كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

شعرية المكان في الرواية الإماراتية

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة ماجستير
في الأدب والنقد

إعداد الطالبة
جميلة أحمد سالم الكعبي

إشراف
أ. د. عبدالرحمن بناني

طبع بدعم من
مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية

مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية
DIB FOUNDATION

1436 هـ / 2014 م

ت عليا/كلية

المكتبة المركزية
رقم المـــادة : ٧٣٣١٦٦
رقم النسخة : ٢٧١٣٣٩
رمز التصنيف :

كلية الدراسات الإسلامية والعربية
مكتبة الدراسات العليا

شعرية المكان في الرواية الإماراتية

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة ماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالبة
جميلة أحمد سالم الكعبي

إشراف
أ. د. عبدالرحمن بناني

طبع بدعم من
مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية

Islamic And Arabic
College Studies
0200000077057
2713390-

مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية
DIB FOUNDATION

ISBN 978-9948-22-816-5

1436 هـ / 2014 م

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن
رأي المؤلف وتحت مسؤليته العلمية ولا
تعبر بالضرورة عن توجهات
مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية

بسم الله الرحمن الرحيم

اللجنة العلمية المشكلة لمناقشة الرسالة والحكم عليها

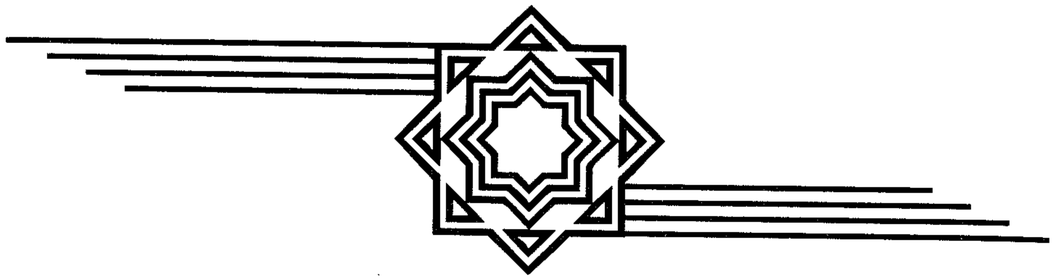
١- أ.د. الرشيد أبوشعير مناقشاً خارجياً.

٢- أ.د. صلاح رزق مناقشًا داخلياً.

٣- أ.د. عبدالرحمن بناني مشرفاً

نوقشت الرسالة وأجيزت بتاريخ يوم الإثنين الموافق ٢٠١٣/٧/٣م

بتقدير جيد

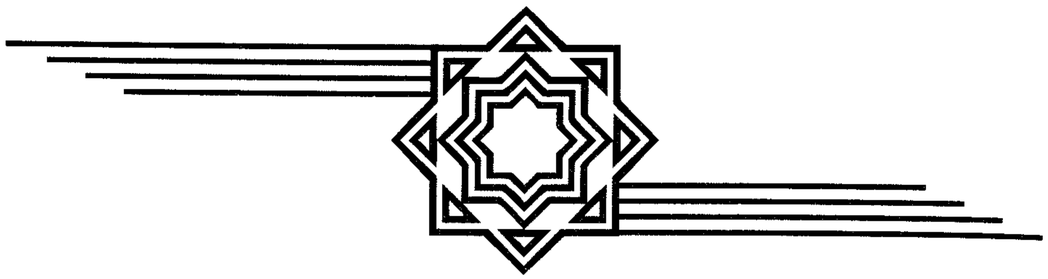


إهداء

إلى كل من ساعدني في ولادة هذا البحث وإخراجه إلى النور

وفي مقدمتهم "زوجي العزيز"

جميلة الكعبي



شكر وتقدير

إن الشكر لله وحده لا شريك له. وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنني أجد نفسي عاجزة عن تقديم الشكر إلى أستاذي الدكتور «عبد الرحمن بناني» الذي لم يكن مشرفا فحسب، بل كان نعم المرشد والأب، فإليه أقدم أسمى آيات الشكر والعرفان والتقدير. كما أشكر أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث المتواضع.

المقدمة

الحمد لله مخفي الليل بالنهار و الصلاة و السلام على رسوله المختار، وعلى آله الأطهار، وأصحابه الأبرار، وبعد:

تبحث هذه الدراسة في شعرية المكان في الرواية الإماراتية كما يشير إلى ذلك عنوان الدراسة، وهي تتناول عنصرا من عناصر البناء الروائي المتمثل في المكان لتتبع صوره والوقوف على جمالياته؛ وذلك من منظور الشعريات التي تتقصد البحث في قوانين الخطاب الأدبي وطرائق إنتاجه، ومن هذا المنطلق اختارت هذه الدراسة مسلكا نصيا ينحاز إلى النسق أكثر من الاعتماد على السياق الخارجي، علما بأنني لا أكاد أهمل السياق إهمالا كليا ولا سيما في أثناء تحليل جماليات البلاغة الجديدة في خطاب المكان والإشارة إلى قوة الإقناع الفني في تشييده للبناء في الرواية الإماراتية.

إن تركيب العنوان الموسوم بـ «شعرية المكان في الرواية الإماراتية» يقتضي منا أن نفكك مفرداته.

إن المتتبع لمسار تاريخ الرواية العربية في الإمارات العربية المتحدة سيقف -لا محالة- على مراحل نشأتها وتطور بنائها ولغتها وموضوعاتها وأشكال التجريب فيها. فقد استطاعت أن تتجاوز العقبات العديدة التى اعترضت مسيرتها، فقفزت قفزات واسعة لتحقق بعض التراكم على صعيدي الكم والنوع خلال عمرها الفني الذي يناهز الأربعة عقود.

لقد انطلق تاريخ الرواية العربية في الإمارات من بداية السبعينيات من القرن العشرين، فسارت سيرا ثابتا وهي تنشد أسباب التقدم والنضوج، مما جعلها تتبوأ مكانة مرموقة تضاف إلى الأجناس الأدبية الأخرى مثل: الشعر، والقصة القصيرة، والمسرح في العالم العربي تعميما والخليج تخصيصا. إذا ألقى القارئ والمؤرخ نظرة إلى الوارء فإنه يدرك أن النص الروائي لراشد عبدالله «شاهندة» الذي نشر عام ١٩٧١ كان إرهاصا وحافزا لآخرين لكي يخوضوا غمار هذا الجنس الأدبي.

واللافت للنظر أن الإنتاج الروائي في الإمارات قد ازداد خلال السنوات الماضية زيادة ملموسة، ولا غرو أن يكون هذا التطور على الصعيدين الكمي والكيفي حافزا من الحوافز التي شجعتني على ارتياد مجهول السرد في الرواية العربية في الإمارات، مستأنسة بالدراسات الأكاديمية التي أنجزت

حولها. حدث ذلك، ويحدث في سياق الطفرة الحضارية والاقتصادية والتجارية والثقافية التي تشهدها الإمارات بعد حقبة ظهور النفط. لقد رافقت هذه الطفرة الحضارية نهضة ثقافية وأدبية ليس مجال الإسهاب في الحديث عنها هنا، ولكن ما ينبغي توكيده أن الخطاب الروائي في الإمارات كان شاهدا على هذا التطور من زاوية الموضوعات والقضايا التي طرحها والمشكلات الاجتماعية والثقافية التي عالجها.

يعد المكان عنصرا مهما من عناصر البناء الروائي، ومن الصعوبة أن نتصور أي عمل سردي خُلوا منه؛ لأن المبنى الحكائي (القصة) وما يقتضيه من وجود أحداث يتطلب حضور المكان من حيث إنه حاضن للأحداث وللشخصيات وللزمان؛ فالمكان يمنح العمل الروائي وجوده وهويته وفرادته وتجاوزه .

لقد ظل الاهتمام بالشخصيات والأحداث والموضوعات والزمان مهيمنا ردحا من الزمن على كثير من الدراسات الأدبية والنقدية للرواية؛ وذلك من منطلق الاعتقاد بأن الرواية فن زمني محض؛ ولكن بدأ الاهتمام بالمكان يتزايد، ويمتد إلى دراسة جمالياته وشعرياته وسيميائياته إلى درجة أنه صار في بعض الأحيان «الهدف من وجود العمل كله» [1]؛ فالمكان الروائي يستمد أهميته من الواقع الإنساني؛ لأن مصير الإنسان مرتبط به، ويمكن القول بأن: «للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص... إن الإنسان الحقيقي يتألَّف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري» [2].

مسوغات الاختيار:

ومن الملاحظ أن الدراسات النقدية المعاصرة لم تعد تنظر إلى المكان في الإبداعات القصصية بوصفه مجرد خلفية جامدة لابد منها لأجل سيرورة الحدث أو مجرد عنصر يدخل في عملية التهيئة والإعداد في الرواية، بل صار ينظر إليه بوصفه جزءا مهما وحيويا من أجزاء البنية الأساسية للخطاب الروائي لا تقل أهميته عن العناصر الفنية الأخرى.

وهذا ما دفعني إلى البحث في المكان من حيث إنه قيمة فنية مهيمنة في الخطاب الروائي في الإمارات. ويمكن إجمال أسباب الاختيار لهذا العنصر الفني في البناء الروائي في دافعين اثنين: دافع ذاتي ، ودافع موضوعي.

فأما الدافع الذاتي فيتمثل في اهتمامي المبكر بمتابعة الخطاب السردي بعامة والخطاب الروائي في الإمارات بخاصة، قراءة وأحيانا كتابة. وكان الفضول يدفعني إلى الوقوف على المكان

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص. ٣٣.
(٢) ميشال بوتر، بحوث في الرواية الجديدة، تر .فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٦،ص.٥٥.

في الرواية لمتابعة مدى قدرة الإماراتي وكفاءته في الاستخدام الحسن لهذا العنصر الفني والإضافة التي أسهم بها في إبراز هوية النص واستيعابه للتحولات الكبرى في النهضة التي تشهدها دولة الإمارات.

أما الدافع الموضوعي: فيتمثل في الإفادة من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مجال الدراسات السردية الدقيقة. ولست بدعا في اختيار عنصر من عناصر الرواية ليكون موضوعا لدراستي، وقد وجدت ما يعزز ثقتي في هذا الاختيار ما قام به أحد المنظرين الفرنسيين الكبار في مجال السرديات؛ هو جيرار جينات الذي يخصص كتابه الموسوم بـ: صور ٣، للزمن في رواية مارسيل بروست «بحثا عن الزمن الضائع». وهذا حفزني كثيرا إلى اختيار الموضوعات الدقيقة من منطلق الاعتقاد بأن الموضوع كلما كان دقيقا أفضى إلى نتائج علمية دقيقة؛ أملا في التناول الحداثي لأنماط التعبير السردي من زاوية المكان، والتطلع إلى الإتيان بما هو جديد في هذا المجال وفق رؤية نقدية.

هذا البحث يدور حول إشكالية معينة متمثلة فيما يلي :

ماالفرق بين مصطلح المكان ومصطلح الفضاء ؟ وأيهما الأصح؟

هل استطاعت الرواية الإماراتية توظيف عنصر المكان كما ينبغي بوصفه محركا فاعلا لتحقيق عناصرها ؟

تعد انطلاقة الإشكالية من التساؤل حول هوية المكان في الرواية من صميم هذا الموضوع لأنه لا يمكن قراءة دلالات وأبعاد المكان دون تحديد لبنيته وطبيعة تنويعاتها المتداخلة؟

ما المقصود بقدسية المكان؟

سأحاول الإجابة على هذه الإشكالية خلال بحثي المتواضع حسب المنهج « السيميائي» القائم على الوصف والتحليل، أملا في أنه يقودني إلى الغاية المرجوة إضافة إلى طبيعة المادة المدروسة التي تحدد المنهج حيث يتركز الوصف في الجانب النظري ، على وصف المكان في الرواية الإماراتية؛ ولذا فقد اهتمت الدراسة ب «النص» في المقام الأول، وذلك من خلال تتبع أنواع المكان، وجمع الشواهد اللازمة وتحليلها؛ من أجل الوصول إلى نتائج محددة، مع الكشف عن مدى أهمية المكان في العمل الروائي وقدرته على خلق الأمكنة الروائية. بينما يتركز على التحليل في الجانب التطبيقي.

أما عن أبرز المعوقات التي قابلتني في دراستي فقد تمثَّلت بداية في الكم الكبير من النصوص المتعلِّقة بموضوع دراسة المكان في الرواية الإماراتية؛ مما دفعني إلى التنازل عن بعض تطلعاتي في الإحاطة بجميع أنواع « المكان»، والاكتفاء بالنماذج الكبرى لتلك الأنواع. أما الصعوبة الأكبر فهي

تداخل مصطلح المكان في الدراسات الأدبية خاصة مع المصطلح الفلسفي.

ثمة بحوث نظرية وتطبيقية اهتديت بها في دراستي وهي تتكرر بحسب الأهمية في فصول البحث وعلى هديها وبعد قراءة طويلة للمدونة الروائية في الإمارات رسمت خطة البحث بعد استشارات ومراجعات عديدة على النحو الآتي:

المقدمة: أشرت فيها إلى أهمية «المكان» في العمل الروائي، واهتمام النقد الأدبي به، وانتقلت بعد ذلك إلى الدوافع التي حثّتني على اختيار موضوع الدراسة والمعوقات التي قابلتها أثناء البحث، ثم تعرضت لأبرز الدراسات التي تناولت الموضوع وأفادت هذه الدراسة منها، موضحة المنهج الذي اعتمدته هذه الدراسة.

الفصل التمهيدي: كان لزاما أن نخصص فصلا تمهيديا لاستقراء المصطلحات الحديثة . فكيف نفاضل بين مجموعة من المفاهيم التي تعد اختيارات منهجية مستقلة؟

إذا كانت الدلالات تحيلنا على علم يدرس الدلالة(الدلاليات)، فإن هذا العلم بدوره ينبثق من علم أشمل يعرف بالسيميائية، التي تتضمن التداوليات عموما والحجاج خصوصا، سميت حديثا بالبلاغة الجديدة، كما سميت بالشعرية، وتقوم على أدوات إجرائية تستخدم لتحليل الخطاب الأدبي، ومنه السرديات.

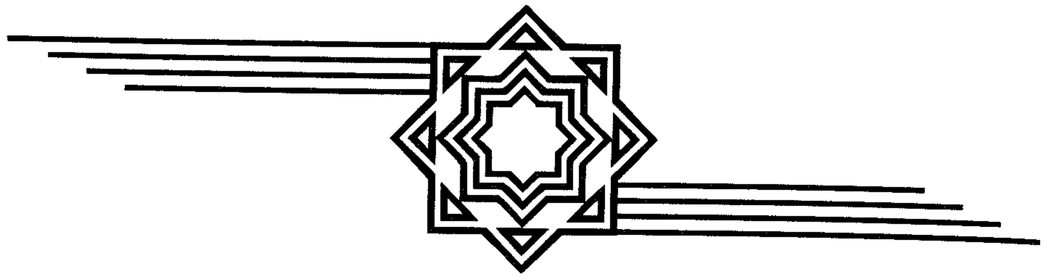
في الباب الأول: تطرقت لدراسة العتبات: العنوان الأساس، وعتبة المقدمة، وعتبة العناوين الداخلية، وتمييز فصول الرواية رقميا أو حرفيا.

أما الباب الثاني: فخصصته للحديث عن تشكيلات المكان في الرواية الإماراتية وتألف هذا الباب من: هوية المكان، و المكان الأسطوري، والمكان العجائبي والغرائبي، وقدسية المكان، والمكان الثابت / المتغير، وعناصر المكان الجغرافي.

وتناولت في الباب الثالث: صلة المكان الفنية بالرواية الإماراتية، تناولت فيه الشخصيات، والزمان، والأحداث، واللغة. ثم خلصت إلى الخاتمة التي عرضت فيها النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وأخيرًا، لا أزعم أن هذا البحث وصل إلى حلول نهائية، أو تصورات ونتائج لا تقبل الجدل، وإنما أقصى مايطمح إليه هو أن يكون خطوة على الطريق لابد أن تتبعها خطوات، ومحاولة لابد أن تليها محاولات ليستكمل دراسة هذا الموضوع الشاق والهام في الوقت نفسه. أتمنى أن أوفق في بحثي المتواضع هذا، واعتذر إن كان يشوبه نقص وقصور، وأسأل الله تعالى التوفيق والسداد ، وحسبني النية الخالصة والجهد الدؤوب.

التمهيد



تعريف السرد والسرديات

١- السرد

ظاهرة لغوية تضرب بجذورها في عمق التاريخ الأدبي، ولايكاد يخلو اي تراث من النصوص السردية وتنوع أنماطها في الثقافات المختلفة . « فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة»[١]. ويتمثل السرد في مجموعة عناصر لابد من توافرها في العمل الأدبي. فالرواية الإماراتية تتميز بالتنوع السردي ومحاولات بناء الحكايات الروائية لترسخ أنماط السرد ومظاهرها في الرواية «ويؤدي المحكي على اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أم شفهية، وعلى الصورة الثابتة أو المتحركة،وعلى الحركة أو على خليط منظم من هذه المواد كلها»[٢].

إن النص الروائي ليس مضمونا فقط يرسله السارد إلى المسرود له؛ وإنما هو شكل فني يمثل الكيفية التي تسرد بها القصة ضمن بنية سردية يكون فيها للسارد والمسرود له أثر بينَ، كما تتعلق هذه البنية بالقصة ذاتها.

إن السرد هو الطريقة التي يتم بها رواية أحداث القصة أو الحكاية عن طريق السارد، أو هو أساليب قص حادثة واحدة أو أكثر خيالية أو حقيقية.

٢- الصيغة السردية:

الصيغة السردية هي الطريقة التي يقدم لنا بها السارد القصة أو يعرضها علينا «والبحث في نمط السرد هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي بخاصة: كيف يروي الراوي ما يروى، أو ما يعرف من أخبار ووقائع ؟»[٣]. و» يحدد جيرارجينات ثلاث ثنائيات في الحكي وهي كالآتي:

١- المحاكاة والحكي التام.

٢- السرد والوصف.

٣- القصة والخطاب.

ومن خلال هذه الثنائيات تتضح صيغة الخطاب(السرد/ العرض) وتستعمل ضمن السرد توازيا آخر مع الوصف وتربط بينهما قضايا حدود الوصف الداخلي ويميز بين الحكي والعرض المشهدي»[٤]. يتبين لنا أن مظاهر السرد هي المسؤولة عن العملية السردية وأنماطها الفرعية

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دار النهار للنشر، ٢٠٠٢،ص.١٠٥.
(٢) رولان بارت، ولفغانغ كيزر، واين بوث، فيليب هامون ، تر.غسان السيد، شعرية المحكي، ص .٩٠.
(٣) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، لبنان، بيروت، دار الفارابي ، ط.١ ، ١٩٩٠ ، ص. ١٠٧.
(٤) ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي، ط.٤، ٢٠٠٥، ص. ١٧٣.

التي تتضح من خلال علاقة السرد بالخطاب والعرض والوصف. إن تحليل مظاهر السرد في الرواية الإماراتية يقوم على وظيفتين أساسيتين: تقديم الحوادث والشخصيات والأماكن وتوجيه حركتها، وبيان وضعية خارج السرد وداخله والضمائر.وإذا كان السرد يضم علامات تدل على كيفية إدراك الرواي هاتين الوظفتيين)[1]، فإنني أعتقد أن العلامات التي يضمها السرد في رواية «الاعتراف»[2]، لعلي أبو الريش مثلا، تشير إلي إدراك الراوي لكل عناصر عمله. وتعد رواية «الاعتراف» من أكثر الروايات شهرة، فضلا عن أنها تمثل مع رواية شاهندة بدايات السرد في الرواية الإماراتية. لذلك رأيت من المناسب أن أحلل مظاهر السرد في رواية «الاعتراف» لعلي أبو الريش، ورواية «شاهندة» لعبدالله النعيمي.وهذا لا يعنى افتقار الرواية الإماراتية، وإنما اكتفيت بعرض بعض أوائل الروايات الإماراتية التي قامت على السرد و العرض.

إن الراوي في نص «الاعتراف» عالم بكل شيء ويلاحق حركة البطل (صارم) في المجتمع الروائي، فيعرف متى غادر مكان النخل؟ وماذا فعل قبل مغادرته هذا المكان؟ وإلي أين اتجه بعد ذلك؟ كما يعلم الراوي ماضي صارم مع أبيه عندما كان يصحبه معه في الطريق نفسه بعد رجوعهما «من سقي النخل واقتناء كيس الحشيش» ويعلم الراوي أيضا دخيلة صارم فيذكر قلبه المفعم «بالشجون والهيام والغرام» ويشير إلي أنه يحدق «بعينين حالمتين » وينص على أنه « عزم على أن يذهب إلي الحديبة».

«كان الوقت مساء عندما غادر صارم مكان النخل، وبعد أن تفحص الأطلال،وتفقد المنزل ركنا ركنا، وسار في خطوات متباطئة بقلب مفعم بالشجون والهيام والغرام، ونزل إلى رصيف الشارع يتنقل ببصره من ضاحية إلى أخرى، يحدق بعينين حالمتين في الجذوع الخضراء السامقة المصفوفة على امتداد يغيب عنه البصر، وعزم على أن يذهب إلي الحديبة ومنها يتابع سيره صوب منطقة السينما ثم ينعطف إلى المعريض في رحلة شائقة ود أن يعيد بها ذكريات الماضي عندما كان والده يصحبه معه في نفس الطريق بعد رجوعهم من سقي النخل واقتناء كيس الحشيش»[3]. وهذا ما لاحظنا في رواية «الاعتراف » حيث وقف الراوي موقف العالم بكل شيء، وبكل عناصر الرواية.

تميزت رواية «شاهندة»[4]. لعبدالله النعيمي بأسلوب مباشر تمثل في أقوال الشخصية نفسها، و أسلوب غير مباشر على لسان السارد، ومن خلال المثالين التاليين:

(١) سمر روحي الفيصل، من قضايا السرد في الرواية الإماراتية ، الشارقة ، أصدارات دائرة الشارقة والإعلام، ط.١، ٢٠٠٣،ص.٩١،٩٣.

(٢) علي أبو الريش، رواية الاعتراف، أبوظبي ،مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع،ط.١ ،١٩٧١.

(٣) علي أبو الريش، رواية الاعتراف، مصدر سابق،ص.٥٨.

(٤) راشد عبدالله النعيمي، شاهندة، الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط.٣ ،١٩٩٨. ورواية شاهندة هي أول رواية إماراتية صدرت عام ١٩٧١ تنتمي إلى مرحلة البدايات زمنيا وتقنيا، وقد طبعت هذه الرواية ثلاث مرات في عام ١٩٧١ وثاني مرة في عام ١٩٧٦، وثالث مرة في عام ١٩٩٨.

«ماذا كسبت من هذه القرية؟ لاشيء..لا شيء.. سوى الحقد. إذا كان الحقد مكسبا.. والانتقام والكراهية. حتى حسين ذلك الرجل الذي كان يبدو لي بالأمس الرجل الطيب الوقور.. هو مثلهم لا فرق بين تاجر ونخاس.. كلهم للمال عبيد... ثم تعود لتقول لنفسها مرة أخرى.. كل شيء يهون إلا اتهامها من رجل تحبه بالخيانة»[1]. نلاحظ أن الخطاب في هذا النص مباشر؛ لأن شاهندة تتحدث عن نفسها وتعبر عن أنها لم تحصد من إقامتها غير الكراهية والحقد وأن الناس كلهم للمال عبيد.ويوجد راو ممثل اختار شخصية «شاهنده» وقبع خلفها وراح يسرد من خلالها ما تعرفه عن مشاعرها الخاصة بقرية الحيرة والتاجر حسين.

«سار سالم في المقدمة ومن خلفه الأسرة في الصحراء الشاسعة المحيطة بقرية الحيرة. واستمرت المسيرة ساعات حتى شاهدوا من بعد بعض أشجار النخيل. وكانت الأسرة تود أن تعرف إلى أين تذهب؟ ولكنها لن تستطيع أن تعرف الإجابة، إلا أن شهدان حسين في طريق لم يكن يتصوره. لقد تصور أثناء وضع قدميه في السفينة المتجهة إلى ساحل الخليج العربي أنه يودع كل متاعبه، ولكن يبدو أنه خلق ليلازم المتاعب. وأحس شهدان أن هذه الرحلة واحدة من سلسلة المتاعب التي يواجهها منذ ولد، وأن هذه المتاعب سوف تلازمه حتى القبر»[2]. الخطاب في هذه الفقرة خطاب غير مباشر؛ لأنه لا يحيل على أي متكلم، بل يبدو سردا بوساطة راو حيادي عالم بكل شيء. ومن ثم كان لدينا نمطان للسرد في «شاهندة» ذاتي وموضوعي .

الشخصية مكون سردي أساس في كل نص روائي سواء أكانت الشخصية مبدعا حقيقيا ساردا أم مجرد شخصية ورقية كما نقف عليها في الرواية. وهذه الشخصية لا تنهض بذاتها إن لم يحركها السارد، ويبعث فيها الحياة فيتلقاها المسرود له.

لقد ميز «هنري جيمس» بين السارد العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين السارد الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل»[3]؛ إذ يمكن النظر إلى رواية «الديزل»[4]. لثاني السويدي على أنها خطاب يطرح ساردا ممثلا بشخصية الديزل، حيث يفسح له المجال لتقديم نفسه بضمير المتكلم طوال الرواية دون أن يجرؤ السارد الممثل على أن يتجاوز علم الديزل ومعرفته بمجرى الأحداث، فلا يستطيع الإخبار عن أي شيء لا يعلمه، أو يتأخر عنه حتى لا يبدو أقل معرفة منه؛

(١) راشد عبدالله النعيمي، رواية شاهندة، مصدر سابق ، ص.١٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص.٢٢.

(٣) سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص.١٧٠.

(٤) استعمل ثاني السويدي لفظة (الديزل) أول مرة في الرواية في ص.٤٨، ويفهم من هذه اللفظة أنها لقب لبطل الرواية الذي يسرد حكايته بضمير المتكلم. ولقب الديزل لم يُستعمل - على أية حال – غير تسع مرات في الرواية . ورواية الديزل قريبة كل القرب من رواية» المعلم ومرغريتا» للكاتب الروسي ميخائيل بولغاكوف،فهل تأثر الكاتب بهذه الرواية أثناء كتابته نص «الديزل»؟ حيث أخذتنا الروايتان إلى علم الأسطورة فنلاحظ كيف صور ميخائيل الشيطان في روايته ، وفي الديزل فأننا سنقع على شخصية شبيهة كل الشبة بشيطان ميخائيل، تتمتع رواية « الديزل» بحبكة قوية لا تقل قوة من حبكة «المعلم ومرغريتا» .

ذلك لأنه سارد يتماهى في شخصية الديزل، ويسير بعلمها وتوجيهها، فيعرف ما تعرفه، ويدرك ما تدركه؛ لهذا يسلم لها الحديث لتتلفظ بلسانها، وتعبر عن كنهها حتى أن المسرود له لا يشعر بوجود هذا السارد داخل الرواية ،ولا يعثر على أي دليل عليه. فيظهر السارد من الصفحة الثامنة والأربعين في هيئة مغن ذي صوت جميل وفرقة معشوقة يتهافت الناس على سماعها واستدعائها إلى أفراحهم. في حين كان السارد قبل ذلك الفتى الصغير في أسرته، يقص الحكاية داخل هذا المكان الاجتماعي، ثم يبدو الأمر بعد ذلك مغايرا، ويظهر السارد الحقيقي الذي ينهض بالبناء النصي. وفي رواية « الشيخ الأبيض» للقاسمي على يوجد سارد أساس يعرف كل شيء عن الشخصية قبل الشروع في كتابة الرواية؛ فالشخصية تبدو حقيقة من لحم ودم، وليست بشخصية مجازية قام بخلقها على الورق. لا يقتصر السرد الروائي في الإمارات على هذه الرواية؛ وإنما هناك العديد من الروايات التي تقوم بنيتها السردية على هذا النحو؛ وهذا ما سيأتي الحديث عنه لاحقا في الفصول القادمة.

٢- السرديات: (Narratologie)

صارت السرديات علما يتناول قوانين السرد وهو مصطلح يعود إلى الذي وسم به « علم السرد» وأطلقه سنة ١٩٦٩ لعلم الحكي وهذا العلم سيكون فرعا من فروع الشعريات. يرى بعض النقاد وخاصة غريماس أن السرديات (أو علم السرد) «هي دراسة السرد أي البُنى السردية ».[١]

وبناء على ما سلف فإن السرديات هي علم السرد الذي يتخصص في دراسة البنيات السردية وتقنياتها التي يشتمل عليها النص الأدبي بعامة والنص الروائي بخاصة. للسرديات القدرة في تحقيق استغلالها وانفتاحها على غيرها من الاختصاصات، وهكذا يمكننا التمييز بين سرديات منغلقة وأخرى منفتحة (حصرية وتوسيعية)

١-السرديات الحصرية: ويطلق عليها أيضا «سرديات الخطاب» لكونها هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، واجتهد علماء السرد حصر مجال اهتمامهم فيه وجعله مقتصرا على الخطاب في ذاته. وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردي التي تميزت بها السرديات عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في السردية مثل السيميائيات السردية، واكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية في تحليل الخطاب والنصوص الأدبية.

٢-السرديات التوسيعية: ويطلق عليها «سرديات النص» لكونها هي التي سعت إلي تجاوز المستوى اللفظي للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى. و العلاقة بين سرديات الخطاب

(١)معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين تحت إشراف محمد القاضي، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١ ٢٠١٠،ص.٢٤٩.

وسرديات النص علاقة تكامل لاتنافر. وهناك اتجاهان يشير إليهما لطيف زيتوني في معجمه إلي تيارين سرديين هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية[١]، يختلف هذان التياران في المنهج والموضوع والمقاييس والمصطلحات.

٣- السيميائيات السردية:

شهدت السيميائيات[٢] في الفترة الأخيرة توسعا في الدراسات الأدبية والتخصصات، فأصبحت من أغني الميادين التي خاضتها في العلوم الإنسانية. والسيميائيات « بوصفها مرادفه للمنطق هي ركيزة المنهج العلمي، ولاغرو أن تصبح الرياضيات والكيمياء وعلم الفلك والتشريح المقارن والبصريات والجاذبية والدينامية الحرارية وغيرها من العلوم الأخري موضوعات للسميائيات»[٣]. وتحسست أولى خطواتها داخل ميدان السرديات. تتأسست السيميائيات السردية من خلال إنجازات «غريماس ».ومن أشهر أعلام السيميائيات تشارلز ساندرز بيرس[٤]، ورولان بارت،[٥] وأمبيرتوايكو[٦] وغيرهم.

السيميائيات تهتم بالنص من جميع جوانبه حيث تدرس النص دراسة تغوص في أعماقه ، وتستكشف مدلولاته المحتملة ، مع محاولة ربط النص بالواقع ، والبحث عن شكل الوظائف الدلالية داخل النص الأدبي. ويصرح سعيد بنكراد « إن الموضوع الرئيسي للسيميائيات هي السيرورة المؤدية

(١) بتصرف إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،يوسف وغليسي، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.١ ،٢٠٠٨، ص.٢٧٩ .

(٢) يطلق على السيميائيات السيميولوجيا semiology، والسيميوطيقياsemiotics .
ولكن هناك فارق في المصطلحين، يرتبط بوظائف الدلالات، فيرى دي سوسير وهو صاحب الاتجاه الأول، ومن معه من أتباع المدرسة الأوروبية، أن الوظيفة الاجتماعية هي جوهر الدلالات التي تراهن السيميولوجيا عليها، في حين يرى الأمريكي تشارلز سندرس بورس، الذي كتب في فترة دي سوسير الزمنية نفسها أن الوظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السيميوطيقيا إلى رصدها. ينظر هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، بيروت/ لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١،٢٠٠٨، ص.٥٤.

(٣) ينظر، أحمد يوسف، سيميائيات مجلة مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران/ الجزائر، ع٢، ٢٠٠٦،ص. ٣٥.

(٤) هو أهم مؤسسي هذا الطرح، إذ يرى أن العلامات(حسية أو غير حسية) تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معا، ويبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدال والمدلول. ينظر،ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء / المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٥، ٢٠٠٧، ص.١٧٨.

(٥) يجب العودة إلى النص لأن النص قد بدا لها خلال مجموعة أشكال الهيمنة ، هو العلامة على انعدام السلطة، فالنص يحمل في طياته قوة الانقلاب اللانهائي من الكلام الاتباعي. وتضافر جهود الأدب والسيميولوجيا، ليكمل أحدهما نقص الأخر. ينظر، آن إينو وميشال آريفيه وأخرون، تر: رشيد بن مالك، السيميائية(الأصول، القواعد، والتاريخ)، عمان/ الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط.١ ،٢٠٠٨، ص .٣٦.

(٦) يقول أيكو عندما أقوم بدراسة العلامة فإني أقصد كل العلامات أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضا العلامة المنشرة في شتى مناحي الحياة الأجتماعية:فاللباس ونظام الأزيام أو الموضة السائدة في مجتمع ما تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى آخر مثل: آداب التحية في اليابان، وعلامات الزواج وتقاليده ، ونظام المطبخ، وإشارات المرور. كل هذا يشكل علامات وإشارات ودلالات. ينظر، آن إينو وميشال آريفيه وأخرون، تر. رشيد بن مالك، السيميائية(الأصول، القواعد، والتاريخ)، عمان/ الأردن، دار مجد للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٨، ص .٢٦.

إلى إنتاج الدلالة»[1]. حيث تنطلق السيميائية من أن كل نص له شكل ومضمون، والنتيجة التي تريد الوصول إليها هي الكشف عن القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة.

«إن السيميائية هي دراسة الشفرات والأوساط فلا بد لها أن تهتم بالأيديولوجية، وبالبنى الاجتماعية والاقتصادية وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظرية الخطاب»[2].حيث تقوم الدراسة السيميائية على دراسة الظواهر الاجتماعية، وتأخذ الشعرية جانبا مهما من السيميائية.

إن السيميائيات الشعرية وعلاقتها بالعنصر المكاني في الرواية الإماراتية، هو موضوع البحث، وعلى سبيل المثال نأخذ رواية «حدث في اسطنبول» لكريم معتوق حيث تتميز بالتنوع الثقافي والسياسي والديني والاجتماعي وتقدم الرواية المكان الروائي تقديما شكليا؛ لأن الحوادث يجب أن تقع في أمكنة متعددة ولم تكتف الرواية بالوظيفة الشكلية ، وإنما اتخذت للمكان وظيفة دلالية وخاصة اسطنبول(كوك شدرة) فيصبح الفضاء ليس مكانا سياحيا، وإنما تصبح كوك شدرة قرية سياحية جميلة بمناظرها وحماماتها، وعالما من العلاقات الاجتماعية والثقافية والدينية بين العرب الزائرين والمواطنين الأتراك من أصول عربية. فالمكان هنا يأخذ دلالات وأبعادا متنوعة.

٤- تعريف الشعرية[3]:

مازالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها كثيرا من الالتباس؛ إذ تعد من المرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتيه التواصلية والجمالية.

تتقارب(مصطلحات الشعرية) وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك. كما أسهمت إرصادات كثيرة في تعددها فأصبح لدينا مصطلحات متعددة نتيجة التباين في ترجمة المصطلح: (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، الشعرانية، فن النظم، فن الشعر، بويطيقا، بويتيك)[4].نلتقى هذه الأسماء العديدة لحقل معرفي واحد في جوانب معينة،وتفترق في أخرى،

(١) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط/ المغرب، منشورات الزمن، شرفات، ط.١، ٢٠٠٢،ص.٢١.

(٢) ينظر، هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، بيروت/ لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.١، ٢٠٠٨،ص. ٥٨.

(٣)الشعرية في اللغة العربية يرادفها في المصطلح الفرنسي (Poeyique)، وفي الإنجليزية (Poetics) وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (Poetica)، المشتقة من الكلمة الإغريقية(Poietikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون- خلال القرن ١٦م- بمعني كل ماهو مبتدع وخلاق(Inventif) أو بصيغة الاسم المؤنث(Poietnke) المتداولة – خلال القرن السابع عشر- بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي(Poiein) بمعني: فعل أو صنع (Faire).

(٤)أسهمت هذه التسميات المختلفة للمصطلح بتشتيت الباحث ، وسأحاول أن أقابل كل مصطلح بصاحبة وتعريف كل مصطلح.
(الشعرية (Poeyique)، والشعرانية (Poetique): الشعرية تنصرف إلى جمالية الشعر وإلى الصفة التي تتميز بها كتابة النص بينما الشعرانية تنصرف إلى نظرية الشعر نفسهاوإلى النظام الشعري لشاعر ما أو كاتب ما، كما يرى، ينظر جاد عزت محمد: نظرية المصطلح النقدي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢،ص.٩٢،٩١.
(الأدبية،Litterarite) هي الموضوع الحقيقي للشعرية.

وتتخذ من المعالجات النصية الخطوة الأولى في تحولات الخطاب النقدي.

يعد أرسطو أول من استخدم مصطلح الشعرية في كتابه «فن الشعر» حين استقصى نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب ، وليس غاية هذه النظرية تفسير النصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليل الأنواع الأدبية المختلفة. وأشار حازم القرطاجني إلى» الأقاويل الشعرية في نطاق التخييل؛ إذ يرى أن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية، بعد تعرضه لمن ظن أن الشعرية في الشعر[1]: هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه، والشعرية تتجاوز الإطار الإيقاعي الخارجي إلى إطار بلاغي أشمل، لتميز بين كلام مخيل غير موزون وكلام موزون خال من التخييل»[2]. ولا تقتصر الشعريات على جنس الشعر في ضوء ما بسطه حازم القرطاجني ويتفق معه تعريف جيرار جينيت في الشعريات على أنها»مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»[3]. فالشعرية ليست حكرا على الشعر وإنما تشمل الأجناس الأدبية الأخري.

تدخل الشعريات ضمن اللسانيات التي تهدف إلى دراسة لغة الأجناس الأدبية والكشف عن مظاهر شعريتها بمستوياتها المختلفة حيث يفصل ياكبسون «الشعريات» عن اللسانيات، وينظر

(الإنشائية) :من ماذة نشأ في العربية وتعنى البناء والخلق والبعث، وترتبط بالإبداع الأدبي الذي لا يتقيد بجنس الشعر فقط وإنما يتعدي إلي النثر كما نجده عند «ابن الأعرابي» حينما قال: أنشأ إذا أنشج شعرا أو خطب خطبة، فأحسن فيهما . لسان العرب: ١٨٣/٦.
والإنشائية تهتم بالشعر والنثر وتعمل على ضبط الأدب.
(فن النظم ، فن الشعر): فن النظم وعلم النظم فيهما من دلالات التركيب اللغوي والصناعة الشعرية، وبعض النقاد العرب اقترحوا «علم العروض» بديلا للشعرية الغربية ولكنها محاولة باءت بالفشل .
(البويطيقا والبويتيقا والبويتيك) : اختلف النقاد في تعريب المصطلح ؛ فالبوطيقا كتب فيها أرسطو ويعنى الشعر ويتكلم فيه على التخييل، وقام بشير القمري بإبراز حرف الباء على الصيغة الفارسية «بويطيقا» وتأثر بعضهم بالثقافة الإسبانية فاطلقوا عليها « بويتيكا» والثقافة الإسبانية تحافظ على أصول النطقة اللاتيني « Poetica» ينظر بشير القمري: مجازات ، بيروت، دار الآداب، ط.١، ١٩٩٩، ص.٩١.

(١) شعرية الشعرهي التي تهتم بالخصائص الجمالية للشعر، والشعرية لا تدرس القصيدة في حد ذاتها وإنما تدرس مظاهر السمات الشعرية، ومصطلح «شعرية الشعر» نجده كثيرا عند الغرب من أمثال جيرار جونجومبر في كتابه (Poetique de la poesie) وعند شربل داغر الذي تضمن أبحاثه على ٢٧٠ قصيدة حديثة تحدث من خلالهن عن شعرية الشعر. وممن أولوا عناية بالشعرية في الشعر الناقد جمال الدين ابن الشيخ الذي اهتم بالشعر والشعراء وفي كتابه «الشعرية العربية» تطرق للشعرية العربية ولم يغفل دور أي ناقد من النقاد القدامى،وقد سجل إسهاماتهم وآراءهم.
و يعد كمال أبو ديب من الأساتذة والنقاد المهتمين شديد الاهتمام بموضوع الشعريات لا سيما الحديثة منها،ويتبين ذلك من خلال العديد من أعماله: «دراسات في بنية القصيدة الحديثة»، حاول من خلالها بلورة نظرية نقدية بنيوية مدارها هو اكتناه البحث في علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا منبع النص الشعري،والبنية اللغوية التي تتمظهر عبر هذه الرؤيا. ينظر: مجلة تجليات الحداثة،عدد ٤-١٩٩٦،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران،ص.٦٦. من خلال هذا الطرح نلاحظ أن الشعرية تهتم بالشعر والنثر
ويؤكد لنا أن الشعرية ليست في الشعر فقط وأنما تهتم بالأجناس الأدبية الأخري.

(٢) إشكالية المصطلح(في الخطاب النقدي العربي الجديد)، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، ط.١، ٢٠٠٨، ص.٢٩٤.

(٣) جيرار جينيت، تر. عبدالرحمن أيوب، مدخل لجامع النص،دار توبقال، ١٩٨٦ ص.٥.

إليها على أنها فرع من فروع اللسانيات العامة، وهي ليست وقفا على الشعردون غيره من أجناس الكلام الأخري، فهي تهتم اهتماما واسعا بالوظيفة الشعرية حينما تكون لها قيمة مهيمنة على بقية الوظائف الأخرى للغة[1]. ولا يختلف تودوروف عن ياكبسون في تعريفه للشعرية إذ يرى أنها «ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، تهتم بالبنيات المجردة للأدب،وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام»[2]. فالشعرية تشتمل على الأدب بأكمله وتدرس بنياته وفق العلوم الأخري وتهتم الشعرية بالدراسة «المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو الدراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص»[3]. فالشعرية تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامة للأدب وتقديم الأدوات للنص الأدبي والكشف عن جماليته.

سأقدم في هذه الدراسة قراءة للخطاب الروائي في الإمارات انطلاقا من المكان وأبعاده الجمالية والفنية وتأثيره في القارئ.

