لتفريخ الأطفال؛ فالغاية من الزواج ـ من منظور الزوج جمعة ـ هو توليد أكبر عدد من الذريَّة كتعويض عن موتهم المتتالي.

في الواقع، إن رغبة الإنسان العربي بتكاثر الأطفال هي رغبة يمليها الوضع الاجتماعي للزوج، خصوصاً وأن جمعة هو من شيوخ قومه في "منطقة الخضراء"، وابن شيخ قومه في المنطقة ذاتها "الشيخ عتيج".

لا غرابة في الأمر، بل لا دهشة؛ فالأمر معتاد جداً، إلا أن سارة الجروان تريد من ذلك الكشف عن واقع المرأة في مجتمع خليجي لا يعتبر المرأة سوى رحم مولِّد للعيال لا أكثر؛ فلم يتسن لأي امرأة تقدَّم جمعة للزواج منها الرفض أو عدم القبول، لا من أهلها ولا منها شخصياً، ما يعني أن سارة تقدِّم لنا المرأة ككائن طائع في مجتمع ذكوري خالص، وتلك حقيقة موضوعية لا شك فيها. في كل تلك الأحداث، كان الموقف الوحيد الذي أكَّد حضور المرأة على نحو مغاير هو رفض "شهيلة" زواج جمعة من امرأة أخرى، بينما نساء جمعة الأخريات لم يفعلن ذلك تالياً عندما

راح جمعة نفسه يهمُّ بالزواج من امرأة أولى وثانية وثالثة، فهل كنَّ تلك النسوة يتفهمَّن مقاصد جمعة من تكرار الزواج؛ هل كان السبب هو الرغبة بتكاثر الذريَّة لجاه مجتمعي أم التعويض عن الذريَّة التي جرفها الموت؟. سيأتي الجواب على لسان سارة الجروان، حيث قالت: "وما كان عدد هؤلاء الذرية ليرضي طموح جمعة في النسل البتة، وما نيته في الزواج إلا لإكثار نسله" [3].
على حين غرة، تفاجئنا سارة الجروان بحضور نسوي غير معتاد؛ فعندما خرج جمعة من "منطقة الخضراء" قاصداً "مدينة العين"، راق له البقاء بالعين والرحيل عن "الخضراء"، إلا أن كل نسوته رفضنَ الفكرة جملة وتفصيلاً؛ قالت ناعمة: "ماذا تقول يا جمعة؛ أوَنترك بلادنا وأموالنا ونرحل لأرض غريبة؟ هذا أمر لا يكون والله أبداً". وقالت عفراء: "صدقتِ يا ناعمة؛ كيف بربِّك تريدنا أن نترك بلادنا وحلالنا ونحنُ شيوخ في بلادنا، وتريد منّا أن نكون أتباعاً في نهاية الدهر؟". أما غاية فقالت له: "نحنُ يا جمعة، والحمد لله، ما بنا قصيرات بيوت؛ فبيوتنا قصور حتى في عُمان الداخلة قالوا ما لها مثيل؛ لا والله، لا نترك بيوتنا، ولا بلادنا" [4].

في الحقيقة، نحنُ بصدد موقف نسوي حقيقي رامت سارة الجروان تأكيده بسلاسة كانت تريدها وتبغيها، لكنه الموقف الذي يحار له القارئ؛ فهل هو موقف يعبِّر عن أصالة وتمسُّك المرأة في تلك الديار بالأرض والثقافة والناس والمنزلة والكيان، أم أنه موقف يعبِّر عن خشية المرأة من الجديد أو من مجتمع الآخر غير المكتشف؟؟.

اللافت في هذا الموقف النسوي، أنه، ولأول مرَّة، تتفق ثلاث نساء على مجابهة واحدة، مجابهة نسوية لإرادة ذكورية طاغية!. حتى أن سارة نفسها سعت إلى تأكيد الرفض عندما تطرَّقت إلى عدم استطاعة الزوج جمعة نفسه ثني زوجاته عن قرارهنَّ، نقرأ: "إنَّ إصرار زوجات جمعة على عدم الرحيل، جعله في حيرة من أمره، فقطع الرجاء منهنَّ، ويئس من محاولة ثنيهنَّ عن رأيهنَّ" [5]. لكن مجابهة نسوة جمعة لم تستمر؛ فقد شهر سيف ذكوريته وأبويته كرجل في وجههن جميعاً عندما قرر الرحيل من "الخضراء" إلى "الباطنة"، ونجح ، هذه المرَّة، في إخضاعهن إلى قراره بالرحيل غير المرحب به من جانبهن، فسافر الباطنة قاصداً حياة جديدة سوى امرأة واحدة بقيت في ديار الشيخ عتيج، تلك هي عمَّة جمعة "صقعة شما"، وهي الشخصية التي أفردت لها تمثيلات سارة الجروان اعتبارات خاصة؛ فمنذ بدء هذه الرواية التاريخية، كالت سارة لها مكانة مهمة في حياة الشيخ عتيج أولاً، ومن ثم في حياة موزة بنت مزاحم، وبالتالي في حياة جمعة ونسوته العديدات، وبالمرة في حياة الفريج برمته. لقد أعطت سارة الجروان عمراً مديداً لـ "صقعة شما" لتكون شاهدة على سنوات طويلة من حياة منطقة "الخضراء"، وبالتالي حياة

أسرة الشيخ عتيج وأنجاله وأحفاده، "صقعة شما" امرأة من نمط آخر؛ نمط لا يفرط بالأرض وبالديرة وبالأهل بيسر وبساطة، لذلك لم تذعن لمقترح جمعة بالرحيل عن بلاد الشيخ عتيج التي هي بلادها وآبائها وأجدادها.

ظلَّت سارة الجروان تفاقم الحضور النسوي بعيد الرحيل عن الخضراء نحو الباطنة أو نحو منطقة "الفرفارة" التابعة لـ "ولاية شناص" في سلطنة عُمان على نحو أدق. فما أن استقرَّ جمعة في منزله الجديد حتى راح يكتشف عند مضيفه الشيخ ناصر بن حمدان ابنة جميلة اسمها "آمنة"، وهي فتاة فاتنة لم "تتجاوز العاشرة من عمرها [6]"، فسال لعاب جمعة لها وطلبها للزواج، لكن رد فعل "آمنة" كان مدهشاً، فعندما خرج جمعة من بيت أبيها، وكان قد طلب يدها من أبيها، لم تتمالك نفسها فخرجت وفي يدها بعض الحصى "قذفت بها موتر جمعة وهو يغادر، فرآها والدها، وصرخ بها صرخة جعلتها ترتد على أعقابها، وتلوذ بالهرب من أمام أبيها وهي ترتعد رهبة ووجلاً منه" [7]. وبعد أيام جاء الرَّد من الشيخ ناصر بالموافقة على الزواج، وهو الخبر الذي وصل إلى زيجات جمعة ما اثأر غضبهنَّ، فكان من إحداهن الاعتراض بشدَّة، فقالت "عفراء" في موقف عبَّر عن ربط قضية الرحيل عن "الخضراء"، ولعاب جمعة الذي يسيل للزواج: "أوَحملتنا على مفارقة الأهل والأوطان كي يهون عليك إذلالنا ولا تجد من بسائلك عمَّا تجنيه علينا..؟" [8]. بينما اعترضت "ناعمة" قائلة: "نحن لن نترك منزلنا، ولا أولادنا، فإن كنت تريد الزواج فإليك عنّا، فإننا لا نريد أن تشاركنا بيتنا، فإن قبلت بهذا فلا ضرر من زواجك، وإلا فإنّنا سنرى رأياً آخر يكون فيه خسارة لكلينا" [9].

نستنتج من هذا النَّص الحواري الأخير أن سارة الجروان جعلت من "ناعمة" المرأة الأكثر تكريساً للتفكير العقلاني بوازع من المسؤولية الاجتماعية التي تلتزم بها؛ فقد قالت في هذا النص: "نحن لن نترك منزلنا، ولا أولادنا"، ونلاحظ هنا أنها لا تريد هدم نظامها الأسري وهي البعيدة عن أهلها وديارها. إنها مجابهة من نوع آخر، لكن "ناعمة" وبقية نساء جمعة الأخريات، استجبنَ لنزوته في الزواج من العروس الجديدة "آمنة" مُكرهات لا راغبات، ما يعني أن المرأة ما زالت فرصها في الرفض الجذري قليلة جداً.