ولنأخذ على سبيل المثال رواية «عنق يبحث عن عقد» لعبدالله الناوري[4]، لإيضاح ما نقصده؛ إن الرغبةَ بالانتقام الذي سببته الغيرة هي حافزٌ عادل في قتل زوجته سلوى وإخفاء الجثة. فمعرفة القارئ بهذا تثير تطلُّعَه وتدفعه إلى متابعة القراءة. وككلّ فنانٍ ماهر يتقن صنعته يرمي الكاتب ببطله إلى إتقان الدور وحرصه على اختيار المكان المناسب للجثة ولعبه دور الزوج المحب ، وبقارئه كذلك، ومنذ الصفحات الأولى في قلب المغامرة. وكلّما خُيِّلَ لعادل، وبالتالي للقارئ، أن لحظة كشف الحقيقة قد اقتربت دفع بها الكاتب إلى أجلٍ آخر. فمن الواضح أن كشف الحقيقة سيعلن نهاية الرواية. وعليه فإن هذا الكشف للحقيقة يجب أن يقعَ في صفحات الكتاب الأخيرة. ولكن إيهام القارئ بشيءٍ ثم إظهار غيره وسيلةٌ ناجعةٌ لإبقاء تطلُّعه يقظاً ورغبته في معرفة الخاتمة شديدةً. ولكن يقظة القارئ تتضاعف وفضوله يشتدُّ حين يمسك الشرطي بخيط القضية ثم يرجع ويفلت من بين يديه،وعندما حاول عادل الانتحار ساعد هذا الحدث في تطوّر مفاجئٌ في الرواية وهو يضاعف من رغبة القارئ في معرفة ما سيأتي، إن تلاعب النص بالقارئ وبأعصابه وهو من أجمل مفاتن القراءة.

وتعني عملية القراءة هنا فك شفرة النص المكتوب اللغوية والجمالية والفكرية بوصفها

(١) جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، المغرب، دار توبقال، ،١٩٨٨،ص.٣٥.
(٢) شعرية تودوروف، الدار البيضاء، منشورات عيون المقالات، ط.١، ١٩٩٧ ، ص.١٦.
(٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ،تر. سعيد الغانمي ، بيروت ،لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١ ١٩٩٦،ص .١٣.
(٤) عبدالله الناوري،عنق يبحث عن عقد، أبوظبي ، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.٢،٢٠٠٩.

مساراً تناصياً واجتماعياً يجمع داخله سياقات أدبية و ثقافية في ترابطها وتأثيراتها في ظروف التلقي والقراءة حيث تتفاعل القراءة وتتناص مع نصوص القراءة بوصفها بنيات خطابية ولغوية وجمالية.

يبدو من خلال بسط هذه الآراء حول مصطلح الشعرية أنها تسعى لتأسيس نظرية، وتقدم لنا أدوات ووسائل تمكننا من تحليل الخطاب الأدبي في مستوياته المختلفة. ومنها شعريات المكان، فما المكان؟وما منزلته في بناء النص الروائي؟ وما علاقته بالعناصر الروائية الأخري؟

شعريات المكان:

للشعرية اتجاهات تعددت بتعدد الأجناس الأدبية وموضوعاتها؛ منها: شعرية الشعر، وشعرية النثر، وشعرية الخطاب، وشعرية الجمال، وشعرية العنوان، وشعرية الوصف، وشعرية اللغة، وشعرية الشخصية الروائية، وشعرية المكان الروائي. فالمكان الروائي هو ما يهمنا في هذه الدراسة وخاصة شعرية المكان في الرواية الإماراتية بوصفه «مدخلا استراتيجيا للتعامل مع النصوص، والبحث في الدلالات المعمقة للحضور المكاني في لغة الانزياحات والمجازات التي تقود بالضرورة إلى شيء من الدلالة على شعرية المكان. ويعتبر المكان أهم ما ينتظم العناصر الإبداعية، ويشكل منظما لا يمكن الابتعاد عن تأثيره، لا سيما في الأعمال الروائية، فالزمان والشخوص والسمات السيكولوجية لهذه الشخوص لا تتجلى ولا تتحرك إلا داخل المكان، والرواية نص مكاني بامتياز»[1]. فالمكان الروائي هو مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة السردية في الرواية الإماراتية. وقد مر هذا الفضاء بمرحلتين، مرحلة قبل النفط، وهي مرحلة الصحراء، ومرحلة ما بعد النفط مرحلة تحولات وتطورات سريعة نحو بناء عمران المدينة العصرية. النص الروائي يفرق بين بعض المفاهيم، مثل الفضاء والحيز، وتتداخل مع مفهوم المكان في الدراسات السردية، ولهذا يقتضي المقام أن نشير إلى جملة من الفروق القائمة بينها.

(تعريف المكان أدبيا - فلسفيا)

١-المكان أدبيا:

يمثِّل «المكان» واحدا من أهم عناصر الرواية، وهو شرط من شروط العمل الروائي؛ فلا يكاد يخلو من الإشارة إليه أو التصريح به، وبالإضافة إلى كونه يمثِّل الخلفية التي تحتضن الشخصيات وتقع فيها الأحداث؛ فإنه «يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[2] ولعل دراسة

(١) ينظر،عبدالحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ٢٠٠١، ص.٩.
(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.١، ١٩٩٠، ص.٣٣.

(شعرية الفضاء) ١٩٥٧ لغاستون باشلار هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي حيث عرف المكان في العمل الأدبي بأنه هو المكان المتخيل والتخييل هو الصفة الملازمة للمكان في نظر غاستون باشلار، وبخاصة المكان في النص الأدبي بعامة والروائي بخاصة، فالمكان ليس حيزا جغرافيا ومسرحا واقعيا لحركة الشخصيات وأفعالهم وإنما له وجود ورقي من صنع خيال الكاتب، وعليه فإن المكان المقصود في هذه الدراسة لا ينصرف إلى مسح الجغرافيا، وتحديد المناطق، وتسمية الأقاليم، وإنما ينصرف إلى أبعادها الدلالية التي تتضمن الأرض، والبيئة والخلق، وأفعال البشر، والأحداث، والجوانب المعيشية، لكونها تحتاج إلى مسرح المكان لتجسده، وتصبح تمثيلا للقيم الرمزية التي يحيل عليها « فالمكان بهذا المفهوم كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثَّر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته»[١]. وهذا التفاعل يتجلي في البناء الفني للنص الروائي.

نلاحظ أن معظم عناصر العمل الأدبي تتصل بالمكان ، قد يتعذَّر أو يستحيل حدوثها في مكان مُغاير، فالحدث الذي يدور في البحر يختلف عن غيره الذي يكون في صحراء، فكل مكان له ناسه وأحداثه وقيمه، وهذا ما سنقف عليه في مواطن كثيرة من هذه الدراسة.

إن المكان في النص الروائي بناء لغوي، يشيده خيال الروائي ويَضم المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها. والمكان في الرواية يُعد نسيجا من العلامات اللسانية التي تنفتح دلالاتها على القراءات المتعددة، وعليه فإن المكان وإن كانت إحالاته واقعية إلا أن الخيال يضفى عليه أبعادا رمزية.

يجسد البعد الجمالي للمكان في الرواية الإماراتية المهارة في اختزال الأمكنة المغايرة، وتغيير أفق انتظار القارئ، و « تقديم المكان الذي يعيشه المتلقي في صورة فنية مختلفة»[٢]،على نحو ما يجده القارئ في رواية «أحداث مدينة على الشاطئ»[٣]، لمحمد حسن الحربي التي تقدم صورا لاهتمام الخطاب الروائي في الإمارات بتقديم حكاية المكان، ويعطي الانطباع بأن له حضورا قويا في نسيج الرواية، وكذلك في روايات «طوى بخيتة»[٤] لمريم الغفلي و«عنق يبحث عن عقد »[٥]. لعبدالله الناوري وغيرها من الروايات التي سأقف عليها في الفصول القادمة.

(١) ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، القاهرة ، مكتبة الشباب، ط.١، ١٩٨٢ ،ص .٥٩.

(٢) مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى، القاهرة ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص.٣٧.

(٣) محمد حسن الحربي، أحداث مدينة على الشاطئ، بيروت، دار الفارابي، ، ١٩٨٦.

(٤) مريم الغفلي، رواية طوي بخيته، أبوظبي ، المجلس الأعلي للإعلام، ط.١، ٢٠٠٧.

(٥) عنق يبحث عن عقد، عبدالله الناوري، أبوظبي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.٢٠٠٩،٢.

٢- المكان فلسفيا:

المكان هو «حاضن الوجود الإنساني»[١]، وهو من أكثر الظواهر وأقدمها ارتباطا بالذات الإنسانية[٢]؛ ولذا فإنه منذ بداية التفكير الفلسفي و «المكان» يمثِّل قضية فلسفية وجودية وجمالية بالغة الأهمية؛ نظرالأهمية العلاقة اللصيقة بينه وبين هوية الإنسان وثقافته، ولعلاقته بالزمن والتاريخ، ورمزيته الروحية، ولارتباطه بالذاكرة الذاتية والجمعية للإنسان[٣]. يؤكِّد الباحثون أن أول من استعمل مصطلح المكان في الفلسفة» أفلاطون» ثم أخذ مصطلح المكان بعدها أهمية متميزة في أبحاث الفلاسفة والأدباء. ومما أورده أرسطو في تصوره للمكان» أنه يمكن إثبات وجوده من ملاحظة شغلنا لمكان معين وانتقالنا من مكان إلى آخر» [٤]. كما يفصل أرسطو المفاهيم المتعلقة بالمكان فيقول: «إذا ميزنا بين ماهو نسبي في ذاته وما هو نسبي بغيره فيجب أن نميز بين المكان المشترك الحاوي جميع الأجسام والمكان الخاص بكل جسم على حدة؛ فمثلا أنت في السماء لأنك في الهواء والهواء في السماء وأنت أيضا في الهواء لأنك على الأرض والأرض في الهواء» ويخلص من هذه المناقشة إلى أن المكان نوعان : مكان مشترك يوجد فيه أكثر من جسم واحد، ومكان خاص يوجد فيه كل جسم على حدة»[٥]. وبعد أن يميز أرسطو تحديدات المكان وأنواعه (المشترك والخاص) يتناول مفهوم الخلاء، » فيذكر أن الجمهور يرى أن الخلاء امتداد لا يوجد فيه جسم فهو محسوس والمكان الذي لا يوجد فيه جسم محسوس يعد خلاء؛ فكأن المكان الممتلء هواء يعتبر في نظرهم خلاء»[٦]. ولم تخرج التصورات الفلسفية الإسلامية للمكان عن المفاهيم السابقة إلا في حدود الإضافات الجانبية.

المكان يدخل في صلات وثيقة مع باقي العناصر الحكائية في النص الأدبي وخاصة في حركة السارد في العمل الأدبي؛ فيغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية مما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل المكان الروائي، الذي ينتج عنه نقطة تحول حاسمة في الحبكة[٧].

ومن ثم في عمله وفي المسار الذي ينحوه الفروع الدرامي على امتداد الحدث. والأمر الذي يؤكد لنا أن المكان «حقيقة معيشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه[٨]، فمن الوهم

(١) عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، مرجع سابق، ص.٢٠.

(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية، رسالة ماجستير منشورة، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط .١، ٢٠٠٣، ص.٦٣.

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا،، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط.٦، ٢٠٠٦، ص.٣٩.

(٤) - محمد علي أبوزيان وحربي عباس عطيبو، دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، بيروت ، دار المعارف، ط.١، ١٩٩٧، ص.٦٧.

(٥) المرجع نفسه، ص.٦٩.

(٦) محمد علي أبوزيان وحربي عباس عطيبو، دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، مرجع سابق،ص.٦٩.

(٧) بتصرف ،حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية ، مرجع سابق، ص.٣٢.

(٨)يورى لوتمان. مشكلة المكان الفني،ترجمة سيزا قاسم ،مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية،ع٦،ص.٨٣.

إذا الاعتقاد بانفصال المكان عن تأثير الإنسان القاطن به أو العابر له، ذلك أن علاقة التأثير والتأثر بين المكان والإنسان تتوثق من خلال الدور الذي يؤديه كل منهما إزاء الآخر، فالمكان يكشف عن شخصية الإنسان، بينما يعطي الإنسان المكان قيمته من خلال تجربته فيه. فالإنسان يرتبط بالمكان ارتباطا نفسيا واجتماعيا ودينيا أشد ما يكون الارتباط . كما أننا لا ننسى مرحلة الطفولة التي هي عماد تجربة كل إنسان في علاقتها بالمكان، إذ تجدر بنا الإشارة هنا إلي رواية «حدثتنا ميرة»[١] لميس المرزوقي و زاوية حادة [٢]« لفاطمة المزروعي و»حلم كزرقة البحر» لأمنيات سالم وغيرهن. حيث جاءت رواية «حلم كزرقة البحر» كشريط من الذكريات تسترجعها الرواية بعد مرور أكثر من عشرين عاما، وتغطي هذه الاسترجاعات مرحلة الطفولة والعودة إلى الماضي زمانا ومكانا.

كانت البطلة تحلم كأية طفلة بريئة باللعب والمرح وتذهب إلى البحر « كانت طفولتي عبارة عن شعر قصير وسروال قصير وفرح قصير، كنت ألهو بجنون، أصنع من المنشفة دمية بلا عيون، كان خالي يصحبني في سيارته إلى الحمراء الصغيرة المتهالكة إلى البحر»[٣] وتمضي مرحلة طفولة البطلة بين الفرح والحزن.وهذا ما ستحلله الدراسة لاحقا.

إن العلاقة بين المكان والزمان والإنسان علاقة دائمة ولا يمكن أن نفصل بينها بأي شكل من الأشكال، فالإنسان موجود في هذا المكان وهذا الزمان فكيف يمكن الفصل بينهما ،فتتداخل هذه العناصر الثلاثة بحيث تصبح وكأنها شخص واحد لا يمكن الفصل بين أعضائه فكل عضو مرتبط بالعضو الآخر. ومن الصعوبة فصل المكان عن الزمان أو عن أي عنصر من عناصر بناء العمل الروائي، وإذا تم الفصل كما هو الشأن في هذا البحث فلضرورات الدراسة.(كما بينا ذلك في المقدمة).

والحديث عن المكان في العمل الأدبي يجرنا إلى الحديث عن الفضاء، فالفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا، فما هو الفضاء؟ وماالفرق بين الفضاء والمكان في العمل الأدبي؟ وأيهما الأصح؟

الفضاء الروائي:

الفضاء لغة: المكان الواسع من الأرض. والفعل: فضا، يفضو فضوا فهو فاض . وقد فضا المكان وأفضى: إذ اتسع. وأفضى فلان إلى فلان إذ وصل إليه، وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه. والفضاء: الخالي الواسع من الأرض، فضى يدل على انفساح في شيء واتساع، ومن ذلك

(١) لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصر، دار صفصافة ، ط.١، ٢٠١٠.
(٢) فاطمة المزروعي، زاوية حادة، القاهرة / مصر، دار العين للنشر، ط.١، ٢٠٠٩.
(٣) أمنيات سالم، حلم كزرقة البحر، منشورات الجمل، ألمانيا ، ٢٠٠٠،ص. ١٩.

الفضاء: المكان الواسع ، ويقال: أفضيتُ إذا خرجت إلى الفضاءوالفضاء(ج) أفضي(Espace.(F space (E) ومابين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلا الله»[١] . فالفضاء هو المكان الواسع الذي لا يعلمه إلا الله والواسع من الأرض. الفضاء الروائي ذو غزارة وتنوع وتعقيد، فقد أدى ببعض الدارسين إلى اعتباره مجمل الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات. يقول الناقد حميد لحميداني في سياق تمييزه بين الفضاء والمكان: « إن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر،أم تلك التي تدرك بالضرورة، بطريقة ضمنية مع كل حركة جزئية»[٢].

إن الفضاء الروائي لا يرتبط بالزمان والمكان فحسب – على الرغم من تلازمهما الوثيق ، إذ لا يوجد زمان بلا مكان ، ولا مكان بلا زمان – بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية[٣] .

وانطلاقا من ذلك نستطيع أن نفرق بين الفضاء والمكان بأن الفضاء أوسع وهو يحتوى على كل الأماكن التي يحملها العمل الأدبي في جعبته بعكس المكان الذي يتحدد بمكان واحد فقط في العمل الأدبي يدفع الفضاء الروائي «إلى توسل استراتيجية في وضع الجمل، وخطوط الكتاب، والفصول، والفقرات، وعلامات الترقيم، وحتى التصور الضمني أو الصريح للقارئ المحتمل»[٤]. وعليه فإن الفضاء لايمكن إلغاؤه أو إقصاؤه من النظرية الإدبية، فإذا حدث ذلك فإنما هو في نظر جوزيف «قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي وضمن الخطاب الأدبي»[٥]. فالفضاء الروائي يحتوى على كل عناصر العمل الأدبي الرئيسية والفرعية .

لا يكاد النقاد يَميزون بين المكان، والفضاء، و الحيز، فكل ناقد له مصطلح ينفرد به عن غيره، فالالتباس بين المصطلحات واضح ، فبأيّ الآراء سوف نأخذ؟ وما هذا الخلط المبين؟

لذلك من الضروري التمييز بين الفضاء والمكان ف «الحديث عن المكان المحدد في الرواية يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء الروائي يفترض دائماً تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية»[٦] .

فقد ذكر «دانيال غروينوفسكي» أن تحديد « فضاء للأقصوصة يقتضي أن تأخذ في الاعتبار

(١)ابن منظور، لسان العرب، ص٢٦٩ ،الصحاح ، العلامة الشيخ عبدالله العلايلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، ج ٢، ص٢٤٨، مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج٤، ص.٥٠٨.
(٢)حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط.١، ٢٠٠٠ ، ص. ٦٤.
(٣)حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق، ص. ٢٦.
(٤)جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ط.١، ص.١٩.
(٥) المرجع نفسه، ص. ٢٦.
(٦)بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، مرجع سابق، ص.٦٣.

الواقع الذي تحيل عليه وجدواه بالنسبة إلى الحدث والدلالات التي توحي بها.فإن هذا التحديد يقتضي أن نذكرفي الوقت نفسه أو في تتابع زمني، الفضاء المرجعي[١]والفضاء الوظيفي[٢]. والفضاء الدال[٣] [٤].فالفضاء في الرواية يفوق كثيراً مجرد إنه عنصر من عناصر الرواية وإنما يشكل الهدف الأساسي داخل النص الروائي .

الفضاء مصطلح شغل نقاد العرب والغرب وهو أقرب إلى الإطار الذي يتشكّل فيه العمل الأدبي، ويشتمل على جميع الأماكن والأزمنة والشخصيات واللغة، ولذلك هو مفهوم واسع وشامل، فهو يتضمّن الأحداث التي تقتضي استمرارية العمل الأدبي، في حين أن المكان هو الحيّز الجغرافي الخالي من الحركة ومن مظاهر الحياة، فالمكان» حيز دون حياة والفضاء حيز تسرى فيه الحياة»[٥]. فالمكان حيز هندسي كالمباني وغيرها والفضاء حيز يحتوى على حركة وأصوات وألوان وأحداث. أدت بعض الفضاءات في الرواية الإماراتية دورا كبيرا وشكلت مجالا حيوياً للإبداع بكل مفرداته الفنية والجمالية(بيئة الصحراء، وبيئة الجبل، وبيئة البحر).

وشكل البحر في الرواية الإماراتية عمقاً للقضية الاجتماعية ، حيث يمثل البحر نوعاً من الامتداد لعملية البقاء، بما يشكله بالنسبة للإنسان في الإمارات على امتداد التاريخ من مصدر رزق، ومصدر للافتخار بخوض البحر والتغلب على مصاعبه، وما يمنحه إياه من قوة، ومن وجوده على المستويين الإنساني والوجودي.

لقد قمنا بالتعرف على الفضاء والمكان، ولكن ما هو الحيز؟ وما الفرق بينه وبين الفضاء والمكان؟

(١)الفضاء المرجعي: هو الفضاء الذي تأخذ الأقصوصة كل مرة المروي له من عالمه إلى عالم آخر متخيل، فيتحقق له جانب من الاغتراب. ينظر معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين تحت إشراف محمد القاضي،دار محمد علي للنشر، تونس، ط.١،٢٠١٠،ص.٣٠٨.

(٢)إن تحديد الفضاء في النص السردي يقضي أن يأخذ في الاعتبار العمل التخيلي الذي يحيل عليه هذا الفضاء وجدواه بالنسبة إلى الحدث. وإذا خص الواقع المشار إليه في الخطاب الفضاء المرجعي فإن الجدوى تخص الفضاء الوظيفي حيث تدور الأحداث. وباعتبار الحكاية ملازمة للخطاب القصصي فإن تمثيل المكان أي تنزيله في مجموع الأحداث يبرز وظيفته في سيرورتها.ينظر معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين تحت إشراف محمد القاضي، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١، ٢٠١٠ ،ص.٣٠٩.

(٣) الفضاء الدال:يتصل هذا المصطلح بالدلالات التي يوحي بها الفضاء كما يحيل عليه الخطاب القصصي. ويعود أمر استخراج هذه الدلالات إلى القارئ المؤول.فما يرد في النص السردي من أطر وأمكنة هي محل تعليق. ويكون هذا التعليق واضحا جليا كلما استهدفت القصة التعليم وتوخت المباشرة. فتغدو الدلالة واضحة أو بليدة كما يحلو لـ رولان بارت» وصفها مستعيرا هذا التقابل من تفاسير النصوص المقدسة.ينظر معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين تحت إشراف محمد القاضي، مرجع سابق،ص.٣١٠.

(٤)المرجع نفسه،ص.٣٠٨.

(٥)عبدالرحمن بناني، تلقي الشعر: قراءة في محطات من التراث النقدي والبلاغي العربي، المغرب، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبدالله، ط.١، ص.١٨٦.

الحيز

مفهوم الحيز:

حَيِّزُ الدار: ما انضمّ إليها من المرافق والمنافع. وكلّ ناحية حَيِّزٌ على حِدَة، بتَشديد الياء. وجمعُه: أَحْيازٌ، وكان قياسُه أن يكون أحوازاً، كميّت وأموات، ولكنّهم فرّقوا بينهما كراهةَ الالتباس. والتّحيّز في الحَرْب: أن ينضمّ قومٌ في الحَرْب: أن ينضمّ قومٌ إلى قوم. وانحازوا: تركوا مَرْكَزَهُم ومعركَة قتالهم، ومالوا إلى مَوضع آخرَ، أي انحاز القوم، ويقال حوز كلّ ما تماسك بعضه مع بعض: المكان؛ جلس وأخذ حيزا كبيرا ليستريح من الدار[١]. إنّ الحيز لا يرتبط وجوده ولا مثوله ضرورة بالجسم الذي يشغله؛ لأننا نعدّ هذا الجسم الذي يشغله في حد ذاته حيزاً قائماً بنفسه فالشجرة من حيث هي هيئة نباتيّة تتكوّن من جذع وأغصان وفروع وأوراق: حيز يشغل مكاناً وهذا المكان يشغل فضاء، وهذا الفضاء يشغل كوناً إلاّ أنّ المكان لايكون إلاّ بهذا الحيز. فالحيز متفرّع عن المكان. فالمكتب والغرفة والقارب وغيرهن يشغلن حيزا من مكان ما، فالمكتب في رواية « فرت من قسوة»[٢]. لعلي أبو الريش يعد حيزا يحمل في طياته مشاعر ويحتوى على أسرار خلفان فهو العالم الخاص لخلفان. وفناء المنزل والقلعة والغرفة والمقهي وغيرها.فكل عمل أدبي يحتوى على حيز.

إن الحيز مصطلح يلتبس بالمكان تارة وبالفضاء تارة أخري.ويضع له عبدالملك مرتاض «مظاهر حيث يتمثل الحيز في مظهر جغرافي ومظهر خلقي؛ فالمظهر الجغرافي يرجع أصله إلى الإغريق ويعنى وصف الأرض، أي يدل على علم المكان أو مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة. والمظهر الخلقي هو المظهر غير المباشر؛ بحيث يمكن تمثل الحيز بالكثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل والطريق، والبيت ، والمدينة، وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر» [٣]. ونلاحظ التقارب عند عبدالملك مرتاض بين ألفاظ «الحيز» و«الفضاء» و«المكان» في تطبيقه النقدي.

المصطلح المعتمد:

وعلى الرغم من أن الفضاء أشمل وأعم من المكان إلا أنني ركزت على المكان أكثر من الفضاء من حيث كونه أحد المكونات الهامة للفضاء نظرا لحاجة الروائي إلى تأطير المكان. وهو ما يجعلني انتبه إلى أن الكاتب يجمع أحيانا بين الفضاء ومجموع الأمكنة ويحصر الفضاء في

(١)الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص.٩٢٢.، مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج٢، ص.١٢٣.

(٢)علي أبو الريش، فرت من قسورة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١ ،٢٠١٠.

(٣)عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط.١، ١٩٩٨،ص.١٤٤،١٤٣.

هذا الجانب الذي سماه سابقا الفضاء كمعادل للمكان، حيث يشير إلى «أن تكون الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة للأمكنة إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان»[1].ومن هذا المنطلق ركزت على مصطلح المكان لأنه يشير إلى أولويته على الفضاء، وهو ما يبرر تركيزي على خصوصية المكان من حيث أهميته في تشكيل الأبعاد النفسية والاجتماعية التي يمكنها أن تستند إلى قراءة خلفية المكان، بالإضافة إلى أهمية التشكيلات المكانية و أنواعها ومحتوياتها، فإنها تخضع لمقاييس أخرى تتعلق بالضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق كما أن لبعضها خصوصيته في إنتاج العلاقات الدلالية والأبعاد النفسية.

(١) حميد لحميداني، بنية النص السردي، لبنان، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.١، ٢٠٠٠، ص.٦٧.

الباب الأول

العتبات النصية

مدخل:

لقد شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات، وذلك لأهميتها في العمل الأدبي، وتظهر عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاده المختلفة. إن دراسة العتبات السردية في أي عمل أدبي من شأنها أن تكشف عن عمق العلاقة بين العتبة كمحتوى ودلالة وبين متن النص الأدبي، بل إن العتبة تعدُّ المدخل الحقيقي لقراءة هذا الكتاب أو ذاك.

وقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والغلاف والاهداء والرسوم التوضيحية والمقدمة وافتتاحات الفصول والخاتمة وغير ذلك من النصوص والعلامات التي أطلق عليها اسم «النصوص الموازية» التي تقوم عليها بنيات النص. إن النص الموازي « بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية (تقوم)* فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة»[1]. وعليه فالنص الموازي مجاور يرافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية. ولها عدة وظائف مختلفة دلالية، وجمالية، وتداولية. ويعرف سعيد يقطين النص الموازي بأنه عبارة عن تلك «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه»[2]. إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة شمولية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية.

حدد «جيرار جنيت» «في كتابه» عتبات (Seuils) مجموعة من الخصائص والآليات التي عدها أولى الخطوات المساعدة على اقتحام النّص .وقد جعل الموازي النصي عنصرا لابد من إدراك كنهه

(*) عبارة(تقوم) أصوب من (تكون) كما وردت في نص المؤلف.

(١) محمد الهادي، المطوي (في التعالي النصي والمتعاليات النصية) ، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢، ص .١٩٥.

(٢) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ، ط.١ ، ١٩٨٩، ص .٩٩.

لدى الإقدام على تحليل نص معين ، على أساس كون السابقة (para) التي تعني الموازي، المحاذاة والتفاعل معا»[١]. ودلالة أساسية تكسب المصطلح خصوصيته وتجعله من جملة العناصر التى تدخل في مبدأ المتعاليات النّصية (trantextualité) ، وقد قسم جينيت »النّص الموازي إلى:

ا- العتبات الخارجية: ترتبط العتبات الخارجية أو المناصات الخارجية بكل ما يحيط بالنص الأصل من عوامل خارجية، وتتجلى أهميتها من خلال فضاء التواصل الإعلامي بمختلف وسائله، مثال ذلك المقال الذي يكتب في جريدة أو إعلان، وما شابه ذلك. إذ يتيح للقارئ إمكانية التّعرف على محتوى النّص قبل اللقاء به، عن طريق الومضة الإشهارية/الإعلانية أو النّقدية التي يهدف إليها واضع العتبة. . ويذهب «جميل حمداوي إلى القول إنّ النص الموازي « لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن الكتاب نفسه ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع النص العمومي المصاحب (في أي مكان خارج الكتاب، كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية ولقاءات وندوات...الخ»[٢] ، بمعنى أنّه بعيد عن مؤلف النّص ولا دخل له فيه.

العتبات الداخلية للنّص:

إن العتبات الداخلية، أي النص الموازي الداخلي، من الفواتح النصية التي يستهل بها القارئ عملية القراءة، فهي أول ما يقع على الأسماع وأول ما تقع عليه الأبصار. وتعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن(النص المحيط) أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور[٣]، وقبل أن نتعمق أكثر في العتبات لابد من استعراض تعريف» جينيت« للنص الموازي لأهميته وشموليته، يقول في كتابه »عتبات» «يرتبط النص بما أسميه النص الموازي: الغلاف، العنوان، العنوان المزيف، المقدمة، المقدمة، الديباجة، التصدير، الذيول، الفهارس، الفواتح، والخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافية، النقد،[٤]« .

فيما يخص العتبات الداخلية أو المصاحب النصي، يرى« جينيت »أنّه يشمل بالضرورة كل خطاب مادي، يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان، صفحة الغلاف، كذلك يمكن إدراجة أحيانا في فجوات النص، كالعناوين الداخلية (عناوين الفصول والفقرات...)، كما نجده حول النص أيضا»[٥]. وهي كلها إشارات وعتبات مهمة، لا يخلو منها أي نص أدبي.

(١) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm2
(٢)جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm
(٣) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm
(٤)عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، عتبات، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.١، ٢٠٠٨، ص..٣٠
(٥)عبد الحق بلعابد، تقديم :سعيد يقطين، مرجع سابق، ص.٥٢.

الفصل الأول

العنوان الرئيسي

لقد أولت المناهج الحديثة و المعاصرة في نظريات القراءة،وسيمائيات النص وجماليات التلقي، أهمية كبيرة لعنوان النص.حيث يعد العنوان عتبة النص الأولى التي تواجه المتلقي، وتستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل، إذ إنه المحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات. ويعرفه ليوهوك (LEO HOEK) بقوله: « أكبر ما في القصيدة إذ له الصدارة و يبرز متميزا بشكله و حجمه»[1]. فالعنوان عند ليوهوك يحظى باهتمام بالغ، نظرا لكونه من أكبر ما في العمل الأدبي ومن الأساس التي ترتكز عليه. لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية لكونه « نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة »[2] ومع ذلك نستنتج أن العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلق حاذق يفك هذه الرموز التي تعلو بنيانه. ترى «بشرى البستاني» أن العنوان « رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها،وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»[3]، ومن هنا يرتبط العنوان ارتباطا عضويا بالنص فهو عتبة النص الأولية التي تدخل منها إلى دهاليزه، وهو كذلك مفتاح إجرائي يسهم في فك شفرات النص، وللعنوان مكونات ووظائف متعددة.

ستنطلق الدراسة في تحليلها لبنية العنوان وشعريته ووظائفه المختلفة من ضرورة مقاربته أفقيا بهدف معرفة المكونات التركيبية لهذه العناوين، من خلال الكشف عن مدى تعالقاتها مع بعضها البعض ، وبيان الدور الذي تلعبه في تشكيل المعادل الرمزي للعمل. ما يهمنا في هذه الدراسة هو المكون الفضائي للعنوان ،مع محاولة قراءة و تحليل عناوين بعض الروايات الإماراتية.

دلالات العنوان:

ا- رواية «طوى بخيتة» لمريم الغفلي:

يشير العنوان إلى ثنائية لغوية تتشكل من المضاف والمضاف إليه، والإضافة هنا تدل على الحدث بالتضمن والدال عليه بالمطابقة هو متن الرواية حيث تُتهم البطلة «بخيتة» ظلما بتشويه سمعة العائلة من قبل عمتها» طريفة» ومن ثم إقدام والدها على قتلتها وإلقائها في البئر(الطوي) خوفا من العار، فالمكان يشهد حادثة القتل، ويشهد حادثة الإنقاذ حيث قام بإنقاذها أحد المارين بالبئر. فالعنوان مرتبط بالرواية ارتباطا قويا وبالمجتمع الذي دارت فيه الرواية. فهو مكان واقعي فالبئر (الطوي) مكان مفتوح يمنح الشخصية حرية الحركة والفعل ويدفعنا إلى تلمس صورة المكان مع الشخصية، حيث يحمل (الطوي) بعض الدلالات الرمزية حين يتحول الى قيمة تستوعب

(١)عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، ط.١ ، ١٩٨٥، ص.٢٦٣.
(٢) بسام قطوس، سيمياء العنوان ، عمان/ الأردن ،وزارة الثقافة، ، ط.١ ، ٢٠٠١، ص.٣٣ .
(٣)بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.١، ٢٠٠٢، ص ٣٤.

رحلة الإنسان الى المكان الأمثل، وهي الدلالة التي يفرزها العنوان ويدعمها النص، فالمكان يفرض على الشخصيات الانتقال من مكان إلى آخر، « لذا نجد في طوي بخيتة تسجيلا لعادات البدو في الارتحال إلى الواحات أو البحر بسبب القحط والمحل اللذين تتعرض لهما الصحراء بسبب قيظها القاسي الطويل الأمد. من هنا تسلط تأثير المكان على أسلوب الرواية، وهذا دليل على أهمية شروط المكان واستجابة الكاتبة لهذه الشروط.مما منح الرواية قيمتها المستمدة من تدوينها وتأريخها للمكان وتراثه وعاداته وتقاليده التي تشكلت طبقا لحالة المكان بعد أن أصبح ماضيا يتباعد كلما أوغل الزمن»[1]. إن بنية العنوان اللغوية المستمدة من البيئة المحلية يكشف عن خصوصية المكان التي يحملها العنوان على المستوى الدلالي والرمزي، ودور ذلك في تحديد الإطار الثقافي والاجتماعي الذي يندرج فيه؛ فكلمة (طوي) هي كلمة تقليدية ومحلية لم تعد تستخدم كثيرا في المجتمع ولكن الكاتبة رجعت بنا إلى المكان في الماضي. و تقديم المكان من خلال العنوان والمضمون يوحي بطبيعية الصحراء الموحشة في مجتمع الإمارات قبل النفط. إن البئر المحاطة بالقحط والجفاف والحرارة المفرطة والأموات تمتلك دلالة الامتداد الزمني والمكاني بين الماضي والحاضر؛ مما أدى إلى أن تجف العواطف والمشاعر النبيلة وتحل محلها مشاعر الكراهية والانتقام، وتدعو الإنسان إلى الرحيل بحثا عن الخصوبة الإنسانية والدفء العاطفي بعيدا عن الطوي الجاف الذي شهد أحداثاً كثيرة، وكان لها معناها ومدلولاتها ،فهو بالجانب الأخر رمز الانبعاث من الموت إلى الحياة.

« المكان مظلم ضيق، تتحسس شيئا رطبا تحت قدميها... يغالبها الألم فتعود إلى إغماءتها تصحو على جفاف حلقها، نزيف الدم جفف الماء في جسدها المرمي في هذا المكان..عرفت مكانها، هي في الطوي المهجورة التي شاهدتها وشما ليلة الأمس، كانت تحذرها محاولة إبعادها عن البئر خوفا عليها من السقوط، أخذ الوهن منها كل مأخذ، الخوف من الأفاعي والثعابين زاد في هذه اللحظات، ماذا ستفعل؟ متى سيأتي الموت؟ بالتأكيد ستموت هنا في هذا المكان المظلم الموحش»[2]. نلاحظ القنوط وفقدان الأمل في عيون البطلة (بخيتة) والشعور بالموت الذي لابد أنه سوف يأتي في هذا الطوي المظلم المخيف ، وسرعان ما تتغير المشاعر وتتحول إلى الانبعاث من جديد وتتدفق، ويتمثل ذلك في « بجانب الطوي المهجورة يقف الكلب مكانه وتعالى نباحه وهمهته، اقترب علي سريعا وتساءل ماذا يوجد في هذه الطوي؟ نظر لأسفل قاع الطوي المظلم، دقق النظر حتى اعتادت عيناه على الرؤية في الظلام، كان هناك شئ أسود جاثم في عمق البئر.. ما هذا السواد؟... يسمع أنينا صادرا من الأسفل نادى، لم يرد عليه أحد، لابد أن هناك شخصا وقع في البئر..ما أن وصل للأعلى حتى أخذ بسحب المرأة بحذر شديد. ها هي تظهر عند طرف البئر، اقترب برفق جذبها

(١) - عبدالفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠١٠، ص.١٧٦.
(٢)مريم الغفلي، طوي بخيتة، مصدر سابق، ص.١٢٠.

خارجه، ثم حملها ومددها تحت ظل شجرة قريبة..»[1].

تقدم الكاتبة من خلال العنوان(طوي بخيتة) مكان البئر تقديما يوحي بأهميته البالغة في حياة الإنسان في تلك الفترة من الزمان، فيتناول المكان والناس في أخلاقهم وعاداتهم، وفي أمزجتهم ونسبهم، في مواقفهم ونظرتهم إلى الأمور، فالكاتبة ترسم تاريخ المكان قبل أن يتلاشى ويغيب في ظل التحولات والتغيرات الاجتماعية، فالمكان» يوجد عندما نكون شهودا عليه، إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان، والذاكرة هي التي تحافظ على المكان، وافتقاد الذاكرة يعني افتقاد الهوية وبالتالي الانتماء)[2]. يتميز العنوان بقدرته على توظيف الموروث الاجتماعي المعنوي والمادي وقدرته الرمزية على ذلك.

٢-رواية» أحداث مدينة على الشاطئ» لمحمد حسن الحربي:

تُسلط الرواية الضوء على (مدينة المريبضة) ،راصدة مظاهر تحولات هذه القرية الواقعة على ضفة الشاطئ، في سلوك شخصياتها وعلاقاتهم الاجتماعية بعد أن شهدت ظهور بيوت الإسمنت والسيارات المختلفة وضياع ملامح الناس وتبدل قيمهم، والتغيرات الاجتماعية التي أصابت المدينة كلها.

مريبضة هي المدينة التي أُشير إليها في عنوان الرواية، فالعنوان يحكي عن مضمون الرواية، والقارئ بمجرد أن يقرأ العنوان يستطيع أن يعرف المضمون ويستشف الأحداثها. «فالمريبضة تلك المدينة الساحلية أو المدينة القابعة(في الشاطئ) والأحداث هي أحداثها»[3]؛ حيث تشهد هذه المدينة تحولات هندسية ومعنوية ، لقد تحولت المدينة وتحولت معها مشاعر الناس و الأمان إلى الخوف وعدم الاستقرار «أصبح في المريبضة أناس جدد لم ترهم من قبل،كل واحد منهم يبدو مهموما لا يتحدث إلا عن عمله، وكيف أنه مرهق، وبالكاد يحصل منه على قوت يعيشه وأهله»[4] . فالعنوان يهدف إلى «تقريب طبيعة المكان من المتلقي، بحيث يتمكن من إدراك المكان الذي ستجري فيه الحوادث الروائية.وهذا الأمر لا يخدم محمد الحربي؛ لأنه لا يرغب في أن يجعل (المريبضة) مكونا من مكونات روايته (أحداث مدينة على الشاطئ) ، بل يرغب في أن يجعلها أساس الرواية وبؤرتها»[5].

إن العنوان يدل على التغييرات التي أصابت تلك المدينة وتحولاتها الجذرية، وباختفاء ملامح (مريبضة) ،اغترب الإنسان، وقيام مدينة جديدة قاسية وصعبة على أفرادها،مشوهة، تملؤها

(١)المصدر نفسه، ص. ١٢٢.
(٢)شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ١٩٩٤، ص.١٦١.
(٣) سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية،مرجع سابق،ص. ١٣٩.
(٤) محمد حسن الحربي،أحداث مدينة على الشاطئ ، مصدر سابق،ص.٧٩.
(٥)سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.١٣٩.

الفوضى والغموض. فالمدينة لم تعد مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تغيرت العادات التي كانت سائدة في تلك المدينة وتغيرت معها المشاعر والأمنيات. الشاطئ أو البحر المكان الذي يصادفنا في العنوان و الذي يشكل مصدراً مهماً من مصادر الرزق في الإمارات.

فإذا كانت بيئة البحر، بأفقها واتساع مداها وثراء تنوعها، الحاضن الرحب، لمختلف تلك التجليات، والذاكرة الاولى لهذا المجتمع، فإن من غير المستغرب أن تحتل تلك البيئة هذا الحيز المهم وأن تعبر عن عالم علاقاتها الاجتماعية ورموز ذلك العالم الذي تحول فجأة بسبب التغييرات السريعة التى أصابت المجتمع وأثرت على الواقع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي. فالرواية تحمل من قلقها الذاتي ما يميزها ، حين تشخص ظواهر مجتمعية وبيئية لم تكن موجودة من قبل وتبرز لنا علاقة أهل المنطقة بالبحر، بالماضي، بمظاهر تضخم المدن الإسمنتية، وأصبح للمجتمع النفطي رغباته الخاصة حيث نجد تغيراً في الشخصيات والمكان تعكس طبيعة معاناتها وقلقها من التحول والتطور.

٣- «حدث في اسطنبول» كريم معتوق:

يتكون العنوان من الفعل والظرف أو الجار المجرور: الفعل و(حدث) (في اسطنبول) الجار والمجر وهذا العنوان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون النص؛حيث « نستطيع أن نلاحظ، بادئ الأمر، أن العنوان يوحي بالاتجاه العام لمضمونها، فهذا المضمون معبر عن مجموعة من الحوادث جرت لمرزوق في أثناء زيارته اسطنبول، أي أن الحوادث هي بؤرة الرواية، وأن عناصر الحكاية الأخرى من شخصيات ومكان وزمان موظفة للتعبير عن هذه البؤرة» [1].

إن اسطنبول، هنا، مرتبطة بحدث وهو تحول في شخصية البطل تحت ضغط نفسي، وهو الرغبة في الانعتاق لتحقيق الذات، فكأن اسطنبول هي المنفذ الوحيد لتحقيق ذات البطل والتخلص من ضغوطه النفسية، والمكان الضاغط في هذه الرواية مكان يقوم على الإحساس بالغربة والخوف واللاحرية وانعدام الأمان، مما دفع البطل إلى الهروب والاتجاه نحو مكان أخر للتخلص من هذه الضغوط، فالعلاقة القائمة بين الشخصية والمكان هي علاقة انفصال أساسها ضغوطٌ قهرية جعلت الشخصية غير منسجمة مع المكان، بسبب علاقة الارتباط المفروضة عليها، فلولا هذه الضغوط القهرية التي لها دلالاتها الانزياحية في الرواية، لاتخذت العلاقة بين الشخصية والمكان مظهراً إيجابياً، وبالتالي لن تبحث الشخصية عن مكان ثان لتحقق فيها ذاتها. اسطنبول مكان له دلالاته الاجتماعية والسياسية والدينية الخاصة التي ساعدت الشخصية على تحقيق بعض

(١) سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.١٤٩،١٥٠.

أحلامها فالأحداث التي حدثت للبطل والانفتاح الذي كان يبحث عنه ساعده على التخلص من الضغط النفسي لذلك كان سببا في اختيار الكاتب هذا العنوان للروايته.