شيئا فشيئاً، وكلما نتوغَّل في أحداث الرواية، نلاحظ تمثيل سارة الجروان لصورة المرأة يؤكد مظلوميتها، خصوصاً وأن الظلم يقع عليها لا من عوائد الزمن، إنما من سلطة الرجل، لقد ظهرت مأساة المرأة على نحو واضح عندما انتقل جمعة من الخضراء إلى عُمان الداخل، أو منطقة

"الفرفارة" أو "البليدة" أو عُمان الداخل، فيا للمرأة من كائن هامشي حتى أن جمعة يتزوج من فتاة لم تصل إلى سن الرشد بعد أو حتى أدنى من ذلك بقليل! ويا لها من سطوة ذكورية وأبوية جاحفة تلك التي تسمح لجمعة نفسه بتزويج ابنته "آمنة"، هذه المرَّة، وهي بنت لم تبلغ سن الرشد بعد من رجل يكبرها بسنين غير معتادة!. لنقرأ مع سارة الجروان كيف أن "آمنة بنت جمعة" تعاملت مع زوجها في تلك اللحظة التي اقترب منها زوجها راغباً بها: "كانت آمنة جالسة فوق منامة، فجاء زوجها وحاول تقبيلها، فقفزت من أعلى المنامة وأمسكت بحصاة كبيرة وقذفته بها فشقَّت له جبينه، فغضب غضباً شديداً، وهمَّ بأن يصفعها، إلا أنها أخذت تجري بكل ما أوتيت من قوة وهو يجري خلفها ودماؤه تسيل منه حتى سمع والده صراخها، فأسرع إليها من فوره، هو وأمها ناعمة وبعض النسوة اللاتي كن بصحبتهنَّ من الجيران، فحال ذلك دون أن يلمسها زوجها، بل عن أن يعود إلى ذلك ثانية، إلا أن ناعمة غضبت غضباً شديداً، وأرسلت في طلب زوجها جمعة ليحضر بأسرع من البراق" [10].

رزق جمعة من زوجته "آمنة" صبية أسماها "حصَّة"، ثم أخرى اسمها "عزة"، وثالثة ""علياء""، ورزق كذلك من زوجته عفراء صبية أسماها "نورة". وابتداء من "الطرس السابع" [11]، تكثِّف سارة الجروان سرديتها على الصغيرة "حصَّة" لتبني شخصيتها على نحو لافت؛ فهذه الصغيرة أخذت تنصت لحكايات العجائز "خراريف، حزاوي" [12]. نلاحظ على سارة أنها جعلت من حصَّة صبية ذكية "ما جعل منها طفلة تبدو أكبر من سنها بكثير، بدا ذلك جلياً على سماتها؛ فطنتها، تحشرها في كل الأمور بدافع الإطلاع والفضول للتساؤل عن الأمور كافة، صغيرها وكبيرها، من دون أن يجرؤ احد على الاعتراض على تساؤلاتها أو رغباتها" [13]. وتكشف لنا سردية الأحداث ذلك، فعندما كان جمعة عتيج قد ذهب إلى دبي برفقة ابنه "حميد" أخذ معه "حصَّة"، وما أن وصلت إلى دبي حتى صارت أسئلتها كثيرة، فمثلاً سألت والدها عن عامل المطعم فقال: إنه من الهند، فسألت حصَّة: "أين هي الهند.. من أتى به إلى هنا.. ما ذا تعني كلمة الهند.. لماذا كل الناس هنا يصرخون به.. لماذا هو وحده الذي يشتغل، بينما الناس يأكلون.." [14].

شيء من رومانسية الطفولة تضفيه سارة الجروان على شخصية "حصَّة"؛ جاء ذلك في الطرس الثاني عشر، حيث تتواصل "حصَّة" مع ابن عمتها "عبد الله" في أيام بدت فيها هذه الفتاة الصغيرة عاشقة لهذا الفتى على نحو فريد، تقول سارة: "أمضت حصَّة ووالدتها أياماً في بيت عمتها، تمنَّت على ربها ألا تنتهي، وبرغم أنها لم تزد على الأسبوعين، غير أن حصَّة شعرت بها

عمراً جميلاً بأكمله" [15]، حتى صارت حصَّة لا تستطيع مفارقة صورة عبد الله، كان هذا الفتى البلسم الشافي لها [16].

لعل "الطرس الثالث عشر" كان الأهم في سردية الأحداث قدر تعلق الأمر بـ"حصَّة"، فقد صار فيه التحول من عُمان إلى عجمان، وفي هذه الإمارة الجديدة صارت حياة حصَّة، كما هي حياة أسرتها، ذات نمط جديد؛ فـ "حصَّة" وأخواتها ذهبنَ إلى المدرسة، وهي المرة الأولى التي تعرف فيها أسرة جمعة بن عتيج التعليم المنظَّم، وصار عندهم الكهرباء بشكل متواصل، واخذوا يشاهدون التلفاز، ما يعني أن قنوات ثقافية جديدة بدأت تصهر شخصياتهم، وفي بحر عام دراسي، صارت "حصَّة" تقرأ وتكتب، وتغيرت حياتها جذرياً، بل صارت حصَّة تكتب مذكرات يومية تتبادلها مع صديقتها "شيخة"، وصولاً إلى قراءتها لكتاب "ألف ليلة وليلة".

ثمة وشاية نزلت كالصاعقة على "حصَّة" ما أدى إلى غضب والدها وإخوتها عليها، وكان من نتائج ذلك الغضب أنْ زوجها والدها لرجل يكبرها بسنين ومتزوِّج من امرأتين، فكانت الكارثة الكبرى؛ فأين ذلك العاشق عبد الله الذي تزوَّج أخت حصَّة "نورة"، وأين دلال والدها لها؟. لقد عاشت حصَّة أياماً صعبة لتمرض وتعيش أياماً من الكمد والقهر.

هذه قراءة في "الكتاب الأول" من رواية سارة الجروان هذه، وهي قراءة غير مكتملة حتى صدور الكتاب الثاني، ولكن لا بد من التنويه أننا لسنا بصدد رواية تستوفي شروط العمل الروائي الخالص، فهي في أقل تقدير "رواية تاريخية"، تتحدَّث عن ظهور أسرة الشيخ عتيج وأولاده وأحفاده الذين سكنوا بداية في منطقة "الخضراء"، وتالياً في منطقة "الفرفارة" العُمانية، وانتقلوا، فيما بعد، إلى "إمارة عجمان" بالإمارات، وعاشوا حياة جديدة، ومن أحفاد الشيخ عتيج كانت "حصَّة" ابنة جمعة بن عتيج.

لأنها "طروس إلى مولاي السُّلطان" هي رواية تاريخية، وضعت سارة الجروان شخصية المرأة في سياقها التاريخي، فالمرأة هي الزوجة والبنت والأخت والعمَّة، هي الحبيبة، وهي المرغوب بها أو غير المرغوب فيها، لكن المرأة أيضاً هي التي تعيش تحت سطوة ذكورية الرجل ورغباته ومزاجه وظلمه في أحيان عدَّة ضمن سياقات الحياة المعتادة في منطقة عربية للتو تخرج من نمط حياة تقليدي إلى نمط آخر ميسمه التحديث. ونلاحظ أيضاً أن سارة الجروان أعطت لشخصية "حصَّة" أهمية كبيرة، فقد احتلت هذه الشخصية النصف الثاني بكامله من كتاب الرواية الأول، وألقت

الأضواء على حياة هذه الصبية منذ الولادة حتى انتكاستها بسبب زواج ابن عمتها من أختها من أبيها "نورة"، وبالتالي بسبب وشاية واشٍ، ومن ثم زواجها من شخص لا يناسبها.

في هذا الجزء من روايتها، يتسم تمثيل سارة الجروان لشخصية المرأة بالواقعية التاريخية، لذلك لم يكن للمتخيَّل الروائي حظوظه الكثيرة في عملها هذا سوى في حدوده الدنيا، وهذا هو شأن السرديات التاريخية؛ فهي تسرد حياة أسرة كانت قائمة مرئياً في المكان والزمان، لكنها ضخَّت إضاءات كثيرة على شخصية "حصَّة"، التي تعاملت معها بحب منقطع النظير.

كنتُ أروم البحث عن هوية "حصَّة" الإماراتية أو أية امرأة أخرى من بنات أو زوجات جمعة بن عتيج لأقف على تمثيل سارة له، لكني لم أتمكَّن من ذلك؛ ففاقد الشيء لا يعطيه، وأعتقدُ أنني سأتلمَّس ذلك في الكتاب الثاني من الرواية بعد صدره.

هوامش

(1) سارة الجروان: طروس إلى مولاي السُّلطان/ الكتاب الأول/ الحَدَال، دار الآداب، بيروت 2009.
(2) المصدر السابق، ص 71.
(3) المصدر السابق، ص 124.
(4) المصدر السابق، ص 98.
(5) المصدر السابق، ص 101.
(6) المصدر السابق، ص 118.
(7) المصدر السابق، ص 119.
(8) المصدر السابق، ص 119.
(9) المصدر السابق، ص 120.
(10) المصدر السابق، ص 127.
(11) المصدر السابق، ص 145.
(12) المصدر السابق، ص 237، وص 252.
(13) المصدر السابق، ص 146.
(14) المصدر السابق، ص 156.
(15) المصدر السابق، ص 204.
(16) المصدر السابق، انظر: ص 209، وص 211، وص 212.

الدكتورة علياء.. في "رائحة الزنجبيل"

"رائحة الزنجبيل".. هو عنوان عمل إبداعي للقاصَّة والروائية الإماراتية صالحة عبيد غابش [1]. كتبت صالحة الكثير من القصص، وأصدرت عدداً من المجموعات القصصية منذ أعوام، لكنها آثرت الكتابة الروائية هذه المرَّة عبرَ "رائحة الزنجبيل".

قبل أن أقرأ نص الرواية، سألتُ صالحة عن عملها في هذا النَّص؟ [2] فقالت: إنه العمل الروائي الأول وربما الأخير! فعرفتُ حينها أن جهداً حثيثاً بذلته صالحة من أجل هذا العمل، والذي، على ما يبدو، استغرق سنوات في كتابته.

هذا ما وجدته في قراءتي الأولى والثانية له؛ فثمَّة بناء روائي محكَم، ولغة بيضاء لا تخلو من شعرية أسلوبية، وإدراك حقيقي لحراك الواقع الاجتماعي والتاريخي الإماراتي الحديث الذي كانت تنتمي إليه شخصيات روايتها "رائحة الزنجبيل".

في قصص صالحة المنشورة، ومن ثم في مجموعاتها القصصية أيضاً، كان للمرأة حضور مؤكَّد، لكن هذا الحضور، سيكتسب طابعه الواسع في الكتابة الروائية لديها، ولعلَّ تجربتها في الكتابة القصصية منحتها مزيداً من الخبرة التقنية المتراكمة في الكتابة؛ وهذا ما سنجده في روايتها؛ حيث البناء الروائي المحبوك، والتناول الأسلوبي الشائق، والمحتوى المضموني الحي.

منذ الصفحات الأولى في نص هذه الرواية، تبرز شخصية الدكتورة "علياء أحمد الغافي"، وهي امرأة إماراتية لديها تعليم عال، كما أنها إحدى سيدات الأعمال في المجتمع الإماراتي بدبي والشارقة. تشارف الدكتورة "علياء" على الأربعين من عمرها، وتعيش ضمن أسرة ميسورة الحال بحي الرقة في دبي، أما والدها "أحمد الغافي" فهو تاجر سمك كان قد ولد في منطقة الحيرة بالشارقة، وابتنى لنفسه مجداً مجتمعياً كافح من أجله طوال سنوات حياته.

عبر هذه المعلومات الأولية وضعتنا صالحة غابش في انطولوجيا شخصية بطلتها "علياء". والطبع ااء ذلك في خلال سردية تلقائية ضمها متن النَّص لتكشف لنا عن تصورها أو تمثيلها Repre-sented لشخصية بطلتها التي هي شخصية رومانسية رغم إنها تعيش في نهاية عقدها الرابع؛ ففي شهر فبراير من عام ما كان المطر يتساقط يوماً عندما كانت "علياء" تراقبه من نافذة غرفتها وفي "مخيلتها صورة لقلبها وهو يسبحُ في بركة ماء عذبة أو ربما يمشي تحت المطر" [3].

بل تدفع صالحة غابش شخصيتها إلى التكريس الرومانسي العملي عندما تجعل بطلتها تخرج لتمشي في شوارع الحي بحثاً عن إحساس دافئ بلذَّة المطر وهو ينهمر على ملابسها، إنه أمر غير معتاد لامرأة بعمر "علياء"، بل غير معتاد لامرأة إماراتية أو خليجية أن تكرِّسه حسب ضغوط التقاليد النافذة!.

كلما تتوغَّل صالحة في نسج سردية الرواية، كلما تقدِّم لنا تمثيلات أخرى عن شخصية "علياء"، لكنها تستعين بشخصيات نسوية وذكوريَّة أخرى في رسم الملامح الذاتية والنفسية والمزاجية والوجودية لشخصية الدكتورة "علياء"؛ فقد كان والد "علياء" يقول لها: "أنتِ دون أخواتكِ قادرة على إبقاء اسمي مضيئاً في السوق بعد وفاتي"، [4]. وهذا يعني أنَّ شخصية "علياء" هي شخصية قوية، شخصية مفاوضة أو تجارية أو اقتصادية. في حين تلجأ صالحة إلى تمثيل شخصية أخرى هي شخصية "عذيبة" المرأة الريفية/ الجبلية مادياً التي تسكن بعيداً عن المدن المركزية في الإمارات والتي تهتم بالقراءة كثيراً. و"عذيبة"، من منظور "علياء"، هي المرأة الفقيرة التي تعيش في "وادي الحلو" بعيداً عن حي الرقة بدبي، والذي هو منظور صالحة غابش وهي ترسم شخصية "علياء" تمثُّلاً، أما "عذيبة" فترى في "علياء" أنها "من النوع المفرِط في الشعور؛ فهي إما أن يُحب، وإما أن يُكره، ولا وسطيَّة!" [5].

لم تكتف صالحة غابش وهي ترسم ملامح صورة "علياء" الذاتية بـ "عذيبة" أو والد "علياء"، إنما أخذتنا إلى مجتمع سيدات الأعمال الإماراتيات اللواتي كنَّ يجتمعنَ مرَّة في حفلة افتتاح دار أزياء تملكه سيدة إماراتية اسمها نورة، ذلك اللقاء الاحتفالي الذي شاركت فيه كل من "مريم" و"بدرية" و"ميثاء" ونسوة أخريات من سيدات الأعمال.

في تلك الأجواء قرأت "مريم" في الجريدة خبر تعرَّض الدكتورة "علياء" إلى حادث سير، وهو خبر عار عن الصحة فبركته الصحافة لـ "علياء"، سيدة الأعمال، في حين كانت "علياء"، وهي تمشي تحت المطر، قد تعرَّضت إلى نزلة برد لا غير، فأقعدتها سرير الشفاء لأيام.

في ذلك الحفل أيضاً، كانت "بدرية" الأكثر قسوة على "علياء" عندما راحت تحطُّ من قدرها متهمة شهادتها (الدكتوراه) بأنها مزورة، وكان على الجامعة التي درَّست فيها "علياء" لفترة أن تكتشف ذلك لتطردها من التدريس فيها، هكذا قالت "بدرية" بوازع النميمة والحسد! [6].

تلجأ صالحة كثيراً إلى تمثيل شخصية "علياء" عبر توليد الحدث؛ فلقد قرأت "عذيبة" خبر مرض "علياء" فاتصلت بها اطمئناناً، وتوجَّهت "عذيبة" باللوم إلى "علياء" عن خروجها تحت المطر، ورأت أنَّ في ذلك مغامرة، وأن أصحاب الجيوب الدافئة الأثرياء مثل "علياء" "سوالفهم عجيبة"، هكذا قالت "عذيبة" في اتصال هاتفي مع "علياء" [7]. وحتى لا تترك صالحة غابش شخوص الرواية لوحدها ترسم شخصية "علياء"، تتدخَّل مؤلِّفة "رائحة الزنجبيل" مرة لتصف مشكلة "علياء" الوجودية في الحياة فتقول عنها إن "ثراء علياء في حقيقة الأمر شكَّل عبئاً على واقعها وأحلامها، والمسكينة، هذه الثرية المثالية، تأخذ منها شكوكها كثيراً من راحة البال، خصوصاً حين تُقارن نفسها بعذيبة؛ فهي ترى أن قلَّة حظَّها من السعادة ناتج من كونها ثرية، وأنها سيدة ذات شهرة في الوسط التجاري بما تملكه من عقارات ومشاريع تجارية ناجحة جعلت لها اسماً معروفاً في السوق" [8].