٤- « نافذة الجنون» لعلي أبو الريش:

يتكون العنوان من المضاف والمضاف إليه، حيث يلقى الضوء على «أسباب تصدعاته النفسية وانهياراته الداخلية، أوأسباب وقوفه أو تسمره على حافة أو نافذة الجنون كما يوحى العنوان» [1]. كلمة النافذة ستخلق في ذهن القاريء إيحاءات معروفة ترتبط بدور النافذة كفتحة نطل منها على المحيط والعالم الصغير الذي يحيط بنا. النافذة مرادف للأمل ومنفذ الإتصال بين الداخل والخارج ، بين حيز محدود وفضاء أوسع مهما كان موضعها. لكن الكاتب ومنذ أسطر الاستهلال

يضع المتلقي أمام موقف مغاير ذي دلالات مختلفة، فالنافذة إذن رمز يقود القارئ إلى مناخ روحي تقترحه هيئة النافذة التي ينظر الإنسان عبرها متطلعاً إليها، أو معتبرا إياها شيئاً حياً أكثر من كونها شكلاً هندسياً، حيث تتحول النافذة عند الكاتب إلى Flashback، أو إلى الهروب من الواقع. وتعمل سكونية النافذة، كما تتمظهر في الرواية، على إنعاش بصري لخيال المتلقي، الذي يمكنه أن يتصور ما يجري خلف النافذة، وتتميز النافذة في النص بقوة جاذبة للدلالات وحاضنة للمعنى بكونها محوراً للمكان.

يشير الكاتب إلى النافذة بدلالتها التي تعبر عن الوحدة والانهيارات وأسباب تصدعاته النفسية التي يعيشها البطل، حيث تبدأ الرواية بتسليط الضوء على « التداعيات في ذهن البطل، وهو في بداية الخمسينات من العمر، حيث يرتد إلى الماضي البعيد بدءا بالطفولة المحاصرة بالأمية وحكايات الجن، فالرواية عبارة عن رحلة في ذاكرة البطل، حيث يرتد إلى الماضي البعيد بدءا من الطفولة ومرورا بالشباب ثم الرجولة فتحاصر البطل خلال مراحل حياته أمور سياسية واجتماعية وثقافية ونفسية إلى أن يصل إلى حافة الجنون، فكأن هذا الاسترجاع وبعد هذه العمر من حياة البطل يرجع ليرى من نافذة ضيقة ما مر به خلال فترة حياته.حيث يفتح البطل نوافذه كما يوحى العنوان على الواقع المؤلم، ويسافر ببصره وبصيرته عبر أزمنة وأمكنة متباعدة بعض الشيء [2]. وتعود به الذاكرة إلى عهد الطفولة «من نافذة الحلم خرجت كل رغباتي، كما خرجت من أحشاء أمي، وجدت نفسي هكذا أفتات القيم والمبادئ،كما أفتات الخبز المبلل بالمرق، الأشياء تدخل رأسي سهلة طيعة وساذجة بلا مذاق، حاولت أن أفكر مرة فمنعتني أمي خشية أن أصاب بالجنون..أو بهذا المس اللعين الذي أصاب جارتنا المسكينة سارة، وجعلها تخلع ملابسها أمام

(١) أحمد الزعبي، فضاءات النص الإماراتي، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠٠٥، ص.١٣٩.
(٢) أحمد الزعبي، فضاءات النص الإماراتي، المرجع السابق، ص. ١٣٩، ١٤١،١٤٠.

الناس.إذ يقال إن سارة ذهبت بعد صلاة المغرب لتقضي حاجتها.. وهناك صفعها الجني.»[1] فطفولة البطل مريرة؛فيها الخوف والجهل الذي فرضه المجتمع عليه، مما أدى به إلى الهروب من القرية إلى المدينة ولكن الانهيارات والاعتقادات مازالت تلاحقه وما زال المجتمع في حالات كثيرة يفرض تقاليده، حتى وإن كانت خاطئة، على أبنائه؛ وهكذا تكون النتيجة مأساوية مفجعة. كما نلاحظ الارتباط الوثيق بين العنوان والنص.

٥- حلم كزرقة البحر، لأمنيات سالم:

يشتمل العنوان على مكونين، فالحلم يشبه البحرالأزرق الهادي الصافي، ويدل على عفوية الحلم وبساطته. ويرتبط هذا الحلم بمرحلة الطفولة وما تمتاز به هذه الفترة من صفاء وبراءة. تسترجع البطلة ذكرياتها وحنينها إلى ماض عاشته في قريتها ، وإلى ماض آخر لم تعشه وإنما سمعت عنه وتأثرت به وجدانيا، فجاءت الرواية تحمل لنا حكاية الفتاة الحزينة التي تحمل أحلاما شفافة صافية، لكنها تنهار جميعها بسبب تصدعات الواقع وانهياراته وتحولاته المادية والروحانية والفكرية و الاجتماعية التى أدت إلى قمع الأحلام وانتدثارها. وبعد مرور أكثر من عشرين عاما تبدأ البطلة باستعادة الذكريات والحنين إلى الماضي زمانا ومكانا. توظف الكاتبة البحر وكأنه مرافق لمرحلة طفولتها فهو يشاركها أفراحها وأحزانها، ولم تزل ذكرياته عالقة بذاكرتها بكل ما يحمل هذا المكان (البحر) من صفاء وراحة للبطلة. فالبطلة تتمنى الهروب إلى عالم آخر بلا بشر وبلا أحزان وبلا عذاب، احتجاجا على ضياع أحلامها التي تريدها (كزرقة البحر) بعد أن تحولت إلى كوابيس مؤرقة أفقدتها طعم الحياة وحب الحياة ومعنى الأشياء الجميلة النبيلة التي ما تزال تبحث عنها وتنتظرها.

٦- رواية « سيح المهب» لناصر جبران:

يشير العنوان إلى ثنائية لغوية تتشكل من المضاف والمضاف إليه، يعد العنوان امتدادا لحصيلة لغوية قديمة مستخدمة في اللهجة الإماراتية، وقد استمر هذا الثراء اللغوي حتى وقتنا الحاضر، بسبب مداومة استعمال هذه الألفاظ واستخدامها حسب العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، فكلمة سيح تعني في اللهجة الإماراتية البر، وكلمة مهب تعني الرياح، و«سيح المهب» اسم مكان يوجد في شرق منطقة الذيذ في إمارة الشارقة.

المكان في هذه البنية الروائية يأخذ بعداً رمزياً لمجتمع ما بعد الحداثة، حيث تتجاور فيه الثقافات وتتفاعل مع بعضها على نحو ما، أو أنه يبقى حذراً مصدوماً رافضاً لهذا التغير. «تنطلق أحداث الرواية من داخل مدينة شهدت تحولات من الصحراء إلى مدينة عصرية وفي أحد المراكز

(١) علي أبو الريش، نافذة الجنون، بيروت، لبنان،دار الكتاب العربي، ط.١، ٢٠٠٩، ص.٥،٦.

الضخمة تدور أحداث الرواية، بدءاً من الاستهلال الأوّلي الذي وصف المكان من خلال زاوية رؤيا تكاد تنطلق من ذات رؤيا الكاتب، وموقفه الأيديولوجي تجاه المكان: حيث الأضواء الراقصة و صالات المطاعم المتنوعة الوجبات ما بين شرقية وغربية تنافس الأطعمة الوطنية»[1]. « بهجة أضواء داخلية راقصة ووجوه كثيرة تتوزع صالات المطاعم المفتوحة ذات الوجبات المختلفة الشرقية والغربية ومن كافة أرجاء العالم وبقاعه ودوله تتنافس أكشاكها المطلة بحرارة وأريحية فرحة في تقديم أكلاتها....»[2]. يدرك البطل أهمية (المقهى) في حياته، حيث كان مثل هذا المكان يمثل بالنسبة له صالوناً أدبياً، يعكس مدى قربه من الأصدقاء والناس والبيئة الشعبية المحلية.

« فبدءا من العنوان اللافت (سيح المهب) الناضج بدلالته الرمزية والمعبر عن موقف الكاتب يصور الكاتب لنا المكان (سيح المهب) من خلال وجهة نظر الأجانب الطارئين على المدينة: فمدينة سيح المهب تتغير وتذوب وتفقد كل صلة بما كانت عليه بحكم التطورات الجذرية،حيث لم يقتصر الأمر على شكل المدينة أو على طراز بنائها؛ فإن البشر، خلال هذه الفترة، تغيروا إلى درجة لم يعد من السهل فهمهم أو التعامل معهم،أصبحت سيح المهب خليطا عجيبا من أشتات لا صلة بينها، وهذا ما يولد الخوف من التغير السريع السائدة في سيح المهب تنشأ عنه تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية.»[3] من خلال التوغل في مضمون الرواية نلاحظ أن العنوان لم يكن مرتبطا بشكل كبير بالنص، « فتسمية المدينة لا علاقة له بخطاب الرواية سوى من الدلالة الرمزية في كلمتي سيح المهب التي تعبر عن موقف الكاتب مما يجري من تطور في البلاد على حساب الإنسان بعامة والكاتب والفنان منه على نحو خاص»[4]. فالكاتب لم يذكرها أو حتى يلمح عن التسمية (سيح المهب)في الرواية، إنما اكتفي بذكرها في العنوان.

٧-رواية « ورقة السرير» أحمد راشد ثاني:

من خلال نص «ورقة السرير» انطلق «أحمد راشد ثاني» من حادثة سقوط والدته، السيدة «فاطمة «على سرير المرض ليرسم لنا تراجيديا الواقع بمختلف أبعاده، بدءاً من تلقي الخبر المُفاجئ عن طريق إتصال العاملة «ميري»، ثم ذكرياته عن والدته العنيدة، مروراً بمعاناته في نقلها من مستشفى خورفكان إلى سرير في أحد مستشفيات أبو ظبي حيث يعمل هو، بكون هذا النقل قد جاء في وقت انتهى فيه عقد شقته وعليه البحث عن بديل مكاني آخر، إلى أن يتم نقل والدته إلى أبوظبي.

إن العوان يتكون من المضاف والمضاف إليه ويحمل في طياته حكاية الورقة التي يجب الحصول

(١) عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١٠،ص.١١٤،١١٣.
(٢) ناصر جبران، سيح المهب، أبوظبي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط.١، ٢٠٠٧، ص.٩ .
(٣) بتصرف، عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.١١٥،١١٣
(٤) رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية، أبوظبي ،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠١٠،ص. ٧٧.

عليها من أجل هذا المكان السريري في مستشفي أبوظبي. يأخذ العنوان بعدا رمزيا؛ حيث يحمل دلالات هي هدف الكاتب من هذه الرواية، يتموقع دائما للبحث عن السكون والهدوء والراحة ، ولقرب المسافة فضل الكاتب أن ينقل والدته إلى مستشفي قريب منه من أجل الاستشفاء والانتقال بوالدته إلى حال أحسن، لذا يستجمع إمكانياته من أجل الحصول على غرفة في المستشفي، وفي الوقت ذاته تكسبه دلالات تنزاح به عن وظيفته الأصلية ويقودنا ذلك إلى التساؤل لماذا اختار الكاتب هذا العنوان بالذات؟

يتضح للقارئ من خلال المتن الصعوبة التي مر بها البطل من أجل الحصول على سرير في إحدي مستشفيات الدولة، واضطراره إلى شراء سرير لوالدته من أجل العلاج ، فورقة السرير لا تساهم فقط في العلاج البيولوجي بل في علاج الأفكار والنفس البشرية والتعقيدات، لذلك يتوسع معنى (ورقة السرير) ويتحول إلى رموز متعددة مستفيدا من جغرافيته وشخصياته وما تحمل من أفكار، وبحثه عن حل لأزمته النفسية والفكرية والاجتماعية، لذا تصبح (ورقة السرير) شاهدا على ماسأة جيل بأكمله يبحث عن نفسه وعن تحقيق الاستقرار الداخلي والاجتماعي.

٨- «المدينة الملعونة «لسعيد البادي:

يتكون العنوان من الناحية التركيبية من موصوف وصفة، والوصف فائدته في التركيب التعريف والتخصيص بهذه المدينة التي وصفها الكاتب بأنها ملعونة. تدور أحداث المدينة الملعونة حول مستكشف عربي، يتجول في قرى قصية على الحدود البيروفية البوليفية، ساعياً للعثور على كنوز حضارة أسطورية، محفوظة بحراسة الجن منذ آلاف السنين، وبينما يتأهب الرحالة العربي للعودة إلى بلاده خالي الوفاض، يقابل مستكشفين أميركيين، فيتجدد أمله في تحقيق حلمه، وينضم إليهم لعله يعثر على المدينة الملعونة، وبعدها تتوالى المغامرات السريعة، وتشتبك الحقيقة بالخيال وسط غابات الأمازون المطيرة، فيدخل المستكشف العربي في صراعات متوالية، وينجح المؤلف - بالأسلوب الغرائبي في سرد الأحداث بسلاسة وتشويق، موظفاً في السياق بالواقع .فالعنوان يشد نظر المتلقي إلى الرغبة في معرفة ماهي هذه المدينة؟ ولماذا نعتها بذلك النعت؟

يقتحم الكاتب فضاءات متعددة وثرية متسلحا بكم معرفى متراكم ومتنوّع، وبلغة أدبية ساحرة، حرص فيها على تشويق القارئ وإمتاعه فى كل الأحيان، فيقدم لنا عملا إبداعيا مميزا خارجا عن نطاق التقليدية، عمل فيه على تطويع وتوظيف الحقائق العلمية والإنثربولوجية عن منطقة حوض نهر الأمازون لصالح العملية الإبداعية.

٩-رواية «الغرفة ٣٥٧» لعلي أبو الريش:

في هذه الرواية لا يكف البطل عن المونولوج الذاتي مع المكان والغربة والأشياء، حيث يقدم واقعا مفككا مهترئا،ففي داخل هذه الغرفة من فندق البستان في دبي، يقف البطل على الفاجعة

المتمثلة في إحساسه بالتيه والضياع، حيث تعيش الشخصية صراعاً داخلياً، لقد هجر الصحراء بحثا عن الحرية والأمان الذي افتقده، لكن تطارده لعنة المكان، فما بين الصحراء والمدينة تمر الشخصية بلحظة مخاض عسير داخليا وخارجيا، وتتخذ مواقف ازدواجية من الحيز نفسه، فتضيق بالصحراء ودستورها وتحن إليها في رحابتها وأمومتها. تتوق إلى ممارسة اللذة والحرية والتمرد في المدينة، وتنفر من قذاراتها. هذه التحولات التي حدثت في سلوك (أبي أحمد) كانت مفاجئة، فهو يفتقر إلى المنطق الواقعي وإن كان المنطق الروائي يسوّغه، (فأبو أحمد) يتحوّل فجأة من باحث عن الجنس إلى رجل قيم ومبادئ، ثم إنه يتيه على وجهه فور اختفاء مادلين، فجأة ومن دون مقدمات، وربما كانت تلك سمة في إطار الرواية، فالحدث الروائي هنا سريع التنقل من الوعي إلى اللاوعي ثم إلى الوعي مرة أخرى، يشهد على ذلك حدة التحول في الشخصية، هو انتقال وتحول زماني ومكاني.

إن العنوان يدل على التغير المتبادل من حالة الوعي في تلك الغرفة إلى حالة اللاوعي، فالأحداث جرت في تلك الغرفة، كما يرمز العنوان إلى الحالة النفسية والصراع الداخلي الذي تمر به الشخصية، ويرمز إلى الحالة الاجتماعية والاقتصادية والتحول الذي أصاب المدينة(دبي) فقد تغير كل شيء فيها، كما تغيرت نفوس الشخصيات التي تقطن في هذا المكان. فالبطل من إمارة رأس الخيمة وقد فوجئ بالتغيرات الكلية التي حدثت لدبي،وبهذا القدر الهائل السريع

من التطور في جميع المجالات لم يصل بعد إلى إمارة رأس الخيمة مما دفع البطل إلى الرغبة في الراحة والاستجمام.

١٠- رواية « ساحل الأبطال» لعلي محمد راشد:

يتكون العنوان من ثنائية المضاف والمضاف إليه حيث يوحي بالساحل الذي حدث فيه أحداث المعركة ودورالأبطال في تحرير منطقتهم. تدور أحداث الرواية حول المرحلة التي كانت تسعى دول الاستعمار للسيطرة عليها عن طريق التجارة ورغبتها في إقصاء السفن التجارية العربية، وأثر هذه المساعي على الحياة الاقتصادية والاجتماعية لسكان المنطقة عموما، وإمارة رأس الخيمة خاصة؛ لأنها هي الساحل الذي دارت فيه المعارك والمكان الذي شهد الأحداث وتطوراتها، فالعنوان مرتبط بالمضمون وبالمكان الذي اكتسب رمزا تاريخيا، ولعلّ المتلقّي يلمس الدّليل المادّيّ من العنوان بتتبّع الأحداث من خلال الرواية والتعرف على مكان حدوثها وعلى هذا الساحل العظيم.

١١- رواية» رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش:

_تدور الرواية حول الاسترجاع flash back، إذ تعود البطلة بذاكرتها بين حين وآخر إلى الماضي وإلى التذكر المتكرر للأمكنة، وبعض الشخصيات التي مرت في حياتها، وتعود بالقارئ

إلى عهد والدتها كلما شعرت بالبرد ورغبت في شراب الزنجبيل. « يتشكل عنوان الرواية من كلمتين اثنتين هما رائحة الزنجبيل وربما تقصد بالزنجبيل هنا شرابه الساخن الذي اعتاد أهل الإمارات شربه مع الحليب شتاء، لأنه يمنح الدفء،ويقي من نزلات البرد،وهذا يعني أنه مشروب شتائي انعش ذاكرتها البعيدة، وقد استعادت رائحته اللطيفة بعدما تعرضت لنزلة البرد ومكثت في المستشفى»[1]، وشراب الزنجبيل جاء ذكره في القرآن الكريم لأهل الجنة. قال تعالي: (ويسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا)[2]؛ فيأخذ العنوان بذلك بعدا دلاليا اجتماعيا ودينيا حيث يعود إلى التراث الشعبي الخاص لأهل الإمارات وموقعها الجغرافي. وهذا يدل على أن تركيز الكاتبة على العنوان من قبل الكاتبة لم يأت اعتباطا، فهو مرتكز حنيني يقود البطلة إلى الأمان والحنان والدفء هربا من صقيع الوحدة والوحشة التي تعيشها.

(١)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٣٠.
(٢)سورة الإنسان، الآية ١٧.

الفصل الثاني

عتبة المقدمة

ا- مفهوم المقدمة:

اهتم النقاد العرب القدامى بالمقدمة، فهي قديمة أصيلة في الثقافة العربية، وقد حددها ابن منظور لغويا بقوله « القدم والسابقة ما تقدموا فيه غيرهم، وقدام: نقيض وراء. والقدمه من الغنم: التي تكون أمام الغنم في الرعي. وقيدوم كل شيء وقيدامه: أوله. وقيدوم الجبل: أنف يتقدم منه؛ ويقال: ضرب فركب مقاديمه، إذا وقع على جهه، واحدها مقدم. ومقدمة الجيش، بكسر الدال، أوله؛ وقد استعير لكل شيء فقيل: مقدمة الكتاب ومقدمة الكلام، بكسر الدال. وقيل مقدمة كل شيء: أوله «[1] وقالت العرب: مقدمة البناء: الأساس، ومقدمة الزواج: النية، ومقدمة الكلام: بسط الموضوع والتعريف بمقاصد الكلام فيه. ومن هنا كانت المقدمة الأساس الذي ينبني عليه المتن.

فالمقدمة هي، إذن، بمثابة العتبة أو المدخل أو البهو الذي يلج منه المتلقي إلى دهاليز النص أو المؤلف ليمسك بخيوطه الأولية و الأساسية ليدخل معه في حوار[2] ولهذه الأهمية يعتبرها جينيت (Génétte) من النصوص الموازية للنصوص الرئيسية، وعنصرا من عناصر التعالي النصي(Transtextualité) و منجما من الأسئلة التي ليست لها أجوبة، وجنسا قائما بذاته. واصطلح القدامى على خطاب المقدمة بتسميات أخرى كالخطبة والديباجة والتمهيد والاستهلال.

والمقدمات بماهي خطاب افتتاحي من أهم عتبات النصوص ومداخل قراءتها، هي«وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم..وتتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح «[3]، كما تضطلع بدور مهم في بسط الأسس والمفاهيم النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف، ومن ثم فهي «خطاب موجه نحو النص والقارئ ، قصد بناء، أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة ، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدم في تحديد علاقة القارئ بالنص «[4]. ونظرا لأهميتها في مصاحبة النص وفي تأطيره، فقد أوليت مؤخرا عناية كبيرة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة ، ومنذ وضعت في منصة التداول النقدي أمست مهمة تفحصها قرائياً أمراً متلازماً مع دراسة نصها، الأمر الذي حتم على النقاد معاينة وظائفها، والأدوات التي تشتغل بها ، وإقامة بعض التصنيفات الأولية بشأن أنواعها، وفي هذا الخصوص ميز النقاد بين أنواع متعددة من المقدمات، منها :الذاتية التي يوقعها كاتب النص نفسه، وهي هنا

(١) لسان العرب: ابن منظور، ٤٦٦/١٢، مادة (قدم(١) لسان العرب:ابن منظور،٤٦٦/١٢، مادة (قدم).

(٢) محمد مفتاح : دينامية النص .المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء القاهرة .ط. ٢ ، ١٩٩٠، ص. ٧٢.

(٣)عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة :عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المجلد،٣٣ ، أكتوبر-ديسمبر، ص. ٨٨.

(٤)أحمد المنادي: النص الموازي :آفاق المعنى خارج النص ، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ج٦١، مج ١٦، مايو ٢٠٠٧، ص.١٤٥.

«عبارة عن تعاقد ضمني أو صريح بين الكاتب وقارئه»[1] ،فهي تخبره عن أصل الأثر الأدبي ، وأهم الموضوعات التي سيتناولها، علاوة على تنبيه القارئ بملابسات وظروف الكتاب ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، وهو ما اصطلح عليه بإستراتيجية البوح والاعتراف[2]ومنها: مقدمة المؤلف والمقدمة الغيرية التي يتكفل مقدم آخر بكتابتها، بناء على طلب من كاتب النص ذاته أو من غيره[3] .

أولا: مقدمة المؤلف: «هي المقدمة التي يكتبها المؤلف، وتقوم على ثلاثة أمور:

- أن يكتب المؤلف مقدمة تعريفية يعرف فيها بإنتاجه تعريفا يقربه من القارئ المهتم ومن الجمهور بصفة عامة.
- أن يختار المؤلف كتابة مقدمة تحليلية نقدية، وهذا قليل جدا إن لم نقل نادر للغاية.
- أن يكتب المؤلف مقدمة تأخذ صورة المقدمة البيان.

من خلالها يؤسس المؤلف فيها لظهور نوع جديد من الكتابة الأدبية.»[4] وسنحاول في هذا المقام اختيار نماذج من الروايات الإماراتية. وأول تلك المقدمات مقدمة مريم الغفلي لرواية «طوي بخيتة» حيث وضعت الكاتبة القارئ في صورة من يستعد لقراءة الرواية وعرفت بأحداثها ومواقف أبطالها، وجاءت على النحو الآتي: « هذه القصة كتبت فصولها على رمال الواحات قبل أن تكتب على الورق، هي بشخصياتها المصورة في خيالي تاريخ غير مكتوب لمرحلة زمنية عاشتها إمارات ساحل الخليج العربي(الإمارات حاليا). تدور أحداث هذه القصة خلال رحلة المقيض» التقليدية» وهي رحلة سنوية يرتحل فيها البدو مع بدء فصل الصيف هربا من قيظ الصحراء وظروفها المناخية القاسية، إلى الواحات القريبة مثل ليوا وواحة العين والمناطق القريبة منها حماسة وصعرا ومحضة، وبعض المناطق الداخلية في إماراة رأس الخمية مثل ضابة، وغليلة، والذيد بالشارقة وابعد قليلا تجاه الساحل الشرقي لإمارة الفجيرة وساحل الباطنة على بحر العرب بسلطنة عمان. تلك الرحلة السنوية كان يطلق عليها رحلة المقيض، كان الانتقال يتم عبر رحلة شاقة وطويلة على ظهور الإبل تستمر أياما أو أسابيع، مناطق (المقيض) قديما تكون باردة نسبيا حيث الماء والأشجار وواحات النخيل التي هي مصدر للحياة «[5]. ركزت المقدمة على رحلة المقيض وتعريفها، فالكاتبة قدمت روايتها من خلال هذه الرحلة ، والتعريف بالمكان، وظروفه المناخية القاسية، فجاءت

(١)عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء ٢٠٠٠، ص. ٣٧.
(٢)المرجع نفسه، ص. ٥١.
(٣)مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف،مرجع سابق، ص. ٧٠.
(٤) مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف،مرجع سابق، ص. ٧١.
(٥) مريم الغفلي، رواية طوي بخيتة، مصدر سابق،ص.٥،٤،٣ .

المقدمة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمكان.

وفضل الشيخ زايد رحمه الله على هذا الوطن وسعيه للوصول به إلى أعلى المستويات « زايد الذي أبى أن يرحل قبل أن يبني لنا وطنا فوق طموحاتنا وطن يرفع مستوى التحدي مع أبنائه إلى مستويات جديدة... وطن نعتز به ويجب المحافظة عليه وعلى مكتسباته وتوعية جيل المستقبل بمدى الصعوبات والتضحيات التي بذلت في سبيل صيانته. وطن أصبح جوهرة خضراء وسط بحر من الرمال التي كانت يوما طاردة وأصبحت في هذا الزمن مستقطبة للعالم أجمع، رحم الله زايد الجيل الماضي الذي تعب وعانى شظف العيش ولم يستكن لتلك الظروف القاسية، جيل أوجد وطنا ودافع عن الوطن وحافظ على الوطن أنه جيل زايد ووطن زايد رحمه الله وأسكنه فسيح جناته»[1]

اشتملت المقدمة على الإهداء أيضا « هذه القصة مهداة لروح زايد رحمة الله وأسكنه فسيح جنانه راجية ممن يقرأها قراءة الفاتحة على روحه الطاهرة والدعاء له»[2]. نلاحظ كيف دمجت الكاتبة الإهداء مع المقدمة ولم تفصل بينهما. فالمكان شاهد على هذه المقدمة، وعلى فضل الشيخ زايد رحمه الله.

وجاءت مقدمة رواية» الحقد الدفين» لسلطان القاسمي بذكر أحداث الرواية «يروى هذا الكتاب قصة رجل حمل معه حقده الموروث، وما اكتسبه من أحقاد من مشاركته في الحروب الصليبية في شمال إفريقيا والبحر الأبيض المتوسط، وأتى إلى الشرق ليهدم الكعبة وينبش قبر الرسول(صلى الله عليه وسلم) ليساوم بجسده الطاهر على الأماكن المقدسة لدى المسيحيين حول بيت المقدس، ويحول مجرى نهر النيل من إثيوبيا إلى البحر الأحمر لتصبح مصر بعد ذلك صحراء قاحلة يسهل عليه احتلالها ويكون منها قاعدة لربط البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط حتى يؤمن الطريق لتجارة الشرق من الهند إلى البرتغال.

لكن الله سبحانه وتعالى هزمه كما هزم أصحاب الفيل، بعاصفة أخرجته من البحر الأحمر إلى ساحل القرن الإفريقي، فصب غضبه وحقده على مدينة زيلع فهدمها، ثم اتجه إلى مدن الساحل العربي للجزيرة العربية ومدينة هرمز على مدخل الخليج العربي، وبدأ بقصف تلك المدن وقتل الأبرياء، والتمثيل بأجساد الأبرياء وهم أحياء..... فهل تنحسر تلك الأمواج بعد أن تكون قد تكسرت على شواطئنا الصخرية، أم تتناثر تلك الصخور ويطغى الماء ويزول ذلك الوجود؟!»[3].

يتميز هذا الخطاب - على الرغم من بساطته- أنه قدم مهمات توصيلية توجيهية مهمة فهو خطاب استباقي كشف مضامين الرواية وأحداثها ، وهو خطاب مساعد،أعطى المتلقي خبرة

(١) مريم الغفلي، رواية طوي بخيتة، مصدر سابق،ص.٥.
(٢) المصدرنفسه،ص.٥.
(٣)سلطان بن محمد القاسمي، رواية الحقد الدفين،الشارقة، مركز الشارقة للإبداع العربي،ط.١، ٢٠٠٤،ص.٦،٥.

قبلية حول مضمون العمل الروائي وطبيعة أحداثه مما قد يساعده على تكوين فهم مناسب لهذا النص. تضع المقدمة المتلقي ومنذ الوهلة الأولى في مواجهة مباشرة مع مقصدية الرواية ومضمون العمل السردي. فالبطل حمل معه حقده الموروث، والمكان الذي جرت فيه الأحداث، وهي تكشفت عن عمق الهم الاجتماعي المعتمل في وجدان الروائي وعقله ،إلا أن ثمة استفهاما في آخر المقدمة يفيد التساؤل والتعجب في نفس الوقت. وعند متابعة القراءة لاحظنا أنها بالإضافة إلى إفرازاتها الفكرية والجمالية قد فتحت النص على أمكنة تاريخية ودينية ساهمت في إنتاج المكان الدلالي. وحولت البنية المكانية بنية فاعلة تخصب المكان وتمده بعمق تاريخي يتكئ على ذاكرة المكان ومطابقة الأزمنة.

قدم سلطان القاسمي روايته « الأمير الثائر» في نصف صفحة على النحو الآتي:

« إن قصة الأمير الثائر، هي قصة حقيقية. فإن كل ما جاء فيها من أحداث وأسماء شخصيات ومواقع موثقة توثيقا صحيحا في مكتبتي، ولا يوجد بها أي نوع من نسيج الخيال أو زخرف الكلام، وأقدمها للقارئ العربي ليطلع من خلالها على جزء من تاريخه في الخليج العربي«[1].

يبين لنا المؤلف في المقدمة عن حقيقة الرواية وأنها واقعية حدثت بالحياة بالفعل بما تحمله من أحداث وشخصيات حتى المواقع والأماكن موجودة فعلا وتمثل تاريخا وموروثا يعود إليه العرب. و» تبدو العلاقة بين الرواية والتاريخ شائكة أول وهلة، ولكن إنعام النظر فيها يقود إلى سؤالين أساسيين: أولهما سؤال التخييل، وثانيهما سؤال الحقيقة فسؤال التخييل يراد به أن سلطان بن محمد القاسمي لبس لبوس الروائي من اللحظة التي رضى فيها باستعمال الشكل الروائي في تقديم المادة التاريخية الخاصة بالأمير(مهنا)وهذا الشكل الروائي شكل تخييلي إبداعي، يقدم حقيقة فنية احتمالية، تعبر عن صدقها الفني بأساليبها الثلاثة المعروفة: الإمتاع والإقناع والتأثير، وهي وسائل أسلوبية كما هو معروف في النقد الأدبي. أما سؤال التاريخ فيستدعي أن يلبس سلطان بن محمد القاسمي لبوسا آخر، وهو لباس المؤرخ. وهذا اللبوس يفرض الأمانة العلمية في تقديم الحقيقة الموضوعية، وسردا مباشرا لا أثر للتخييل فيه» [2].

إن الارتباط الشديد بين الكاتب والمكان جعله يستعيد تاريخ الأمكنة، وتاريخ (الأمير مهنا) راغبا في تقديم رواية تاريخية بالاعتماد على تاريخ منطقة الخليج العربي، فالرواية تكتب تاريخ هذه المنطقة بأسلوبها، وتطرحه برؤياها، وتعده التاريخ الفني للأمير مهنا. اختار سلطان إسماعيل الزعابي أن يقدم روايته بمقولة للشيخ زايد رحمه الله قبل البدء بالمقدمة،» إن المرأة هي نصف المجتمع، وهي ربة البيت ولا ينبغي لدولة تبني نفسها أن تبقي المرأة نصف مجتمعها غارقة في ظلام

(١) سلطان بن محمد القاسمي، الأمير الثائر، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع العربي،ط.١، ١٩٩٨،ص.٩.
(٢) سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.١٨.

الجهل، أسيرة لأغلال القهر، مقيدة مشلولة الحركة»[1].

هذه المقولة التي بدأ الكاتب بها، تخدم الرواية وموضوعها بشكل كبير، حيث تعزز مكانة المرأة في المجتمع الإماراتي وغيره من المجتمعات ثم يتابع الكاتب المقدمة بقوله» إن روايتي التي بين أيديكم ماهي إلا محاولة متواضعة لتسليط الضوء على إحدى الطفرات التي طرأت على المجتمع الخليجي، وبخاصة الإماراتي الذي يتمحور حول الدور المتنامي الذي تلعبه- أو الذي يراد أن تلعبه- المرأة في المجتمع، والذي كان لا يخرج عن نطاق الواجبات المنزلية لغاية سبعينات القرن المنصرم. إلا أن المرأة قد أحرزت تقدما كبيرا اليوم، فقد أصبحت في دولة الإمارات وزيرة وعضوا في المجلس الوطني الاتحادي بينما تعتلي مناصب إدارية عليا في دول خليجية أخرى»[2].

ويكمل الكاتب مقدمته بذكر دور المرأة والإنجازات التي حققتها ثم يتجه إلى مصداقية الأحداث والشخصيات من عدمها» وجدير بالذكر بأن أسماء الشخصيات والمؤسسات المذكورة في الرواية هي أسماء وهمية وأي تشابه بينها وبين أسماء في الحقيقة، سواء كانت قائمة أو زائلة هو محض صدفة، ويستثنى من ذلك سمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رحمه الله بالنسبة للشخصيات الحقيقية، بالإضافة إلى كلا من كليات التقنية العليا ... كما أن موقع أحداث الرواية غير محدد بجغرافية إمارة معينة، وذلك للتأكيد بأن الأحداث من الممكن أن تحصل في أي مكان بدولة الإمارات العربية المتحدة. وهنا تحضرني الرغبة في التشديد على أنه على الرغم من الطابع المحلي لروايتي، إلا أنها ليست بمعزل عن حقلها الخليجي وربما العربي ....»[3].

يوضح لنا الكاتب حقيقة الرواية ويكشف عن سر الشخصية الحقيقية ألا وهي شخصية الشيخ زايد رحمه الله. أما باقي الشخصيات فهي من نسيج خيال الكاتب والمكان يحمل في طياته الإمارات بكل بقعة من ترابها ويمثل دول الخليج والدول العربية بشكل عام.

«إن الرواية التي بين أيديكم هي تجربتي الأولي في مجال الكتابة الروائية، وهي ببنائها مؤهلة لأن تكون الرواية الشخصية لأي أحد ممن تنطبق عليهم أحداثها، وهي تمثل قراءة خاصة للطفرة المذكورة آنفا من جهة نظر رجل وامرأة إماراتيين يعيشان في مجتمع يوصف بأنه ذكوري في كثير من الأحيان، وعليه فإن السؤال الوجيه الذي يجب أن يبادر إلى أذهانكم يا أخوتي وأخواتي بعد قراءة هذه الرواية هو: هل تنطبق هذه الرواية علي أنا؟!»[4] ، وقبل أن يقدم الكاتب الشكر يطرح سؤال على المتلقي ويترك الإجابة مفتوحة لكل من تقع هذه الرواية بين يديه.

(١) سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق،ص.٧.
(٢) المصدر نفسه، ص.٧.
(٣)سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق،ص.٨.
(٤)سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق،ص.٨.

« وفي الختام، أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز روايتي الأولى، التي بذلت جهدا ضخما في صياغتها بشكل يلقى قبولا لديكم يا قرائي الأعزاء. وفي النهاية لكم الحكم. هذا والله الموفق» [1]. هكذا ينهى الكاتب تقديمه لروايته الأولى حيث شملت المقدمة على مضمون الرواية وأعطاء نبذة بشكل عام عنها قبل البدء في القراءة.

تميزت مقدمة رواية القاسمي « الشيخ الأبيض» بذكر مناسبة كتابة الرواية « زارني الممثل الأمريكي (باتريك سويزي)Patrick Swayze(*) في السنة الماضية، وأثناء مجاذبة الحديث ذكر لي بأنه رغب مرة أن يمثل دور (شيخ العرب) وقد طلب من مدير أعماله أن يبحث له عن قصة عربية بطلها عربي سيقوم هو بتمثيل دوره في فيلم. فأجابه مدير أعماله بأن العربي له ملامح خاصة لا تنطبق عليه. قال السيد سويزي بأنه رد عليه قائلا لنبتدع قصة ونذكر بأن جنديا من الجيش الأمريكي الذي نزل في شمال أفريقيا إبان الحرب العالمية الثانية تاه في الصحراء فوجدته القبائل هناك وعاش لدى تلك القبائل حتى أصبح واحدا منهم ثم صار شيخا عليهم. قلت له ما رأيك لو كتبت لك قصة حقيقية؟ قال: أروها لي. فرويت له الرواية التالية»[2]. إنه التقديم الذي يقف عند حدود استعراض الدواعي الذاتية والموضوعية التي كانت وراء فعل الكتابة، وليس هنالك كما نلاحظ تتبع تطور الرواية في المقدمة، واقتصر الكاتب على تقديم أسباب التأليف التي دفعت به إلى إبداع هذا العمل الأدبي. وذكر نبذة بسيطة عن أحداث الرواية والأمكنة التي جرت فيها الأحداث؛ فالمكان هو السبب الذي جعل من ذلك الرجل شيخا عليهم. و تشكل المادة التاريخية مركزا لانطلاق الأحداث الواقعية وما ارتبط بالمكان، إذ أن هذه المادة أحداث توظف لنسج عالم متخيل تتقاطع فيه حدود التاريخي والواقعي.

مازجت رواية «سيح المهب» لناصر جبران بين النثر والشعر كما احتوت المقدمة على النثر والشعر. «لماذا يجهزون على كل شيء جميل ويعاقبون النقاء ويخنقون الأرض؟ أما آن للإنسان أن يشكم شرور ذاته الدفينة المستفرغة كلما أمسك بخيط نجاته ويقر بضآلته النتنة. إن البشرية بحاجة لسنة ضوئية كي تصالح فطرتها النبيلة وتطهر جوهرها من قباحة أفعالها الشائنة وتدنو بضآلة نحو إدراك الأصل من القيم العادلة الخالصة ولسنة أخرى مماثلة كي تمارسها بحق!»[3].

« أيها العالم الصحو...

ترجل وقاتل فلول الظلمة البغيضة...

(١) المصدر نفسه، ص.٨.

(*) باتريك سويزي (١٨ أغسطس ١٩٥٢ - ١٤ سبتمبر ٢٠٠٩)، ممثل ومغني راقص ومنتج وكاتب أمريكي. أشتهر بأدوراه بالرومانسية في عدة أفلام ، منها Dirty Dancing و Ghost.
http://ar.wikipedia.org/wiki

(٢)سلطان بن محمد القاسمي، رواية الشيخ الأبيض، مصدر سابق، ص. ٥.

(٣) ناصر جبران، سيح المهب،مصدر سابق،ص.٥ ،٧ .

يا أبناء البشرية انتصروا لإنسانيتكم
المبعثرة وابحثوا عني مثلما أبحث عنكم
أغيثوني.. أنقذوني.. أكاد أموت..أين أنتم
يالله.. يالله.. الرحمة.. خلصني من عذابي..
نجني مما أنا فيه فقد سئمت الأحياء..
طهرني من بدني الجيفة...
هذا الذي أمقت حمله...
اغسلني بعرق غابة..
لم تتلوث بخوذة عسكر..
انشرني إلى..
شذرات[1] .

يطالب الكاتب بترك الغفوة والصحوة من السبات والانتصار للإنسانية، فجاءت المقدمة تعبيرا عن مضمون الرواية وتلقى. وربما لذلك اختار الكاتب الشعر الحر ولم يستخدم الكاتب التفعيلة الموحدة للقصيدة وإنما تعددت التفعيلات عنده . يبدأ الكاتب المقدمة النثرية بسؤال « لماذا يجهزون على كل شيء جميل ويعاقبون النقاء ويخنقون الأرض؟! « بينما يبدأ الشعر بالنداء الذي يفيد الجمع « أيها العالم الصحو»، فالكاتب ينادي المكان / العالم ويطلب منه أن يتوحد مع الإنسان ليتحقق الانتصار. الكاتب مرة يستنكر ويتعجب من حال بني البشر ومرة أخرى يناديهم لكي يفقيوا من سباتهم العميق.

جاءت مقدمة منصور عبد الرحمن لروايته» الرجل الذي اشترى اسمه» في ثلاث صفحات ابتدأ ما بذكر مشاعره الخاصة اتجاه الكتابة حيث قال: « كنت مترددا كثيرا في البداية من خوض غمار فكرة هذا الكتاب وتنفيذها إلى حيز الوجود، لأني قد سبق وأن رميت قلمي في سلة المهملات حيث مكانه الطبيعي، وذلك بسبب المعاناة والتجاهل الذي يلاقيه الكاتب العربي. الكتابة تستحق القراءة، وبعد القراءة يأتي النقد، ومن خلال النقد والنقد الذاتي يمكن للكاتب تطوير قدراته الإبداعية، لأن الكاتب يكتب لغيره ولا يكتب لنفسه. أحب الأشياء إلى قلبي هو النقد البناء الذي يوجهني إلى طريق الصواب والذي أستفيد منه، ولولاه لكانت كتاباتي جامدة خالية من روح الحياة، أما غياب النقد البناء فهو سبب مباشر يحد من التطور الذاتي لأي كاتب. أو كتاب قمت بتأليفه هو(المخلوقات الأخرى) الذي تناولت فيه أحداثا اجتماعية متنوعة بلسان الحيوان، لأن شر البلية ما يضحك وإن كانت بليتنا تبكينا أكثر مما تضحكنا. غير أن هذا الكتاب مُنع في دولة

(١) ناصر جبران، سيح المهب،مصدر سابق،ص.٥ ،٧

خليجية.....لم أكن الأول في التاريخ من يحرق مؤلفاته، ولن أكون الأخير.من هذه الخلفية القاتمة تسرب ضوء الأمل واستبشرت خيراً.....هذه الواقعة حركت مشاعري مرة أخرى للكتابة وأنا كلي أمل بأن لا يمنع كتابي هذا في أي دولة عربية، وإن مُنع فلن استغرب.أولى بالعالم العربي أن يحتضن أدباءه ومثقفية وأن يكون واحة سلام لكل المضطهدين والمشردين فكريا وأن لا يكون لدينا أي واحد ممنوعا من الكتابة. آمين»[1] .

حاول المؤلف إحاطة القارئ بظروف تأليف هذه الرواية وما كابده في سبيل ذلك، ومزج ذلك ببعض الإشارات والظروف التي مر بها خلال رحلته الأدبية حيث عرض للقارئ أهم مؤلفاته والصعوبات التي واجهته وذلك من خلال تتبع تجربة الشخصية في سبيل الكتابة والتأليف. ونلاحظ كيف بدأ بذكر أهمية النقد البناء وأهميته في عملية الكتابة. هذا المقدمة دليل على انعدام الحرية في بعض دول الخليج وأن المكان يلعب دورا مهما في مسألة نشر العمل الأدبي من عدمه.

ولم يخرج التقديم الذي كتبه خالد الجابري في روايته «الرحالة» عما رأيناه عند الكتاب الأخرين

« رحال أنا
أجوب الكون فحسب
بحثا عن الجديد
رغبتي هي معرفة مالم أعرف
ورؤية مالم أر
لا أدري متى كانت رحلتي
ولا أدري حتى ما كان اسمي آنذاك
إني لا أذكر سوى اسم واحد
اسم الرحالة»[2].