على رغم أنني ما كنتُ أتمنى أن تتدخَّل صالحة في الكشف عن مشكلة "علياء" الوجودية في حياتها على النحو المباشر الذي ظهر، إلا أنها ـ أي صالحة ـ استدركت ما نهجت، فراحت تستنطق البطلة "علياء" ذاتها لتتحدَّث عن تكوينها التجاري، وكفاح والدها في صناعة كيانه المالي في حوار مع أحد الصحافيين قالت له الدكتورة "علياء" بكل تواضع إنَّ والدها كان بائعاً للسمك، ومن ثمَّ تاجراً فيه، لتسترسل في سرد حياة والدها القديمة بالشارقة من حيث النشأة والتكوين والعمل والنضال ضد المستعمرين، وبالتالي الحديث عن أخوي "علياء"، عبد الله وجاسم.

تخلق صالحة مناسبات عدَّة لتكشف عن شخصية الدكتورة "علياء"، خصوصاً عبر ذاكرة "علياء" نفسها عندما كانت تلميذة في جامعة أكسفورد بانكلترا، وقصة عشقها الأول لزميلها في الدراسة الشاب البحريني عبد الرحمن، الشاب الفقير الحال الذي تقدَّم لخطبتها لكن والدها رفضه لأنه ـ من منظور الأب ـ رجل لا ينفع، لكن حلاً اقترحه الأب لئلا يخيب أحلام ابنته "علياء" وهو أن يكمل عبد الرحمن دراسته، ومن ثم يمكن له الزواج منها.

من أكسفورد إلى القاهرة، تمضي بنا صالحة في تاريخ حياة "علياء" لتلقي الأضواء على شخصيتها كامرأة إماراتية تشق طريقها الدراسي من بين نساء إماراتيات أو خليجيات وفرت لهن الطفرة النفطية مطلع السبعينيات وخطوات التحديث العمراني والمؤسساتي المكثَّف خلال الربع الأخير من القرن العشرين سبلاً رائقة لرسم صورة حياة المرأة الخليجية الحديثة.

بينما كانت "علياء" تحضِّر للدراسة العليا بالقاهرة، لم يكن عبد الرحمن غائباً عن ذاكرتها، بل ظل ثاوياً فيها كحلم وكقدر مصيري، لكن عبد الرحمن ما أن يعود إلى وطنه، ويبدأ العمل فيه، سينسى "علياء"، وما أن تكمل دراسة الماجستير وتعود إلى بلدها، ستجد ورقة مرسلة من فارس الأحلام ينهي فيها رحلة الحب والأمل ليتوقَّف الحلم عند نهاية مؤلمة لـ "علياء".

كانت "مريم"، الصديقة الحسودة لـ "علياء"، قد دفعت قريبها ناصر العارف للاقتراب من الدكتورة "علياء"، وهدف "مريم" زواج ناصر من "علياء"، والطريقة هي انخراط ناصر في العمل مع "علياء" في شركتها لتنفيذ مشاريع تأتي بالفائدة المالية على "علياء"، وبالتالي تكون منفذاً لاختراق قلب "علياء" والزواج منها.

أدركت "علياء" هذا المسعى من خلال سلوك ناصر وكلماته التي كان يؤكِّد فيها حبه لـ "علياء"، وهو ما أثار القلق فيها، فمن جهة كان هناك عبد الرحمن الذي ترك "علياء" وأنصرف إلى حياته، ومن جهة ظهور ناصر الذي يمثل البديل المعروض لشغل قلب "علياء"، وصارت هذه الأخيرة تعيش قلقاً والأقدار تصنع مصيرها، قلق عام اجتاحها هذه المرة ففرَّت إلى خورفكان للقاء صديقتها الدافئة "عذيبة" والبوح الحذر عمَّا تعيشه "علياء" من مشاعر وصراعات داخلية نجحت صالحة غابش في تصويرها ببراعة؛ فالدكتورة "علياء"، التي أكملت عقدها الرابع، تريد أن تستقر، لكن مكانتها وعشقها لعبد الرحمن وظهور ناصر في حياتها جعلها تواجه مصائر قلق عاصفة في حياتها.

تعود صالحة غابش كثيراً إلى تاريخ شخصياتها في هذه الرواية، خصوصاً شخصية الدكتورة "علياء" لتعريفها في ضوء تحولات شخصيتها العمرية، ولعلَّ زيارة "علياء" إلى مدينة صديقة طفولتها "عذيبة" من خلال رحلة لها برفقة أطفال هذه الأخيرة شاهد على هذا التأكيد، بل ولعلَّ الدخول في تفاصيل بداية علاقة "عذيبة" مع "علياء" التي تمتد إلى سنوات الطفولة الشاهد الآخر على ذلك، وربما ما كانت ترمي إليه صالحة هو الكشف عن وجه من وجوه تحوُّلات المجتمع الإماراتي، وبالتالي الكشف عن نمو العلاقات البشرية في هذا المجتمع، وهو الذي ابتنى شخصية المرأة الإماراتية في حقبة سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، وهما عقدا بداية التحدي الوجودي في المجتمع الإماراتي.

لم يستمر ناصر العارف في خداعه حتى انكشفت ألاعيبه؛ فقد افتتح فضائية تلفازية من مال "علياء" دون أن تعلم، وورَّط كثير من الشركاء بصكوك من حساب شركة "علياء"، لتدخل هذه الدكتورة اليانعة في دوامة خداع الآخرين من جديد، فطارت "علياء" إلى صديقتها "عذيبة" تشكو لها الحال، ونصحتها "عذيبة" بأن تراجع كل ملفات ناصر المالية معها، لكنها كانت تلوم نفسها على تسامحها مع الآخرين، فقد خدعها هذا الرجل عندما سمحت لقلبها أن يركن له زاوية أمل بالزواج. إلا أنها قرَّرت إيداع الأوراق إلى المحامي، فطلبت منها "مريم" أن تعْدل عن قرارها لكنها لم تذعن، فانصرفت إلى حياتها العادية، وعادت إلى رومانسيتها لتذهب في زيارة إلى صديقة عمرها "عذيبة" حيث البراءة والأصالة والدفء البشري النادر، وبهذا المشهد تنتهي الرواية، لكن قيمها التمثيلية لدى الروائية صالحة غابش لا تنتهي..

إنَّ المرأة شكَّلت محور شخوص هذه الرواية، البطلة امرأة، الشخصيات الثانوية اللواتي صنعن الحدث مع البطلة هن نساء، نساء إماراتيات معاصرات ولدن وعشن في الواقع الإماراتي الحديث أو الجديد، وعشن فيه، تعلَّمنَ ودرسنَ وانخرطنَ في الحياة العامة كعناصر مشاركة في بناء الحياة المجتمعية.

لهذا، يبقى تمثيل شخصية "علياء" بالنسبة لرواية "رائحة الزنجبيل" يمثَّل عصب الإبداع في هذا النَّص؛ إذ يتركَّز تمثيل Representing صالحة عبيد غابش لشخصية بطلتها الدكتور "علياء" غاية مركزية؛ فأنموذج المرأة الإماراتية الحاصلة على تعليم عال، كالدكتور "علياء الغافي"، يمثِّل في المجتمع الإماراتي واقع حال خلقته تحوُّلات المجتمع الإماراتي الحقيقية خلال ثلاثة عقود حتى نشر نص الرواية عام 2008، والميل إلى تحصيل أي تعليم عال بالنسبة للمرأة الإماراتية الجديدة له تبعاته من حيث التضحيات التي تقدِّمها المرأة على حساب زواجها واستقرارها الأسري، خصوصاً عندما تتخطى هذه المرأة السنوات المعتادة للزواج، وتدخل في واقع معقد غالباً ما يمليه المزاج النفسي والقلق الوجودي والمصيري على حياتها.

كون "علياء الغافي" تحصَّلت على تعليم عال، فذلك لم يكن يكفي لرسم ملامح شخصيتها المجتمعية، بل سعت صالحة غابش إلى إضافة قيمة وظيفية أخرى إلى شخصية بطلتها تكشف عن قيمة تمثيلية أخرى لجأت إليها مؤلِّفة النَّص؛ فالدكتورة "علياء" هي من سيدات الإعمال في مجتمعها، وهذا ما جعلها شخصية وسط الضوء دائماً، وسيدات الإعمال الخليجيات عامة والإماراتيات على نحو خاص، يمثلنَ طبقة جديدة في المجتمع أفرزتها تطوُّرات ومنجزات الحراك الاجتماعي والتعليمي والثقافي والاقتصادي والتنموي عموماً في المجتمع الخليجي.

"علياء" إذاً امرأة ذات تحصيل تعليمي عال، وهي سيدة أعمال، وهي امرأة رومانسية تعشق المجازفة، لكنهاً واقعية أيضاً لا تتجاوز شروط واقعها بأي حال.

ما تفتقده "علياء" هو الزواج من رجل حر مثلها، لكنها لم تجده في مجتمع ما زالت النظرة التقليدية تهيمن عليه، وما زالت أخلاق الطمع غير المشروع تجثم على حراكه الذكوري. ومن حسن التدبير التمثيلي أن صالحة لم تترك بطلتها كامرأة تتحرَّك بمعزل عن نماذج نسوية إماراتية أخرى كانت وظيفتها إضاءة الشخصية المحورية في النَّص مثل شخصية "عذيبة" و"شيخة" و"مريم" و"بدرية"، وغيرهن....

تقدم صالحة غابش الدكتورة "علياء" بوصفها الشخصية القوية التي تواجه الصعاب في كل مرحلة، شخصية تحترم الكيان المؤسساتي للمجتمع، شخصية غير منعزلة، وفي الوقت ذات شخصية غير متعالية على حراك مجتمعها التحديثي والتمديني من خلال انفتاحها على نظم التعليم والثقافة والعادات والتقاليد، وعلى جملة مظاهر التحديث، لكنها، وفي الوقت ذاته، شخصية أصيلة من حيث انتمائها إلى مجتمعها، وشخصية وفيَّة لصفوة من أفراده الذين يمثِّلون دوائر صلة بحياتها.

وأنا أقرأ رواية "رائحة الزنجبيل" لصالحة عبيد غابش، كنتُ أرى الدكتورة "علياء الغافي" تمشي في الحي الذي أسكن فيه، كنتُ أراها في السوق، وفي المصارف، في الصالونات الأدبية، وفي المكتبات.. بمعنى أنَّ الدكتورة "علياء" هي حاضرة بيننا في المجتمع الإماراتي، أما صالحة غابش فقدَّمتها لنا عبر نص إبداعي حمل اسم "رائحة الزنجبيل" نأى بنفسه عن أية واقعية تسجيلية تقريرية أو واقعية توصيفية مفتعلة.

هوامش

(1) صالحة عبيد غابش: رائحة الزنجبيل، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، 2008.
(2) مكالمة هاتفية مع الروائية صالحة عبيد غابش جرت في ظهيرة يوم الثلاثاء 24/ مارس/2009.
(3) رائحة الزنجبيل، ص 9.
(4) المصدر السايق، ص 13.
(5) المصدر السايق، ص 14.
(6) المصدر السايق، ص 20.
(7) المصدر السايق، ص 24.
(8) المصدر السايق، ص 24 ـ 25.

بخيتة.... في "طوي بخيتة"

ما بين الموروث الحكائي الافتراضي والنَّص الروائي المتخيَّل، تحاول الكاتبة الإماراتية مريم الغفلي تحويل "قصة كتبت فصولها على رمال الواحات قبل أن تُكتب على الورق.. قصة خيالية بشخوصها ولكنها واقع الحياة اليومية لأبناء هذه الأرض" [1]، تحويلها إلى نص روائي يمتلك شروط هذا الجنس الأدبي بامتياز أسلوبي مثمر.

على الصعيد المضموني، تكتسب هذه الرواية طابع التعبير الهوياتي عن المجتمع الإماراتي في شرائحه الصحراوية المتحركة موسمياً بحثاً عن الأمان والماء والكلأ والأفياء الوارفة والشمس الدافئة والأغذية الجافة والخضراء. وهي شرائح تكرِّس حراكاً مجتمعياً يُفرز الكثير من المعطيات الوجودية والحياتية والثقافية التي من شأنها التحوُّل إلى مادة ممكنة للتمثيل الإبداعي، وهذا ما أقدمت عليه مريم الغفلي في نصها الروائي "طوي بخيتة" [2].

للمرأة حضورها اللافت في هذه الرواية، بل إن الشخصية الرئيسة فيها هي شخصية فتاة اسمها "بخيتة"، إلى جانب شخصيات نسوية عدَّة مثل: "عويش/ أم بخيتة، و"شما/ أخت بخيتة، و"اليازية"، و"سهيلة"، و"طريفة"، و"أم خلفان"، و"أم حارب"، و"سلامة"، و"راية"، و"آمنة"، و"الحاجة فاطمة"، و"خصيبة بنت صالح"، و"أم ناصر". إنه مجتمع نسوي متكامل سعت مريم الغفلي إلى تفعيله في كل أحداث الرواية، بل كانت أهم الأحداث الدرامية المفصلية في هذه الرواية تدار من قبل نسوة فاعلات في الحدث ومنتجات له، خصوصاً بطلة الرواية "بخيتة/محور الخير"، وأختها شما/ محور الخير أيضاً، وطريفة/ محور الشر أو البطلة المضادة Antihero في أحداث الرواية.

لم تلجأ مريم الغفلي إلى التشخيص الكامل Block characterization لمظاهر شخصية البطلة في الرواية، فهي لم ترسم لنا ملامح "بخيتة" الشكلية إلا من خلال وصف بعض النسوة لها؛ فمثلاً جاء ذلك على لسان شما أخت "بخيتة" التي قالت مرة: "جميلة هي بخوت/ بخيتة بتلك العينين السوداوين الواسعتين، والأنف الصغير المرفوع بأنفة، والابتسامة الساحرة، ورغم أعوامها السبعة عشر إلا أنها ذات طلَّة خجولة، كانت قوية، وورثت عن والدتها عويش صفات الهدوء والحلم وقوة التحمُّل" [3]، وجاء الوصف مرة ثانية على لسان "خبيصة"، المرأة العجوز التي داوت "بخيتة" من جراح خنجر والدها الذي غرسه في جسدها غسلاً للعار على مجرَّد الظن!، حيث قالت خبيصة: "يا سبحان الله العاطي؛ إنها فعلاً فتاة جميلة. بالتأكيد إنها بدوية، جمالها بدوي أصيل، هذه العيون الناعسة الجميلة والوجه الرائع، شفاك الله أيتها الصغيرة الجميلة" [4].

هناك بعض الأسر تقطن الصحراء، ومنها أسرة مصبح بن ظاعن وزوجته "اليازية"، المرأة الحامل. وهناك "بخيتة" ابنة عمَّة مصبح، وهناك أختها شما. تقرِّر هذه الأسرة، إلى جانب أسر أخرى، الرحيل في موسم الصيف الحار أو المقيض إلى مناطق أكثر برودة ووفرة في الماء والزرع والضرع. وما أن تولد اليازية طفلاً أسماه والده بـ "عبيد"، حتى تموت لتوصي "اليازية" صديقتها وقريبتها "بخيتة" العناية بالطفل الوليد، لكن الأسرة ترحل شرقاً بمعية كل أُسر الفريج، وهناك تتوالد الأحداث ويكون للمرأة شأن وشؤون في هكذا تحوَّل جغرافي يكشف عن الكثير من المعطيات النفسية والسلوكية والدرامية.

كان هذا الموقف التمثيلي Represented الذي سعت مريم الغفلي إلى خلقه للفتاة "بخيتة" يؤكِّد على أننا بصدد شخصية نسوية تحضى بثقة امرأة كـ "اليازية"، زوجة مصبح، حتى أنها أمّنتها على رضيعها "عبيد" وهي سائرة إلى ملاقاة ربها الأكرم، لكن مريم الغفلي لم تكشف المزيد عن جوانب هذه الثقة سوى قول اليازية لـ "بخيتة" لحظة تحميلها مسؤولية تربية الطفل: "هذا ولدي أمانة عندك.. أنا لا أعلم ما بي، يراودني إحساس منذ فترة بأني راحلة، ولا أحد يستطيع العناية بهذا الوليد سواك أنتِ يا أعزَّ الناس [5].