جاءت هذه المقدمة لتعبر عن رغبة الكاتب في اكتشاف كل ما هو جديد والترحال في هذا العالم حيث اختار عنوان روايته الرحالة والعنوان يحمل دلالات الرواية ويعبر عن مضمونها. فالكاتب غيب كل شيء حتى اسمه ولم يعد يذكر شيئا سواء اسم هذه الرواية ومدى تعلقه بها، وحبه الشديد لا كتشاف الأمكنة الجديدة والتعرف عليها.

هذا التقديم يدل علي شخصيات الرواية وهما الشرطيان اللذان كانا يتابعا مجريات

(١) منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه،مصدر سابق،ص.١١،١٠،٩ .
(٢) خالد سالم الجابري، الرحالة، الشارقة، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠٠٩،ص.٥.

الأحداث والسر وراء اختفاء إحدى شخصيات الرواية فالكاتب يلقى الضوء في مقدمته على أهم أحداث الرواية. يمنح الشرطي المكان أمانا، ويضفى على المكان الاستقرار.

يقدم كاتب رواية» عنق يبحث عن عقد» مقدمته على النحو الآتي:

« إنه الرجل الذي يسهر حارسا ملايين الدراهم
وربما لا يملك درهما واحدا
إنه ذلك الساهر على أجفان النيام
حرصا منه على راحتهم
غايته وهو يؤدي واجبه
أن يبني صروح الأمن لتحمى الإنسانية
إنه الشرطي
رجل الأمن»[1].

ثم يتابع مقدمته بمخاطبة القارئ:

«وأنت الآن عزيزي القارئ
أمام رجلين من رجالات الشرطة
الذين سهروا الليالي الطويلة
ليكتشفوا في تلك الساعات من السهر
جريمة عاشت في مساحة واسعة من الغموض
أحييك عزيزي القارئ
وأقدم لك هذا الجهد المتواضع
وأملي كبير في أن ألتقي بك عبر صفحات جديدة
في صورة أخرى
من صور الحياة»[2] .

نلاحظ في ختام المقدمة أن الكاتب يتمنى أن ينال هذا العمل الأدبي الرضا من قبل القارئ وخاصة أنها أول رواية بوليسية في الإمارات فقدمها الكاتب بذكر الحدث الرئيسي في مقدمته.

تميزت رواية « لعله أنت» لباسمة يونس بالبعد الفلسفي والخيالي البعيد كل البعد عن الواقع. وربما بعض أحداثها تكون واقعية تحدث للقارئ نفسه أو لشخص قريب منه حيث جاءت المقدمة على النحو الآتي:

(١) عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد، مصدر سابق، ص.٢١.
(٢) - المصدر نفسه، ص.٢٢.

« لا تستغرب إن كانت الحكاية أبسط مما تتوقع، لأن ما تنطوي عليه أعمق مما تتخيل ومن تقصده أقرب مما تتصور

أعد قراءتها..فلعله
أنت
من تعنيه
أو لعله أحد أنت تعرفه»[1].

هذه دعوة من الكاتبة للتأمل والتعرف على النفس أكثر، ثم تتابع الكاتبة مقدمتها في صفحة أخرى منفصلة عن التقديم الأول فكأن الرواية تحتوي على مقدمتين تحملان نفس المضمون.

المقدمة الثانية جاءت كالتالي:

« لعله أنت
قد تكون أنت المحب
أو من أحببت
قد تكون من أتعبته الحياة أو من ضمته بين ذراعيها أو من ترغب في دفنه حيا
فتصبح حبيبا أو محبا، بأمل أو بلا أمل

اقرأ بين السطور حكايتي، قبل أن تبدأ، واقرأ في نهايتها، ما يمكن أن تصبح عليه نهايتك إن كانت لك نهاية»[2] . جاءت المقدمة الثانية تحمل في طياتها المعنى ذاته الذي تحمله الرواية.

تميزت لميس المرزوقي في روايتها «حدثتنا ميرة» بالتقديم حيث بدأت الرواية بمقولة «غاستون با شلار» « عندما نحلم بالطفولة، نعود إلى مرقد تأملاتنا، إلى التأملات التي شرعت لنا أبواب العالم. إن التأملات هي التي جعلتنا الساكن الأول في عالم الوحدة. إننا نسكن العالم بسعادة لأننا نسكنه مثل الطفل المتوحد يسكن الصور»[3]. اختارت الكاتبة المقولة المناسبة لمضمون روايتها وعندما نحلم نحتاج إلى عالم من الطفولة نستعيد وقائعه بكل ما يوجد بها من سعادة وبراءة فالكاتبة اختارت مقولة باشلار بذكاء منها والمقولة الصحيحة التي تدل على مضمون روايتها. حضور مكان الطفولة مدخل لجماليات الألفة،وعودة بالذاكرة إلى حياة الطفولة، ولذلك يتشبّث بتفاصيل البيت وبعض الأمكنة المقترنة بالطفولة من خلال وصفها مباشرة أو بالإشارة إلى الحياة الأسرية وتنويعاتها المختلفة ، وتبيت هذه الذاكرة في النص، وكل ما يبعث الألفة والحميمية ويستجيب لرغبات العودة وسطوة الحنين إلى المكان الأليف وزمن الطفولة.

(١) باسمة يونس، لعله أنت، مصدر سابق، ص.٦.
(٢) المصدر نفسه، ص.٧ .
(٣)ليس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٨.

ا- مقدمة غير المؤلف:

«أما المقدمات التي تكون من غير المؤلف فنوعان: مقدمات يكتبها أناس قريبون من شخص المؤلف(أصدقاء، نقاد تربطهم علاقات طيبة بالكاتب وغيرهم) والنوع الثاني هو المقدمات التي يصنعها الناشر أو من هو في موضع الناشر»[1] ،ونجد هذا النوع من المقدمات نادر جدا في الرواية الإماراتية، ففي رواية «المدينة الملعونة» لسعيد البادي يقدمها الناشر وتتميز بأنها» مقدمة ذات المضمون الاستعراضي الإشهاري، بخلاف مقدمة المؤلف وغير المؤلف الذي يختار صاحب الكتاب بنية تقديم إصداره»[2]. جاءت مقدمة رواية (سعيد البادي) في صفحتين متحدثة بضمير الجمع، وحملت عنوان (تصدير) دون (مقدمة)؛وهذه ملاحظة لابد من التنبيه عليها، إذا غالبا ما وجدنا مقدمات الناشرين لا تصدر بعنوان(مقدمة) ولكن باصطلاحات أخرى يستعملها المؤلفون؛ مثل: (كلمة) و(تصدير) وغيرهما. جاء في ابتداء هذا التصدير:» يقدم لنا المؤلف في هذا الكتاب عملا مبنيا في الأساس على وقائع حقيقية، ويطور المؤلف – في إطار روائي متخيل- تجربة عايشها خلال رحلته إلى أميريكا اللاتيتية عام ٢٠٠٥ التي أخذته إلى البيرو وبوليفيا ومدن ومناطق منسية في ذلك الجزء من العالم، الذي لا يزال مجهولا وغامضا بالنسبة للقارئ العربي. وتعد(المدينة الملعونة) تطويرا روائيا لسلسلة مقالات منشورة للمؤلف في جريدة الاتحاد الإماراتية بين عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٧ تحت عنوان (أدب الرحلات) (لاحقا) (مذكرات رحالة) وهي مقالات يسجل فيها مشاهداته وتجاربه وخبرته المعرفية من خلال رحلاته حول العالم في سعيه لاستكشاف أماكن جديدة لم يزرها من قبل..»[3] أما بقية التصدير، فاهتم على وجه الخصوص بتقديم مضمون الرواية وأعطاء نبذة عن أهم أحداثها «وهكذا، وبلغة رشيقة يقدم لنا (سعيد البادي) عمله متنقلا بسلاسة بين الخيال والواقع مبتعدا في عمله عن أحداث رحلته الواقعية أحيانا ومقتربا منها أحيانا أخرى، لكنه متمسك بحرصه على تشويق القارئ وإمتاعه في كل الأحيان.»[4] ومما يمكن ملاحظته على تقديم الناشر من خلال هذه الرواية سمة الإيجاز التي تطبعه؛ فالغالب أن يأتي هذا التقديم قصيرا جدا، تماما كما هو الحال في تقديم هذه الرواية من لدن الناشر.

جاءت مقدمة رواية» عنق يبحث عن عقد» لعبدالله الناوري في إحدى عشرة صفحة بعنوان (عبدالله محمد الناوري أديب مستتر.. تقديره هو!) ، وقسم رئيس لجنة التأليف والنشر « عبدالله محمد السبب» تقديمه إلى خمسة أقسام متكاملة: ابتدأ بالحديث عن الكاتب من خلال موقف ثم طرح السؤال» هل يمكنني الاستدلال على الكاتب الروائي البوليسي(عبدالله الناوري)؟ ..... أجل،

(١) مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف،المغرب، مرجع سابق، ص.٩٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص.١٢٦.
(٣) سعيد البادي، المدينة الملعونة، مصدر سابق، ص.٧ .
(٤) سعيد البادي، المدينة الملعونة، مصدر سابق، ص.٨ .

عبدالله الناوري ليس بالاسم الغريب على ذاكرتنا المعطوبة...»[1].ثم يتابع مقدمته بذكر معلومات حول الرواية؛ مثل: زمن ومكان الإصدار، الحجم، الغلاف، ثم انتقل إلى تحليل شخصيات الرواية والمحور الذي دارت حوله الرواية بشكل موجز.» العنق والعقد: مارس ١٩٧٨م كانت تاريخا موثقا في سجلات الأدب الروائي الإماراتي، حيث السنة الأولى لميلاد الرواية البوليسية الأولى للروائي المستتر عبدالله الناوري فماذا عن تلك الرواية؟

الكاتب: عبدالله الناوري

الكتاب: عنق يبحث عن عقد

الحجم:١٢٣ صفحة من الحجم الصغير:١٤×١٩»[2]. هكذا يتابع الناشر كتابة البيانات حول الرواية إلى أن ينتقل إلى سرد حوار الأمسية التي حضرهاللكاتب. «ناورناه.. سألناه عن العنق والعقد وعن أشياء أخرى.. سألناه، فسألت قريحته بما لم يكن في حسباننا العثور عليه مالو لم نلتق به في تلك الأمسية المسلية للمعاني وللأماني العتيقة..... وعلى ذلك كنا نتباهى بالمكتبات التي بحوزتنا من حيث الكثافة الكتبية وغيرها»[3]. لينتقل بعد ذلك في مقدمته إلى الحديث عن أول رواية إماراتية « إذا كان الأديب علي أبو الريش(المولود في معيريض) رأس الخيمة) هو شيخ الروائيين الإماراتيين منذ روايته الأولى (الاعتراف ١٩٨٢)..... وإذا كانت(شاهندة) للروائي راشد عبدالله هي أول رواية إماراتية « إذا كان الأديب علي أبو الريش(المولود في معيريض) رأس الخيمة) هو شيخ الروائيين الإماراتيين منذ روايته الأولى (الاعتراف ١٩٨٢)..... وإذا كانت(شاهندة) للروائي راشد عبدالله هي أول رواية إماراتية صدورا في العام ١٩٧١م تزامنا مع ولادة دولة الإمارات العربية. إذا كان ذلك كله، فإن الكاتب عبدالله الناوري يأتي في المرتبة الثانية على مستوى دولة الإمارات من حيث الإصدار الروائي، وفي المرتبة الأولى على صعيد رأس الخيمة، وهو أول روائي بوليسي على المستوى العام في دولة الإمارات»[4]. تعد ذاكرة الأرض امتداد لذاكرة الكاتب وانتماء لنفس الوعي بالوطن وتمسك بنفس الهوية التي حملها الكاتب في روايته، واهتمامه بأن تكون أول رواية بوليسيه في هذا المكان بالذات.

نلاحظ كيف ينتقل الناشر من محور إلى آخر في تسلسل منطقي، فبعد الانتهاء من ذكر ظهور الرواية الإماراتية وأهم روادها، انتقل للحديث عن الدراسات التي دارت حول الرواية«على الرغم من ذلك الذكاء الذي يتمتع به الراوي، وعلى الرغم ممن يُتم (عنق يبحث عن عقد) كونها الرواية الوحيدة لعبد الله الناوري، إلا أنها نالت وعلى استحياء حظا من التناول النقدي أو

(١)عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد،مصدر سابق، ص.١٠،٩.
(٢) المصدر نفسه،ص. ١٢،١١.
(٣)عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد،مصدر سابق، ص. ١٥،١٢.
(٤)عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد، مصدر سابق، ص. ١٥.

لنقل القرائي من قبل المهتمين بهذا الصنف الأدبي.. وإذا كان كتاب الرافد٢٤(الرواية الإماراتية: وقائع الملتقي الأول للرواية) .... على الرغم من هذا التحامل الزمني في معيار التناول النقدي للرواية، إلا أن الدكتور (سمر روحي الفيصل) في كتابه قضايا السرد في الرواية الإماراتية أشار إلى رواية الناوري بشيء من الإنصاف ... وعلى ضوء ذلك جاءت مداخلة عبر البريد الإلكتروني Binajed.net من خلال عضوه المنتدى(زينب) بتاريخ ٥ ديسمبر ٢٠٠٣م، حيث أشارت فيما أشارت إليه:(عنق يبحث عن عقد) هي رواية مجهولة كتبها مؤلفها وهو في التاسعة عشرة من العمر من وحي عمله في سلك الشرطة، ولكنه على الرغم من ذلك قدم حكاية شائقة تشد المتلقي وتدفعه إلى متابعة القراءة ولكن كاتب الرواية لحداثة تجربته، وقع في جملة من المشكلات التقنية، ولكنها مع ذلك كانت رواية متماسكة ويمكن اعتبارها رواية بوليسية من روايات الفتيان«[1] ثم يتجه الناشر إلى مدح الكاتب بعد أن قدم دليلا من لدن النقاد على أهمية الرواية وينتظر الجديد من الكاتب» لعلنا، كاتحاد معني بلم شتات الإبداعات الأدبية على مر الأجيال والأزمنة، نعيد عبد الله الناوري إلى ميدان الكتابة الأدبية، وإلى معترك الأحداث البوليسية المعاصرة، من خلال عمل روائي جديد أو بمجموعة قصصية بوليسية بروح معاصرة أو مستقاة من أحداث جرت في زمن ما قبل النفظ وما قبل ولادة الدولة الاتحادية..فهل يكون ذلك في عاجل الأيام، أم للناوري كلمة أخرى ستسفر عنها الأوراق القادمة في مضمار الشروق والترقب؟!»[2] حين نقرأ هذا التقديم نجد أنه ألقى الضوء على الرواية بشكل متكامل وألم بكل تفاصيل الرواية الداخلية (مثل التحليل والغلاف) والخارجية (الدراسات حول الرواية، وزمن ظهورها ومكانتها بالنسبة للروايات الأخري).

وتأتي بعض المقدمات لتقف عند دور الدار في نشر الكتاب وما تبذله من مساعدات وتضحيات في هذا الجانب. وقد تنصرف مقدمة الناشر إلى لغة التقريظ التي تحشر فيها شخصية المؤلف والنص الذي تقدمه الدار إلى القراء. واللافت للانتباه أن مقدمة الناشر إما أن تأتي موقعة باسم الناشر وأما باسم الدار التي نشرت الكتاب؛ كما هو الحال في النموذجين التاليين: « بين طرقات باريس» لفاطمة الحمادي و» بالأحمر فقط» لمريم راشد الزعابي. جاء التقديم في الرواتين من دار النشر ألا وهي وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع بنفس التقديم في كلا الروايتين على النحو الآتي: « تتبنى وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع مشروع طباعة الإصدارات على اختلاف مضامينها ومحتوياتها الفكرية والثقافية، بهدف إحياء مشروعها الأكبر والهادف إلى تنمية المجتمع عبر تثقيفه وتزويده بالوسائل المعرفية وإخراج الكتاب من أزمة انحدار الاهتمام به وابتعاد الناس عن اتخاذه صديقا بعد أن ظل فترة طويلة هو الصديق الأول والرفيق الأهم. وإن دل هذا المشروع على شيء فإنما يدل على تفاعل الوزارة مع أهم هدف من أهدافها الإستراتيجية

(١) عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد،مصدر سابق، ص.١٨.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٨.

ألا وهو نشر المعرفة والوعي بأهمية القراءة، وتوطيد أركان هذه القيمة الحضارية بين كافة شرائح المجتمع وفئاته.....ورسالة الوزارة في مشروع طباعة الإصدارات، وتتوجه إلى معاونة الراغبين في تأسيس مكتبة ثقافية متنوعة، تنظر إلى مستقبل القراءة نظرة تفاؤل ووعي بضرورتها وأهميتها.... والارتقاء بها إلى أسمى مراحل الوعي والثراء الفكري»[1]. نلاحظ أن التقديم من قبل دار النشر في كلا الروايتين لم يهتم بمضمون الرواية ولم يتحدث عن العمل الأدبي إطلاقا وأنما اكتفى بذكر مجهود دار النشر ورسالتها السامية. وضمن هذا الاتجاه فإن حقول المكان المرتبطة بتحديدات جغرافيته مثل اسم دار النشر، وذلك ليحقق وجوده في النص في أنساق لها خصوصياتها وتجربتها وأبعادها، ومهما كانت هذه التجربة خاصة فإنها تستعيد المكان وفق قيم جمالية تحتكم للنص .

يختلف التقديم في رواية» الجسد الراحل» حيث قدم لها (عبد الفتاح صبري)[*]. فالملاحظ أن المقدم ناقد بارز وصاحب قدم راسخة وقدح معلى في الأدب، فهو يقدم من زاوية العارف بخبايا هذا العمل وتقنياته وطقوسه، حيث قام بتحليل الرواية كالتالي:

« رواية تحكي عن تجربة الإنسان في الغربة قبل تشكل الدولة، حينما كان ذلك مشروعا للبحث عن الخبز والعمل لإعالة عائلة.من هذا الاتكاء يغادر(عيسى) الشاب هربا من أوهام الغربة التي تعصف به بعد موت والدته وحصاره بين ذكرياتها وإشكاليات تخلقها الظروف الجديدة بدخول امرأة تحتل مكانتها ولكنها أبدا لن تسد فراغ العاطفة وحنان الأم... بحثت الرواية في صيرورة بنائها عن مفارقات صنعتها حركة البطل في المكان. (الجسد الراحل) تحاول تلمس بعض الحالات الحقيقية في المشهد الاجتماعي والاقتصادي في الدولة قبل التأسيس.إنها سيرة ذاتية لإنسان عانى قهر الوقت وظروف الفقد، فاغترب في الوطن قبل أن يبتعد في منافي الغربة خلف المسافات والبحار، ولكنه أبدا لم ينس وعاش متقدا بذاكرة النخل والبحر والحب الأول... أسس لنفسه مكانة في مجتمع غريب بعيد، ولكنه كان معنيا من الداخل بتراب لم ينس رائحته طوال سنوات الغربة.. إنه في النهاية انتصار للوطن»[2] .

يعد تقديم عبد الفتاح صبري تقديما واصفا لمضمون الرواية وشخصياتها وأهم أحداثها والحق أنني لم اجد نماذج أخرى من مثل هذا التقديم في الرواية الإماراتية. ترتبط تجربة البطل بتجربة الوطن، فهي بالإضافة إلى الجانب الخاص فيها تظل تعكس العام، فالوطن وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان إلى مكان أخر .

(١)فاطمة الحمادين، بين طرقات باريس، أبوظبي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠٠٨،ص.١٠،٧.
(*) للتعميق ينظر كتاب عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الأماراتي، دائرة القافة والإعلام، الشارقة، ط.١، ٢٠١٠.
(٢) أسماء الزرعوني،الجسد الراحل،مصدر سابق، ص.٩-١١.

الفصل الثالث

عتبة العناوين الداخلية

مدخل:

يعتبر العنوان بأشكاله الثلاثة: الرئيسي و الثانوي والفرعي العتبة المركزية في جملة عتبات النص الموازي بأشكالها، وهو عبارة عن علامة لسانية تشخص المضمون وتقدم معنى عن النص بوصفها أول مفتاح إجرائي تفتح به مغاليق النص.(١) لذلك أصبح من أخصب الحقول الدراسية اللسانية والسيميائية والشعرية؛ التي نالت اهتمام عدد من الدارسين: كبارت،وغريفل، وجينيت، وغيرهم، كما تناولته الدراسات العربية الحديثة وبعض المقالات المتفرقة في المجلات: كعالم الفكر(٢)،وعلامات في النقد(٣)، وبعض الرسائل الجامعية.

ولقد حظي العنوان بمقولات هامة؛ ومنها ما أورده رولان بارت (R.Barthes) قائلا :» إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية» أما غريفل فيرى بأن العنوان» يعلن عن طبيعية النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص»(٤)، وإلى هنا يمكن أن نتبين موقع العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية بوصفها موازية للنص الأصلي وهو يندرج تحت النص المحيط التأليفي.

العناوين الداخلية هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص بوصفه عناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات وغيرها، وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئية، تتحدد بمدى إطلاع الجمهور فعلا على النص، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروريا إلزاميا في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية،كما يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي(٥) .

وظائف العناوين الداخلية:

«لم يتكلم(جينيت) عن وظائف العنوان، وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي، مع مراعاة خصوصيات كل منها، غير أننا نرى بأن الوظيفة الرئيسية التي

(١) بتصرف، عبدالحق بلعابد، عتبات،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط.١، ٢٠٠٨،ص.٦٧ .
(٢) عالم الفكر» الفصلية الثقافية التي تصدر عن دولة الكويت، التي بدأت بالصدور منذ أبريل ١٩٧٠.
(٣)علامات» في النقد، تصدر ٤ مرات في السنة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة –المملكة العربية السعودية، يرأس تحريرها «عبد المحسن فراج القحطاني»، مجلة أدبية، ثقافية، نافذة، تعنى بالأبحاث والدراسات النقدية العربية أو المترجمة.
(٤) بتصرف، جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوان، مجلة عالم الفكر، الكويت، م ٢٥، ع٣، مارس،١٩٩٧، ص.٩٩ .
(٥) بتصرف، عبدالحق بلعابد، عتبات،مرجع سابق،ص.١٢٥.
(*) للتعميق، ينظر مقال جوزيف بيزا كامبرولي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، صادرة على مطبوعات الجامعية في ليموج، فرنسا (العدد ٨٢، ٢٠٠٢)، الجزائر،٢٠٠٤.

تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند جنييت، وهي الوظيفة التي حقق ودقق فيها (جوزيف بيزا)(*) في الوظيفة اللسانية الواصفة، لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها وبين العناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي، لأن العناوين الداخلية بنى سطحية هي عناوين واصفة وشارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه [١] .

تحمل العناوين الداخلية للأعمال الروائية الإماراتية اسم البطل أو بعض الشخصيات، وأما اسم مكان ما، أو زمان، أو عناوين الرحيل والتشرد، أو عناوين الحرب، أو تأتي في جملة معبرة وتكون بعض فصولها مرقمة، أو حرفا أبجديا بدون رقم ولا حرف إلى غير ذلك من التقنيات الجديدة.

أولا: هيمنة أسماء بعض الشخصيات على العناوين:

نلاحظ حضور الشخصية بكثافة في الرواية الإماراتية، بحيث ألفينا كثيراً من الكُتاب يميلون إلى اختيار أسماء الشخصيات ليجعلوها عناوين لأعمالهم الأدبية سواء عنوانا رئيسيا أم عنوانا داخليا، مما يجعل حضور الشخصية أمراً ضرورياً ذا سلطة قوية حتى على المبدع نفسه. وتميز بعض الكُتاب الإماراتيين باختيار أسماء شخصيات لبعض العناوين الداخلية لرواياتهم، وكلما أوغلنا في الروايات كانت العناوين التي تحمل أسماء شخصيات كثيرة، فنقرأ منها: (فاطمة راشد عبود) [٢]. فهو عنوان داخلي من رواية» ورقة السرير « لأحمد راشد ثاني. يتحدث الفصل عن أم البطل: « فاطمة راشد عبود، والدتي، التي حاولت إقناعها، ومنذ سحق أبي في حادث سيارة أن تأتي للسكن معي في أبوظبي ....» [٣].

حيث تلقى البطل اتصالا هاتفيا من الخادمة تخبره بأن والدته نقلت إلى المشفي ويعود البطل بذكرياته إلى طفولته، ويذكر لنا بعض تصرفات والدته، ثم ينتقل بالحديث عن الإجراءات التي يجب أن يأخذها من أجل نقل والدته من خورفكان إلى أبوظبي والصعوبات التي واجهته، فالعنوان مناسب لمضمون الفصل حيث يتحدث عن والدته. يرتبط العنوان الرئيسي ورقة السرير بفاطمة راشد أم البطل حيث حاول أن يجلب لها ورقة النقل بعد أن اشترى لها السرير وأخذ الفاتورة للمشفي، فالعلاقة هي علاقة سبب ونتيجة؛ بسبب مرض فاطمة راشد ورغبة ابنها بنقلها إلى مكان عمله لذلك اضطر إلى أن يشترى لها سريرا فكان العنوان الرئيسي (ورقة السرير) هو

(١) بتصرف،عبدالحق بلعابد، عتبات،مرجع سابق ،ص.٧٨،٨٠.
(٢) جاء الفصل من صفحة٥٧ إلى ٩٢.
(٣) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير،مصدر سابق، ص.٦٠ .

نتيجة لوجود فاطمة راشد « أذهب إلى مستشفى خاص واشتر سريرا لأمك وخذ مع الفاتورة ورقة السرير إلى إدارة مستشفى خورفكان ....»[١]. يعد المستشفى محلاً للتوتُّر والضغوط العصبية؛ كونه - كما ذكرت الراوية في أكثر من موضع - مفتقرا بصفة شبه دائمة إلى الأمان والراحة النفسية. هكذا تمكننا من ربط العلاقة بين العنوان الداخلي وفصل الرواية، والعنوان الداخلي وعنوانها الرئيسي.

نلاحظ فصول رواية «تثاؤب الأنامل» لرحاب الكيلاني مرتبطة ببعضها البعض ولكن كل فصل يحمل عنوانا خاصا به، فالكاتبة خصصت هذا الفصل بعنوان (عذرا أسماء)[٢]. لتبين للقارئ العلاقة الوطيدة التي تربط (نورا) البطلة بصديقتها (أسماء) « ابتسمت نورا ابتسامة متكلفة ومدت ذراعيها تريد احتضان أسماء شاعرة بالخجل من صديقتها التي تغيرت ملامحها، فاعتلى وجهها ارتباك وحيرة ما بعدها حيرة وهي تقول: بخير الحمدلله الذي لا يحمد على مكروه سواه أسماء وراحت تبكي»[٣] . فالصديق وقت الضيق حيث وقفت أسماء مع صديقتها نورا في وقت أزمتها.

ولم تكتف الكاتبة بفصل واحد لذكر اسم شخصية معينة وإنما اختارت الكاتبة فصلا أخر باسم شخصية أخرى وهي (ليلي).وهي أم (نورا)، جاء الفصل بعنوان(كلنا في الهم ليلى) حيث يتحدث الفصل عن اختفاء ليلى في ظروف غامضة وغريبة كما تقول نورا عن والدتها. ولم تترك لهم سوى صندوق خشبي به ذكريات الأم (ليلى)، اختفت الأم هربا من زوجها منصور ومعاملة أبنائها القاسية لها،وبعد تفكير عميق أخذت الأم الخطوة الجريئة وتخلصت من القيود وتحجر الأفكار التي كانت سائدة؛ بأن لا صوت للمرأة غير صوتها في المطبخ وأعمال المنزل، ولم يشعر الأبناء بذلك إلا بعد اختفاء والدتهم وشعورهم بالوحدة واليتم وغياب والدهم المستمر عن البيت زاد من المعاناة والإحساس بالذنب اتجاه فقدان والدتهم. جاءت فصول الرواية مترابطة ومتسلسلة على الرغم من اختيار عنوان لكل فصل، إلا أننا لا نستطيع أن نفصل أي فصل عن الأخرى، سيؤدي الفصل بين الفصول إلى عدم اتزان العمل الروائي. إن العلاقة بين الشخصية (ليلى) والمكان(البيت) متطرقة إلى اغتراب الشخصية عن المكان وحالة الحزن التي تصيب الشخصية حين غربتها عن المكان الأليف، موضحة كيف يصبح المكان الأليف منفراً للشخصية أحياناً.

(عذيبة)[٤] فصل من رواية «رائحة الزنجبيل» لصالحة عبيد غابش، صديقة البطل

(١) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير،مصدر سابق، ص. ٨٣.
(٢) وهو فصل قصير جدا (١٢٥إلى١٢٩).
(٣)رحاب الكيلاني، تثاؤب الأنامل،الشارقة/ الإمارات،دائرة الثقافة والأعلام، ط.١، ٢٠٠٤، ص.١٢٦.
(٤)جاء الفصل قصير من (٩٨ إلى ١٠٨).

(علياء) الصديقة الوحيدة المقربة إليها تدور أحداث الفصل حول كيفية تعرف عذيبة على علياء، على الرغم من صعوبة الطريق وبعد المسافة؛ حيث اعتادت المنطقة بين فترة وأخرى على زيارات تقوم بها بعض المدارس في الشارقة للوادي. تميز الوادي بأنه نموذجي لدراسة أنواع الصخور الجبلية، وكانت علياء ضمن أحد الفصول التي جاءت بها المدرسة لدراسة الصخور في تلك المنطقة؛ حيث نسيت الحافلة والمدرسات علياء في المنطقة وبقيت علياء عند عذيبة وأهلها ليلة كاملة إلى أن جاء والد علياء وأخذها. وخلال هذه الليلة تكونت الصداقة بين علياء وعذيبة، و ظلت قائمة بينهما مدى العمر، وكانت علياء العون لعذيبة والمشجع على القراءة وفي الوقت نفسه كانت عذيبة الصديقة الحميمة لعلياء « وحين تزوجت عذيبة بعد سنوات قليلة لم يثن عزمها عن إكمال الدراسة ... ورسائل علياء تحثها على ذلك، ليس بما تكتبه لها من كلمات تحفيزية وحسب، ولكن أيضا بأخبارها وانتقالاتها بين سنوات الدراسة»[1]؛ فالكاتبة خصصت فصلا يحمل اسم عذيبة صديقة علياء التي لعبت دورا كبيرا في حياتها.وربما اختارت الكاتبة الاسم (عذيبة) ليدل على عذوبة ونقاء المكان الذي تعيش فيه، المكان الذي يتسم بالهدوء والراحة بالنسبة لعلياء. نلاحظ أن العنوان الرئيسي(رائحة الزنجبيل) وهو- كما سبق ذكره-يدل على شراب اعتاد أهل الإمارات على تناوله في فصل الشتاء ويدل عند علياء الذكرى الرائعة التي تربطها بأمها. فقد اعتادت علياء أن تشرب هذا الشراب الذي كانت تعده أمها لها فتذكرها لأمها وللأيام التي مرت، والتي من خلالها تعرفت على صديقة طفولتها عذيبة فالعنوان الفرعي مرتبط بالعنوان الرئيسي. فالرواية تترابط فصولها مع بعضها البعض.

جاء في رواية «حدثتنا ميرة» للميس المزوقي ثلاثة فصول تحمل أسماء شخصيات وهي: «موسى» ،و « منى الريال» ،و « عباس»، « مينو». «موسى» فصل قصير جدا جاء في صفحة ونصف الصفحة، دارت أحداث الفصل حول فتاة تدعى موسى كانت ابنة عاملة النظافة تعمل بالمدرسة، وقد سميت باسم ذكر؛ لأن والدتها تمنت أن تنجب ولدا لتطلق عليه هذا الاسم، كانت الفتاة مستمعة في فصل ميرة ولكنها كانت غير مجتهدة لا تجيد العربية، فدبرت لها طالبات الفصل مكيدة فاتهموها بسرقة كتاب طالبة أخرى، فوقعت موسى ضحية مكيدتهن المحكمة، متلقية أمام الغريبة التي مرت بها ميرة في مرحلة طفولتها ومازالت تذكر تفاصيلها.

الفصل الجميع العقاب القاسي من والدتها، بقيت موسى مع مرور الوقت والسنين الحكاية غير مرتبط ارتباطا وثيقا بما قبله حيث يمكن فصله عن الرواية ولن يؤثر ذلك في مجرى الأحداث أو ينقص من الرواية شيئا. نلاحظ الارتباط الوثيق بين الفصل « موسى» والعنوان الرئيسي « حدثتنا ميره» فمن الأحاديث التي حدثتنا بها ميرة والذكريات التي ذكرتها لنا هو الحديث عن

(١)صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص. ١٠٨.

موسى والذكرى التي مازالت تحتفظ بها في أعماقها، ففي مقدمة الفصل تقول ميرة» في جلسة تشبه الاعتراف (حدثتنا ميرة قائلة) بمكائد طفولية اشتركت مع صويحباتها في نسج خيوطها، إذ بدأت الاعتراف بقولها: ليس من الغريب أن تكون ابنة عاملة النظافة تلميذة معنا في الصف،وليس من الغريب أيضا ألا نحبها، لكن الغريب في الأمر أن يكون اسمها موسى .....»[1].

لعل موسى ذكرى غريبة مرت على ميرة لذلك مازالت تحتفظ بها وجاء الوقت لتفصح لنا عن هذه الذكرى، ويكمن سبب الغرابة في الاسم ذاته فلا توجد فتاة تحمل اسم ذكر ولو وجد فإن التساؤلات سوف تدور حول سبب اختيار الاسم وما هو السر من ورائه، والكاتبة وضحت لنا السبب وراء اختيار ذلك الاسم لتلك الفتاة وكان هذا الاسم هو سر بقاء الاسم عالقا في ذهن ميرة. يدل هذا الفصل على انفتاح المكان/ الإمارات على ثقافات أخرى ودخول العمالة الوافدة في تلك الحقبة.

الفصل الثاني من نفس الرواية « مينو» وهو أول شخصية كارتونية في حياة ميرة، ذلك الاسم الذي كانت تطلقه على كل وجه ينال استحسانها كأن تقول» وجه كأنه مينو»[2]. تدور أحداث الفصل حول طفل جميل يدعى» مينو» جاءت عائلته إلى منطقة ميرة، كان جميل الوجه أشقر الشعرشديد النظافة كما وصفته ميرة خلال حديثها عنه، ظلت ميرة والأطفال يترقبون خروج الطفل للعب معهم ولكنه لم يخرج إليهم، « فكرنا بحلول كثيرة لندفع بذلك الطفل الملون إلى الخروج لعلنا نقنعه باللعب»[3]. لكن محاولات الأطفال باءت بالفشل وبعد عدة أشهر رحل مينو مع عائلته، شغل خلال تلك الفترة تفكير الأطفال « لكن الطفل (مينو) ظل حتى اليوم ذاكرة جميلة في نفوسنا التي تحن للطفولة ولملامح الزائر الجميل» [4]. رغم بساطة الفصل والأحداث التي تسردها لنا ميرة من خلال روايتها إلا أنها مشوقة وتقودنا بدون أن نشعر إلى عهد الطفولة وبساطة التفكير، وكما تم ذكر سابقا في فصل موسى عن أمكانية حذف الفصل من الرواية فإن هذا ممكن ولن يؤثر على مجرى الأحداث.

ولا يختلف فصل « منى الريال» عن « مينو»، هذه الشخصية النسائية المختلفة عن باقي نساء المنطقة كانت امرأة متحررة، تقود سيارة وتخرج للعمل وتمتلك منزلا عصريا وخادمة لا تمتلكه إلا امرأة أخرى في المنطقة، فإعجاب ميرة بها في مرحلة طفولتها وبكل تصرافاتها وما تملك جعلها تتمنى لو كانت أمها مثل تلك المرأة « كم هي مختلفة!! هذا ما فكرت به، كان شعرها قصيرا ولامعا، هي لا تسرحه كما تفعل نساء الفريج ولا تضع الحناء، فلونه أسود فاحم، حتى ثيابها مختلفة، لم

(١) لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٢٠.
(٢) لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٢٨.
(٣) لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٢٩.
(٤) المصدر نفسه، ص.٣٠.

ترتد الجلابية يوما، كيف سأشعر لو أن والدتي كانت مثلها؟ حاولت تخيل ذلك، لكن وجه والدتي وهيئتها غير قابلة للتغيير حتى في الخيال»[1] لم تطل ميرة حديثها عن تلك السيدة حيث وصفتها في صفحة ونصف الصفحة كما تعودنا في معظم فصول الرواية.

الشخصية الأخير التي اختارتها لنا ميرة هي شخصية» عباس»، تلقت ميرة معلومات من المعلمة عن (عباس بن فرناس)[*]، فحاولت تقليده في الطيران لكن محاولاتها باءت بالفشل، ولا يختلف هذا الفصل عن غيره من الفصول التي تم شرحها سابقا. المكان في هذه الفصول الثلاثة هو» الفريج» التي عاشت فيه «ميرة» طفولتها حيث اكتسب المكان عادات معينة تجميع جميع أهالي الفريج، بما تحمل هذه العادات من قيم وبساطة في التفكير والمعيشة وبالتالي أثر المكان على أهالي المنطقة وعلى طريقة رؤيتهم للأشياء وهذا ما دل عليه الفصول الثلاثة، فالمكان لعب دورا كبيرة في طريقة سرد» ميرة» الأحداث، وخاصة تلك المرحلة من حياتها وهي مرحلة الطفولة، التي ربما تعود إلى ما قبل النفط أي قبل التغييرات التي أصابت مجتمع الإمارات.

«الأستاذ جارث»، و» الصديق جون»، و» زينب حسن» فصول من رواية « النبراس»لعلي الحميري. « الأستاذ جارث» و « الصديق جون» فصلان متتاليان ومتصلان ببعضها البعض كأنهما فصل واحد حيث تدور أحداثهما حول أربعة رجال تجمع بينهما الرفقة، وجارث زوج لقريبة البطلة وابن عم والدها، ولكن علاقاتهم كانت سحطية على الرغم من صلة القرابة التي تربطهما، جارث رجل يعتنق الإسلام، ويحث أصدقاءه الذين لا يعتنقون الإسلام أن يقرؤا دينهم أو الدين الإسلامي، لأن الأديان السماوية متشابهه فيما بينهما، ويحثهم على القراءة والتعمق أكثر في الأديان، فالصداقة التي كانت تربط الأصدقاء كانت علاقة قوية، ولا نستطيع أن نفصل أي فصل عن الرواية فهي متسلسة مترابطة.

« زينب حسن» تدور أحداث الفصل حول اعتناق (كاثي) الإسلام وتغيير نمط حياتها، ومن أهم هذه التغييرات هو تغيير اسمها من كاثي إلى زينب حسن. لقد اختارت هذا الاسم لأنه يحمل أسماء أكثر شخصين احبتهما بعد أن أعلنت أسلامها « كما استبدلت باسمي الثاني حسن، اسمك أنت، يا سيدي فأنا الآن زينب حسن.. اخترت اسمي شخصين أحببتهما كثيرا»[2].

«لمياء» فصل من رواية «الرحالة» لخالد الجابري، فتاة أحبها الرحالة ووصفها بأنها « خرساء

(١) المصدر نفسه، ص.٣٢،٣٣.

(*) عباس بن فرناس،:هو ابو القاسم عباس بن فرناس البربرى ولد عام ٨١٠م برنده وتوفي عام ٨٨٧م،مخترع وفيلسوف مسلم أندلسي،يعتبر أول من اخترق الجو من البشر وأول من فكر في الطيران واعتبره المنصفون أول رائد للفضاءوأول مخترع للطيران، فقد كسا نفسه الريش ومد له جناحين طار بهما في الجو مسافة بعيدة ثم سقط فتأذى في ظهره. http://ar.wikipedia.org/wiki

(٢)علي أحمد الحميري، النبراس، مصدر سابق،ص.١٣٥.

تماما ياصديقي، لم يستطع لسانها العذب أن ينطق بعبارة ما يكشف بها عن سر من أسرارها. فزادها هذا غموضا وسحرا. كانت تستطيع التعبير بدون أن تنطق، بل لم يكن هناك داع للكلام من الأساس. كل شيء كان يحيكه الجسد، يديها وعينيها وشفتيها وحركة جسدها كانوا أصدق وأبلغ من أي لسان..»[1]. أحبها الرحالة ولكنها تركته ورحلت ولم يذكر لنا سبب الرحيل « لماذا رحلت أيها الرحالة؟ بترت ضحكاتي وأنا أرمقه في ضيق، ثم قلت وأنا أتجه نحو مركبتي الصغيرة: لمجرد الرحيل يا رجل، لمجرد الرحيل فحسب. فتحت باب المركبة وهممت بالدخول، لكني تسمرت مكاني، واستدرت نحوه مغمغما في حزن: الرحالة يجب أن لا يتعلق ببشر، يجب أن لايحب.. لايحب أبدا. قلتها وأنا أغلق الباب خلفي في صمت متجاهلا نظرات الغريب الطويلة والمتفحصة»[2] .

يتضح من خلال الحديث الذي صار بين الرحالة والغريب أنه كان يحبها ولكنها رحلت وتركته. لم يذكر المؤلف لمياء إلا في هذا الفصل فقط ، ولكن تبقى شخصية «الغريب» هي الجامعة لكل حكايات هذه النصوص (الفصول) ، حيث يتحول الغريب إلى ضمير متنقل هو الوحيد الذي يرى العالم كله في «الرحالة». إن حضور المكان لا يكتفي بمجرد اسم أو حالة، بل إنه يتنوع في النص بتتابع يحاكي تسلسل مسار الزمن، وأمكنة الرحلة أو الغربة وفي كل ذلك تتقاطع التداعيات بين حدي الغربة، واستعادة مكان الألفة. فالأمكنة تدل على تجاربها وتوحي بأبعادها وخلفياتها.

«حصة»[3]، و» أبلة أمينة»[*] فصلان من رواية « طروس إلى مولاي السلطان» لساره الجروان تدور أحداث الفصلين حول ولادة الطفلة حصة بعد أن حزن والديها على موت أخيها الصغير أثناء ولادته، فتولع والدها بها وأحبها حبا بلغ أشده على الرغم من أن لديه أبناء أخرين، كبرت الفتاة حصة وأدخلها والدها المدرسة وأحبت المعلمة أمينة حبا كثيرا وخاصة أنها كانت تحكى لهن الحكايات « اتبعت أبلة أمينة نمطا جديدا في تدريس الصف الثاني الابتدائي، إذا تقص عليهن

نهاية كل أسبوع قصة من قصص (الليدي بيرد) وهو ما أسعد قلب حصة «[4]. أصبحت حصة تتأثر بأبلة أمينة «قالت لها أبلة أمينة، بعدما عادت إلى المدرسة وقد استبقتها لوحدها بعد أن صرفت باقي التلميذات لفسحتهن، إن الموت مصير كل حي في هذه الدنيا...تركت كلمات أبلة أمينة أثرا غائرا في نفس حصة جعلها تهاب هذا الزائر الذي يقدم على بعضهم ليرحل به دونما سابق إنذار»[5]. نلاحظ الارتباط الوثيق بين فصل « حصة» وفصل « أبلة أمينة» حيث يبدوان كأنهما فصل واحد ولكن الكاتبة فضلت الفصل بينهما وجعلت كل فصل يحمل اسم شخصية معينة كأنها

(١) خالد سالم الجابري، الرحالة، مصدر سابق،ص.١٣١.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٣٣.
(٣) فصل «حصة» من صفحة(١٣١ إلى١٤٣) وفصل « أبلة أمينة « من(٢٤٥ إلى ٢٦٣).
(*) أبلة: تعني المعلمة أو الأستاذة.
(٤) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان،مصدر سابق، ص.٢٥٢
(٥) المصدر نفسه، ص.٢٦١.

تريد بذلك أن تقول للقارئ بأن شخصية «حصة « مهمة وشخصية «أبلة أمينة» كذلك مهمة لسير الأحداث وتكريما «لأبلة أمينة» جعلت لها فصلا خاصا بها. حيث لم تذكر الكاتبة أسماء شخصيات غير هاتين الشخصيتين، علاقة عنوان الفصلين بالعنوان الرئيسي» طروس إلى مولاي السلطان» علاقة تربط الفصول في الرواية ببعضها البعض؛ فالطروس تعني رسائل وحكايات تحكيها الكاتبة إلى السلطان وكان فصل» حصة « و» أبلة أمينة» من ضمن هذه الرسائل أو الحكايات التي تحكيها الكاتبة للقارئ.وتميزت الرواية بمصداقية الشخصيات والأماكن، فهى أسماء واقعية ولم تأت من نسيج خيال الكاتبة. إن طبيعة المجتمع المغلق جعل البطلة ترتبط بشخصية (أمينة).

تدور أحداث فصل « عشق نورة»[1]. من رواية «حبة الهال» لبدرية البشر حول « سويلم» الذي عشق ابنة خاله نورة وتركت الطعام من أجل حبها، وعندما ذهب والده ليخطب له الفتاة رفض والدها. لم تذكر الكاتبة مواصفات نورة أو أي معلومات أخرى عنها فقط اكتفت بذكر حب سويلم لها ورفض والدها له أن يكون زوجا لابنته. « نهض محمد بن سويلم على ابنه من شعره الغرير. بعد أن فهم أن ابنه عاشق لابنة عمته نورة، وقف فوق رأس ابنه وقال له معاتبا: وراك يا ولدي ما علمتني أنك تبي بنت خالك نورة «[2] . نلاحظ أن الفصل « عشق نورة» لا يرتبط بالعنوان الرئيسي « حبة الهال» بصلة وإنما جاء الفصل قصيرا موجزا السرد.

تبدأ فصول رواية « لعله أنت» لباسمة يونس بالتداعي عبر الرسائل المتبادلة بين مريم وهلال، وعبر ذكريات العمل المشترك الذي جمعهما والنظرة الصامتة التي كان كل منهما ينظر بها للآخر،فكل رسالة تحمل إما اسم مريم أو هلال، حيث توقظ تلك الرسائل في القارئ الرغبة في معرفة مريم عن قرب ومعرفة هلال. فكأن الرواية عبارة عن مجموعة من رسائل وقعت في يد القارئ يتفحصها ويتشوق لقراءة باقي الرسائل. جاء العنوان الرئيسي» لعله أنت» ليقول للقارئ ربما أنت هلال وأنت مريم؛ ماحدث لهما ربما يحدث لأي شخص في الحياة، فمريم وهلال مجرد أسماء مستعارة لتعبر عنك أنت. تقتحم الكاتبة عالم البنك بوصفه مكانا خصبا للرواية، مكان التقاء الأحبة. تميز المكان / البنك بالقدرة على اكتشاف عالم المتخيل عبر نسيج شبكة علاقاتها الموضوعية المرتكزة على التوقيع النفسي بالدرجة الأولى، والتأملات الشاردة بين البطل والبطلة؛ ولذلك ركزت الرواية على الجانب السيكولوجي للمكان وما يعكسه من حالات وجدانية تثيرها علاقات القرب والبعد، والانفصال والاتصال، والألفة والغربة، وهي بطبيعتها هذه ترتبط برسالة جمالية محملة بالقيم تتصل بتلقي المكان وما يضفيه الخيال عليه من إسقاطات ورؤى.

تميزت رواية« عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل« لسلطان الزعابي بأنها تحتوي على

(١) جاء الفصل قصيرا (من٦١ إلى ٦٦).
(٢) بدرية البشر، حبة الهال، بيروت، دار الآداب،ط.١ ، ٢٠٠٤،ص.٦٤.

خمسة فصول تحمل أسماء شخصيات وهن كالآتي:(إنها دانة يا سلطان، دانة تجابة كبرياء المجتمع،وتستمر معاناة حميد، عبدالله يحفر قبر دانة، حميد يقتنص الوظيفة أخيرا). إنها دانة يا سلطان: تدور أحداثه حول الطريقة التي تعرف بها حميد على دانة صديقة الطفولة، حيث التقى بها في معرض التوظيف بعد أن أصبحت فتاة تدرس في الكلية، ولكنه لم يتأكد ما إن كانت هي أم لا، وأخيرا قرر أن يكتب لها رسالة « تناول حميد ورقة وقلما بعد أن خرج سلطان لتفقد الأجنحة الأخرى بمعرض التوظيف فأخذ يفكر فيما يجب كتابته،ففي بادئ الأمر فكر أن يكتب رسالة كما ذكر سابقا ولكنه بعد برهة قال لنفسه كلا يا حميد لقد التقيت بدانة بعد غياب دام ١٢ عاما وتريد أن تكتب لها رسالة عادية! يجب أن تكتب لها شيئا مميزا يذكرها بك ويبهرها في الوقت ذاته«[1] . دانة الطفلة التي كانت مع حميد في نفس المدرسة ووالده صديق والد حميد ولكن بعد وفاة والد حميد انتقلت أسرة حميد إلى مكان آخر يبعد عن مدينة دانة. الرواية متسلسلة ومترابطة حيث لا يمكن عزل أي فصل عن الأخر.تدور أحداث فصل «دانة تجابه كبرياء المجتمع»[2]. حول تلقى دانة الوظيفة بعد أن تخرجت من الكلية، على الرغم من الصعوبة في الحصول على العمل، وأصبحت رئيسة القسم بفضل حصولها على درجة الماجستير مما أثار عصبية «عبدالله» أحد موظفي الشركة الذي لا يؤمن بتعليم المرأة ولا بعملها، فحقد عليها وحاول أن يدبر لها المكايد « تنهدت دانة في ضجر وأدركت عقم الاستمرار في مجادلة رجل ذي عقلية عنيدة ومتحجرة كعبدالله، لذلك قالت: إذا فأنت لا تعترف بي رئيسة لوحدة تعمل أنت بها؟ عبدالله: بالطبع لا، وسوف أتفاهم مع علي في هذا الأمر» [3]. تنهى الكاتبة الفصل برغبة دانة بالتعرف على عبدالله أكثر. وجاء فصل «وتستمر معاناة حميد»، قصيرا يتحدث عن معاناة حميد من عدم حصوله على وظيفة مناسبة بعد تخرجه من الكلية وعدم قدرته على تحقيق حلمه وحلم والدته وأخته الوحيدة. أما فصل «عبدالله يحفر قبر دانة»، عبدالله الذي دبر المكايد للتخلص من دانة وها هو يدبر لها مكيدة عظيمة، ولكن دانة كانت أذكي منه فقلبت له الموازين حيث دبرت له هي مكيدة مع كل ما تحتوى من أدلة وبراهين. وأخيرا فصل «حميد يقتنص الوظيفة أخيرا»، بعد المعاناة التي عاني منها حميد مع صديقه سلطان تم توظيفهم. الرواية مترابطة متماسكة الفصول ولكن الكاتبة أرادت أن تمنح كل فصل عنوانا خاصا به. « عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل» العنوان الرئيسي مرتبط بالفصول الداخلية ويسرد لنا العنوان الرئيسي الرواية من خلال كلماته البسيطة؛ حيث يستطيع القارئ التعرف على مضمون الفصول من خلال العنوان الرئيسي. وهذا ما يدل على حرص الكاتب على أن يبين لقارئ مكانة المرأة من خلال العنوان وفصول الرواية،المرأة تطمح بتسلق سلم النجاح والتمييز طالما الظروف المحيطة بها تسمح بذلك ولكن طموحها يتصادم مع النظرة النمطية التي

(١) سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق،ص.٦٧.
(٢) جاء الفصل في عشر صفحات، (١٠٥ إلى ١١٥).
(٣) سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق،ص.١١٤.

تحملها شريحة من المجتمع، التي ما تزال تنظر سلبا إلى طموح ونجاح المرأة، وتلك الشريحة يمثلها الرجل الذي يقرر- بناء على الموروثات العقلية التي تراكمت على مر السنين- أن المكان الطبيعي للمرأة هو المنزل، العنوان ملتحم مع مضمون الرواية ويعبر عن المكان الذي حدثت به الأحداث وعن موروث هذا المكان ومدى تأثر الشخصيات به

ثانيا: حضور المكان في العناوين الداخلية في الرواية الإماراتية:

يحضر المكان في العناوين الداخلية للروايات الإماراتية حضورا لافتا،فالمكان هو الأرض والانتماء، والمكان هو مسرح الذكريات، وساحة التغير التي حدثت في الإمارات، لذا حضر كثيفا في عناوين الراوية، مما دفع الكاتب إلى أن يرسم عنوان نصه بصيغة مكانية، رغبة منه في ربط النص المتن بمكان بعينه، فنجد في قائمة العناوين: « في القاهرة» ، « وادي الحلو» من رواية « رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش:

«في القاهرة» جاء الفصل في ثماني صفحات، وتدور أحداثه حول سفر « علياء» للقاهرة للدراسة والحصول على درجة الدكتوراه وتعرفها على بعض الصديقات، ورغبتها في أن تسكن لوحدها؛ ولكن والدها يرفض ذلك ويدعها تسكن عند أم أحمد الذي يعرفها من الإمارات ليطمئن عليها أكثر، فالقاهرة هي مكان الذكريات عند « علياء» ذكريات الدراسة

والصداقة وذكريات «عبدالرحمن» الذي أحبته، وخلال سفرها رجع إلى الإمارات بعد أن انهى دراسته في الخارج ليتزوج ويرجع مرة أخرى، في الوقت نفسه بعثت « علياء» له ولأسرتها رسائل لحضور مناقشة رسالتها « في ذلك الصباح استلم رسالة منها فتحها، فإذا هي تذكرة إلى القاهرة لحضور مناقشة رسالتها، مزق التذكرة هائجا مغتاظا، ودلف مجلس البيت حيث ينتظر والده بعض الأصدقاء، وقال: أنا مستعجل أريد السفر برفقة زوجتي. في الوقت ذاته كانت علياء تستعد لاستقباله على نفس رحلة الطيران التي جاءت بوالدها وعبدالله لحضور مناقشة الرسالة بعد أن أرسلت إليه تذكرة سفره ولكنه لم يأت»[1]. القاهرة وذكرياتها أصبحت عالقة في ذهن «علياء» مدى الحياة وأصبحت القاهرة من أجمل لحظات العمر. إن البطلة(علياء) في استحضارها للمكان، تتجه للبحث عن عالمها الخاص، لاسترجاع ذكرياتها ، ولذلك كثيرا ما تلجأ إلى إعادة بنائه لا كما هو موجود في واقعه الفزيائي، وإنما تشكله وفق ما تحب أن تراه، فتسترجعه لبنة لبنة وتخلطه بكل أشكال البناء والصور التجسيدية والمجردة.

فصل « وادي الحلو» وهو المكان الثاني بعد القاهرة الذي اختارته الكاتبة عنوانا لفصل من فصول روايتها، وادي الحلو منطقة وجود صديقتها« عذيبة» التي تعرفت عليها في طفولتها أثناء

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص.٥٧.

الرحلة المدرسية ، وهو المكان الذي ظلت فيه ليلة عندما تركتها الحافلة وتعرفت على «عذيبة». وادي الحلو من القرى الصغيرة التي تتبع إمارة الشارقة وتقع في منطقة الجبال فهي بعيدة نسبياً عن المدن فموقعها الجبلي جعل من الصعب اتصالها بالمدن، تقطعها السيارة في زمن يتعدى الساعة لوعورة الطريق. أحبت « علياء« وادي الحلو وتحملت وعورة الطريق في سبيل صديقتها وحبها الشديد لها « وقبل أن تتحرك السيارة باتجاه المنطقة الشرقية من إمارة الشارقة لمحت أخاها يحدث السائق، ابتسمت راضية لأنها تعلم أنه يوصيه بها خيرا، فقد كان قبل قليل يحاول أن يثنيها عما عزمت عليه وهي لم تسترد قواها بعد، قالت له: اعتبرني في نقاهة أقضيها في أحب الأماكن إلي»[1]. أصبح وادي الحلو المكان المريح والحالم لعلياء « تقوم جبال فيتجلى القيام كأروع ما تجلى قيام مخلوق. جبال تجاور أودية علو يجاور هبوطا، أصعد الجبال فأراني فوق القمة ألتقي هناك صديقتين وأبني بيتي وأصادق الكائنات التي تشاركني المكان»[2]. نلاحظ أن المكان يشارك علياء في حلمها ومشاعرها كأنه شخص يفقه ويشعر بما تشعر به علياء.نلاحظ أن المكان البسيط يعكس بساطته على نفوس وطباع سكانه فقد امتازت «عذيبة» ببساطتها وبقلبها الكبير الذي احتوى صديقتها وراح يخفف عنها معاناتها فكل من المكان والصديقة لعب دورا مهما في التخفيف عن علياء وعن معاناتها « رائعة هذه العذيبة زوجة وأما وجارة وصديقة أيضا..كم منا في هذه الدنيا يحتاج لمثلها في حياته. نتوقع أحيانا من الآخرين هذا الحجم من المحبة لكننا نقع ضحية خيبات التوقع، فالأقنعة رائجة هذه الأيام كما لم ترج يوما»[3]. «عذيبة» العذبة رمز المحبة والإخاء والنقاء التي ظلّت في الريف ولم تتلوّث بالثقافة المدنية الجديدة التي سادتها المصالح المادية والكذب والمجاملة والنفاق، فتبقى وفية للصداقة التي ربطت بينهما منذ أن التقيتا صدفة في إحدى الرحلات المدرسية، وبالتالي فإن «عُذيبة» على المستوى الدلالي سوف تتوازى مع الطبيعة (المكان) في ممكنات العطاء والشفافية والجمال كما لدى الرومانسيين.

ويحدثنا أحمد راشد في فصل « الشقة الخامسة» من روايته « ورقة السرير» عن الشقق التي قطنها في أبوظبي ، ويشير إلى هروبه من بلدته ومسقط رأسه خورفكان، ثمة أريكة اعتاد الجلوس عليها ، وشكلت جلسته الدائمة ما يشبه الحفرة في جسد الكنبة، يؤرخ لطلاقه من زوجته الأولى في الشقة الثانية ، وطلاقه من زوجته الثانية في الشقة الرابعة ، ويبدي انزعاجا من اختفاء بعض الأسواق والأمكنة ، والشوارع التي تتبدل معالمها فجأة. يسرد لنا عن مشاعره تجاه تلك الشقق التي قطنها في أبوظبي والأحداث التي حدثت له أثناء تلك السنين، الشقة الخامسة وهي شقة الميناء التي انتقل إليها كانت بعيدة ونائية رغبة منه في الهدوء والاستقرار « إذا أراد المرء أن يسكن بهدوء في هذه المدينة، فإلى أين يذهب؟ هل يستأجر شقة في برج أحد كثبان صحراء الربع الخالي؟ ولكن

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق ،ص.١٣٩.
(٢) المصدر نفسه، ص. ١٤١.
(٣) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق ،ص.١٤٣.

مشهد البحر من شرفة تلك الشقة كان ساحقا للعيون ذلك البحر الممتد من الميناء على اليسار إلى اللانهاية...«[1]. ويمكن أن نطرح سؤالا هنا: هل كان المكان سببا في هروب الإنسان منه؟ والإجابة جاءت في هذا الفصل أن الإنسان يؤثر ويتأثر بالمكان الذي يتواجد فيه ويكاد يكون السبب الرئيسي في جذبه للعيش أو نفوره منه.كما رأينا كيف نفر البطل من شقة إلى أخرى إلى أن وصل إلى الشقة التي استقر بها.

يبدأ الفصل» بورخيس في بانكوك» بالعودة إلى الحديث عن الشقة الرابعة، قبل أن يطلق زوجته الثانية ويعرض لنا بعض الأحداث التي وقعت في هذه الشقة، والمرض الذي أصابه في تلك الفترة من حياته «جلست على الكنبة فلاحظت زوجتي انتفاخا واضحا جدا، والغريب أنني لم ألاحظه. حين نظرت رأيت قدمي منتفختين فعلا ، لكني قلت: لعله طارئ وسيزول بعد قليل عندما استريح، عندما اتجرع كأسا فالموضوع لا يستحق كل هذا الاهتمام... أبدت زوجتي استغرابها.... كل شيء عندك غير مهم، على الأقل اذهب إلى المستشفى للتأكد»[2].

وبالفعل ذهب إلى المستشفى للتأكد،ولكن المعاناه التي واجهته جعلته يتخذ قرار السفر إلى» بانكوك» للعلاج. فالمكان له حضوره البارز ، بل ثمة تأكيد على أهميته عبر استخدام مفردة (بورخيس) التي تحدد مكاناً بذاته: « هناك عدة مستشفيات تايلندية جيدة ومتخصصة ولكن الخليجيين يفضلون (الأمريكي) وإلى أين نحن ذاهبون الآن؟ إلى الملكي طبعا، لأن (الأمريكي) مقابل الفندق الذي تقابلنا فيه، فندق(بورخيس) ..»[3] الشخصية ترتبط بالمكان بكل ما فيه، بغض النظر عن طبيعة العلاقة مع المكان، سواء أكانت مبهجة أم كئيبة، بل هي تتفاوت من شخص إلى أخر،» في الغرفة أفتح شباكا على نهار بانكوك الذي ينمو من خلال النافذة، أوراقي على الطاولة. آلاف أفكاري في ورقة رقيقة تجعلني أوشك على التحديق بالفراغ.... أقضي وقتا طويلا، ناجحا أو فاشلا لا يهم، المهم أنه يغنيني. وبعدما أحس بالانهاك أنزل، أتجول ماشيا لساعة أو أقل في المنطقة المحيطة بالفندق،كأنني حين أمشي، أمشي للطمأنينة على الحياة التي تجري قربي، أو على قربي من هذه الحياة»[4].

نلاحظ العلاقة التي كونها البطل مع الغرفة والاطمئنان إليها مما ساعده في العمل والتأليف. فالمكان عامل رئيسي يؤثر في الإنسان وإنتاجه الأدبي. الفصلان «الشقة الخامسة»، « بورخيس في بانكوك» يرتبطان بالعنوان الرئيسي بشكل غير مباشر حيث إن العنوان الرئيسي (ورقة السرير) يدل على السرير الذي اشتراه البطل لأمه في مستشفى في أبوظبي، فالمكان يلعب دورا كبيرا في

(١) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ص. ٩٥.
(٣)المصدر نفسه، ص.١١٨.
(٤) المصدر نفسه، ص .١٣٨.

العنوان الرئيسي والعناونين التاليين: الشقة الخامسة»، « بورخيس في بانكوك» المكان المحلي في فصل (الشقة الخامسة) و المكان الأجنبي في فصل (بورخيس في بانكوك).

أما فصل» سلام من صبا باريس»[1] ، فتدور أحداثه حول وصول « لويس» من باريس إلى دبي للبحث عن أهله فبهرته دبي « عندما وصل لويس للإمارات كان مندهشا من تطور دبي الهائل، وكان يحاول أن يتأكد إن كان في دولة عربية»[2]. وعندما وصل أخذ يسأل عن منزل والده إلى أن وصل عند عمه وأخته علياء التي أحبها منذ النظرة الأولى،ففرحت علياء والعم بعودة لويس الذي عاش حياته مع والدته في باريس وقد تطبع بأطباع أهل باريس، ومع الوقت أخذ يتعلم الصلاة وبعضا من تقاليد أهل الإمارات. الفصل قصير جدا وهو مرتبط بالعنوان الرئيسي « بين طرقات باريس» فمن باريس رجع لويس بعد أن تعلم وترعرع في ظل باريس. رجع ليبحث عن مكانه الأصلي، المكان الذي سيمنحه الاستقرار النفسي والاجتماعي وذلك بالالتقاء بأهله.

تدور أحداث فصل « بغداد» من رواية «بالأحمر فقط «[3]. لمريم راشد الزعابي، حول «خالد» وصديقه «حسيب» الذي التقى به خالد ببغداد في الكلية، فقط تعرف على» حسيب» في السجن بإيران، ولا تتوقف الرواية عند رصد آلام هذا الشاب، والمواقف الصعبة التي واجهها، وإنما تتجاوز ذلك إلى رسم خريطة عربية تكتنفها الأنواء وتواجه تحديات ضخمة تهدد مصيرها المشترك. تتناول الرواية قضية العراق من خلال شخصيات عايشت بعض الأحداث المهمة في تاريخ هذا البلد .

اعتمدت الكاتبة أحيانا أسلوب الاستذكار، في محاولة لرصد عالم الطفولة الذي اتسم بالهدوء والاستقرار، والمقارنة بينه وبين ما يشهده الحاضر من تطورات عاصفة. عنوان الفصل يرتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان الريئسي « بالأحمر فقط» عنوان « يبدو محيلا إلى الدم والثورة وفوران النار»[4]. والأحداث السياسية التي حدثت في بغداد تدل أيضا على الدم والنار؛ فكأن لون الدم ينتشر في تلك المدينة ولا يوجد غير الدم والعنف.

يبدأ الكاتب فصل «طائر مُبتل بالمدن»[5] ،بالسير في المدن وعلى أقدام التعب شغب لذيذ وعتّه يمارسه كلما احتضنته مدينة أو صدته أخرى» [6]. فالتجول والسفر حبٌ لا ينتهى عند البطل حيث تدول أحداث هذا الفصل حول عدة مدن «موسكو اسم كبيرة لمدينة تتقشر من الخارج، مدينة

(١)من رواية « بين طرقات باريس» لفاطمة الحمادي: فجاء الفصل في خمس صفحات.
(٢) فاطمة الحمادي، بين طرقات باريس،مصدر سابق، ص.٦٦.
(٣) مريم راشد خميس الزعابي، بالأحمر فقط، الإمارات، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع،ط.١، ٢٠٠٩.
(٤)مجلة بيت السرد، مجلة نصف سنوية تعنى بشؤون السرد القصصي، يصدرها نادي القصة في اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة، عنوان المقال: بالأحمر فقط والإخفاق السردي، عبد الفتاح صبري، ص.٩٦.
(٥)فصل من رواية «الطائر بجناح أبعد منه » لناصر الظاهري « .
(٦)ناصر الظاهري، الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق ،ص.٢١.

بدينة كبائعة الخضار في شارع آربات»[١]. بعض المدن تحرك الذكريات في النفس كما تفعل موسكو في نفس البطل، وهاهو يتذكر ويحن إلى مدينة أخرى إلا وهي « مدينة لينينجراد هل هي صامدة، جامدة مثل وجوه الروس القدماء؟ الآن حين يتذكرها يتذكر أنها من المدن التي تزحف الجسد، ترقص شعره، يحضر الوطن كله فيها، يتجلى بهيبته وكبريائه»[٢]. يتجول في أماكن متعددة» لينينجراد،موسكو، بغداد،القاهرة المدينة، مكة، نابولي، ميلانو، بلغراد، سرابيفو، جنيف، ديجون، باريس... يبدو كبحار متمرس يقطع في زمن سحري كل هذا المتاهات»[٣]. ربما تكون لديه هواية السفر وحب الاستكشاف والتعرف على المدن الجديدة، فالذكريات ما زالت تلاحق البطل. فتعدد الأماكن والمدن يدل على تعدد الثقافات.

«صدام في المستشفى» فصل من رواية « عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل» لسلطان الزعابي، فالمستشفى هو المكان الذي ألتقى به الصديقان بعد غياب دام سنوات، في قسم الولادة حيث كان كل منهما ينتظر مولودا جديدا، « ضم محمدخالد في سعادة حقيقية، فربت خالد على كتفه وهو يقول: صحيح بأنه مرت سنين على فراقنا، ولكني لم أنسك طوال ذلك الوقت»[٤]. فدار حوار بين الصديقين حول ماذا سيرزقان وعندما سأل محمد خالدا هذا السؤال كأنه سبب له وجعا أو إحراجا لأنه سيرزق ببنت ولكن محمد غير وجهة نظر صديقه خالد حول الموضوع» طأطأ خالد رأسه ولزم الصمت مرة أخرى فآثر محمد السكوت. بدا على خالد بأنه كان يقلب كلام محمد في رأسه وبدأ يقتنع به روايدا، إذ أدرك بعد قليل مدى سذاجة تفكيره وشعر بالخجل من نفسه.إلا أن ذلك لم يمنعه من الالتفاف إلى محمد وهو يقول: يبدو بأنك أبرع مما ظننت يا محمد لقد أقتنعت فعلا بكلامك الحكيم، فشكرا لك يا صديقي»[٥]. وتعرف كلا من محمد وخالد على الأسماء التي اختارها كلاهما لأبنائهما. وبعد فترة من الحديث بتر خالد حديثه مع محمد وذهب لرؤية زوجته التي أنجبت بنتا وعندما خرج لم ير محمد وظل يبحث عنه ولم يره بعد ذلك لأنه عرف بعد سنوات عديدة أنه توفي. وبذلك يصبح المستشفى مكان لقاء الأصدقاء ومكان بداية الحياة. المستشفى هنا فوق دلالتها المكانية إطار اجتماعي زمني يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجريدية التي تملأها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي، نلاحظ أثر هذا المكان في تطور أحداث الرواية.

فصل «المنزل القديم»[٦]، وهو عبارة عن ذكريات تسردها» ميرة» للقارئ عن المكان الذي

(١) المصدر نفسه، ص.٢٢.
(٢)المصدر نفسه، ص.٢٨.
(٣) ناصر الظاهري، الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق ،ص.٣٦.
(٤)سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق ،ص.٢٠.
(٥) المصدر نفسه، ص.٢٣.
(٦)فصل من رواية « حدثتنا ميرة» لميس فارس المرزوقي، وهوفصل قصير جدا من(٢٤إلى ٢٧).

قضت فيه طفولتها وأصبح مرتبطا بالذكريات الجميلة « لم يبق من صورة المنزل القديم سوى بعض الذكريات الضبابية، ساحته الواسعة تحيط بها غرف عديدة للنوم والجلوس، لكنني أذكر تماما كيف كنا نرافق والدي أنا وأخي الأصغر، حين كان يشرف على تجهيز الحديقة الكبيرة للمنزل الجديد»[١]. ثم انتقلت « ميرة» إلى المنزل الجديد وأخذت تصف لنا ما يحتويه شكله الهندسي، فالكاتبة ركزت على الشكل الهندسي للمنزل؛ تجميع صفات خارجية للمكان ،وذلك ما تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه « كان منزلا كبيرا بالقياس إلى بيوت ذلك الوقت، له باب رئيس يوصل إلى (الكراج الكبير) والذي كان في الوقت نفسه ساحة كبيرة في الجهة الشرقية من المنزل، وبابان فرعيان أحدهما في الطرف المجاور للباب الرئيس والآخر يقع في الجهة الشمالية....» [٢]؛ اهتمت الكاتبة بالشكل الخارجي للمنزل ولم تربط بين المنزل وعلاقته بالشخصيات بشكل مباشر، فهي مازالت تبحث في الذاكرة عن ذلك المنزل القديم وتلك الأيام الرائعة التي عاشتها مع عائلتها في كنف المنزل القديم. فالمكان يرتبط مع الإنسان في الذكريات ويصبح هو الذكرى الرائعة.

«الباطنة»[٣] هي المنطقة التي استقرت بها أسرة جمعة بعد أن غادروا منطقة « الخضراء» وسرعان ما تأقلمت الأسرة مع المنطقة وأهلها،واستقر وضع أسرة» جمعة» إلى أن قرر أن يتزوج على زوجته؛ ولكنها مع الوقت رضيت ورجعت كما عهدها، ولم يلبث أن زوج ابنته «آمنه» لرجل يكبرها في السن قليلا ولكن ندم بعد ذلك. الفصل قصير جاءت به الكاتبة وبهذا الاسم» الباطنة» لتلقى الضوء على هذه المنطقة وتعرف القارئ بها وبعاداتها وتقاليدها وطيبة أهلها. في الصفحات السابقة يلاحظ حضور المكان في روايات الإماراتية، تحمل عناوين مكانية؛ أي أن المجموعة مكانية وينهض فيها المكان بوظيفة أصلية ومركزية في بناء أفنان الدلالة وامتداداتها الممكنة. والعناوين التي تم عرضها هي أسماء مواقع ومدن عربية وغير عربية، محملة بخصوصيات تتحدد ملامحها عبر سياقات توظيفها المتباينة، والمتشابكة في كثير من المستويات المرجعية أو الإحالية، عبر ما يضفيه الكاتب عليها من قيم جمالية أو صور وقائعية تنبض بالحياة وترسم حدودها التي تحركها مستويات إدراك القارئ ووعيه الخاص بهذه الأمكنة، لذلك يمكن القول إن هذه العناوين المكانية تتجه بإصرار نحو خلق قوانينها الخاصة ودلالاتها العميقة في التجربة الروائية الإماراتية، انطلاقا من استكشاف المكان والتعامل معه كينبوع جمالي، من حيث إنها تؤسس عالما خاصا يؤكد بكل تداعياته شهوة الامتلاء الواعي بالمكان وتراكماته الدلالية الكثيفة.

(١) لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٢٤.
(٢) المصدر نفسه، ص.٢٤.
(٣) فصل من رواية « طروس إلى مولاي السلطان» لساره جروان، الباطنة: تقع في منطقة الفرفارة التابعة لولاية شناص في سلطنة عمان. ينظر: سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان،بيروت، دار الآداب، ط.١، ٢٠٠٩، ص.١١٧.

تعد العناوين المكانية في الرواية الإماراتية معبرة عن ثبات المكان، رغم التسليم بتبدل معالم هذا المكان، وتحولات الشخصيات فيه. حيث يصبح المكان هو المهيمن والمتحكم في حركة الشخصيات ومسببا للأحداث الرئيسية فيه.

ثالثا: هيمنة الزمن في العناوين الداخلية في الرواية الإماراتية:

يرتبط الزمن بالحياة الإنسانية بصورة وثيقة، حيث يتواشج مع مفردات الإنسان العامة و الخاصة، فيؤطر انفعالاته الداخلية به و بما يحيطه، فيغدو الزمن هو المؤطر لمرحلة زمنية تتنامى أحداث الرواية فيها، و هذا ما برز من خلال عنوان فصل في رواية» رائحة الزنجبيل» لصالح غابش حيث جاء الفصل بعنوان» ليلة طويلة» فالزمن هنا لا علاقة له بالوقت الكرونولوجي، بل هو زمن يتناغم مع إحساس الإنسان الداخلي و رغبته في أن يكون البوح سمة لهذا الزمن، فيفرش البوح رداءه على الحياة، أو عندما يكون للزمن القدرة على التذكر والتعبير عن مختلف الأفكار والرؤى داخل النفس البشرية. جاء الفصل في أربع صفحات فقط، تدور أحداثه حول (علياء) وكيف مضت تلك الليلة الطويلة التي غادرت فيها الفراش بعد أن أحس جسدها بالملل من أثر مرض مضى عليها ثلاثة أيام، وأخذت تقرأ في الملف الذي تركته لها (أمينة) التي تعمل لديها في الشركة، والمفاجأة في تلك الليلة هي قدوم (مريم) أخت ناصر واعترافها بأن كل ماحدث لا يخلو من انتقام، بالرغم من أنها لم تصرح به من قبل، والسبب يعود إلى فقرة عائلتها واعتمادها على أسرة (علياء)، تختم الكاتبة الفصل بالفلاش باك(Flashback) والعودة إلى ذكريات « أمي الدافئة.. لم تكن لتترك أحدا يحتاج شيئا وفي يدها أن تعطره بزنجبيلها الحليبي..فتكسوه من دفئها وتضع اسمه على صوتها الحاني فكأنها حين تناديه باسمه تقول نشيدا هادئا يموج مع حاجة النفس لمن يثق بأنها في حاجة للعون»[1]. وقبل أن تنهى(علياء) ليلتها أخذت تقرأ رسالة الموظفة (أمينة) « فضت علياء الرسالة تريد أن تختم بها ليلتها قبل أن تستأنف رقادها بعد أن بدأ الإرهاق يتسرب إليها .... استلقت علياء على سريرها واستسلمت عيناها لنوم لم يشغلها عن التفكير»[2]. من هنا نلاحظ ارتباط العنوان الرئيسي(رائحة الزنجبيل) بالعنوان الفرعي(ليلة طويلة) وخاصة من خلال ما سردته البطلة عن زنجبيل أمها حيث أخذها الحنين إلى بيتها القديم، ووالدتها الحنون والدفء العاطفي الذي كانت تحياه؛ فهي تحن إليه وتتذوق لذة تلك الأيام من خلال شراب الحليب الممزوج بالزنجبيل، الذي يمنح الدفء لشاربه، كما تمنح أمها الدفء لها بصنعها هذا الشراب في أيام الشتاء. فالعنوان الفرعي له صلة وثيقة بالعنوان الرئيسي.

فالزمان لعب دورا كبيرا في هذا الفصل حيث إن الفصل شتاء،» وفي الوقت الذي آوى الناس

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٣٧،١٣٦.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٣٧.

إلى أسرتهم متدثرين في الجو البارد بألحفتهم وسط هذا الإزعاج تغادر علياء سريرها»[1]. كأن فصل الشتاء مرتبط بالشراب (الزنجبيل).و جاءت رواية «بالأحمر فقط» لكاتبتها مريم راشد الزعابي، لتؤطر عملاً روائياً يحمل كل جزء منها عنواناً فرعياً، هذا العنوان جاء فاتحاً مجال التأويل الخصب للقارئ، جاء العنوان (بيان آذار/ مارس ١٩٧٠م) نصا محاذيا للعنوان الرئيسي، يفتح أفق القارئ لتوقع العديد من الأمور في العراق، هل هو زمن تحرير العراق؟ أم زمن استقلال الأكراد في العراق؟ من هنا يمكننا القول، إن العنوان الفرعي (بيان آذار/ مارس ١٩٧٠م) جاء موازياً لفكرة النص الأساسية. وما يمكن استنتاجه أن البنى المكانية الاجتماعية، ظلت مرتبطة بالتجربة العامة ،مرتبطة بهذا التاريخ بالذات،بوصفه نواة ومحور بقية الأماكن. حيث تدور أحداثه حول القرار الذي صدر في هذا التاريخ، الذي من خلاله تبدلت خريطة العراق كليا حيث تغيرت قضية الأكراد، وأصبح لهم الحق وحل مشاكلهم الداخلية والخارجية وأعطوا حقوقهم في الدولة. «على الرغم من أنهم يعيشون الآن فترة تحول كبيرة، فبعد تولي أحمد البكر رئاسة الجمهورية وإصدراه لبيان آذار جعل العراقيين ينتظرون الخير الذي سوف ينحدر عليهم من هذا الرئيس الجديد للعراق المجيد، الذي يرون من خلاله ذاتهم وحياتهم الباقية...«[2]. نلاحظ في هذا الفصل أثر القرار الذي أُصدر في هذا التاريخ واليوم المحدد، فأصبح تاريخا للعراق وخاصة للأكراد،و أصبحت تاريخا يعود إليه الدراسون. فالرواية تقوم على بنية زمنية تاريخية ، تتشخص في المكان التاريخي ، يمتد من الماضي وحتى اللحظة الراهنة، تضيئه أحداث تحييها شخصيّات إنسانية فنيّة ، حيّة وكاملة. فالفصل يمكن اعتباره بأنه مرجعية حقيقية متّصلة بالحدث التاريخي ،ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي .

جاء كذلك فصل (لحظة ميلاد) من رواية» النبراس» للكاتب علي أحمد الحميري، لتحمل صيغة زمنية مركبة(لحظة + ميلاد) ، و كأنه يريد فرض أمر محال في اللغة، فيجعله نقطة الضوء الجاذبة للقارئ. فهل يقصد الكاتب لحظة ميلاده الحقيقة أم جاءت مجازية لتعبر عن شيء ما؟ وكأن الكاتب يرغب في إيقاع القارئ في الحيرة ذاتها التي عاشتها بطلة هذا الفصل.تدور أحداث الفصل حول اللحظة التي تعرفت فيها على الشخص الذي كانت تحمل فيه، « لحظة ميلادي الأولى التي اكتشفتها في عينيك كانت في قرية(سلي)، منذ ثلاثة أشهر، ونيف... كنت حينذاك أعمل بمطعم(الكابتتزوايف)، وقد مضى على عملي قرابة العام ...كانت تلك المرة الأولى التي أراك فيها في المطعم بل في مدينتي، جئتني يومذاك برفقة شاب من أهل المدينة..»[3]. نلاحظ أن عنوان الفصل (لحظة ميلاد) جاء من اهتمام الكاتب بالزمان وإحساسه به، فكثيراً ما استعاض عن الزمن الآلي بالزمن النفسي، ولعب على وتره طويلاً ، فلحظة الميلاد هي اللحظة النفسية التي

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٣٤.
(٢) مريم راشد خميس الزعابي، بالأحمر فقط، مصدر سابق، ص. ٦٧.
(٣) أحمد الحميري، النبراس، مصدر سابق،ص.١٨.

لعبت دروا في ولادة مشاعر الحب عند بطلة الرواية، فعنوان الفصل كان مجازيا يعبر عن الحالة النفسية للبطلة. حيت ارتبط العنوان الرئيسي(النبراس) بالعنوان الفرعي(لحظة ميلاد) فكأن هذه اللحظة من حياة البطلة هي المصباح والسراج الذي ينير الطريق لها. إن المكان الأليف أو المكان الاجتماعي الذي أمضى فيه طفولته، وشهد لحظة ميلاده، وأنشأ فيه علاقاته الحميمية، لم يكن حاضرا مباشرة ، وبذلك يتحول إلى نواة خفية تؤطر النص وتحرك الدلالية المختلفة.

بينما يأتي فصل (الأيام الجميلة) من رواية «بنت المطر» للكاتبة مريم الغفلي، ليعبر عن بؤرة زمنية معينة، و هي فترة ما بعد منتصف الليل؛حيث تأتي هذه السويعات من الليل فترة زمنية فاصلة من حياة بطلة الرواية، جاءت هذه الفترة نهاية لمعاناة عاشتها البطلة وبداية سنة جديدة وحياة جديدة. « مدينة أبوظبي بعد منصف الليل. شارع الكورنيش يعج بالحركة. الضجيج في كل مكان، الألعاب النارية والتمنيات تنطلق من أفواه الحشود التي تجمعت وهي تودع عاما مضى. تنطلق الأماني من الأفواه، الازدحام يزداد وكأن العالم كله هنا يحتفل بالعام ٢٠٠٦«[١] . لقد جاء العنوان ليعبر عن المستقبل والأمل الذي يكمن في داخل البطلة، ورغبتها في أن تعيش الأيام المقبلة في سعادة ويكون عام ٢٠٠٦ عام خير وسعادة عليها، وتنسى من خلالها ماتعرضت له، فالعنوان (الأيام الجميلة) جاء يحمل في طياته الأمل والرغبة في أيام ومستقبل أجمل من الذي مضى، فالكاتبة وفقت في اختيار عنوان الفصل، حيث ختمت روايتها بهذا الأمل وهذا الفصل فكأنها تضع به نهاية سعيدة لروايتها.

العنوان الرئيسي (بنت المطر) وهي الحشرة الصغيرة التي تنزل بعد سقوط المطر لونها أحمر فكأنها تولد بعد سقوط المطر، فالدنيا بعد سقوط المطر تحيا وتنبت من جديد كذلك فصل (الأيام الجميلة) مرتبط بالعنوان الرئيسي فكأن البطلة شعرت بالحياة والنماء والرغبة في مستقبل وأيام جميلة في العام الجديد وفي هذا المكان بالتحديد، فالمكان شارك البطلة فرحتها وأحلامها . وبنت المطر كناية عن تلك الأيام الجميلة. المكان لا ينفصل عن زمنه وتجربته ؛لأنه لا ينقطع عن الذاكرة وأبعادها الإنسانية من حيث هو مبعث جمالي للألفة وتأسيس لتحولات المواقف بين حياة الواقع والتأملات الذاتية.

وجاء فصل(بعد مرور عشرين سنة) من رواية «الرجل الذي اشترى اسمه» للكاتب منصور عبدالرحمن،نصا محاذيا للمتن، حيث أفضى النص الأصلي بتشعباته، بما للزمن من الجراحات ومن الهموم مايكفي، فأي زمن هذا؟ و أيُّ معاناة تلك التي مربها البطل في هذا الزمن ؟ و من هنا جاء عنوان الفصل شاملاً لمعاناة متوالية مضى عليها عشرون عاما من حياة البطل،« آه يا دنيا ما أقساك علي! ما أن أخرج من حزن حتى أدخل في آخر، وما أن انتهي من مشكلة حتي

(١) مريم الغفلي، بنت المطر،سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط.١، ٢٠٠٩، ص.٢٧٦.

أبدأ أخرى. رحلت عني وأنا في أشد الحاجة لها، ففي الليلة الظلماء يفتقد البدر. لقد ماتت آمنه مهجة قلبي وشريكة حياتي. هي اليوم وأنا غدا«[١]. تدور أحداث الرواية حول الفوارق الطبقية في المجتمع الواحد، والمراسيم والقوانين الصادرة والتي تنال فقط من عامة أبناء المجتمع دون الحكام. وبعد مرور عشرين عاما يذكر لنا البطل المعاناة التي عاشها في حياته، فالزمن لم يكن مع البطل وأنما كان ضده، وكل هذه السنون لم يجن منها غير التعب والمعاناة، الرواية جاءت متسلسة ومترابطة بحيث لا يمكن حذف أي فصل عن الأخر. فبعد أن دفع البطل ثمن اسم ابنه الذي اعتبر نفسه اشتراه بماله، وبعد عشرين عاما يسرد للقارئ معاناته فالعنوان الفرعي مرتبط بالعنوان الرئيسي وهو جزء لا يتجزأ منه. يواجهنا نوع آخر من الأمكنة التي تعكس حياة البطل وما يتخللها من تمزق العلاقات الإنسانية واضطراب وعدم الشعور بالاستقرار،، والاتصال بالمكان بدلا من الانفصال عنه عبر الاقتصار على وصف أفعال الشخصيات، وإتاحة الفرصة للمكان كي يضطلع بدور البطولة إلى جانب الشخصيات.