كلما نمضي مع سردية الأحداث، سنجد بعض الصفات الأخرى لشخصية "بخيتة"، فهذه الفتاة ظلت وفيَّة لوعدها بالاهتمام بالمولود ساعة بساعة، والوفاء بالوعد صفة جوهرية لأخلاق نساء البادية. لكننا نجد "بخيتة" أيضاً تحب الاختلاء مع النفس، بل تحب الوحدة، وكان سلوكها خلال أحداث الرواية يشي بذلك، وهو ما أكدته أختها شما التي كانت تتساءل قائلة: "لماذا تحب بخيتة الوحدة، وتتوارى بعيداً، ولا يراها أحد، لماذا؟" [6]. وهذا التساؤل وغيره يتكرر مرة أخرى؛ تقول شما: "كالعادة، بخيتة غير موجودة، تساءلت أين ذهبت هذه المرة يا ترى؟" [7]، وأعادت هذا الموضوع مرة أخرى "بخيتة دائمة السرحان والتفكير والاختلاء بنفسها، تحمل مغزلها وتجلس وحيدة" [8]، بل إن طريفة كانت تتساءل مرة عن ظاهرة اختفاء "بخيتة" المتكرِّر؛ فقد سألت "طريفة" أم بخيتة عويش قائلة: "ما هذا يا عويش ابنتك لا تجلس معنا، ولا نكاد نراها دائماً منزوية بعيداً..؟" [9].

هناك صفة أخرى تكشفها مريم الغفلي في شخصية بطلتها "بخيتة" تلك هي صفة التعلُّق بالوطن أو البلاد الأصل؛ ففي مساء حالم من مساءات المنطقة الشرقية التي ارتحلت إليها هذه

الأسر المسافرة، كانت "بخيتة" تجلس برفقة شما، فحداها الشوق إلى صحرائها بالمنطقة الغربية، قالت بخيتة: "شمس بلادي ذهب، ورغم قسوته فقد اشتقتُ للديار وللمكان.
التفتت والدتها عويش نحوها معلِّقة: "المربّا جتّال بخيتة".
ـ نعم والدتي، الوطن غالي على الإنسان.
ـ هيه يا مايه، المحل هو سبب هذه الغربة.
ـ إن شاء الله ينتهي القيض، ونعود للرمل. إن شاء الله هذه السنة تكون سنة خير ورحمة ويطيح المطر" [10].

حتى هنا، تبدو سردية الأحداث معتادة، لكن مريم الغفلي تضعنا، ابتداء من الصفحة الثامنة والخمسين من نص الرواية، في أجواء درامية جديدة عن بطلتها "بخيتة" ابنة السبعة عشر ربيعاً ونيف، وذلك عندما راحت شما تبحث عن "بخيتة" يوماً لتكتشف أن أختها كانت مستلقية على الأرض تداعب الطفل عبيد، بل وترضعه من ثديها، فكان المشهد عادياً لكنه استفز شما، فأختها غير متزوجة، وكيف لها أن ترضع طفلاً، وهو عمل النسوة المتزوجات؟.

على رغم استغراب شما، لم تضاعف مريم الغفلي هذا الحدث لأنه كان عادياً، إنما ضاعفت غيره؛ فقد كانت "بخيتة" ترتدي ثوباً ممزقاً في أحد جوانبه، ما عدَّته شما خرقاً أخلاقياً، وهو المشهد الذي استعابته طريفة على "بخيتة". ولكن، وفي تلك اللحظات، ظهرت بوادر عشق مصبح لـ "بخيتة"، وهذا ما مثَّل الأزمة Crisis أو نقطة التحوُّل في مسار سرد الحبكة برمته؛ ففي الوقت الذي كانت فيه "بخيتة" وشما عائدتين من رحلة قصيرة إلى أحد البساتين بالجوار ومحمَّلتين ببعض من الثمار، ظهر مصبح فـ "نظر إليها مشفِقاً. كانت بخيتة تحمل صرَّة كبيرة من الثمار على كتفها، أنزلها عنها وعيناه على بخيتة، تصبَّب العرق من وجه بخيتة خجلاً عندما تلاقت عيناهما معاً، فأشاحت ببصرها بعيداً واستمرت في المشي، لحقَ بها، تناول عبيد من يدها، ازدادت خجلاً لدرجة أخجلت مصبح الذي ضم عبيد إلى صدره وهو يتأمَّلها بطرف عينيه. وسط هذا الصمت المغلف بحمرة الخجل وسكون الشفاه تحت حدِّ الأسنان، تشد بخيتة على نفسها لتتماسك أمامه، شعر بصدره يعلو وينخفض وأنحبست الكلمات في فمه" [11]. وعندما وصلوا إلى ديارهم كانت طريفة تراقب الحدث، بل تراقب إحساس مصبح ببخيتة؛ فثمة شيء غير مألوف، لكن المشهد انتهى إلى زمجرة طريفة بوجه عويش والدة بخيتة، وقالت لها محذرة: "أنا حذرتك عويش.. سوف أخبر أخي سلطان عن كل ما يجري" [12].

لم تكتف طريفة بذلك، بل كالت التحذير لـ "بخيتة" في صباح اليوم التالي أيضاً عندما ذهبت إلى خيمة عويش/ أم "بخيتة"، وقالت كلاماً قاسياً: "عندما يأتي مصبح لا تخرجين له، هذا البيت نظيف السمعة، نحن لا نرغب أن تتكلَّم عنّا الناس، أذا كانت أمك لا تستطيع تأديبك، ولم تعلِّمك الأدب، أنا من سوف يقوم بتأديبك لا تنسي ذلك" [13].

لقد تطوَّر الأمر بطريفة حتى وشت بـ "بخيتة" لدى والدها سلطان بأن ابنته مارست فعلاً شائناً مع مصبح ليقرِّر هذا الأب الرحيل والعودة إلى موطنه قبل المقيض في مشهد تراجيدي سعت مريم الغفلي إلى تثويره وكان منه، في نهاية الأمر، طعن سلطان ابنته "بخيتة" بخنجر، ورميها في طوي/بئر يابس ومهجور سيسمى لاحقاً بـ "طوي بخيتة"، ما أثار، من بين ما أثار، الفزع لدى شما التي راقبت عملية قتل والدها لأختها "بخيتة" في جنح الظلام الدامس، الأمر الذي جعلها تصاب بالخرس جرّاء تلك الصدمة المروِّعة. أما والدتها عويش فلم تتمكَّن من فعل شيء، ما يعني أن المرأة مجرَّد هامش لا قيمة له في المجتمعات البدوية في حال إقدام الرجل على فعل شيء من شأنه إنهاء حياة إنسانة حتى لو كانت ابنته. فهل ماتت "بخيتة" بطعنة خنجر والدها؟.

لم تمت بخيتة، وكان ذلك بداية حل خيوط العقدة أو بداية الانفراج والحل Denouement أو Falling action فهناك من أنقذها، وذلك هو "علي" أحد جامعي العسل بالمنطقة القريبة من البئر الذي رُميت به بخيتة الذي أخرجها علي منه، ونقلها إلى أحد النسوة "خصيبة" لتداوي جراحها، وبعدها تستفيق "بخيتة" لتبقى نحو عام ونيف في ضيافة خصيبة. وبينما يموت سلطان بطلقة لصوص الليل في دياره، تدور الأحداث والأيام، وتأتي والدتها ومصبح بأختها شما إلى خصيبة لغرض العلاج بعد رحلة مضنية بحثا عمَّن يداوي مرض شما، وهناك يتم العثور على "بخيتة"، واللقاء بها، واكتشاف المستور في حكايتها، فتعود هذه الفتاة المظلومة بسبب وشاية طريفة وجناية والدها سلطان عليها، تعود إلى موطنها، وتتزوَّج من مصبح بن ظاعن، وتتبنى تربية عبيد، أما طريفة فتقعد طريحة الفراش سقماً ومرضاً لتعتذر من "بخيتة" عمَّا اقترفته من ظلم وبهتان وأذى بحقها.

على صعيد التمثيل النسوي الإبداعي للمرأة الإماراتية، قدَّمت مريم الغفلي من خلال شخصية الفتاة "بخيتة" أنموذجاً للمرأة الإماراتية البدوية أو الصحراوية على عكس ما قدمته سارة الجروان في شخصية "حصة" غير البدوية [14] أو صالحة غابش في شخصية الدكتورة علياء بنت المدينة الحديثة [15] أو أسماء الزرعوني في شخصية بدرية بنت الفريج [16].