وتلتها رواية «عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل» في فصلين متتاليين هما: (لقاء قصير وفراق طويل) و(بعد السنين يجئ الحنين)، جاء العنوان (لقاء قصير وفراق طويل) يحتوى على ألفاظ زمنية (لقاء، قصير، وفراق، طويل) كل كلمات العنوان تعبر عن فترة زمنية، تدور أحداث الفصل حول تعرف والد البطلة(دانة) على ابن صديقه الذي ظل يبحث عنه مدة ثماني سنوات، وفي أثناء الحفل المدرسي اكتشف خالد والد (دانة) أن الولد (حميد) ابن صديقه محمد الذي يبحث عنه ولكن سرعان ما ذهب الولد مع امه بعد أن عرف خالد أن صديقه محمد قد توفي.« ضم خالد ابنته والألم يعتصر قلبه، فهو فقد محمد قبل ٨ سنوات وظل يبحث عنه كل ذلك الوقت ليصدم بخبر وفاته دون أن يتمكن من رؤيته ثانية. والأكثر من ذلك، بأن خال فقط الآن حميد الذي يحمل رائحة صديقه الغالي والذي عده مثل ابنه تماما. حمل خالد ابنته وقال لنفسه بصوت خافت لا يخلو من حزن عميق لا بأس يا ابن محمد،سأجدك حتى ولو تغير شكلك فأنا لا أنسى الوجوده أبدا. وإن غداً لناظره قريب! «[٢].

نلاحظ من خلال هذا اللقاء القصير بحميد ابن صديقه محمد تعرف من خلاله على وفاة صديقه وظل يبحث عن ابنه الذي اختفى بعد ذلك اللقاء القصير فترة طويلة. جاء الفصل الثاني (بعد السنين يجئ الحنين) تنبئ عن فترة زمنية استحضرها الكاتب، و أضافها إلى شخصيات الرواية، فبعد مرور عدة سنوات وفي معرض التوظيف تعرف حميد على دانة، بعد أن كتب لها رسالة ليتعرف عليها ويتأكد ما إذا كانت هي نفسها دانة أم لا، حيث تعرفت دانة ووالدها على حميد من خلال الرسالة ففرح والد دانة على أنه سيلتقى بابن صديقه بعد هذه السنوات فأخذه

(١) منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه، مصدر سابق،ص.٦٥.
(٢) سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق ،ص.٤٦.

الحنين لتلك الأيام ولصديقه وانتظر اليوم الذي يلتقى به (بحميد) حسب ما جاء في الرسالة؛ ولكن القدر شاء غير ذلك، انتظر والد (دانة) حميد ولم يأت بسبب الظروف التي كان يمر بها، « مما جعل خالد في حالة نفسية يرثى لها وكأنه فقد ابنا له»[1]. و من هنا جاء العنوان الرئيسي(عنما تطمح المرأة ويغضب الرجل) شاملاً لمعاناة متوالية في النص، ليكون بهذا رسماً و علامة بارزة، وصيغة دقيقة جعلت منه بنية أساسية لنجاح النص و استمراريته، لما يحمله من بُعد فكري ممتد في جوهر النص وعمقه.

جاء فصل (سنة الجراد) من رواية «طروس إلى مولاي السلطان» لساره الجروان يحمل في طياته الأحداث التي حدثت في ذلك العام الذي كان حافلا بجني الجراد الذي تعود أهل الباطنة على جنيه سنويا بأمر من السلطان قابوس، وفي نفس هذا العام توفى (عبدالله بن سالم) أحد زعماء قبيلة بني كعب، فأصبح هذا العام مقترنا بصيد الجراد من البر،» وقبل أن تغمض عينيها في تلك الليلة سألت والدها: لماذا اصطدتم الجراد؟ فأسر إليها: (يني اليراد)[2].

إنما كان بأمر السلطان قابوس»[3]. فالزمن هنا مرتبط بالمكان والحدث الذي حدث في تلك الفترة، فالزمان هو الرباط الذي ينظم أحداث هذا الفصل، والسلسلة التي تربط بين حلقات الأحداث والزمن؛ لذلك سمى هذا العام سنة الجراد نسبة إلى أهم حدث في تلك السنة. نلاحظ كيف يمثل الزمن «عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها بناء الرواية ، فعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار وصيرورة الأحداث الروائية المتتابعة ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع المعيش»[4]. وكيف يمكن أن تقوم الرواية من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي، وتربط بين فصول الرواية وكأنها حدثت في زمن واحد.

تميز فصل «برودة في الصيف» من رواية« ورقة السرير« لأحمد راشد ثاني، باعتماد الكاتب على لغة المفارقة في العنوان بين كلمتي العنوان الداخلي (برودة + الصيف) حيث يبرز التناقض بينهما، فهل يمكن أن تكون هناك برودة في فصل الصيف في إمارة أبوظبي؟ هل العنوان كان عنوانا مجازيا أراد به الكاتب أمرا آخر؟ فالزمن يحدده الكاتب بأنه في فصل الصيف.« أكثر من أسبوعين في إبريل الماضي قضيتها حبيس البيت،إذ كلما استيقظت عند الساعة السابعة من الصباح وذهبت للعمل وجلست على طاولة المكتب، تبدأ برودة في الانتشار في كافة أنحاء جسدي أغلق المكيف بلا فائدة، أنزل لأدخن، وأتشمس خارج المكتب بلا فائدة.. كانت البرودة تزداد في

(١)سلطان إسماعيل الزعابي، ، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،مصدر سابق ،ص. ٨١.
(٢) (يني اليراد) بالعامية تعني جمع الجراد.
(٣) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان،مصدر سابق، ص.١٨١.
(٤) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٨، ص.١٠.

داخلي اشتعالا إنها الشيخوخة إذن!«[1]. نلاحظ من خلال الفقرة السابقة أن العنوان الداخلي كان عنوانا مجازيا، فالبطل يشعر بالبرد في فصل الصيف وهي علامة على تقدمه في العمر، يثير لدى القارئ الرغبة والتشويق في معرفة هذه البرودة ومصدرها وخاصة لو كان القارئ من دولة الإمارات؛ لأنه عالم بالزمن وخصائصة الفيزيائية. وعالم بالمكان وظروفه المناخية.

رابعا: شيوع عناوين الحرب والرحيل والموت:

يتبع كل حرب رحيل جديد، وينتج عن كل صراع تشتت آخر، ووجدت لهذه الظاهرة صدى في العناوين الروائية الداخلية لبعض الروايات الإماراتية ولكنها قليلة ، نقرأ منها:

في رواية « بالأحمر فقط» لمريم الزعابي، في فصل « الحرب» ،» فصل الحب والحرب» ،» هوامش على دفتر النكسة»، « بداية التاريخ(حرب الكويت)»، « الحصار». تدور أحداثها على لسان شاب يعيش وقائع سياسية واجتماعية وتاريخية تمتد لأكثر من ٣٠ عاما (حددتها الكاتبة بين ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٨) . يغادر الشاب العراق بعد الغزو الامريكي، متنقلا من بلد عربي إلى آخر ، حيث تظل بلاد الرافدين حاضرة في وجدانه بكل بهائها وألقها برغم الأحداث ومرارتها، هذه الاحداث التي تجيء على لسانه في صيغة استرجاعية لتعرج على مفاصل سياسية وتاريخية مهمة. لذلك كان لا بد من استخدام العناوين الداخلية التي تعبر عن الأحداث السياسية، فجاءت العناوين مناسبة لتلك الأحداث.

رواية « الحقد الدفين» لسلطان القاسمي، تشتمل فصول الرواية على ألفاظ الحرب والرحيل والموت: «وصول البرتغاليين إلى المحيط الهندي» ،» البوكيركي وساحل الجزيرة العربية»، « احتلال البوكيركي لجزيرة هرمز»، « مقاومة الاحتلال البرتغالي في هرمز»، « الهجوم على قلهات»، « احتلال مكة ومحاولة هدم قبر الرسول صلى الله عليه وسلم»، « مقتل الريس حامد»، نلاحظ أن العناوين الداخلية للرواية تحتوى على مفرادات الحرب والموت والدماء؛ وجاءت العناوين هكذا لتناسب سير الأحداث في الرواية حيث تدور أحداثها حول قصة رجل حمل معه حقده الموروث وما اكتسبه من أحقاد خلال مشاركته في الحروب الصليبية في شمال أفريقيا والبحر الأبيض المتوسط. قاصدا الشرق ليهدم الكعبة وينبش قبر - الرسول صلى الله عليه وسلم - حتى يساوم بجسده الطاهر على الأماكن المقدسة لدى المسيحيين حول بيت المقدس. ويحلم بتحويل نهر النيل من أثيوبيا إلى البحر الأحمر لتصبح مصر صحراء قاحلة، يسهل عليه احتلالها ويتسنى له تكوين قاعدة تربط البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط ويؤمّن للبرتغال طريق التجارة مع الهند. لكن الله هزمه كما هزم أصحاب الفيل، بعاصفة أخرجته من البحر الأحمر إلى ساحل القرن الأفريقي،

(١)أحمد راشد ثاني، ورقة السرير،مصدر سابق، ص. ٨،٧.

فصب غضبه وحقده على مدينة زيلع فهدمها. كما اتجه إلى مدن الساحل العربي للجزيرة العربية ومدينة هرمز على مدخل الخليج العربي، وبدأ يقصف تلك المدن وقتل الأبرياء وتشويههم والتمثيل بأجسادهم وهم أحياء. إن حضور الأمكنة التاريخية وما تعلق بها ، لم يأت لمجرد الوصف، أو لإضافات تكميلية في بنية النص، بل إنه حضور له دلالالته وقيمه الجمالية والفكرية.

«طروس إلى مولاي السلطان» لسارة الجروان»، جاء الفصل السابع يحمل عنوان« الحرب»، والفصل الثامن « الرحيل»، تسرد الكاتبة من خلال فصل الحرب أحداث محاصرة القوات البريطانية لإمارة البريمي، وحاولت جاهدة التقدم جوا وبرا لتدك قلاع بني كعب وحصونها، متذرعة بأسباب واهية لسلب ثروات المنطقة، استمرت المعركة قرابة الثلاث سنوات. عرضت من خلال الفصل أهم الأحداث التي حدثت في تلك المعركة. أما فصل « الرحيل « فقد تحدث عن رغبة البطل في الرحيل عن منطقته والاتجاه إلى منطقة أكثر أمانا لأسرته. المسألة الأولى في النص، تتعلق بالمكان في حد ذاته، تستغله الكاتبة جماليا وكأنه المكان الأول، فهو يأتي في فاتحة النص بشموليته ، فالأرض محددة التفاصيل معروفة الملامح.

خامسا: عناوين متنوعـــة:

تنوع العناوين الأخرى في باقي الروايات مثل :

المشاعر الإنسانية:

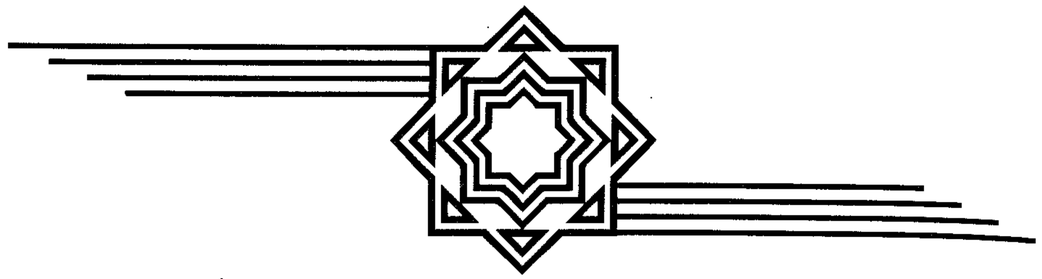
الروايات الإماراتية مليئة بكل أنواع المشاعر الإنسانية: الخسارات والإنتصارات، الظلم والعدل، الآمال والإنكسارات، الحزن والفرح والمعاناة، المحبة والبغض. فلا تكاد رواية تخلو من هذه المشاعر الإنسانية .على سبيل المثال نذكر بعض هذه الروايات التي تحتوى على العناوين الداخلية المئية بالمشاعر الإنسانية: « تثاؤب الأنامل» ، « بنت المطر»، النبراس» ،»الجسد الراحل»،»الرحالة»، «الرجل الذي اشترى اسمه»، « الطائر بجناح أبعد منه»، وغيرها الكثير.

أهم النتائج :

إنّ دراسة العتبات السردية في أي عمل أدبي من شأنها أن تكشف عن عمق العلاقة بين العتبة بصفتها محتوى ودلالة، وبين متن النص الأدبي، بل إنّ العتبة تعدُّ المدخل الحقيقي لقراءة هذا الكتاب أو ذاك. وتشكّل العتبات أهمية في الرواية الإماراتية؛ لأنها تكشف عن الغموض والكثافة داخل النسيج القصصي والروائي ومنها ينطلق المبدع إلى غمار الحبكة القصصية، لذا فإنّ العتبة السردية تشكّل الإدراك الأوّلي للمتلقي، فتساعده في ربط مضمون العتبة بمضمون النص والمغزى وفضاءات النص المختلفة.

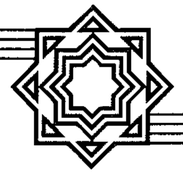
إن عملية العنونة في الرواية الإماراتية، ليست اعتباطية بل هي قصديه واعية ، تخضع لإستراتجية معينة، قوامها البحث عن التجديد، سواء في الشكل أو المضمون، فرغم أن العناوين -بصفة عامة- تصنف ضمن خارجيات النص أو ما اصطلح عليه بالعتبات (Seuils)، إلا أن الكتاب الإماراتيين أبدوا عناية باختيار العناوين ، إذ شحنوها بجملة من المعاني والدلالات و الإيحاءات. العنوان إذن هو الثريا التي تضيء فضاء النص، وتساعد على استكشاف أغواره. لقد جاء الإهداء في الرواية الإماراتية إلى أشخاص معينين، و مؤسسات، وجهات ، وغير ذلك ، وتبقى نية الكاتب مرهونة بالتقدير تجاه من يُهدى له العمل الإنتاجي، بل قد يصل الأمر إلى نسق التوافق بين طبيعة الإهداء وما هو منتج والجهة التي يُهدى لها ، كما أن متن الكتاب قد يفرض إهداءً معيناً سواء أكان مرتبطاً بالحزن والألم، أم بالفرح والغبطة ، أم بدلالات يراها الكاتب ذات علاقة بينها وبين مفردات الإهداء. كما أعطت الرواية الإماراتية أهمية كبيرة للاستهلال ، تلك الكلمات الأولى التي ترشد القارئ إلى مدخل الرواية ، وجاءت الاستهلالات واضحة.

و لقد وجدت الرواية الإماراتية، في عرف البياض السردي وما يتعلق به، مساحة للتعبير عن عصرها، وعن مواقفها، ووجد الروائي فيها مساحة للتعبير عن رؤيته الخاصة، بالعدول عن التقسيم المولد للبياض، أو الأخذ به مع تركه فارغا، أو الخروج عن الأعراف المتعلقة بالترقيم، أو العودة إلى العنونة بروح جديدة، وطرائق متنوعة. وتمثل لوحة الغلاف عنصرا مهما من عناصر النص الموازي، وهي في الوقت ذاته تساعد العنوان في أداء وظائفه المتعددة. و بذلك أثبتت عناوين الروايات مدى الوعي النقدي الذي وصل إليه الفكر العربي في الحقبة الأخيرة.



الباب الثاني

تشكيلات المكان في الرواية الإماراتية



الفصل الأول

هوية المكان

هوية المكان:

البحث في هوية المكان مدخل ضروري لفهم طبيعته ووظيفته الموضوعية والجمالية؛ ذلك لأنه« هوية من هويات النص لا يمكن اختزالها«[1]. إذ إن حضوره في النص يعد خضوعا متفاوتا لرؤيا المبدع وبؤرة اهتمامه بالمكان. يهدف البحث في المكان في الرواية الإماراتية إلى دراسة هويته الجمالية بوصفها بنية لها أبعادها وعلاقاتها وخلفياتها النفسية والاجتماعية والثقافية وهو في ظل هذه الأبعاد لا يشكل قضية انتماء جغرافي فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى تعلقه بالوجود الإنساني حيث يخلع عليه الكاتب من المظاهر ما يجعله» معادلا موضوعيا لما يدور في داخله من أحاسيس ومشاعر[2]، ومن ثم فإن تناول ظاهرة المكان في الرواية الإماراتية يتجه إلى مقاربة التجارب والرؤى الفنية والفلسفية.

لا ينفصل وصف المكان في الرواية الإماراتية عن الذاكرة الجماعية، إذ يشكل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان المفقود في الواقع عبر التخييل السردي، و تعيد سرد تفاصيل المكان الماضي؛ لأنها تسجل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذات مما يعيد الذاكرة إلى الارتباط بالمكان. فالصورة المكانية المجسدة للأرض الحبيبة أو النخلة المسبية أو الصحراء العطشى،أو البحر أو المدينة أو ما شأكل ذلك من تنويعات المكان المستحضرة في الرواية الإماراتية، تؤكد حالة الحنين إليه والإصرار الداخلي على استرجاعه. وما دامت صورته تقوم على حفر في الذاكرة، فإنها تخضع لتأملات الذات عند الكُتاب الإماراتيين ورغبتهم في إعادة إنتاجه أدبيا، فالتمسك بالمكان الماضي يؤكد الانتماء والرغبة في البحث في هوية المكان تاريخيا واجتماعيا وجماليا، وإلى إعادة إنتاج المكان في نسق أدبي وفني ترسم صورة فنية لحب الوطن.

إن المظاهر المكانية في النص الروائي تتميز بالكثافة وتنوع حضورها بين طبوغرافيا الأرض وتمثّلاتها البصرية والنفسية والخيالية على مستوى النص،وتؤكد حضور الانتماء في كل المظاهر؛ ومنها تأسيس المكان بالعودة flash back إلي تلك الأماكن التي أصابها التحول، وبدأت تتلاشي مع الوقت، وبعضها الآخر لم يعد له وجود إلا في الذاكرة.

« تتجلى أهمية التفاعل الذاتي/ الوطني في استحضار الوطن، فلا عجب أن نرى معظم الأعمال الروائية تستحضر الوطن»[3]، تستحضر بعض الروايات الإماراتية الارتباط بالمكان والتعلق بذاكرته، كما نجده في رواية «رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش:

(١)حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.ط.١،٢٠٠٠، ص .٧.

(٢) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط.١، ٢٠٠١،ص.١٦.

(٣) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٥٦.

« تحت شجرة الغافة بدا راشد مذعورا من الجلوس في ظلها الذي لاينفع بشيء في هذا الوقت من الليل، قال لسيف صاحب المنزل: ألم تجد مكانا نجلس فيه إلا تحت هذه الشجرة المرعبة؟ فيضحك الباقون وهم يكتمون الضحكات حذرا من أن يتسببوا في إيقاظ أحدهم»[1]. جاء ذكر شجر الغافة أكثر من مرة وفي أكثر من موضع في الرواية، فالبطلة تلجأ إلى الجلوس تحت تلك الشجر عندما تشعر بالحزن «اتكأت على الغافة التي كانت تتوسط بيت العائلة القديم هنا في الحيرة جلست على الأرض والشجرة الممتدة تحمي ظهرها، وكأن وحدتها الآن في هذا المدى الواسع أتاحت لها الحرية التي تحتاجها، فأسندت وجهها إلى ركبتيها وبكت بحرقة وغيظ..»[2]. وبين حين وآخر ترصد ذاكرة (علياء) مَوَاطِنها المحببة إلى قلبها، فتستجلبها لتعود إليها في الحاضر، ولكن التحولات والعمران قد عبثت بها فلم يبق منها سوى دلالات محصورة في شجرة الغافة التي ارتبطت بأرض هذا النوع من الأشجار، ولكن هذه الشجرة (الغافة) تشابكت في نص رائحة الزنجبيل مع ذكريات وحنين من نوع آخر يعود إلى سبعينيات القرن العشرين؛ لأن هذه الشجرة شكلت مجلسا لأسرة (علياء)، وملاذا وملتقى لأهلها وجيرانها.

فالطبيعية الصحراوية، والأجواء الحارة، والجافة تعد مرتعا حيث «مدت بصرها إلى أعلى رأسها مباشرة نحو أغصان الغافة وأوراقها الصغيرة الخضراء،(هذه شجرة العائلة) -كما قال لها أبوها ذات يوم- كانت تتوسط الساحة الداخلية لبيت جدها، الذي أدركت سنوات طفولتها المبكرة العيش في كنفه مع والديها وكل أفراد الأسرة. كم ضرب بها المثل في الجوار لضخامتها؛ فهي ملاذ وملتقى لأهلها وجيرانهم خاصة في مواسم الصيف حيث تحلو اجتماعاتهم في حضور الضيافة المعهودة التي مازالت صديقتها عذيبة تمارس طقوسها التراثية مع ضيوفها»[3]. الغافة تلك الشجرة العملاقة التي تمثل الظل والدفء، وهي من الأشجار الشعبية العزيزة على قلوب أبناء الإمارات؛لأنها جزء من تراث الدولة،وتعود إلى زمن الآباء والأجداد، وتتميز بأصالتها، ويضرب بها المثل كما جاء في رواية» سلايم» لعلي أبو الريش:

« فالأشياء حولها ثابتة،... وشجرة الغاف الممتدة عبر الفضاء الرحب «[4]. فهو يشبه محبوبته بشجرة الغاف، مما يدل على مكانة هذه الشجرة في النفوس. فلا يكاد بيت يخلو من (الغافة) هذه الشجرة التي كان الآباء والأجداد يستظلون بها للتسامر، و تعد رمزا مهما في حياة أهل الإمارات؛ فهي التي كانت تمثل مجلس الحاكم وكبار القوم، كما كانت تحتضن الأفراح، و الأحزان. إنها شجرة تراثية وتاريخية ارتبطت ارتباطا شديداً بأهل الإمارات. «عرف البيت كله

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.٦.
(٢) المصدر نفسه،ص.١٢٨.
(٣) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٢٩.
(٤) علي أبو الريش، رواية سلايم،مصدر سابق، ص.٥.

بالشجرة، ولقب جدها ب(الغافي) وسرى الاسم على أبنائه وأحفاده جيلا بعد جيل حتى ثبت في الأوراق الرسمية لكل منهم، ليبقى اسماً لعائلة تمتد بامتداد انتماء هذه الغافة إلى هذه البقعة من الأرض الطيبة»[1]. كأنه بهذا الأمر حفظ إرثا آخر لعائلته ولابنته الأثيرة لقلبه؛ فبعد أن ضمن لها ولإخوتها إرثاً مادياً، ضمن لهم إرثاً يتجاوز المادة إلى شيء معنوي غير محسوس يتضمن الشجرة، ويتعدى شكلها الخارجي إلى نوع من حنين المواساة والدفء العائلي. فالغافة مكان حضر في نص رائحة الزنجبيل وامتدت أصالته إلى مئات السنين.

تشير دلالة الغافة إلى موضوع التحول الأهم في حياة مجتمعات الخليج إشارة عامة والإمارات إشارة خاصة، فهي تمثل مفترق سبل التحولات الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، فقد كانت نقطة الشروع في حياة جديدة تحاول أن تسلط الرواية الضوء عليها. إنها الذاكرة لمجمل العادات والتقاليد وأساليب الحياة والقيم العظيمة التي كانت دلالة الهوية الإماراتية؛ إحقاقا لموروث الآباء والأجداد، وهي رمز للأرض وللوطن. تنبعث التنويعات في تشكيل المكان تشكيلا نصيا من الذاكرة؛ إذ إن لكل تجربة أدبية بوصفها علامة لغوية لها أبعادها ودلالاتها، وتنوع هذا الحضور ينسج مخزونا لغويا يكتسب خصوصية فنية وفكرية من خلال تكثيفه وتفاعله مع بقية الأشياء التي تتحول بفعل وجودها في المكان إلى جزء منه،كما رأينا في شجرة (الغافة) وكيف أصبحت هوية للمكان الإماراتي.

لم تكتف الكاتبة بذكر الغافة؛ وإنما وظفت شجرة أخرى للدلالة على الهوية الإماراتية ألا وهي (الرولة). هذه الشجرة العظيمة التي كتب الشعراء فيها ومن بينهم الشيخ صقر القاسمي[2]. فهي شجرة معمرة ترعرعت في ظل الآباء والأجداد ونمت قبل قيام الاتحاد في الإمارات، فقد جاء ذكرها في رواية « رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش.

و» ريحانة» لميسون صقر. تبدأ ميسون صقر روايتها ريحانة بالرولة وأهميتها: « كانت الرولة في الصورة القديمة للجد الأول موجودة، يستظل تحتها المحتاجون والآتون بمظالمهم وشكاواهم حتى طلوع الحاكم فتشهد على خروجه وصدور الأحكام،.... كان بكاؤها جذورا تمتد في الأرض حتى السجن، فتلامس بعض أجسادهم بحنان أم رؤضءوم لهذا حين تغير الحكم هدم الحصن وقطعوا (الرولة) أيضا؛ لأنها رمز أقاموا تمثالا لها من الأسمنت بدلا منها»[3]. فقد ترمز هذه

(١) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٣٠.
(٢) يقول الشيخ صقر بن سلطان القاسمي (حاكم الشارقة في الفترة ما بين ١٩٥١ - ١٩٦٦) في شجرة الرولة:
يا رولة في ذراها النفس سارحة ... مني عليك سلام المدنف الشاكي
لازلت في خاطري والشوق يلعب بي ... وبين عيني لن ينفك مراك
يا رولة في ذراها النفس سارحة ... مني عليك سلام المدنف الشاكي
لازلت في خاطري والشوق يلعب بي ... وبين عيني لن ينفك مراك ينظر http://www.mskalarab.com/vb/t602.html
(٣)ميسون صقر، ريحانة، مصدر سابق ص.٧.

الشجرة إلى أصالة المكان وأهميته، و تكمن أهمية المكان في وجود هذه الشجرة فيه فيصبح معلما ورمزا للأرض. فقد تميزت إمارة « الشارقة» بهذه الشجرة، وأصبحت هوية للشارقة، «مازال الرجال والنساء في الشارقة ممن عايشوا فترة زهو الرولة يتذكرونها بكثير من الحنين إلى أيامها.. أيام كانت المكان الأثير لهم كبارا وصغارا مهما كانت مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية..تتحول اليوم إلى ملتقى لشعوب وافدة وجدتها مكانا مناسبا للمواعدة على الأفراح والأحزان ما بين أفراد وعائلات وجماعات يقضون بلقائهم تحت ظلال ذاكرتها على غربتهم فكأنها وطن آخر لهم يمارسون عاداتهم في الأكل ولقاء الأسر ويتحاورون بلغتهم الأصلية»[١].

إن الرولة كانت وطنا آخر ومأوي لأهل الإمارات في جميع المناسبات، ولم تكتف بالبعد الاجتماعي، بل أخذت البعد السياسي أيضا « كانت شجرة عملاقة استمدت أصالتها من الثلاثمائة عام شكلت عمرها قبل أن تهوي ذات صباح، عشقها أهل الشارقة منذ القدم فجعلوها ملتقى للأفراح ومحكمة للقضاء، ومنابر للشعر وملهمة للحكايات والقصص، ومجلسا للقاء الأصدقاء والإخوة والجيران...»[٢]. هكذا أخذت الرولة بعدا مكانيا متعددا وصفه هوية جغرافية ذات مرجعية تاريخية وسياسية وأدبية. تجسد (شجرة الرولة) علامة طبيعية سيميولوجية أخرى تتضح بالدلالات الاجتماعية والفولكلورية.

«هذه الشجرة ارتبط وجودها بوجود الحصن، فلها التاريخ نفسه، وهي قريبة من عمره، لاتملك من السلطة سوى المحبة. فهي أعرق وأكبر شجرة، وحيدة تضرب جذورها في عمق الأرض، داخلة إلى أعماقها، ومتجذرة في المكان وممتدة في جميع البيوت القريبة من القصر. حيث نجد بعض عروقها في هذا البيت أو ذاك، وهي مصدر البهاء الوحيد،كل من يلفظه الحصن، يستظل تحتها...»[٣]. تؤكد الذات الساردة أهمية هذه الشجرة بالنظر إلى أنها، تاريخية تستمر على مر الزمان،وترمز إلى المكان، و تضفي عليه دلالته التاريخية. فكأن(الرولة) تحكى للأجيال حكاية المكان الذي ترعرعت فيه، وتسرد لهم الأحداث التي شهدتنا، فارتبط أهل الإمارات بها، وأبدوا اهتمامهم بها ،فاحتضنتهم،وآوتهم تحت ظلها الوارف، وأصبحت تعد شكلا مهما لتثبيت الهوية والانتماء للذاكرة الجماعية. كما أعطى عبدالله الطابور وعلي أبو الريش لهذه الشجرة القيم نفسها. لقد ورد في رواية سهيل: « توقف تحت ظل شجرة ضخمة ممتدة نحو السماء فهذه أقدم شجرة غاف في البستان»[٤]. فكأن شجرة الغافة شجرة الأجداد، والتراث الإماراتي الممتد عبر الزمن.

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص.٦٤.
(٢)المصدر نفسه،ص.٦٤.
(٣) ميسون صقر، ريحانة، مصدر سابق،ص.٨.
(٤) عبدالله الطابور، رواية سهيل، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ٢٠٠٧، ص. ١٥.

وجاء في رواية سلايم:

«السيح يحتضن الجبل، ويبث شكواه المرة،هنا كانت غافة يستظل تحن ظلها بعير أتعبه السفر.....»[١]. وانطلاقا من هذه الشجرة فإن ارتباط الذاكرة بالمكان لا ينفصل عن الارتباط بالمتخيل، كما لا ينفصل عن واقعه بوصفه إعادة صوغ لتاريخ المكان وحركته في الزمن، فذاكرة المكان تحمل تاريخا خاصا محاصرا بالمشاهد اليومية، التي هي جزء من مشاهد الوطن وهويته.

النخلة

لقد من الله تبارك وتعالى على أهل الإمارات أن سخر لهم النخلة وجعل منها كل وسائل المعيشة في الحياة قديما، فقد ارتبطو بها ارتباطا وثيقا عبر التاريخ، و كان لها الفضل الكبير فهي غنية وسخية بعطائها. لقد رفع الله سبحانه وتعالى قيمة النخلة ووضعها بثمارها المباركة في مكانة خاصة بين بقية الاشجار وذكرها في العديد من سور القرآن الكريم منها»وهو الذي انشأ جنات معروشات والنخل والزرع مختلفا أكله»[٢]، وفي موضع آخر « وهزي إليك جذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا«[٣] وغيرها من الآيات.

إن النخلة رمز للحياة ، وأوّل القاطنين على الأرض ، استضافت الإنسان وأعطته مفردات اللغة . ولها سحرها الأخّاذ ، تنمو بصمت ، ولا تموت إلا بعد عمر مديد .. النظر إليها اطمئنان ، فهي تثير في نفس الكاتب الذكريات والشجون، فقد كان يقف في» الباحة الخلفية للمجمع الثقافي لأدخن، وأنظر من وأنظر من هناك إلى النخل الذي يملأ البستان الداخلي»[٤]. هناك علاقة وثيقة بين البطل والنخلة في صور تفرض نفسها على الخيال و الواقع ؛ لقد حظيت بالتقدير

والذكر والاهتمام عند البطل فهو ينتظرها « لكي تنضج أثمار عمتي النخلة» [٥]، تعد النخلة رمزا للخير، والعطاء، والبركة للأنسان، فقد تنوعت ألوان « الرطب في بداية موسم التبشرة كان النغال والصلاني والمزناي ثم الربعي... في أعلى النخلة بدا رجل يحيط وسطه بحابول سميك ممسكا بداس حاد في يده يقطع به عذوق الرطب التي تتساقط تباعا حيث يلتقطيها الرجال المتحلقين تحت النخلة وما يلبثون أن يجمعون الرطب المنتشرة في المزارع وتقوم النساء بفرزها وترتيبها كي تكون مؤنة الشتاء«[٦]. النخلة شجرة مباركة وهى رمز العطاء و التدفق وأسرارها كالبحر زاخرة بالرزق؛ « فالتمر مصدر الرزق الأول ليس لأهالي هذه المناطق حسب، وإنما لكل

(١) علي أبو الريش، رواية سلايم،مصدر سابق، ص.٧٠.
(٢)الآيه ١٤٤، سورة الأنعام.
(٣) الآيه ٢٣ ،سورة مريم.
(٤)أحمد راشد ثاني، ورقة سرير، مصدر سابق، ص. ٧.
(٥) المصدر نفسه، ص.٧.
(٦)مريم الغفلي، طوي بخيتة، مصدر سابق، ص. ٧٧.

الناس الذين يتوافدون عليها، محملين ببضائع لاستبدالها بالتمر والدبس»[1] .

تعد النخلة رفيقة وفيّة لأبناء الإمارات، فهي شاهدة على التطور أيضًا، لقد كان الأهالي يستظلون بها في صيف الصحراء، ويأكلون من طيب ثمرها، كما يبنون عرائش من سعفها وأدوات عديدة، فالنخلة شجرة مباركة وهى رمز من رموز الآباء، والأصالة العربية.

قرية معيريض

لا تكتفي مسألة الهوية المكانية بحضور الأمكنة والأشياء؛بل تتصل بتجربة أعمق هي تجربة الكاتب الشخصية في المكان . وانتماء للحظة الذاكرة عندما يسترجع المكان مشحونا بالتراكمات والتجارب؛ لذلك فإن هذه الهوية المكانية لاتنفصل عن زمنها ومجتمعها وأبعادها الإنسانية والتاريخية، ضمن سلسلة من التحولات الكبرى سواء على المستوى الفني في تشكيل لغته أو الاجتماعي في ارتباطه بظروف المكان. فعندما نقرأ هذا المقطع من رواية (علي أبو الريش) «رماد الدم»:

«شعر جابر بنسمة زائرة تدغدغ أعطافه وتهز أركان حناياه المغتربة، فشطه الشوق والحنين إلى مسقط رأسه(المعيريض)، فأسند رأسه على الكرسي المثبت في شرفة الشقة، وأسبل جفنيه في شيء من الاسترخاء والتأمل الذاتي..... ليعيش لحظات الاستبطان واسترجاع ذكريات باهتة؛ تذكر جابر: شارع الحجازي اليوم أشبه بشوارع المعيريض الهادئة»[2]. الحنين إلى الوطن في الغربة يبين لنا علاقة الذات بالمكان ويؤكد هويته.(معيريض) في رأس الخيمة، يختاره علي أبو الريش بوصفه موقعا جغرافيا واقعيا، ومنطلقا لأعماله الروائية، ويرمز إلى هوية المكان والارتباط الشديد به.

إن حضور المكان الإماراتي يستلهم حركة الإنسان في أبعاده المختلفة، بوصفه مكانا له جاذبيته وسطوته في النفس، وهذه الجاذبية يكتسبها من طبيعة العلاقات التي يرسمها الكُتاب في النص الأدبي للمكان، وما يتعلق به من مفاهيم وقيم تدور حول محور موضوعي عام يكرسه الخطاب لتأسيس موضوعات الوجود والحرية والهوية، بوصفها لصيقة بصور المكان. فنلاحظ أن عليا أبا الريش يرى في (معيريض) مهد طفولته وأنها البيت القديم بيت الطفولة ، وهي مكان الألفة ، ومركز تكييف الخيال ، وعندما يبتعد عنها تظل دائما في ذاكرته، فيبتعد عنها ثم يرجع إليها ؛ ذلك لإحساسه بالحماية والأمن اللذين توفرهما له (معيريض) فكأن عدم ذكره يوتره نفسيا، ويأخذ الأمان منه؛ لذلك نجد معيريض تتخذ صفات المكان الذاتي وملامحه.

(١) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص.٣٩.
(٢) علي أبو الريش، رماد الدم، مصدر سابق، ص.٥.

معيريض، هذا الاسم تضخم ليصبح أكبر من القرية،تتماهى ذات علي أبو الريش مع معيريض بمكوناتها، وهي مليئة بالخصب والحياة، وترسم ذات الكاتب وتعبر عن علاقته الوثيقة بالمكان. فهي تعبر عن هوية الكاتب وهوية المكان. معيريض هي نقطة البداية والنهاية عند علي أبي الريش. تبدأ الأحداث عندها، وتنتهى إليها؛ فكأن الأحداث تدور في دائرة مغلقة. إن هذه العلاقات المكانية التي تربط عليا أبي الريش بالمكان ترتكز على واقع مكاني له ظروفه ومقوماته؛ لذلك لاتنفصل هذه العلاقة المكانية عن زمنها ومجتمعها وحالها الإنساني والتاريخي ضمن سلسلة من التحولات الكبرى على المكان الإماراتي سواء على المستوى الفني أو الاجتماعي، ويؤكد للقارئ هوية المكان وارتباط الإنسان بالبيئة التى نشأ فيها، وترعرع، ورغبته في البقاء في أرض وطنه بعد موته، كما ورد في رواية« شجن بنت القدر الحزين« لحصة الكعبي «أبي أبي أرجوك خذني إلى الإمارات. وادفنوني هناك، لقد عشت حياتي غريبة. ولا أريد أن تستمر غربتي بعد موتي. أشهد أن لا إله إلا الله. وأن محمدا رسول الله .

وتصمت شجن، وترخي جفنيها، وتفارق الحياة«[1]. تتواتر الأخبار في الرواية التي تتحدث عن ثيمة الوطن ، فالوطن(المكان) مصدر الأمان والطمأنينة للإنسان سواء كان حيا أم ميتا. « ليؤرخ التاريخ هذا اليوم من حياته وهو نحو المسير إلى رائحة الوطن، كعروس منتظرة يوم الزفاف»[2]. فالمكان رائحة وعبق تستطيع العلاقة بين اللغة والمكونات الأخرى معرفتها من خلال النص الأدبي. فاللغة تمنح النص القدرة على التأويل.

إن المكان الإماراتي، يستثير الذاكرة في النص الأدبي عند مجاورته الطبيعة واستنطاق موجوداتها؛ لأن للخاص فيه ألفة الانتماء، ومرجعية الاستقرار؛ وبذلك يقع الكاتب في أسر سلطة الأرض وسطوة المكان، ولا خيار له إلا المناورة بين الذات والنص وعالم اللغة الذي يتحول إلى وسيط ضروري يعبر من خلاله إلى المكان:

البحر:

يحتل البحر مكانة كبيرة في نفوس أهل الإمارات؛ لأنه يعد مصدر رزقهم الأول، ويرمز إلى هويتهم وأصالتهم؛ فالحياة – قطعاً – كانت حياة بسيطة، عنيفة، يصارع فيها الإنسان قوى الطبيعة، لانتزاع مستلزمات عيشه؛ ومن ثم ارتبط الإنسان بالبحر، وأصبح جزءا منه. إن البحر في الرواية الإماراتية له شقان شق تاريخي، وشق اجتماعي « ففي الشق التاريخي، أكد جانبا مهما من حياة البحرية العربية في الخليج العربي، وارتباطه في الوقت نفسه بالتراث العكسري البحري

(١)سارة الجروان، شجن بنت القدر الحزين، مصدر سابق،ص.٩٥.
(٢) أسماء الزرعوني، الجسد الراحل،مصدر سابق،ص.٨٠.

الإسلامي..»[١]. تعبر رواية(ساحل الأبطال) لعلي محمد،عن «مرحلة سعي الدول الاستعمارية للسيطرة على طريق التجارة الهندي وإقصاء السفن التجارية العربية، وأثر هذه المساعي في الحياة الاقتصادية والاجتماعية لسكان المنطقة عموما ، وإمارة رأس الخيمة مركز أحداث الرواية خصوصا»[٢]. و هي أيضا « فترة مقاومة القواسم للإنجليز ونضالهم من أجل حماية مدنهم وسواحلهم الحيوية، وهي الفترة الممتدة بين ١٧٤٧ و ١٨٥٣ تحديدا»[٣] . وقد تصدى القاسمي في كثير من أعماله لهذه المسألة، وخاصة روايته(الشيخ الأبيض). « فقد تطرقت هذه الرواية إلى الصراع البحري وبخاصة إبان مرحلة المد الاستعماري الغربي للسيطرة على طرق الهند ومحاولة هذه القوى إقصاء الربابنة العرب عن هذا الطريق بعد أن كانوا أسياده»[٤]. يقدم الكاتب البحر ممتزجاً بحياة الوطن الساكن فيه، مرافقا لحياة اجتماعية، و تاريخية عريضة على الشاطئ.

وفي الإطار نفسه ستضعنا رواية (ريحانة) و رواية (الحقد الدفين) ،ضمن الأجواء التاريخية التي وضعتنا بها رواية (الشيخ الأبيض) فقد تطرقت إلى رجل « صب غضبه وحقده على مدينة زيلع فهدمها، ثم اتجه إلى مدن الساحل العربي للجزيرة العربية ومدينة هرمز على مدخل الخليج العربي، وبدأ بقصف تلك المدن وقتل الأبرياء، والتشويه و التمثيل بأجساد الأبرياء وهم أحياء»[٥]. تتوالى أحداث الرواية لترسم واجهة المكان الروائي الذي تحدد جغرافيته من خلال إقحام القارئ في بؤرة الحدث، وهو في لحظة تأزمه،ليتم الكشف عن المكان رويدا. وتشارك» قوة القواسم البحرية، التي كانت تهدد أساطيلها التي تمخر مياه الخليج بأنها تتبع سياسة عدم التدخل في الشؤون الداخلية أي أن سبب وجودها السياسي في أرض الإمارات هو للمحافظة على أمن البحار..»[٦]. وإبراز معالم المكان في تفعيل الشخوص لبناء الحدث المتعاقب في علاقة بنائية تصعد إلى الذروة في تدرج منطقي سردي يبنى على العلة السابقة للحدث .

يستطيع المتلقي من خلال ما تقدم من ملاحظات إدراك أهمية البحر من الناحية التاريخية و السياسية. بينما يمثل البحر في الروايات ذات الطابع الاجتماعي الملجأ، والمكان الأول للإنسان في الإمارات. « كم أشتاق إليك أيها البحر، صحيح أنني أقضي يومي كله في البحر، لكن هذا البحر محروق لا يبعث بروح السعادة ويشدو بالحنين لخليجنا والذي كنت أحبه كأب حنون أحترمه وأخافه عندما تتعالى أمواجه معبرا عن غضبه، تبا لي لماذا حاولت نسيان بلدي؟»[٧].

(١) عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.١٦.
(٢) المرجع نفسه، ص. ١٧.
(٣) رشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي، مرجع سابق،ص.٣٤٨.
(٤)عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.١٦.
(٥)سلطان بن محمد القاسمي، رواية الحقد الدفين، مصدر سابق،ص.٥،٦.
(٦) ميسون صقر، رواية ريحانة، مصدر سابق،ص.١٠.
(٧) أسماء الزرعوني، رواية الجسد الراحل، مصدر سابق،ص.٤٤.

يمثل البحر الأب والوطن بالنسبة إلى البطلة، فهو مصدر الشوق والحنين، و مصدر للخير في مختلف حالاته، وسواء كان ثائرا، غاضبا أم هادئا. ينهض تأثير المكان في نفس البطلة؛ لأنها تلجأ إليه بوصفه مكان الذاكرة الأولى، مكان الآباء والأجداد. « قادت سيارتها إلى مسقط رأسها، البحيرة بلد السماكين والشعراء مازالت فيها أرض واسعة لم تلمسها جدران الأسمنت نصبت بنخيلها وأصيلها محتفظة بحس الأصالة الذي يرسو عنده قلب علياء..»[١].

إن الرؤية الجمالية للمكان لا تنقطع عن الذاكرة إذ أنها تظل مرتبطة بعلاقتها بالأرض ، فيبدأ المكان جغرافيا من مأساة الفرد لينسج جزئيات وتفاصيل الأرض، كما يبعث من تجاربها المختلفة إحساسه بالاتحاد بالمكان، فاستعادة الحدث أو لحظات الطفولة الضائعة، أومحاولة تخيل مستقبل للوطن،هي محاولات في استعادة المكان رغم ما يبدو عليها ظاهريا من ارتباط مجرد بالزمن فالبطلة في هذه الحالة تمارس التحويل الدائم للأشياء في اتجاه المكان، فهى تحاول إعادة إنتاجه وإعادة رسم حدوده وجمالياته انطلاقا من واقع حتمي يقوم على الانفصال والتخييل.

إن البحر كما ورد في معظم روايات علي أبو الريش هو مصدر الرزق، والبساطة، والعفوية، والقوة، ومصدر الموت، ومن أهم تلك الروايات؛(تلّ الصنم، ،ثنائية مجبل بن شهوان، سلايم، زينة الملكة، السيف والزهرة). فقد أشار الكاتب في رواية السيف والزهرة إلى الصياد خلفان وابنه سلطان اللذَيْن يعملان في البحر وهو مصدر رزقهما الوحيد « « وقف خلفان بجانب الشاطئ رافعا إزاره وهو يستعد لدخول البحر. خلفان قبل أن تغطس قدماه في الماء بسمل وقرأ سورتي الفاتحة والناس، ثم شق طريقه إلى قاربه الصغير المسمى (القاهر).كان القارب يتهاوى في عرض البحر...«[٢]. قدم لنا علي أبو الريش لوحة متحركة عن البحر توحي بالحياة. وهي قطعا، كانت حياة ثرية، عنيفة، يصارع فيها الإنسان قوى الطبيعة، لانتزاع مستلزمات عيشه.

إن عبدالله الشديد يلتحق بالبحر منذ نعومة أظفاره؛ فبعد موت والدته حمله والده إلى البحر كي يعمل معه في سفينة النوخذا؛ لأن البحر بالنسبة إليه كان من الثوابت أو «كان الدواء الشافي الذي يستطيع أن ينبت له نبتا صحيحا ومعافى»[٣] . فالبحر يعبر عن هوية المكان وحنين الأشخاص إلى هذا المكان، وتكشف عن تاريخ الشخصيات وعلاقاتها بالمكان. قدم أبو الريش للمتلقي من خلال رواية (سلايم) « إشكال البحر والنفط والبحث عن الهوية في عالم متغير»[٤]. فالبحر يمثل العالم الماضي والنفط العالم الحاضر.

يتخذ البحر دلالتين مختلفتين تبعاً لطبيعته التي يكون عليها في حالة السكون أوحالة الهيجان

(١) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص. ١٢٧.
(٢) علي أبو الريش، السيف والزهرة، مصدر سابق،ص.٧.
(٣) علي أبو الريش، رواية سلايم، مصدر سابق،ص.٧٥.
(٤)رشيد بو شعير،مساءلة النص الروائي، مرجع سابق،ص.٣٣٥.

والثورة، وتتخذ تلك الدلالة بعداً أكبر بعد أن غدر البحر بيوسف الرواي وابتلعه، ليتركها لمصيرها المأساوي وحيدة بعد أن كان يمد الرواي بقوة الفحولة التي كانت تنعم بها بعد عودته من رحلته. فالبحر «قيامة الله في الجسد المنهك، يضع الملح في الدماء الساخنة ثم يمضي بعيداً في العميق، والمرأة التي نعمت بصهيله حين كان أنيقاً يرسم زبده على وجه يوسف الرواي صارت الآن تفسر الأكذوبة وتقف عند حافة الموجة. يا لها من إبرة مسننة تخز القلب، وتفري الروح وتصير مسعراً حرارياً يطحن ما تبقى من عمر»[1].

تظل العلاقة بين الشخصة والبحر علاقة متصلة، في إطار من الحرية، والبوح، والأمن الداخلي. امتازت رواية (شاهندة) لراشد عبدالله بتتبع أحداث الرواية الشائقة التي ربطت ما بين البر والبحر. ترصد رواية (أحداث على الشاطئ) في مطالعها جغرافية المكان، عبر رسم واجهة المكان الروائي» قبل أن تشيد المساكن فيها، ويأوي إليها نفر من الصيادين والمشتغلين على المراكب كانت محطة لقوافل التجارة القادمة من الجزيرة العربية؛ متجهة إلى البصرة فمدن العراق الأخرى وبالعكس. قوافل أخرى كانت تقدم عن طريق البحر من فارس...»[2].البحر هو الشاهد على الأحداث التي حدثت في منطقة (المريبضة)، ومن خلالها نلاحظ تنوّع الأدب الروائي الإماراتيّ وثراءه في ما يخص البحر وقضاياه وعلاقاته المجتمعية.

أما أمنيات سالم في روايتها (حلم كزرقة البحر) فإنها ستجعل من بحرها ملاذا حلميا رحيما . لأنه كان الحاضنة الأولى، تهرب إليه من الواقع وتحكى « في ساعة الليل الأولى كتبا من قصائد، وأنتقي أجملها، وأقضي الوقت لأحفظها وأدونها وأحكيها لي وللبحر الساكن رأسي كلما زارني الضجر والحزن ومرارة الخيبة...»[3] . البحر، بأفقه الرحبه واتساع مداه وثراء تنوعه، الحاضن الرحب، لمختلف تلك المشاعر التي تمر بها بطلة الرواية، والذاكرة الأولى لهذا المجتمع. تبدأ الكاتبة فصلها الأول« البحر حليب وأنا البسكويت». لتدل على العلاقة الوطيدة التي تربطها بالبحر، فالبحر «هو الوحيد المخلص،.... وهو الحلم الأخير الذي لم ينشد أناشيد الإسمنت، ولم يبح بأسراره، ولم يمنح نفسه لأحد، وبقي هو، البحر نهاية العالم ....»[4]. فعنصر المكان/ البحر يكاد يكون هو الهدف الأساسي من الرواية، لأن ثمة علاقة قوية تربطه بالبطلة، بوصفه المصدر الأساسي للرزق، وبوصفه ذاكرة الطفولة الحية.

أما بطلة رواية (عيناك يا حمدة) فإنها تجد في البحر صديقا تشكو إليه ما يدور في داخلها. تعاملت الرواية الإماراتية مع البحر على أنه مصدر للخير، وهوية للتعبير عن الإمارات؛ بوصفه

(١) علي أبو الريش، زينة الملكة، مصدر سابق، ص.٤٣.
(٢)محمد حسن الحربي، أحداث مدينة على الشاطئ، مصدر سابق، ص. ٩.
(٣)أمنيات سالم، رواية حلم كزرقة البحر، مصدر سابق،ص. ١٨٦.
(٤)المصدر نفسه، ص. ١٠.

حاضنا للطبيعة ومرتكزا نفسيا يلجأون إليه هربا من مصاعب الحاضر، وقسوة الحياة في مدينة الحداثة وتعقيداتها. ويمتد البحر إلى المساحات النفسية التي يغوص الكاتب في تأملاتها؛ إذ يتحول إلى أمكنة نفسية مغرقة في الذات لدرجة التوحد؛ فالأشياء تختلط وتتمازج لإعادة صياغة صورة البحر؛ومن ثم فإن بيئة البحر، بأفقها الشاعري واتساع مداها وثراء تنوعها، الحاضن الرحب لمختلف تلك التجليات، والذاكرة الأولى لهذا المجتمع، فمن غير المستغرب أن تحتل تلك البيئة، هذا المكان المهم، وأن تعبر عن هوية المجتمع .

الصحراء:

الصحراء جزء من المكونات الجمالية التي اهتم بها الخيال الأدبي» شعرا ونثرا«؛إذ إنها تلتقي مع البحر في الرواية الإماراتية في كثير من الأبعاد المعرفية والنفسية التي يمكن توظيفها لوصف المكان أو لتخصيب النصوص الأدبية بمرجعيات جمالية ودلالية متنوعة. ولقد حفلت الكثير من النصوص الروائية بالمشهد الصحراوي؛ ومن خلاله اكتسبت رمزية خاصة «فكان لها من الدلالات والمعاني والرموز التي لا انفصال فيها بين التاريخ والأسطورة أو بين الحقيقة والخيال«[1]؛ وبذلك توفر للمكان مدى دلاليا تزاحمت فيه الأبعاد على اختلافها وتناقضها واتفاقها.

إن التنوع على مساحات الصحراء تنتج تنويعات يفترض فيها أن تكون شعرية، وتحقق التواصل مع الذات والعالم المفتوح واقعا كان أم متخيلا؛ لأنه - وفي كلّ الأحوال- سوف يكون تواصلا على مستوى الأفكار والرؤى، فالمكان بعامة يتحول في النص مجموعة أفكار وتصورات ذاتية أو موضوعية. وتكتسب البنية المكانية في النص الإماراتي ملامح اجتماعية ونفسية؛ اجتماعية بوصفها علامات تختزن البعد الاجتماعي للمكان وتجربة الذات فيه، وعلى مستوى النص بوصفها محددة لثنائية الأدب والمجتمع، ومن ثم يمكننا النظر إلى جمالية المكان على أنها إضافة لغوية واجتماعية للنص؛ إذ إنها تحاول العودة إلى الألفة والذكريات التي تربط الإنسان بالمكان؛ إذ يقودنا النص الروائي الإماراتي إلى عالم الدلالات والتأويلات المكانية وفق سياقاته التاريخية والاجتماعية والنفسية.

تؤكد الصحراء هوية المكان في الرواية الإماراتية وهذا ما وضحته الكاتبة «مريم الغفلي« في روايتها « طوي بخيتة« التي سردت فيها مدى ارتباط أهل الإمارات بالصحراء وتكيفهم معها ومع قسوتها « صحراء موحشة، كثبان رملية لا تنتهي، مكان معزول يغلفه الصمت، بيوت متناثرة تبدو خالية ويلفها السكون..... الصحراء قاحلة والصيف قادم بأشهره الطويلة الحارة، أهل العين أيضا يشكون المحل والجفاف، والأفلاج على وشك النضوب.. إنها حياة الصحراء القاسية «[2]. على

(١) عبد الصمد زايد ،المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر،تونس، ط١، ٢٠٠٣، ص. ١٣٣
(٢) مريم الغفلي، طوي بخيتة، مصدر سابق،ص.٨.

الرغم مما تتصف به الصحراء من قسوة، وشدة الحرارة، والجفاف،إلا أن هناك صلة وثيقة بين أبناء الإمارات والصحراء،فهي تختزن الكثير من الجماليات الطبيعية كالرمال الذهبية والنباتات والنخل والإبل، وهي رمز الحركة الدائبة متمثلة في الحيوانات المتنقلة دوماً بحثاً عن الكلأ والبدو الذين تقوم حياتهم على الرحيل والخيام، وهي أيضا ترمز للصبر والقوة، وتمثل رواية «شاهندة» لراشد عبد الله، ورواية « ثلاثية الحب والماء والتراب» لعلي أبو الريش وارتباط الإنسان الإماراتي بالصحراء فعلى الرغم من لعنتها ووحشتها إلا أن الإنسان الإماراتي يعشق ترابها وحرارة رمالها. فالصحراء» منحته بهاءها وعطاءها، وأناخت له ظهر محبتها، فكشف الحنين القديم، واستعاد ناصر الحياة المفقودة..»[1].

نجد في الفقرة السابقة التحول أكثر بروزا في حضور أبوناصر في مشهد السرد، فهو يسترسل في وصف دلالات مكان الصحراء غير غافل عن سلبياتها، فهي الصحراء الموحشة، القاسية. وهي بهذه المعاني جزء من البيئة المحلية، وتمثل الأرض والوطن. وهي من صلب البيئة الإماراتية وتؤكد هويتها كما سلف القول. الصحراء هي المؤشر الدال على التشبث بالأرض من حيث هي وجود وانتماء لهذه الأرض الطيبة. الصحراء لا تكاد تختفي في النص الروائي الإماراتي، فهي مرفأ الأحداث التي تتعدى الماضي إلى الحاضر،ويصبح الماضي والحاضر ضفافا في طبيعة الحياة في الصحراء، ليبقى المكان الصحرواي نواة الواقع والحلم، الذاكرة ورموزها. « الصحراء تتراءى وكأنها سجادة مدت إلى مالانهاية، تخدع الناظر بسرابها كأنها حسناء تغوي فارسا بابتسامة عذبة شهية، فكلما اقترب من ثغرها لاحت بوجهها عنه كبرق لاح عنه وابتعد«[2]. فالصحراء هنا ليست مجرد مكان طبيعي ممتد ، بل هي مكان شهد التحولات الاجتماعية. و»لا يعرف الظلام أحد كما عرفه أهل البحر والصحراء.. رمال قاسية، باردة، سوداء، وموج غريب أسود كأنه والسماء توأمان انفصلا بخط وهمي لا يظهر إلا للمتفحصين كخط استواء...»[3]. فعلى الرغم من قسوة الصحراء فإنها تحتل مكانة كبيرة في نفوس أبنائها.

يرسم علي أبو الريش بعض ملامح المكان رسما فنيا نلمس من خلاله تأمله في صور الحياة في الصحراء والبحر، فهي تتنازعها قوة الحركة في رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب) لتشكل «المكان في تحولات الرمل، والثلاثة عناصر الوجود كما هي عناصر تشكل المكان الحب الإنسان، الماء البحر/ الخليج أما التراب فهو الرمل على الشاطئ كما في عمق الصحراء»[4] . لقد تميزت الصحراء في الرواية الإماراتية بأنها المكان الخصوصي الحيوي المتسع والمفتوح على التحولات

(١)علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال،مصدر سابق، ص. ٢٧٦.
(٢)منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه، مصدر سابق، ص.٢٤.
(٣)أمنيات سالم ، حلم كزرقة البحر، مصدر سابق، ص.٢٣.
(٤)سامح كعوش، تحولات الرمل، مرجع سابق،ص. ١٥٤.

التي شهدتها الدولة، إلى درجة أنها صارت مكانا للحكي، لترصد علاقة الذات بالمكان الجديد، فالصحراء بما هي مكان موضوعي، هي مكان منفتح ومنغلق، مكان متوتر وأليف ، مكان تاريخي، فالصحراء والبحر جزءان من الهوية بوصفها انتماء للأرض ومراجعة لذاكرة الوطن . هذه العلاقة التي تبدو بسيطة هي التي يقوم عليها إنتاج المكان شعريا وفق تصورات سياسية وتاريخية وفلسفية تمتد من خيال الصورة وآفاقها الدلالية إلى وقع المكان في الذات بارتباطاته النفسية والاجتماعية والثقافية.

ارتبطت الظاهرة المكانية في الرواية الإماراتية بواقعها التاريخي، وحملت أبعاده الحضارية والإنسانية، وهي بذلك إعادة قراءة وتشكيل جمالي لحالة وعي فردية وجماعية ناتجة عن مرحلة ما زالت قائمة، والذاكرة الفردية أو الجماعية التي اخترلت المكان في النص الروائي إنما تولدت عن تحول المكان في الإمارات؛ ويعود سبب التحول إلى الثروة البترولية.

إن هوية المكان في النص الإماراتي تتكون من مجموعة هويات ترتبط بمختلف العلاقات التي يمكن أن تتيح صورة المكان في قراءتها وتأويلها، وبذلك فهي هوية جمالية تسهم في إنتاج عالم الدلالات كما أنها هوية إيديولوجية تعكس مفاهيم الانتماء والوجود في المكان وتصوراته، وهي أيضا هوية ثقافية وتاريخية وفكرية تربط الإنسان بالمكونات الحضارية والثقافية.

الفصل الثاني

المكان الأسطوري

تتضمن الرواية الإماراتية نوعين من التوظيف الأسطوري: أولا: التوظيف الرمزي الأسطوري للتراث العالمي. ثانيا: التوظيف الرمزي الأسطوري للتراث الشعبي.

أولا: التوظيف الرمزي الأسطوري للتراث العالمي:

تمثل رواية» المدينة الملعونة» لسعيد البادي خير مثال على توظيف أسطورة تناسخ الأرواح. «إن من يقع فريسة لبراثن تلك الأصلة لا ينجو فهي تقبض على روحه وتأسرها بعد أن تلتهم الجسد، وتصبح روحه أسيرة للأرواح الشريرة»(١). تقوم فكرة تناسخ الأرواح على تقمص عديد من الأجساد خلال رحلتها إلى الفضاء الخارجي حتى تصل إلى هدفها النهائي .. وهذه النظرية تسري على كل الكائنات حيوانا أو نباتا أو بشرا. وبقدر ما يكون للإنسان من أعمال صالحة، فإن روحه سوف تكون في موضع جسد حسن ؛ولكن الطالح هو الذي يكون في غير موضع حسن، بل يكون حلول روحه في جسد قبيح، ويظل ينحدر كلما كانت أعماله سيئة.فإذا كانت روحه في جسد كلب يعيش حياة رذيله في هذا التناسخ؛ إلى أن يولد في جسم برغوث أو بعوضه. لذلك « طلب منا زعيم القبيلة أن تبقى وقتا أطول لمكافأتنا على تخليص القرية من الأرواح الشريرة التي تشكلت على شكل حية عظيمة«(٢). إن الأرواح الشريرة تجلب معها الشر والخوف. « لو مت وذهبت روحي في جسد كلب أو أي حيوان آخر لنقل إلى حمار..هذا الكائن المبتذل الرخيص..سأمشي على أربع أرجل، وسآكل الحشائش والنفايات، سأمكث كثيرا في الشوراع، وسوف تلسعني سياط الشمس اللاهبة.... الأرواح تتوالد، كما الأجساد..والأجساد ما هي إلا مطايا تقلد ما تفعله الأرواح»(٣). عندما تفشل الكائنات في الاستمرار، فإنها تتناسخ إلى كائنات أخرى، أكثر تطورا وانسجاما، لتستمر الحياة»(٤). يصر على أبو الريش على توظيف أسطورة تناسخ الأرواح في بعض رواياته، كما يبدو في المثال السابق.

يستخدم « علي أحمد الحميري» في روايته « النبراس» أسطورة تناسخ الأرواح التي تتحدث «عن بعض المعتقدات الروحية لدى أهل الشرق مما شدني إلى حد عجيب موضوع تناسخ الأواح، فحلمت به، ليالي متوالية..رأيت أحلاما جميلة، وأخرى مخيفة على هيئة كوابيس..لكنني أعجبت بها»(٥). تتلازم الأسطورة والمكان لإنتاج مكان دلالي يتمحور حول حركة الصراع في الواقع، فترتبط الرغبة في الحياة بفكرة تناسخ الأرواح، ويبعث الحياة في المكان؛ لكن هناك ميلادا آخر مفاجئا، إذ تتحول الروح من جسد إلى آخر. فيوظف الكاتب الأسطورة؛ لتوليد حركة الصراع بين الحياة

(١) سعيد البادي، المدينة الملعونة، مصدر سابق،ص.٨٧.
(٢)المصدر نفسه،ص.٩١.
(٣)علي أبو الريش، نافذة الجنون، مصدر سابق، ص.٣١.
(٤) المصدر نفسه،ص.٥٢.
(٥) علي أحمد الحميري، النبراس، مصدرسابق،ص.٢٠.

والموت، وبين انتقال الروح وبقائها حية، وبين الخير والشر.

إن تناسخ الأرواح في ظل الرؤية الأسطورية تسري على الكائنات كلها بشراً و حيواناً و نباتا. تنتقل الروح إلى جسد حيوان أو نبات؛ ولكنها تختلف في رواية« ثنائية الروح والحجر التمثال« لعلي أبو الريش إنها تنتقل من الكائن الحي إلى الصحراء « لم يكن جلد الصحراء إلا تناسخا لأرواح الذين سكنوها، وقطنوا روابيها،فبنوا المنازل من أعراف النخيل«[1]. وعلى الرغم من أن الصحراء قد تتسع لأكثر من مجرد مكان فيزيقي، فهي تصلح لأن تكون أكثر دلالة على منظومة قيمية وعلى جذر تراثي يفسر الكثير من العلاقات الاجتماعية- مكانا إبداعيا- بكل أبعادها الثقافية وجماليتها الخاصة وأساطيرها وإمكاناتها الدلالية والرمزية، وكان على الرواية أو الأعمال الإبداعية، التي تسرد الحكايات والأساطير الشعبية مكانا إبداعيا أن تكشف دلالات اجتماعية كثيرة.

تحتوى رواية» مجبل بن شهوان» لعلي أبو الريش على نظرية» عقدة أوديب»، لأن (مجبل) يوزع الهوى بين نساء كثيرات أولاهن: أمّه التي كان يغار عليها من والده، ويحبها حبا شديدا فهي تمثل تطبيقا لعقدة نفسية هي عقدة «أوديب»، الالتصاق بالأم التصاقا لا يمكنه من الاستقلال بنفسه، وحب امرأة أخرى والنجاح في معاشرتها جنسياً، وكراهية الأب كراهية شديدة ؛لأنّه ينافسه في حب أمه، وتمني زواله أو موته.. هكذا كانت علاقته بأمه، علاقة غريبة، تتناقض فيها المعتقدات الكونية والعواطف.

« يا أمينة، انفضي عن جسدك هذا الوحش المفترس،تعالي إلى هنا،صدقيني، إنه لا يحبك،بل يكرهك،ستجدينه في الصباح،يقابلك بنظرات حاقدة،ووجه مكفهر كالجمر، أنا الوحيد الذي يحبك يا أمينة بصدق، أحن إلى صدرك،وبعيدا عنك يقتلني صقيع الفراغ،يا أمينة، لاتجعلي من جسدك مطية لهذا الوغد»[2] إن الابن هنا يفصح عن حبه إلى والدته « بأسلوب صريح لا يدع مجالا للشك في كونه مصابا بعقدة أوديب التي تعد حجر الزاوية في التحليل النفسي الفرويدي، كما هو معروف»[3]. واللافت للنظر أن هذه العقدة تشكل حضورا كبيرا في الرواية «ومما يؤكد هذا الإصرار الممجوج والمحرم دينا وخلقا، لجوء(قابض) إلى تسمية والديه باسميهما:(أمينة) و(شهوان) في سائر مواقف الرواية .....هكذا تتطور عقدة أديب في وجدان (قابض) فتتحول من موضوع (أمينة) إلى موضوع الأرض ثم تتحول إلى رؤية فلسفية،وكأن عليا أبا الريش يريد أن

(١)علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال،دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص.٢٦٤،٢٦٣.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٩٧،١٩٦. كما يرجع إلى الرواية ص: ٣٨٥،٣٥٥،٣٢٣،٣٠٨،٢٦٧،٢٦٦،٢٦٥ على سبيل المثال لا الحصر.
(٣) الرشيد بو شعير،مساءلة النص الروائي، مرجع سابق،ص. ٢٨٧.

يرتقي بهذه العقدة من الحس المادي إلى المعنوي بوساطة آلية التسامي..[1] « [2] . ومن هنا تتضح لنا علاقة البطل بأمه منذ الفصل الأول حتى الفصل الأخير من الرواية.

ويستمر استثمار الكاتب لعقدة أوديب في رواية(ثلاثية الحب والماء والتراب) على نحو مافعل في رواية (ثنائية مجبل بن شهوان) « تسلق الوعل الجذع السميك، تشبث بالأعواد المتدلية، علا، وعلا، غاص بين الكثافة والتعانق، تأوه متألما من جروح الأشواك العابسة، لكنه أصر .. اقتربت شامة من الجذع حاذته، وقفت أسفل الوعل، تفحصت فخذيه المكشوفين، قرأت الملامح، ثم بلا هدى صرخت: هو الوعل»[3] . فإن تحديق (شامة) في عورة (الوعل) على هذا النحو، يهتك غشاء البراءة في علاقتهما ببعض فنظرت إليه و» اشتهته وقلبها رف كجناح طائر»[4]. « إن اختيار الكاتب لفعل الاشتهاء يهتك غشاء البراءة في العلاقة بين الأم وابنها»[5] ،وفي فقرة أخرى من الرواية تظهر هذه العلاقة بين الأم وابنها بأسلوب أكثر جرأةً : « رفع الوعل بصره، اكتسب البريق، تلمظ، لعق لعابه، ثم خفض البصر، انطفأ، نام العويل في جسده واستتب، رتب مشيته، ثم احتضن شامة، قبلها بشهوة لا تخفى وعورتها؛ لكنه جاهد كي يمنحها الفضيلة..»[6] ، هكذا يوظف علي أبو الريش عقدة أوديب في أعماله الروائية .

إن قابض الذي يرى في الآخرين جلادين يريدون أن يضطهدوه، ويسحقوه بأقدامهم، يحاول باستماتة أن يفلت من تلك الأقدام وينهض عملاقا قويا كطائر (العنقاء)، لذلك نراه يروض نفسه منذ الطفولة على أن يكون ذا إرادة فولاذية، فيقف تحت الشمس، كما كان يفعل (حمزة)؛ إذ إنه يذهب إلى الشاطئ ويقف بمفرده حتى يتصبب العرق من جسده ويدوخ»[7].

يستعير علي أبو الريش في روايته(ثنائية الروح والحجر التمثال) « بالأسطورة السومرية ببطليها الإلهين الراعي والفلاح، إذ يصور البطل الآخر/ البديل في التحول أو وسيلته ، راعيا جبليا لا مرتحلا صحراويا بدويا، وهو (سعيد القبع) رديف الطفل اللقيط الذي احتضنته (سلامة) زوجة أبي ناصر، هو الذي يستثنيه منه أبو الريش من بين رجال رأس الخيمة وذكورها، وهو الذي اختار الجبل مساحة للرعي وتربية الماشية، ناسبا إليه كل عوامل النجاح المادي والتجاري

(١)التسامي: هي آلية دفاعية في التحليل النفسي يستعملها الأنا لتوجيه أنماط النشاط الغريزي إلى أهداف ذات قيمة اجتماعية نبيلة، مثل الإبداع الفني والتأمل الفكري. وهو مصطلح ابتدعه أحد اتباع فرويد. ينظر: نور الدين سالمي وآخرون، معجم مصطلحات علم النفس، دار الكتاب المصري، القاهر، ط.١،١٩٩٧،ص.٦١.
(٢) رشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي، مرجع سابق،ص.٢٨٩.
(٣)علي أبو الريش، ك.ص/ ثلاثية الحب والماء والتراب، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/ وزارة الثقافة والشباب أبوظبي، ط١، ٢٠٠٧، ص:٥٦٧.
(٤) علي أبو الريش، ك.ص/ ثلاثية احب والماء والتراب،مصدر سابق، ص.٥٦٦.
(٥) الرشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي،/مرجع سابق، ص.٣٠٩.
(٦) علي أبو الريش، ك.ص/ ثلاثية احب والماء والتراب،مصدر سابق،ص.٦١٢.
(٧) الرشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي، مرجع سابق ص. ٢٨٣.

والاستقرار الوجودي، مستشرفا صفات إنسان المكان الإماراتي بعد التحولات وبعد عشرين عاما من الرواية نفسها..»[1] .

انطلاقا من هذه الرؤية فإن علاقة الأسطورة بالمكان لا تقتصر على شكلها الجمالي أو صورتها الرمزية، بل تتجاوز ذلك إلى أنها اختلاق للمكان المفقود في الواقع، واسترجاع داخلي لأمكنة الانتماء. فالكاتب عندما يستحضر أو يتذكر هذه الأساطير إنما يتجاوزها لإعادة إنتاج ما يوازيها في نفسه، كما أنها ذاكرة تاريخية من نوع آخر، يتجاوز التاريخ إلى ما قبل التاريخ انطلاقا من فرضيات الأسطورة، وبذلك فهي عودة إلى نوع من الحياة المرتبطة بحميمية المكان الأول.

ثانيا: التوظيف الرمزي الأسطوري للتراث الشعبي.

تشكل الأسطورة الشعبية والتراثية حيزا زمانيا ومكانيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى، حتى الوقت الراهن. يحتوي مجتمع الإمارات على العديد من القصص والحكايات الشعبية الخاصة به، شأنه في ذلك شأن كل المجتمعات والشعوب، وتخدم هذه القصص أغراضاً متنوعة: منها تشجيع بعض السلوكات العامة وتهذيبها ، وتلقين الأطفال دروساً وعبراً عن الحياة، أو أنها محاولة لتفسير ظاهرة طبيعية، أو ببساطة للترفيه عن أفراد المجتمع في لقاءات المساء التي يتجمعون فيها للسهر والسمر، ومعظم الحكايات التي تنتشر بين الناس تتحدث عن الجن والشياطين والعفاريت والغيلان، وهو ما يذكرنا بقصص ألف ليلة وليلة.

تكتسب رواية هذه القصص وتدوينها، أهمية فائقة في الحفاظ على تراث دولة الإمارت، وخاصة مع النمو الاقتصادي الهائل الذي تعيشه الدولة، والتغير السريع في نمط الحياة، والانفتاح الواسع على ثقافات متنوعة، وفيما يلي نستعرض بعضاً من النماذج الشعبية في الرواية الإماراتية:

من أبرز ما نلاحظه في رواية «ثنائية مجبل بن شهوان» لعلي أبو الريش، من عناصر تتصل بالموروث الشعبي ما يتصل بالبيئة والمكان، فالبيئة المحلية ظاهرة في هذه الرواية، يختار الروائي حقبة زمنية معينة هي بالتأكيد حقبة ما قبل النفط ، وتمتد على استحياء إلى حقبة «الرخاء»، فالبيئة المحلية حاضرة، بيئة الصحّراء والرمل والبحر والزراعة والقرية، بيئة العرائش والبيوت الطينية الضيقة الصّغيرة، بيئة النخيل والغاف.

تبدو الخرافة (الشعوذة والسّحر) من الملامح البارزة في الرواية، وهي توظّف توظيفا مختلفا فقد يقوم السّاحر بدور مضاد، وقد يؤدي المشعوذ دوره التقليدي السلبي، من مثل ما نرى لدى عبد الرحمن السيلمة في مقابل الرجل الكهل الذي استنزف «قابض» ليجعل المرأة تحبّه. فمن

(١) سامح كعوش، تحولات الرمل، مرجع سابق ص.١١٧.

نماذج السحرة عبد الرحمن السيلمة الذي يحيل أوراق كراسات التلاميذ إلى أوراق نقدية، ويحيل حصانين إلى خروفين أسودين صغيرين، والسيلمة الذي يقود «المروحية» دون أن يعرف الطيران، وهو لا يبتغي من وراء عمله المال؛ إذكان يمثل أنموذجًا للمغايرة والتغيير. وثمة أنموذج آخر هو «حمزة البلوشي»، لحمزة جناحان، يظهر في هيئة طائر:

«وقد أقسم أحد الجيران أنّه شاهد حمزة عند الفجر، يعود إلى البيت، كهيئة طائر، فظل الجار يراقبه، فرآه يغادر البيت، بعد نصف الليل، ثم يعود عند الفجر، وكان عند عودته، يظل محلقًا في الفضاء، يحوم حول بيته، عدة مرات، ثم يحطّ على الأرض، وقد فرد جناحين كبيرين، مصدرًا صوتًا مدويًا، كصوت ماكينة قارب كبير..« [1]. وقد تكرّر ظهوره، «فحمزة السّاحر يظهر على شكل طائر ضخم في المقبرة يضحك ضحكة مدوية ينخلع لها القلب«[2]، وكانت الأسطورة تتجسد في حلم كابوسي يعجّ بالعجيب والغريب والمدهش والخارق،[3]. ونقرأ عن شعوذات الداية، وعن وعي الوليد [4]. ترتبط ذاكرة المكان بالمرجعيات الأسطورية القائمة على دلالات الحياة الاجتماعية في مجتمع الإمارات كما رأينا في النصوص السابقة المحمّلة بالدلالات الفكرية والإنسانية العليا لتسجل بعضاً من التعبيرات الاجتماعية الخاصة بالمكان.

تسرد بعض الروايات أساطير شعبية من مثل «أم الدويس[5]، وحمار القايلة[6]».[7] وتحفل الرواية بالعادات والتقاليد والشعائر والطقوس، فالحديث عن الختان وعادات الناس والمرأة و«شيء من الشعوذة، والمروق»[8]. التي تكثر في الرواية. وتتساءل أمنيات سالم في روايتها «حلم كزرقة البحر» أين ذهب الجميع؟ أين سافرت الحكايات عن الجن، وكلب القيلولة، وأم الدويس؟ وكيف ذهبت كل هذه الحكايات، وحلت مكانها المدينة الجديدة الغارقة بالزحام وعالم الرفاهية؟

(١)علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق،ص.٨٩.

(٢) المصدر نفسه،ص. ١١١.

(٣) المصدر نفسه،ص.١٧٥.

(٤)المصدر نفسه،ص.١٩٠.

(٥) أم الدويس :هي خرافة عن امرأة جميلة من الجن يشاع أنها ذات جمال أخاذ ورائحة زكية جميلة تلاحق الرجال في الليل، وتجعلهم يفتتنون بجمالها وما إن يفتنون ويلاحقونها تقتلهم، وتأكلهم ويشاع أنها تخاف النساء ،وتظهر فقط للرجال وهي من القصص التي ظهرت لدى الاجداد في دول الخليج بعامة ودولة الإمارات خاصة وقد صدقها وكذبها الكثير لمن كذبها يشاع أن القصه ظهرت لإخافه الرجال من الافتتان بالنساء الغريبات أو لإخافتهم لإبعادهم عن عصيان الله والزنا والقصة تشبه قصة لا يورونا (بالإسبانية: La Llorona) في فلكلور المكسيك وأمريكا الوسطى وقصة النداهة في مصر . ينظر ://http ar.wikipedia.org/wiki

(٦)حمارة القايلة هي خرافة قديمة كانت تقال للأطفال؛ وذلك حتى لا يخرجوا وقت الظهيره (القايلة) ، تكون الشمس فيها عمودية ودرجة الحرارة مرتفعة جداً ولخوف الآباء على أبنائهم كانوا يخوفونهم من الخروج في ذلك الوقت بالخرافه، حمارة القايلة هي شخصيةخيالية مرعبة هي خليط بين شكل المرأة العجوز وأرجل الحمار وكانت تصور بأبشع الصور لإضفاء نكهة الرعب على الخرافة وكان يقال إنها تمشي في وقت القايلة وعندما ترى الأطفال يلعبون تدوسهم، ثم تأكلهم. .http://ghost180 yoo7.com/t72-topic

(٧) ينظر، علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق ص.٨٨.

(٨)المصدر نفسه،ص. ٢٤.

تعبر الأسطورة الشعبية عن المكان الذي تنتمى إليه، وفي الحقيقة هو مكان ثر، وغني، ولا متناه؛ لأنه يعدّ حاضنة حكايات ومفردات هائلة، ذات خصوصية، طالما عدّها المبدع - كل حسب طريقته - مرجعاً لإبداعه، ينهل منه الكثير، وفق رؤيته الخاصة.إن المكان الشعبي تمت الإحالة عليه كثيرا من لدن المبدع، وهو يعيش في مواقع مختلفة عنه، أحيانا يكون هو نفسه معنيًا بهذا المكان، وأنه ذو دلالات رمزية خاصة، بالنسبة إليه، أو عندما يكون المكان ينم عن حياة أخرى لآخر من حوله، ليتطلع نحو قراءة مفرداته، بعين المكتشف، إلا أن هذه الحكايات الشعبية تكشف عن المكان ومعتقداته وأفكاره.

تعود الأساطير إلى منبع واحد هو الفكر الإنساني وزمن البحث عن وجوده ومحاولة فهم علاقته بعالمه، ومن ثم فإن للبداية أهميتها من حيث تأسيس التصورات الأولية التي حاولت فهم نشأة الكون وظهورالإنسان. »وعرفت في الثقافات القديمة بأساطيرالخلق،ولهذه الأساطير سطوة بالغة في تشكيل ثقافات مجتمعاتها،وعنها تتولد جميع التصورات التي تنسج حولها الثقافة منظوماتها الفكرية،إذ إنها الآلية التي تنظم الكون وتعطيه شكلا محددا، تحدد مركز الكون وطبقاته المختلفة وتضع الإنسان في بؤرة محددة منه وتحدد له مكانته وعلاقاته بجميع الكائنات من الآلهه إلى الملائكة والجن والحيوانات- حقيقية أو أسطورية- بل والنبات والجماد، ولا تقتصر أساطير التكوين على تأسيس بداية الكون وكيفية تخلقه؛ ولكنها في نفس الوقت هي إعادة تمثل للزمن الأول أو الزمن المقدس .... وتعطي أساطيرالتكوين دلالة خاصة لتسمية الأشياء التي يزخر بها الكون«[1]. ومن هذه الرؤية فإن علاقة الأسطورة بالمكان تبدو في كونها مكانا لتأمل الحكاية الشعبية، فهي في النص لا تقتصر على شكلها الجمالي أو صورتها الرمزية، بل تتجاوز ذلك إلى أنها اختلاق للمكان المفقود والمتحول في الواقع، واسترجاع داخلي لأمكنة الانتماء وحكاياته. فالكاتب عندما يستحضر أو يتذكر هذه الأساطير الشعبية، إنما يتجاوزها لإعادة إنتاج ما يوازيها في الداخل، فهي بوابته المفتوحة إلى تأملات المكان واستعادة الذاكرة المحملة بالأماكن المتحولة، التي لم يعد لها وجود في الواقع الإماراتي، كما أنها ذاكرة تاريخية تعود بالمتلقي إلى نوع من الحياة المرتبطة بالمكان الأول الحميم.

إن حكايات الجن والسحرفي المجتمع والتأثر بها كانت في المكان والزمان الأول للإنسان الإماراتي « حاولت أن أفكر مرة فمنعتني أمي خشية أن أصاب بالجنون، ودائما كانت تنشلني من وحدتي خوفا من هذا المس اللعين الذي أصاب جارتنا المسكينة التي لا تزال حتى الآن مقعدة في خيمتها وحيدة، وعندما سمعت صراخاً في ذات يوم وسألت أمي عن مصدره، قالت: إنها سارة يضربها شقيقها الأكبر؛ لأنها تعودت خلع ملابسها والظهور أمام الناس عارية..شعرت بفزع شديد

(١) سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلي للثقافة، مصر، ط.١، ٢٠٠٢، ص.٧٥.

وتملكني غيظ، ووددت لو أني أملك الجرأة لدخلت منزل جارتنا وصفعت شقيقها، وانتزعتها من بين يديه.. شيطان، هذا المارد يستطيع أن يسكن جسد الإنسان لكنه لا يستطيع الدفاع عنه..، وأبو فرج المسكين حاله لا يختلف عن حال سارة فقد قصت لي أمي قصته،..حاولت أن أسأل أمي، لكنها كانت تصدني بعنف متحاشية الحديث عن الجن والشياطين، عندما آتي بسيرة هذه المخلوقات العجيبة، وأنظر إلى عيني أمي أرى في مقلتيها مجمل أساطير الدنيا .. فأضطر للالتزام بالصمت«[1].

يواصل علي أبو الريش في رواية» السيف والزهرة» حديثه عن هذه الحكايات الشعبية» أبي يملك سحرا يسخر الجن والشياطين في خدمته.. أجل أبي يملك هذا، وإلا لماذا لا يخاف من هذه الكائنات المخيفة؟ ... ترنح أبو صالح (هيه) زمن فيه العجائب، ... رأينا في زمننا بذرة صغيرة من الشر تنمو على الأرض مثل شجرة (الأشحر)[2]، ولا تعيش عليها إلا العقارب والحشرات، وقد قضينا قبل هذا الزمن، عمرا طويلا لم نشهد فيه مثل ما شاهدنا،ولا أدري ماذا سيكون عليه زمنكم؟»[3]. تميزت شخصيات الرواية ولاسيما الأب الذي يملك السلطة والمقدرة على تسخير الجن والشياطين لخدمته وتحقيق ما يريد، فتقوم بعض شخصيات الرواية بأفعال عجيبة عن طريق إرجاع كل ما يحدث من حولهم إلى الجن والشياطين كما رأينا في المثال السابق. نلاحظ كيف أخذ علي أبو الريش موقف الساخر من حكايات الجن والشياطين وكيف يمكن إرجاع تلك الأفعال إلى الجن.

وجاء في رواية: ثنائية الروح والحجر التمثال، الحديث عن مدى تأثيرالجن في سلوك الفتى الذي « تجمد كالجلمود العنيد، وتخشب وجهه، وتصلبت عيناه، غاب في مجون السماوات اللامبالية، واحتسى من الإلهام، ما يحجبه من عوالم الأرض، اضطربت المرأة، ظنت أنه(مصفوع).....، مسكون بالجن، توترت،فصرخت وهي تلكزه بعصبية، بينما استفز الضرير، قائلا بصوت مشروخ: دعيه وشأنه يا ابنتي، إنه من نسل الصالحين، دعيه يترهب للسماء، فإن في ترهبه خيرا لنا وفضلا عميقا، سيحل على القطيع، لكن المرأة الثائرة جلدها الخوف على فتاها، خشيت من قرائن الجن أن يسلبوا منها، أعز كنز حظيت به،...»[4]. وجاء في الرواية نفسها :» بحث عن أنثى، واستشطت رغبته في الحملقة في العراء... في ملتقى الطرق بين الماء البهية والأرض المعزولة، تكشف للفتى بهاء سخي، استلقت المرأة الوحشية على التراب، تعرت، بان الجد الفضي، لمع تحت النور الساطع، وتألقت عيناها الجسورتان، ووقف الفتى في ورع ووقار،أهدته السماء أهدابا ندية،

(١) علي أبو الريش، نافذة الجنون،مصدر سابق،ص.٧،٦،٥.
(٢) الأصح شجرة (الأشخر) .
(٣) علي أبو الريش، السيف والزهرة، مصدر سابق، ص.٦٧.
(٤)علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال، مصدر سابق، ص.٢٨٠،٢٧٩.

تأملها في هدوء، تؤدة، نزف قلبه الذي تمرس على الحرمان والشظف، مرة أخرى،يفوز الفتى بجسد المرأة الممدود المعرى، فرأى قارة شاسعة واسعة، مفعمة، بأنباء الذين وضعوا بصماتهم على التربة الطينية المحيطة، بالنصف السفلي للقارة الهائلة، تملى الجسد....»[1] ومن الإشارات السابقة يستدعي خيال المكان الذاكرة الجماعية لإنتاج إشارات استبدالية توحّد بين الرموز اللغوية والتاريخية والدينية من خلال الحكايات الشعبية التي كانت متداولة في مجتمع الإماراتية.