ربما كانت شخصية "زينة" في رواية علي أبو الريش "زينة الملكة" هي الأقرب إلى تمثيل مريم الغفلي لـ "بخيتة" رغم الفوارق الجوهرية بين الشخصيتين، مع ذلك ثمة بون شاسع؛ فصحراء وبادية "بخيتة" الموحشة غير جبال ومقابر المعيريض. ولعل "طوي بخيتة" هو النَّص المتفرِّد حتى الآن في تمثيل حياة البادية عامة ومنها حياة بخيتة فيها، لكن جوهر التفرُّد لا يكمن في توصيفات قليلة للحياة الصحراوية قدَّمتها لنا مريم الغفلي في بداية الرواية بقدر ما يكمن في القيم والرؤى والأفكار التي عبَّرت عنها شخصيات الرواية، سواء كانت شخصيات مركزية أو ثانوية أو حتى هامشية، تلك القيم والرؤى والأفكار والمعتقدات التي تثوي في طبيعة الشخصية البدوية أو الصحراوية على نحو مؤصَّل في حلِّها وترحالها.

عمدت مريم الغفلي إلى إغلاق المجتمع البدوي المتخيَّل على نفسه حتى وهو يرجل جغرافياً؛ فالإنسان البدوي أو الصحراوي لم تغير الجغرافيا البديلة من قيمه ومعتقداته شيئاً، خصوصاً وأنه على يقين من عودته إلى صحرائه وباديته بعد حولٍ من الأيام وليس هجرة نهائية عن البادية إلى المدينة أو إلى مناطق الساحل. وهذا المنحى نجده ينطبق على كل الشخصيات النسوية التي ظهرت في رواياتها هذه، خصوصاً "بخيتة" و"شما" ووالدتهما "عويش"، وبعض النسوة الأخريات، لكنه مريم سعت إلى تمثيل شخصية "بخيتة" بوصفها الشخصية النسوية الأكثر تماهياً مع قيم البداوة والصحراء الأصيلة والخيرة والنبيلة. كانت "بخيتة" فتاة نبيلة في وفائها، لكن مريم الغفلي منحتها شيئاً من الرومانسية الحالمة التي تسعى إلى تكريس الوفاء والوعد على نحو أخلاقي نبيل. كانت "بخيتة" وفيَّة لصديقتها اليازية عندما احتضنت الطفل الوليد وظلت تربيه كما لو كان ابنها ليس لشيء سوى الوفاء بالعهد الذي قطعته على نفسها أمام اليازية لحظة موتها. ولم تكن "بخيتة" تفكِّر يوماً بالزواج من مصبح، ولا حتى التفكير في أية لحظة حب معه، لكن مريم الغفلي لعبت على مبدأ التراكم الأخلاقي لتبثه في روح شخصية البطلة "بخيتة" للوصول إلى اللحظة التي وجد مصبح نفسه فيها بإزاء فتاة هي البديل النادر عن زوجته اليازية التي رحلت.

من جهة أخرى، لم تغفل مريم جملة من مخاطر العيش التي تحيط بالمرأة البدوية أو الصحراوية، وهي مخاطر تمليها طبيعة القيم في ذلك المجتمع؛ فلا غبار على أن المرأة في مجتمعات البادية هي شريك الرجل في العمل وفي بناء الحياة، لكنها أيضاً الطرف الأكثر تضرراً من صرامة قيم تلك المجتمعات في نظرتها إلى المرأة، خصوصاً النظرة الذكورية القاسية في أحيان كثيرة والتي تؤدي في أحيان كثيرة إلى نسف وجود المرأة من الحياة جذرياً على مجرَّد ظن أو نبأ غير مؤكَّد وشى

به واش كما هو حال "بخيتة" التي وشت بها عمتها طريفة فراح سلطان، والد "بخيتة" وأخو طريفة، ليقتل ابنته على مجرَّد الظن لا غير.

إن تمثيل مريم الغفلي لشخصية "بخيتة"، كشف الكثير عن تفاصيل حياة المرأة الإماراتية في هويتها البدوية تلك التي تعيش في الصحراء الموحشة وترحل إلى أمكنة بديلة أكثر خضرة وأماناً ضمن رحلات جماعية تجود فيها المرأة بالعطاء الوافر لإدامة حياة الجماعة بكل أفرادها.

هوامش

(1) تقصد أرض دولة الإمارات العربية المتحدة. مريم الغفلي: طوي بخيتة، المقدمة، ص 3، ص 4.
(2) مريم الغفلي: طوي بخيتة، مطبعة UPP الإمارات 2007.
(3) المصدر السابق، ص 81.
(4) المصدر السابق، ص 127.
(5) المصدر السابق، ص 16. ستؤكِّد عويش والدة بخيتة على علاقة بخيتة مع اليازية والدة الطفل عبيد بن مصبح في قولها الذي وجهته إلى طريفة التي تكره بخيتة، كما أنها ستكشف عن بعض ملامح شخصية بخيتة الجوهرية قائلة: "حرام عليك يا طريفة، هذا طفل يتيم، وبخوت رحومة معه، قلبها الرقيق يسيرها، كانت متعلقة بوالدته اليازية، وأنت تعرفين صداقتها لها، اليازية رحمها الله كانت صديقتها الوحيدة، فكيف يمكنها تجاهل ولدها". انظر المصدر السابق نفسه، ص 60.
(6) المصدر السابق، ص 37.
(7) المصدر السابق، ص 57.
(8) المصدر السابق، ص 63.
(9) المصدر السابق، ص 60.
(10) المصدر السابق، ص 76.
(11) المصدر السابق، ص 89.
(12) المصدر السابق، ص 92.
(13) المصدر السابق، ص 95.
(14) سارة الجروان: طروس إلى مولاي السُّلطان، دار الآداب، بيروت 2009.
(15) صالحة عبيد غابش: رائحة الزنجبيل، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، 2008.
(16) أسماء الزرعوني: الجسد الراحل، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، 2004.

بدريـة.. فـي "الجسـد الراحـل"

عُرفت الكاتبة الإماراتية أسماء الزرعوني بأنها قاصَّة، لكنها في عام 2004 أتحفتنا بنص روائي حمل اسم "الجسد الراحل" [1]. في هذا النَّص تأخذنا الزرعوني، تأريخياً، إلى مرحلة ما قبل تأسيس الدولة الإماراتية الحديثة، بل وقبل اكتشاف النفط كطفرة نوعية في تاريخ المنطقة، وهي مرحلة قلقة ومتداخلة في كل تكويناتها المجتمعية والجغرافية والسياسية والثقافية والسكانية.

لسيت المرأة في هذه الروية هي الشخصية المركزية، إنما "عيسى المزلاي" هو الشخصية التي تتمحور حولها أحداث الرواية، لكنها المرأة تلعب الدور شبه المركزي إلى جانب دور عيسى المزلاي فيها، بل هناك نساء أخريات، حاضرات وغائبات، يلعبن أدواراً شبة مركزية في الرواية، ما يعني أن تمثيل أسماء الزرعوني لما هو نسوي في "الجسد الراحل"، كان محرِّكاً فاعلاً في تمثيلها Represented للشخصية الذكورية، شخصية عيسى المزلاي بوصفها الشخصية/ المركز، خصوصاً وأن أسماء الزرعوني تضاعف من سلطة حضور المرأة في روايتها هذه؛ فهناك "بدرية" الفتاة التي يعشقها عيسى ويغادرها إلى رحلة المنافي، وهناك "حليمة"، والدة عيسى الراحلة التي يتكرَّر حضورها من خلال تمسُّك عيسى بها، ورغبته الوجودية بأن تكون حاضرة في حياته تعويضاً عن موتها المبكِّر، وهناك زوجة عيسى "ميري"، إلى جانب زوجة أب عيسى الثانية، فضلاً على نسوة أخريات مثل "ليلى"، ابنة خلف، الذي عمل معه عيسى بالبحرين لثلاث سنوات، والخالة أم حمود جدة "مريم" صديقة "بدرية"، و"موزة" عمَّة عيسى، وغيرهن من النسوة.

"بدرية"، هي إحدى بنات الفريج، عشقها عيسى الشاب اليافع الذي يعيش مع أبيه وزوجة أبيه التي يكنُّ لها عيسى الكره لكونها البديل غير المحبوب لأمه الراحلة. "بدرية" أحبت عيسى، لكن أسماء الزرعوني لم تسهب في الكشف عن يوميات ذلك الحب سوى القليل، فكل ما هناك هو أن عيسى كان يلتقي "بدرية" خلسة تحت شجرة اللوز العامرة في أحد أركان الفريج، وفي باحة المستشفى الأجنبي، لكن صورة "بدرية" بدأت تتضح عندما قرَّر عيسى الرحيل عن الإمارات إلى البحرين بعد أن قرَّر والده الزواج من امرأة ثانية، الأمر الذي أثار غضبه.

في ذلك الموقف، كان حضور "بدرية" في صورة الحبيبة التي سيهاجر حبيبها إلى بلد آخر، ولا بد من وداع لائق، أو "يسعد بالنظر إلى بدرية الحبيبة الغالية" [2] فما كان على عيسى إلا وداعها، لكن ذلك تعذر؛ فلم تأت "بدرية" إلى البجر مع بقية النسوة، إنما كانت هناك "مريم"، صديقة "بدرية"، فكان الحل أمام عيسى هو أن يحمِّل "مريم" رسالة إلى "بدرية" يخبرها بالرحيل.
قرأت "بدرية" الرسالة، وكان الخوف يعصر قلبها؛ فهي "تقرأ الرسالة مرات عدة في اليوم الواحد

حتى أنها حفظت كلماتها ولا تجرؤ على البوح، لقد ترك لها عيسى هذه الورقة وبداخلها العهد والعودة" [3].

مع أن الألم الذي يعتصر قلب "بدرية"، إلا أنها كانت تعيش على أمل عودة عيسى غانماً من رحلة الغياب المؤقتة؛ فعندما تختلي "بدرية" مع نفسها في غرفتها، تُخرج الرسالة وتقرأها مرّات ومرّات، تقول مع نفسها نفسها: "سترجع يا عيسى ونتزوج، ستكون بنتنا حليمة على اسم أمك كما كنت تقول دائماً" [4]. وفي لحظة سانحة توفرت لها، ذهبت "بدرية" إلى الفناء، وجلست تحت ظل شجر اللوز وطعم الحزن يخنق أنفاسها وهي تتذكَّر لعبها ولهوها مع عيسى تحت ظل شجرة اللوز، حتى أوراق اللوز كانت تسكب دموعها، ذابت في جحيم البحث عن سر الغياب المفاجئ، شهور ثقيلة مضت وهي تمنِّي نفسها بموعد الرجوع، فكل ركن في هذا المكان يشهد لقاءهما، غابت مع رائحة الذكرى وأطلقت روحها لسفر في حلم اللقاء؛ يعود، يحتويها، يضمها، يقبلها، يبثها احتراقه وعذابه، يقدِّم لها الهدايا الجميلة ودموع الشوق، يحدثها عن لوعة البعاد وألم الفراق، يخبرها أنه سيتقدَّم الآن للزواج منها كي يعوّضها ما فات من عمر وسنين وشهور." [5]. وعندما عادت "بدرية" إلى البيت برفقة أمها، عاد عيسى حاضراً في مخيالها، كتبت أسماء الزرعوني تقول: "طوال الطريق وبدرية تقلِّب الصور في خيالها المتعب والدموع تلتمع في مقلتيها وهي تحاول بكل قوة حبسها، ولكن ما لبثت أن نزلت قطراتها المالحة لكي تحرق خدَّها، أخذت تمسحها بطرف عباءتها حتى لا تنتبه أمها، بلعت غصتها، وقتلت آهاتها وهي في انتظار عودة الحبيب" [6].

تقدم أسماء الزرعوني شخصية "بدرية" بأبهى وفائها، وتلك ميزة المرأة الإماراتية التي تتعامل مع الحب بشفافية الأمل والإخلاص والوفاء، خصوصاً لدى فتاة بعمر بطلة الرواية لقد انتظرت "بدرية" سبعة شهور ولا خبر من عيسى الراحل/ الغائب، تقول محدثة نفسها: "يا حبيبي يا عيسى، سبع شهور ولا خبر عنك، أبوك والناس نسوك إلا بدرية أنفاسها معاك طول العمر، وعينها ما تشوف، وقلبها ما يدق إلا لعيسى!" [7].

لقد أمضى عيسى ثلاث سنوات في البحرين عمل خلالها في مجال السفن، وربطته علاقة مع رب عمله الذي كانت لديه ثلاث فتيات إحداهن "ليلى" التي عشقت عيسى، لكن صورة "بدرية" لم تفارقه، فأمات ذلك العشق في قلب ليلى، ورحل إلى بريطانيا ليعمل هناك، ويتزوج من "ميري"

ابنة محمود الباكستاني، وينجب أطفالاً، وتشاء الأقدار أن يلتقي هناك وبالصدفة ليلى بنت الحاج خلف متزوجة في لندن، فتأخذه الذكريات إلى البحرين، بل تأخذه الذكريات إلى الشارقة حيث "بدرية".

لقد أمضى عيسى زمناً في بريطانيا برفقة "ميري" وأولاده، قرَّر عيسى المزلاي العودة إلى وطنه الإمارات ليحطَّ بين أهله وخلانه في الشارقة، وفي الطريق إلى هناك، وبينما كان يقرأ الصحيفة، سقطت عينه على خبر وفاة "بدرية" فسقطت "دمعة كبيرة من عينيه، وجرى اللحن في أذنيه، وكان يردِّده مع بدرية: "يا علية قومي ركبي بيكود بك علوه والمطرح والزوالي، خدامك ربعوه، يا بدرية بيكود بك عيسو المطرح والزوالي خدامك ربعوه" [8].

لا شك أن الخطاب العام لهذه الرواية إنما يسعى إلى الكشف عن علاقة ثلاثية الأبعاد، علاقة الإنسان بطبيعة حياته المجتمعية على الصعيد الأسري، وموقفه من القيم السائدة؛ فسفر عيسى المزلاي إلى البحرين جاء بناء على موقف شخصي من زواج والده امرأة ثانية. وعلاقة الإنسان الإماراتي بمجتمعه وأرضه وعودة المغتربين إليه بعد استقلال البلاد من سطوة الاستعمار القديم، والتقدُّم العمراني والحضاري والثقافي الذي حصل فيه، وعلاقة الإنسان المجتمعية على الصعيد الذاتي، وموقفه من الجوانب العاطفية التي يعيشها، وهو الموضوع الذي ركَّزتُ عليه في هذه الصفحات.

لقد أنشأت أسماء الزرعوني مجتمعاً متخيلاً كان يعيش في مرحلة ستينيات وبداية سبعينيات القرن الماضي بمدينة الشارقة، فتمثَّلت ذلك المجتمع في وجه من وجوهه، وفي حراك من حراكه، وتمثَّلت صورة الفتاة الإماراتية العاشقة التي تمتشق الوفاء لعاشقها سيف حب برئ في مواجهة كل تبدُّلات الزمن، وتحديات الأسرة والتقاليد والمجتمع على حساب حياتها وكيانها ومصيرها الذاتي.

اعتمدت أسماء الزرعوني في سردية الأحداث على عنصر المفاجأة؛ فزواج والد عيسى من امرأة ثانية بعد رحيل زوجته أم عيسى كان مفاجئاً، وسفر عيسى إلى البحرين كان مفاجئاً، وسفره مرة أخرى إلى بريطانيا كان مفاجئاً أيضاً، ولقاء ليلى مع عيسى في لندن هو الآخر كان مفاجئاً، ولعل المفاجأة الكبرى كانت وفاة "بدرية" من دون تفاصيل فقطعت أسماء الزرعوني متواليات الحدث من دون مزيد من التفاصيل، وهذا ما جعل تمثيلها لشخصية "بدرية" محاطاً بالغموض،

إلا أن ما يهم أسماء هنا هو التعاطف مع شخصية "بدرية"، والتفكير فيها ملياً بوازع التأويل المُضاعف لشخصيتها، وهذا ذكاء تقني بقدر ما هو مضموني في سردية هذه الرواية.

هوامش

(1) أسماء الزرعوني: الجسد الراحل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2004.
(2) المصدر السابق، ص 17.
(3) المصدر السابق، ص 24.
(4) المصدر السابق، ص 25.
(5) المصدر السابق، ص 27 ـ 28.
(6) المصدر السابق، ص 28.
(7) المصدر السابق، ص 27.
(8) المصدر السابق، ص 87.

الـفـهـــــرس

مصطلح التمثيل Term of Representation 13
زينة... في "زينة الملكة"..... 19
حصَّة.. في "طروس إلى مولاي السُّلطان"..... 29
الدكتورة علياء.. في "رائحة الزنجبيل"..... 39
بخيتة.... في "طوي بخيتة"..... 47
بدرية.. في "الجسد الراحل"..... 55