جاء في رواية فاطمة المزروعي: «أدخل على أمي،أجدها نائمة على فراشها، متغطية بلحاف قديم، تبدو متعبة جدا، ماالذي فعلنه بها؟ لقد أحرقن جسدها بالكي، عالم مملوء بالجهل، هذا ما فهمته بعد ذلك، والدي وجدي ينتمان إلى ذلك العالم الغبي.. «[2] . فهما يؤمنان بتقمص الأرواح ، وأن الاعتقاد بالجان والعفاريت أصبح من المعتقدات الأساسية في حياتهم ، يعتقدون في سيطرة الجن علي تصرفاتهم، وإرجاع كل مرض إلى الجن والعفاريت. أجل وبحق، للخرافة وأساطير الجن والعفاريت حضور طاغ في آليات تفكير شخصيات رواية طروس إلى مولاي السلطان:» .... وبينما كان في إحدى المرات التي يحيي فيها واقعة حزنه وألمه على أحبابه الذين فقد وافتقد،إذ تأخذه سنة من النوم رأى فيما يرى النائم أم (درسا) حظيرة فيه سبع من الضأن تثغو وتستغيث به ليخلصها،هاتفة له بكلمة أبوي عرف في أصواتها صوت أولاده..»[3] . وعندما يسعى لقبور أبنائه للتأكد من موتهم سيفاجأ أن قبورهم خاوية، وسيصاب بنوبة ذعر حقيقية، وفي الوقت نفسه سوف يؤكد هذه الواقعة حديث أهل الخضراء من أن الجن قد احتلوا منزل ابن عتيج وراحوا يعيثون فيه فسادا. مجتمع الخضراء مجتمع تسيطر عليه حكايات الجن والعفاريت، فالصراع مع الجن السائد في المنطقة من ناحية ، والصراع مع الذات من ناحية أخرى، والحق أن النسبة النامية للنزعة الخرافية والجن في تفكير الناس قديمًا هي التي جعلتهم يضخّمون بعض الأحداث، وينسبونها إلى الجن، بل إن كثيرين استغلّوا الخوف من الجن بوعي لتحقيق أغراض مادية ومعنوية. « استمر وباء الجدري في تلك السنة ثمانية شهور، راح بالأخيار من أهل الخضراء، ولم يكن ليميز بين كبير أو صغير، وتعافى جمعة إذ شملته عناية الله فمن عليه بالشفاء ونجا من تلك المهلكة، ولكنه لم ينج من آثار شديدة وسمها على بشرة وجهه، فحزن لذلك أشد الحزن، وظل معتكفا في (صباح) والده لا يبرحه البتة، حتى كانت ليلة من الليالي سمع بها هاتفا فقام فزعا وفتح باب (الصباح) ليعاين صاحب الصوت، فإذ بها امرأة متشحة بالسواد تغطي كامل وجهها عدا عينيها اللتين بدتا حمراوين وهما تبرقان تحت الضوء..»[4] وعندما يستيقظ سوف يتعجب أهل المنزل من أن آثار الجدري اختفت عن وجهه، وبعدها سوف يتناقل الناس خبر الجنية التي شفت وجه جمعة وجسده

(١) علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال. مصدر سابق، ص.٣٥٩.
(٢) فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصدر سابق،ص.٢٦،٢٧.
(٣) سارة الجروان، رواية طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق،ص. ٨٤.
(٤) سارة الجروان، رواية طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص.٧٦.

من آثار الجدري»[1]. ونلاحظ أن مجتمع الخضراء تسوده قناعات الجن والعفاريت، وهذا يدل على جهل المجتمع (المكان). فقد كانت أساطير الجن والعفاريت شديدة الصلة بواقعها المحلي، مستلهماً البيئة بكل خصوصياتها اجتماعياً واقتصادياً، حيث ترتبط هذه المعتقدات بالمكان الذي توجد فيه.

تتحدث رواية الطائر بجناح أبعد منه عن « حكاية ناسه الأولين الذين كانوا يرددون حين يولد لهم طفل جميل، أنه من طيور الجنة، وأنه سيرحل مبكرا، يخافون عليه من العين ومن المرأة المدارسة[2]. ويحصنونه باسم الله، وما شاء الله وبمحمد رسول الله، يرقونه بالملح والسكاكين والتعاويذ، يحوطونه عن الشياطين التي تسكن الأرض بالمكتب والحجب والتمائم»[3]. نلاحظ من الإشارات السابقة أن قضية المكان هي الرافد الأساس لتجربة الكتاب الإماراتيين والرغبة في البحث عن جذوره ؛ولذلك فإن هذه الأساطير تعد من المصادر الأساس التي تبني عليها الروايات، وتمس الواقع، وتعبر عنه وعما يدور بين شخصياته. فحكايات السحر والجن ذات صلة وثيقة بالموروث الشعبي للمجتمع الإماراتي. وعبر هذه الفضاءات الأسطورية يحضر المكان الإماراتي محملا بالإشارات التي تعكس العوالم الداخلية لحضور الأمكنة في صور تتمازج فيها الأبعاد الأسطورية بما تحمله من دلالات تاريخية واجتماعية، كما أن خلفية فقد المكان أو التحول الذي أصاب الأرض/الوطن يعكس هذه الأساطير.

(١) عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.٧٤.
(٢) الحرمة المدارسة: من المعتقدات القديمة التي عرفها مجتمعنا، وهي العروس التي لم تنجب،بسبب دخول امرأة أخرى عليها ،ولدت حديثا وأكلت من طعامها، وتعالج المدارسة بأخذها على قبر إنسان مقتول حديثا وتطوف حول قبره، ويردد الأهل: يا مذبوح بلا جرمه فك الدارس عن الحرمة. ينظر ناصر الظاهري، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص.٨٧.
(٣) ناصر الظاهري، رواية الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق، ص. ٨٧.

الفصل الثالث

المكان العجائبي والغرائبي

لعلَّ من المسلم به عند دراسة أي مصطلح، الوقوف بداية على المفهوم المعجمي،المؤسسه لماهيته ، التي يمكن من خلالها الحصول على أبرز خصائصه. حيث تنطلق كلمتا العجائبي والغرائبي من أرضية لغوية واحدة، تحمل دلالة الغموض وعدم المألوفية .وهذا ما يؤكد استحالة الفصل بينهما، «فالعجائبي نسبة إلى العجائب، والعجائب جمع عجيبة، وهي مشتقة من الفعل عجب، وقد ربط ابن منظور تحققها بقلة اعتيادية الأمر «:العُجب والعجب : إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده»،«أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقلّ مثله قال: قد عجبت من كذا»،و« العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد «و » قصة عجب وشيء معجِب إذا كان حسنا جدا. والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله»، «أعجبه الأمر سره»[١].

الغرائبي من حيث هو مفهوم، يأتي من نسبته إلى الغرائب، وهي جمع غريبة .والغريب في اللغة» : الغامض من الكلام»،» والغربة والغرب :النوى والبعد»،» وغريب : بعيد عن وطنه»[٢] . و«الغرابة هي أن يكون اللفظ غير ظاهر المعنى ولا مألوف الاستعمال لدى النابهين من الكتاب والشعراء، فكلمتا» المزنة «و» الديمة «للسحابة الممطرة سهلتان عذبتان بالقياس إلى لفظة» البُعاق« التي بمعناهما[٣]. فجنس العجيب أو العجائبيّ : «يتحدّد إذا قرّر القارئ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها .[٤]» فالعجائبيّ هو «التردّد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعي حسب الظاهر» [٥] أمّا جنس الغريب أو الغرائبيّ : فيكون إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع (الطبيعة) تظلّ سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة «[٦].

وقد ازدهرت العجائبية المحضة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في كثير من الآداب الأوربية، وبخاصة في أمريكا اللاتينية، وكما نقف على ذلك في رواية غابرييل غارسيا ماركيز (مائة عام من العزلة)، ولا يقتصر على أدب أمريكا اللاتينية فحسب، فقد شهد الأدب الغربي الحديث عموما توظيفًا للسرد العجائبي، استقطب معه العديد من الكتَّاب؛ في هذا المجال من أبرزهم لويس كارول في رائعته (أليس في بلاد العجائب) بوصفها أنموذجا مثالا للأدب العجائبيً الفانتازيً.

أما في الأدب العربي الحديث، فعلى الرغم من أن كتب السرد العربي القديم قد حملت ذلك البعد العجائبي في متونها، وبخاصة في تلك الأشكال المنبثقة من أصول شفاهية، من مثل السير

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١ ،مادة «عجب».
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة «غرب».
(٣) مجدي وهبة ،كامل المهندس، (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بيروت مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص.١٤٧.
(٤)تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،تر. الصديق بوعلام،دارالكلام،الرباط ، ط. ١، ١٩٩٣،ص. ٤٩.
(٥)المرجع نفسه، ص.٤٤.
(٦) المرجع نفسه،ص.٤٩.

الشعبية، فإن حضوره في الأدب العربي، والروائي منه على وجه الخصوص، يعد محدودا إذا ما قورن ذلك بكثافة حضور هذا الشكل الأدبي في الأدب الغربي .غير أن هذا الأمر لم يمنع من وجود إسهامات لأدباء عرب في توظيف هذه البنية السردية في كتاباتهم، من مثل :الطيب صالح في (بندر شاه) وإلياس خوري في (أبواب المدينة) والطاهر بن جلون في ليلة القدر.

تطرح الرواية الإماراتية عبر فضائها الحكائي المتخيل بعضا من النماذج الغرائبية والعجائبية مما جعلها تمثل نقلة واضحة وتحولا فنيا بارزا في مسار الرواية الإماراتية ، من حيث تعاملها مع معطيات الواقع عبر رؤية فنية واضحة استثمرت مقولات اللامعقول وخرق المألوف وكسر نمطية الواقع لإبراز التحولات الاجتماعية والتاريخية والثقافية في بنية المجتمع الإماراتي. وتتحقق الغرائبية في رواية « المدينة الملعونة« لسعيد البادي :

« عندما بدأت أول خيوط الضوء تتسرب إلى المكان رأينا ظاهرة غريبة وغير متوقعة جعلتنا نقف مذهولين من المفاجأة، كانت هناك أطياف تتشكل على شكل حواجز شفافة ثم تتحول إلى جدران صخرية ضخمة،وفي دقائق تحولت الجدران الطيفية الشفافة إلى جدران صخرية. صرخت على الجميع: هيا بنا فقد لا يستمر هذا المنظر كثيرا... يمكن أن يتلاشى هذه الجدران سريعا بعد بوغ الشمس، فقد قرأت عن شيء من هذا من قبل. ركضنا تاركين كل ما نحمل متجهين على

بوابة كبيرة تشكلت لندلف بداخلها بسرعة ولنكمل ركضنا متوغلين داخل المدينة... فتوقفنا جميعا مذهولين مشدوهين من منظر المدينة العظيمة .... لقد تمكن سحرة وكهنة سكان هذه المدينة من إخفائها عن أنظار المتطفلين واللصوص لحماية كنوزها وربما هذا ما عرف فيما بعد باللعنة.....انضم إلينا (داندي) ورجاله وبعد محاولات تمكنا من إزاحة صخرة ضخمة وفتح كوة تمكننا من الدخول على دهليز يصل إلى غرفة سرية تفضي إلى سرداب نزلنا السرداب بحذر فجأة وقفنا مذهولين متجمدين وأصدرت شهقة عالية لا إرادية ... لقد كان السرداب مليئا بالذهب والأحجار الكريمة.. فما أن وضع أحد رجال داندي يده على الذهب حتى بدأ لونه يصفر ويتحول إلى اللون الذهبي وكأنه ينصهر أو أن الذهب يندمج بخلايا جسده وهو يصرخ من الألم رافعا يده ينظر إليها بذهول واللون الذهبي يستشري بشكل سريع في جسده، ...شعرت بأنني أعيش حالة وهم. الرؤية ليست واضحة،...شعرت بخوف شديد ورعب وهلع وخشيت أن تكون عدوى الأعراض الغريبة قد انتقلت لي،....وراودني هاجس بأن شيئا ما اختطفه من بيننا وشده إلى غياهب الحفرة العميقة. كان ذلك آخر شيء سمعناه فقد أصابتنا بعدها حالة من فقدان جميع الحواس وشيئا فشيئا فقدنا القدرة على الحركة.... ولم يمض وقت طويل حتى غرقت في حالة تشبه الغيبوبة، ولا أعلم ماذا حدث لنا بعد ذلك. أفقت لأجد أننا خارج جدران المدينة. لم أكن أذكر أي شيء مما حدث وربما اعتقدت كما اعتقد رفاقي أننا انتقلنا فعلا إلى العالم الآخر وماكان الضوء سوى وسلية

انتقالنا إلى الحياة الأخرى..... لم أجد إجابة في عقلي على الأسئلة التي ألحت عليه وأتعبته وهو يحاول استيعاب ماحدث وحتى ولم يفق بعد من آثار ماحدث وما تعرض له. كانت المسألة برمتها غامضة وغريبة ومريبة«[١].

يتشكل المكان العجائبي في الرواية وفق رؤية واضحة تقوم على ثنائية (المتخيل) و (الواقعي). والمكان الواقعي يتقاطع ويتماهى بإشاراته الجغرافية والتاريخية ومرجعياته الواقعية مع غابات الأمازون، أما المتخيل فإنه يستثمر المعطيات الدينية والثقافية المأخوذة عن الثقافات الآخرى في محاولة لرسم عالم (المدينة الملعونة) التي يبحث عنها البطل بطرائق مختلفة، ويأتي رسم هذه الأماكن رسما عجائبيا. فضلا عن هذه الأماكن يبرز بروزا واضحا الحد الفاصل بين العالمين المؤطرين للرواية وهو عبارة عن مكان انتقالي بين الواقع والعالم الآخر. فعندما يقرأ القارئ الفقرة السابقة يشعر بالاندهاش، والاستغراب من مجري الأحداث، فقوة الانفعال التي تثيرها الأحداث يرى القارئ تولد القصة الخارقة.

إن(المدينة الملعونة)هي العامل الأساس في بلورة المكان العجائبي ذي الصفات الأسطورية، الذي يتجلى في أشكاله المختلفة، فهناك أماكن الانتقال في الرواية ومن أهمها الغابة التي مر البطل عبرها نحو مدينة (الذهب) ، ويمتلك هذا المكان الانتقالي جملة من الصفات العجائبية « أن يتم تحصين مدينة كاملة وإخفاؤها باستخدام السحر الأسود فذلك يحتاج إلى مقدرة غير طبيعية في هذا المجال»[٢] "عندما بدأت أول خيوط الضوء تتسرب إلى المكان رأينا ظاهرة غريبة وغير متوقعة جعلتنا نقف مذهولين من المفاجأة، كانت هناك أطياف تتشكل على شكل حواجز شفافة ثم تتحول إلى جدران صخرية ضخمة،وفي دقائق تحولت الجدران الطيفية الشفافة إلى جدران صخرية»[٣] .

« ما من أحد ذهب شرقا حيث المدينة المحرمة كما يقال وعاد ليحكي لنا ماذا وجد، أو ماذا حدث؟ من يذهب تصيبه اللعنة ويحترق أو يذوب ويتبخر»[٤]. من خلال الإشارات السابقة نلاحظ حضور المكان العجائبيّ في الرواية حيث تثير الإندهاش والحيرة في اللامألوف الذي عرضه الكاتب في روايته.

أمّا في رواية منصورعبد الرحمن» الرجل الذي اشترى اسمه» فنرى اللامألوف واللامعقول وخرق المألوف وكسر نمطية الواقع لإبراز التحولات الاجتماعية والثقافية غير المتوقعة.

(١) سعيد البادي،المدينة الملعونة، مصدر سابق، ص. ١٢٩، ١٣٩، ١٣٦، ١٣٢، ١٣١، ١٣٠.
(٢) سعيد البادي،المدينة الملعونة، مصدر سابق، ، ص.١٣٠.
(٣) المصدر نفسه،ص.١٢٩.
(٤) سعيد البادي،المدينة الملعونة، مصدر سابق، ص. ٤٤، ٤٣.

« المطلوب منك أن تختار اسماً آخر لابنك. اسما آخر! ابتسمت واحتفظت بابتسامتي؛ لأني ظننت أن الحاكم يمازحني بعد أن لاحظ توتري. يا سعيد، أريدك أن تستبدل اسم ابنك فورا؛ لأنه لا يجوز أن يكون اسم ابنك على اسم ابني الذي هو ولي للعهد»[1]. « عدت إلى البيت نادما على فعلتي المشينة التي وافقت فيها على شراء اسم ابني» [2]. التقط الكاتب ما هو مثير وباعث للغرابة فابتدع عالما متخيّلا يجسّد فيه أحداثا غريبة فحدّد لها السارد مكانا تنمو وتتطور فيه الشخصيات والأحداث على نحو مذهل، يبدأ العجيب من عنوان الرواية (الرجل الذي اشترى اسمه) فلا يوجد أحدا يشترى اسمه إلا في هذا المكان بالتحديد. فالإنسان في حياته وما يتعلق بها من أسماء وغيرها تلتصق بالمكان التصاقا لا انفصال فيه، ويجسّد اختيار الاسم رمز الموروث و الأصالة الخاصة بالمكان. « وفيت بعهدي، وها أنا أسلمك ما طلبت. أرجو أن يشهد التاريخ ويسجل أني أول من اشترى اسما لابنه»[3] «. أمام هذا الحدث الذي يوحى بالاستغراب، كيف بشخص يشترى اسما لابنه، ويدفع مبلغا من المال مقابل ذلك، أمر يثير العجب والاستغراب. فالقارئ يقف حائرا أمام غموض الأحداث وغرابتها، ويحاول أن يجد لها تفسيراً طبيعياً أو غير طبيعي. والسّرد العجائبي في هذه الرواية يختزل مفهوم الخوف، ويقدّمه مكثّفاً في قالب خرافي، بهدف خلق قرابة حقيقيّة للخوف في النسيج البشري كلّه في كلّ مكان من القرية وما يجاورها، الخوف من القرارات التي تصدرها الدولة ضد الشعب، وتتميز هذه القرارات بالغرابة واللامعقولية. إن وصف أحداث ما بعد الموت، وانفصال الروح عن الجسد يعد تجاوزا واضحا لقانون العقل والمنطق وانفتاحا على عوالم الغيبيات. وهذه العملية شكلت أحد أهم مفاتيح النص الروائي؛ إذ إن عملية الموت أكدت عجائبية المكان، وأبرزت الوجه الحقيقي لها، وانبثقت عنها ثيمات مهمة في رواية « لعله أنت« لباسمة يونس،فجاءت عملية وصف موتها وقدرتها على اختراق الحواجز والحدود الاجتماعية لتدل على ذلك:

« تستلقين فوق السرير، غائبة عن هذا العالم بل لم تعودي ملكا له، لم تعودي جزءا منه. نائمة ومفعمة بحب رجل واحد، تدركين بأن لا أحد سواه امتلك روحك، وتعلمين بأن هناك شيئا غريبا يحدث الآن، لكنك غير قادرة على تحليل ما يحدث غير قادرة على التوصل إلى سبب يجعلك غير قادرة على التجاوب مع آخر كنت غافية كالميتة، والآن وبحضور هلال فتحت عينيك، وتحرك لسانك.. بينما لم تتمكني من ذلك مع ناصر أو والدتك، كنت تشعرين بأن الروح قد عادت تهدر بداخلك وبأنك قادرة على رؤية كل شيء والكلام عن كل شيء... لايمكنني تحريك يدي إنني مريضة! أنا في غيبوبة لكنني لا أعرف كيف يمكنني التحدث معك وحدك.. آه يدي ترتفع، إنني

(١) منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه، مصدر سابق، ص.٣٢.
(٢) المصدر نفسه، ص.٤٩.
(٣) منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه، مصدر سابق، ص.٥٢.

قادرة على النهوض من فراشي، هذه معجزة، هاتي يدك، سأخرجك من هنا وسنرحل سويا، تخرجني من هنا كيف؟ وأمي وناصر؟ لم يعد بمقدورهما محاسبتك على شيء! كيف لا أفهمك مريم، بالأمس كنت قادما إليك من المطار.. السيارة التي أقلتني كانت تحملني لآخر رحلة، ماذا تعني؟ مت يا مريم، انقلبت السيارة بنا في الطريق، وخرجت روحي من جسدي في لحظة واحدة، مت؟ أنت ميت؟ أجل، مت وأحمد الله أنني مت تلك اللحظة، أنت ميت؟ كيف تحادثني وأنت ميت؟ كيف يمكنك أن تمسك بيدي ، أنت يا مريم أنت أيضا، انا؟ مت؟ يا إلهي مت في ليلة عرسي كيف؟ قدر الله أن نموت، مريم، لم تصدقيني حينما قلت بأنك قدري. أنت ميت وأنا ميتة بالله، أتكون تلك اللحظة التي مادت فيها الدنيا حولي واسقطتني على منصة الزفاف هي اللحظة التي مت فيها أنت؟ كانت السيارة تنقلب وتسقطني على الرصيف. متنا سويا.. توقفت الأجهزة انظري أمك تبكي وناصر مفجوع بامرأة لم تكن قدرهن مات النبض من عروق الجسد الذي كان يحتويك انت خارج ذلك الجسد الفاني لم تعودي مرتبطة به أنت حرة يا مريم وأنا حر مثلك!«[1]. وهذا الوصف دال على دهشتها الكاملة لموتها و موت حبيبها في نفس اللحظة، ومن ثم تحولهما إلى كائنين لا مرئيين، وحزنها على أمها وفرحها (بهلال)، فالأحداث غير واقعية تتحدث عن ما بعد الموت وبعد انتزاع الروح من الجسد؛ فهي ذات طابع عجائبي.

تبرز من خلال وصفها الخط (أو الحد) الفاصل بين الحياة الدنيوية والحياة الأخروية، فهل تريد الكاتبة (باسمة يونس) بأن تقول: إنّه عندما يموت الإنسان يستطيع الالتقاء بمن يحب في حياة البرزخ؟ أم أرادت أن تقول إنّ هذا هو ما يحدث فعلا بعد انتزاع الروح؟ أم لعلّها أرادت أن تقول إنّ الحب يبقى حتى ولو فني الجسد ؟ تبقى الإجابة مفتوحة على التأويلات في ضوء عالم غير مرئي عالم الغيبيات، وفي ضوء تأويل الكاتبة نفسها. تؤكد الإشارات السابقة على علاقة الموت بالمكان والتأملات الذاتية لدى كل من البطلين. لقد شكل الحوار الذي دار بين البطل والبطلة في حياة البرزخ مكانا بديلا أو مسارا في البحث عن السعادة والتحرر من القيود الاجتماعية،وهذا التحول ليس تناقضا ؛وإنما هو تكامل طور موضوع الموت إلى قضايا المكان وفق تأملات ذاتية وفصل بين العام والخاص، بين عالم الحياة وعالم الموت. كما قاربت بين البطل(هلال) و(مريم) اللذين ارتبطا بعلاقة روحانية يندر

أن نعثر على ما يعادلها في الواقع الراهن، ومرد ذلك يعود إلى الخيال الذي استخدمته الكاتبة في هذه الرواية، وهذا يؤشر إلى صعوبة تحقق الحب على هذه الشاكلة، فهو التصق في البيئات العربية المحافظة التي يصعب فيها البوح والتعبير عن الذات في ظل معتقداتها، لذلك لجأت الكاتبة إلى الخيال العجائبي الذي يبقى الحب ودرجة تعلق البطلين ببعضهما البعض خارج

(١) باسمة يونس، لعله أنت،مصدر سابق، ص.٢٠٤،٢٠٥،٢٠٦،٢٠٧ .

حدود المكان الذي نعيشه.

«في الروايات العجائبية يحصل انزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش، وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وهي:

١. البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية أي المظهر العام.
٢. البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.
٣. البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع.»[1].

ترتبط حركة الشخصية في الرواية العجائبية بطبيعة المكان الذي تتحرك فيه فهي في الأماكن المغلقة تكون محدودة وينجم عن عدم تكيفها معها شعور بالخوف والرهبة. كلٌّ منا هو ابن مكانه يعود إليه، أو يستشرفه، ويكون مكانه الخاص المقدس، وانطلاقاً من تلك العلاقة انبثق المكان المقدس. فما هي قدسية المكان؟

(١) ينظر: حركة الشخوص في شرق المتوسط، ابراهيم جنداري، الموقف الثقافي، بغداد، ع٢٧، لسنة ٢٠٠٠،ص. ٨٥.

الفصل الرابع

قدسية المكان

إن إدراك المكان- وخاصة المكان القدسي- يكون نفسياً لا حسياً فقط، وعند الانتقال داخل المجتمع نجد أن دائرة المقدس تتسع فيه ، وكأن الإنسان يجد القداسة في أرض ما، وكأن المكان من رموز القداسة الأولى وأكثرها انتشاراً، إذ كان الناس يرون القداسة في البيت والبحر ومكان الميلاد والمسجد، وغيرها.

قداسة المكان،كما تقول أرمسترونغ، هي «من المبادئ التي تشترك فيها جميع الثقافات، والإيمان بها من العقائد الدينية الأولى في حياة الإنسان... فالناس وجدوا عندما أنعموا النظر في العالم من حولهم، أن بعض الأمكنة تُشعر بسحر لا يقاوم... تختلف اختلافاً جذرياً عن غيرها من البقاع، فكانت تلك النظرة تشكل موقعاً أساسياً في رؤيتهم للعالم، وتضرب بجذورها إلى مستويات أعمق كثيراً من مستوى العقل الواعي، بل إن العقلانية العلمية لم تستطع أن تشغل الموقع الذي كانت تشغله الجغرافية المقدسة بصورة كاملة»[1]. فكان على الإنسان أن يدرك القداسة من خلال شيء آخر، مثلا «يخبرون القداسة من خلال إنسان ما.. أو أرض مقدسة، وكان المكان من رموز القداسة الأولى وأكثرها انتشاراً، إذ كان الناس يرون القداسة في الجبال والغياض والمدن والمعابد... وكان اليهود والمسيحيون والمسلمون وما يزالون يرون في القدس مثل هذا الرمز للقداسة»[2].

تحملُ بعض الأمكنة رسالة مقدسة، وبعضها الآخر إشارات رتيبة، فينقسم الكون بهذه النظرية إلى المقدس / المدنس، فتنظم هذه الرؤية الثنائية للكون، موقف المؤمن من العالم الأرضي، بعد أن تُشبعه بالرمزية والدلالات، فيتحول بها المكان الكوني إلى مكان كثيف بالمعاني، ويضفي معنىً رمزيا على أماكنها المقدسة.

يقدم المكان في النص الإماراتي، بوصفه مكانا مقدسا، لا يتوقف عند ربطه بالمصادر الدينية فقط، وإنما يضاف إلى ذلك ما يجعله مركزا للكون،وحسب التقليد الإسلامي، فإن المكان الأكثر رفعة في الأرض هو الكعبة؛لأنه المكان الأكثر قربا من الله، فهو إذا (مكان عال) يرتبط « بالصلاح، والسعادة ، والوعي، والصحة، والحياة، والمستقبل، والمركز المرموق..« [3]؛ لكونه مرتبطاً بالدين. ففي رواية « فتنة» لأميرة القحطاني، نلاحظ أن الكاتبة تفتح جغرافيا الأرض على شعرية المكان تستمد أبعادها من الأراضي المقدسة. فالأرض تحتفظ بسر سحرها الإلهي؛ لأنها تأخذ أعلى درجة تصويرية في سلم القيم، ومفاهيم القداسة. وفي هذه الإشارات الرمزية نلمس حرص الكاتبة على إبراز هذه الأماكن المقدسة: « الحقيقة يا أختي أهل المدينة يعيشون في النواحي القريبة من هنا وليس عند المسجد النبوي. والحجاج كما تعلمين ذهبوا إلى تأدية المناسك....

(١) كارين أرمسترونغ، القدس.مدينة واحدة وعقائد ثلاث، تر.فاطمة نصر، محمد عنانى، سلسلة سطور، القاهرة، ١٩٩٨، ص. ٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص. ١٦.

(٣) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية تر. طلال وهبة، بيروت، لبنان المنظمة العربية للترجمة، ،ط.١، ٢٠٠٨،ص.١٩٦.

وغدا ستلحقون بهم وعندما تصلون إلى مكة المكرمة سيكونون هم في(منى)«[1] .» لم أتخيل نفسي وأنا أسير باتجاه قبر الرسول صلى الله عليه وأمازح أمي، أن دموعا ستفر من عيني» [2].

يشير النص في بعده الظاهر والكامن إلى قداسة المكان على مستوى عام من حيث علاقته بالموروث الديني الكامن فيه، فإن أسماء المكان (مكة، والمدينة المنورة، ومنى ،والروضة، وقبر الرسول)، تشيرإلى مكانتها الدينية، وخاصة ما يوحي منها بفكرة المتعالي، عندما تتسع ألفاظ المكان المقدس ذات الأصل الديني المرتبطة بالعبادة، فالمجازات توجه الدلالة إلى إنتاج فضاء المقدس بما ينطوي عليه من أبعاد ترتبط دائما بمفهوم النمذجة في سلسلة القيم المرتبطة بالمكان حيث إن الأمكنة يخترقها التفكير الديني وما ارتبط بها من ذاكرة دينية ،فهذا الحقل اللغوي يستند إلى مرجعيته الدينية المشبعة بمعاني العبادة والقرب من السماء.

إن المكان المقدس هو المكان الذي منحه الله كل الخيرات « شوفي العشب يمه على أطراف الشارع! إييه يا بنتي أرض الرسول لازم يجيها مطر»[3]. ظلت مكة المكرمة وستظل- بمكانتها المقدسة- مكاناً يتأبّى أن يكون وطناً مملوكاً فحسب لساكنيه، فهو مهوى الأفئدة الإنسانية المؤمنة به مكاناً عبقرياً معجِزاً ، يُلهِب قريحة بنيه الشعراء والكُتاب، بما يسمو به قصيدهم وأعمالهم إلى مكانته التي استشرفها كتاب الله الخالد ولمَّا تستشرفه قرائحهم الظمأى، من سحر البيان وإن كثر، وشاعرية المبدعين وإن تجلَّت. ومن ثَمَّ، ندرك أن هيام الكاتبة بعبقرية المكان المقدَّس؛ كان حنيناً إلى الأرض/ مكة ، بوصفها رَحِماً لأمٍّ ؛ تمثِّل كوناً ينأى عن الخطيئة، لأنها محضنه الأول، ومن هنا أيضاً سمت روحها، بروح وتجليات المكان، إلى عالمٍ يستدبر أرضيته، ليسمو بيت الله الحرام ، وكل هذه الأماكن تعلو علواً مادياً وروحيا.

إن صلة المسلمين بالأماكن المقدسة،مكة المكرمة،والمدينة المنورة صلة روحية. فلقد اشترك المسلمون وأصحاب الديانات والثقافات الأخرى، في إسباغ القداسة على مكان خاص، وفي تعيين منطقة مرجعية مقدسة، هي ما يُعرف بالجغرافية المقدسة، لأنه ينغمر فيه الدنيوي بالمقدس، ويرمز إليه، ويشكل هذا جزءاً من التجربة الدينية العميقة للأفراد والجماعات، التي يكوّن الفكر الرمزي بعداً من أبعادها، في التصاق عميق بالشعائر والطقوس، التي تنتمي إلى الحقل الرمزي في الفكر.

المسجد:

المسجد: هو مكان مقدس للمسلمين؛ لأنه يقربهم من الله، ونستطيع أن نميز بين المكان المقدس وغيره من خلال» إعطاء المكان المقدس بعض العلامات الفارقة التي تختلف من ثقافة

(١)أميرة القحطاني، فتنة،دار العلم للملايين، بيروت،ط١ ، ص.١٧، ١٦.
(٢) المصدر نفسه، ص.٢٣.
(٣)أميرة القحطاني، فتنة،دار العلم للملايين، بيروت،ط١ ،ص.٣١.

إلى أخرى؛ ولكنها تشترك في بعض السمات. فالمسجد بوصفه مركزا أساسيا للمجتمع الإسلامي لا يتميز مجتمع الإسلام إلا به، كان من الضروري إبراز أهميته، وتسليط الضوء على دوره مكانا مقدسا يجعل منه مصدر التوجيه الروحي والمادي ، فهو ساحة للعبادة ، ومدرسة للعلم ، وندوة للأدب ، وقد ارتبطت بفريضة الصلاة و بأخلاق وتقاليد هي لباب الإسلام. و كان جامعة يتلقى فيها المسلمون تعاليم الإسلام وتوجيهاته ، ومنتدى تلتقي وتتآلف فيه العناصر المختلفة ، وتخرج منه كبار الصحابة وأئمة الإسلام وكان للرسول - صلى الله علية وسلم - حلقة في المسجد يتنافس عليها المسلمون، ومن ذلك اكتسب المسجد القداسة والإهمية.

إن انفتاح النص الإماراتي على المكان المقدس (المسجد)؛الذي يحتل مكانة مرموقة ومقدسة لدى المسلم، جاء ليوضح لنا مدى قداسة هذا المكان وأهميته، وهذا ما تمثله رواية « زاوية حادة «، وتعود بنا إلى رحبات المسجد لتجعل القارئ يشهد موكبا حافلا ينطلق إلى الآفاق، ففي البدء تلفت أنظارنا إلى (وجه الفجر)؛ وهو ينبثق من الأفق شفيفا ساجيا يملأ الكون حياة وبهجة، فالفجر نور « لا تخلخله إلا أصوات الأذان المنبعثة من مساجد مختلفة بعضها بعيد عن منزلنا والآخر قريب جدا، تلك الأصوات المحببة إلى أذني، كنت أحب سماعها، وترديدها بصوت عال كعادة الأطفال الصغار. بعد صلاة الفجر، تنبعث الأصوات العالية..«[1] فالتوظيف الفنيُّ يحقق هذا التواصل بين البطلة وصوت الأذان، ويجسِّد العلاقة البارعة بين البطلة وأروقة المسجد. « وقبل أن يمضي في طريقه إلى المسجد قال لها وقد لاحظ أحزانها: صلي لله تعالى وفوضي أمرك له وحده... كانت أمها تحذرها أيضا من المرور تحت الشجر بدءا من المغرب وإلى أن يزول الليل... فعجلي بصلاتها بعد الأذان مباشرة»[2].

نلاحظ أن المكان يأخذ قداسته من مجرد أخذ وضع الصلاة فكل مكان طاهر ومقدس للعبادة، ففى الدين الإسلامي عندما يتوجه المسلم للصلاة يأخذ وضعا معينا في التوجة نحو القبلة، و بهذا الفعل يحول المكان الذى يقف فيه من إنساني إلى مقدس، كذلك تمثل سجادة الصلاة مكانا متنقلا يحمله المصلى معه حيثما ذهب، فإنه بمجرد فرد هذه السجادة التي يصونها من الدنس ولا يطؤها مرتديا حذاء يحول أي بقعة مكانية إلى مكان مقدس. فالأرض تتحول إلى مفهوم المقدس وتتجاوز حدود المرئي من خلال توظيف لغة دينية تتميز بطبيعتها الخاصة(فالصلاة، والمسجد ،وأوقات الصلاة، والآيات القرآنية) تؤكد استقلالية الدلالة النصية، وتفتح الصورة على كينونتها الخاصة أي طبيعتها. « ثم يهم بالخروج لكنه سرعان ما يعود ليخاطب علياء مجددا، لكنه يراها قد قامت للصلاة وقف مرة أخرى ليراها وهي تؤدي الصلاة، كبرت ثم ركعت، ثم سجدت مرتين ثم قامت وركعت وسجدت مرتين. وما أن أحس بانتهائها حتى خاطبها فورا: علياء

(١)فاطمة المزروقي، زاوية حادة، مصدر السابق، ص.٨،٧.
(٢) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص. ١٢٩، ١٢٨.

أنتم تؤدون الصلاة بحركات معينة هل لها تأويل يا ترى؟ أتعلمين أريد تلك الإجابة بعد رجوعي من باريس. علياء كل صلاة تأويلها العبادة، لكن يا لويس لا تعزم على أمر دون قول إن شاء الله...«[1]. الارتفاع بالمكان إلى مستوى المقدس تلخصه الكاتبة في تحويل أرضه غير المقدسة إلى أرض مقدسة تقام فيها الصلاة وهي الغرفة، فالمكان المقدس محجوز في هذا النص لتعلم الشعائر والعبادات. وعلاقته بها تسمو على كلّ علاقة أخرى؛ لأنها تسمو بالمكان إلى المقدس من خلال ربطه بقوة غيبيةوعالم سماوي متسام تقام له الطقوس والشعائر، تتجاوز العالم الطبيعي إلى عالم ما ورائي بديل يجده في تأملاته التي ترتفع به إلى السماء؛ فالصوت في النص يمتد إلى مناجاة عالم آخر غائب وأرضه المنشودة هي أرض مقدسة لا يمكن أن تجزأ ؛لأنها مركز التقرب من الله.يحيلنا النص الإماراتي على أكثر من حدث ارتبط بالمكان المقدس وبذكر المسجد:

جاء في رواية: الطائر بجناح أبعد منه:«تلك الوصية التي ألزمته مجاورة المسجد والانقطاع فيه لصلوات قد تعيد توزان النفس المعطوبة... هي التي سترده ليمارس حب الحياة التي يشتهيها أن تكون خالية من الدنس ومن نجاسة الضرر التي قد ترهق الإنسان«[2]. التقرب من المسجد وأداء الصلوات ترفع النفس البشرية، وتبعدها عن كل ما هو وضيع. فمجاورة المسجد يساعد على استقرار النفس والارتقاء بها إلى الأعلى. ويؤكد الكاتب علي الحميري في روايته» النبراس» هذا الأمان والارتقاء بالنفس بالبشرية. مثلما نجد في هذا النص:

«نذهب للصلاة، في مسجد قريب من سكننا، ونتعلم أمورا في ديننا..تعرفت إلى عدد من المسلمات من بلدان وجنسيات متعددة الألوان واللغات والأعراق، لكن سماحة الإسلام ألغت الفوارق بينهن.... اختفت كل الألوان، وبقي لون واحد توحد في قلوبهم لون النور.. ورائحة واحدة رائحة الطهر وصوت واحد صوت القرآن وإحساس واحد هو الإحساس بالسكينة والأمان والرضا يسجدون لله في لحظة واحدة «[3] . لا يقتصر حضور المسجد على أداء الفريضة؛ وإنما يعطى الاطمئنان والسكينة للبطل وشخصيات الرواية. فالمسجد –بنحو خاص- في الرواية الإماراتية ، مثابة المتعبدين، ومنطلق مواكب النور، فهو ليس عالما معزولا تمارس فيه الشعائر على نحو تقليدي سكوني؛ بل هو حافل بالأمان والسكينة، يرسم معالم المسلمين وعلوّ مكانتهم.

المسجد هو المكان المحدّد المألوف، له مكانته في معيار المسلم التعبُّدي، فهي مثابتُه اليوميّة في صلاته، وملتقى نزوعه الروحيّ والإيمانيّ، فهم» يتجهون معا نحو مسجد النادي قال ماجد الوزان: على فكرة يا مصطفى لقد توصلنا لمعرفة قاتلة المبتز في نادي النجوم وقد أعطيتهم في

(١) فاطمة الحمادي، بين طرقات باريس، مصدر سابق، ص. ٧٢.
(٢) ناصر الظاهري، الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق، ص.٩٠.
(٣) علي أحمد الحميري، النبراس، مصدر سابق، ص.١٣٨.

المطار عنواناً وهمياً وفي تلك اللحظة صدح الأذان في السماء الله أكبر، الله أكبر»[1]. ومن خلال كل مفردة مسجدية تنطلق خيوط الارتباط الروحي؛ لتشد كل العالم إلى (المسجد) بل لتجعل العالم الكوني (مسجدا كبيرا) ...كل ذلك يتجلى في صدح الأذان. فمنذ» سنوات طرق (سيف) والد سالم باب غرفة ابنه، ليصحبه لصلاة الفجر في المسجد كالعادة»[2]. فيكون المكان / المسجد الذي يختزن تعاليم الدين الإسلامي، ويكشف عن صفحات السيادة الإسلاميّة الباذخة، علوما وحضارات ومعالم للإيمان والوحدة مختزلة في ذهن الطفل منذ نعومة أظفاره.» كنت في الخامسة من عمري تقريبا حين رافقت والدتي إلى المسجد في إحدى ليالي رمضان، كان الجميع يصلي وأنا جالسة قرب والدتي «[3]. ولا عجب أن تتردّد في ثنايا الرواية من مفردات المسجد ما يحقّق الصيغة التكامليّة لانتماء البطلة إلى (المسجد) مكانا وحالة.»شعوري الغارق والدائم في تفصيل عزلتي المقدسة، بدأت أتردد على المسجد بعد أن فتنتني حكاية الختان وأنا أجر دشداشتي بوقار الرجال... كانت الأمهات يبعثن في الصيف أطفالهن لمساجد ليتعلموا الترتيل والتجويد»[4]. للمسجد/المكان، ليتحوّل هو ومفرداته،في إطار مجازيٍّ صادق إلى حالة إيمانيّة تحسُّ القلوب المؤمنة قيمتها الاعتباريّة.

«بنى له عريشا بالقرب من المسجد الذي كان إمامه في ذلك الوقت.... أوكل إليه الشيخ إمامه مسجد وتعليم القرآن وأحكام الشريعة الإسلامية للراغبين بتفقههم بها»[5].ومن بدائه القول إن الشّاعر كلّما طاف بنا على عالمه الأوسع الأرحب فإنّ المسجد يأخذ امتداداته الروحيّة؛ مغادرا دائرة (المكان) المحدّدة.

جاء في رواية: سيدة الموت:» لا يمكن أن يكون هذا مسجدا نلتقي فيه الله.. سقف صنع من الأسبست، جدران غير مصبوغة، نصف المسجد فرش بموكيت متسخ والنصف الآخر امتلأ بالأتربة. أين الهيئة؟ عن هذا المسجد؟»[6].نلاحظ أن الرواية الإماراتية تعطي المسجد دوره البنائي، فيشارك في الأحداث. ويؤثر في الشخصية إيجابيا، يلجأ إليه الأبطال للعبادة أو لاستعادة قواهم الحائرة في خضم الأحداث، فيحتضنهم ويؤثر فيهم. ونلاحظ تركيز الكاتب في رواية (الديزل) على «المسجد كمركز لإنتاج القيم والثوابت»[7]. فمن خلال الإشارات السابقة نجد المسجد وقوة حضوره في النص الروائي، حيث يطل على القارئ بقداسته، فالمسجد مكان يسهم

(١)نبيل الكثيري، سيدة الموت،المتحدة للطباعة والنشر، القاهرة / مصر ، ط١، ٢٠٠٩، ص. ١١٩.
(٢) كمامي، إف/هم، مصدر سابق، ص.٣٩.
(٣) ليس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص. ٩٣.
(٤) المصدر نفسه، ص.١١٨.
(٥)سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان،مصدر سابق، ص.١٠٤،١٠٣.
(٦) عزت عمر، توجهات الخطاب السردي في الرواية الإماراتية والعربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.٦٦.
(٧) مرسيا إلياد، المقدس والمدنس،تر. المحامي عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط.١، ١٩٨٨،ص.٣٠.

في بناء الرواية، ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان المقدس للخطاب،ومكان العبادة والتعلم والراحة النفسية، ويوثق ارتباطهم بربهم، يأتونه وهم تقودهم رغبة روحية لهذا المكان. لقد رأينا «أن المكان المقدس هو الحقيقي بامتياز، وهو في آن واحد قوة وفاعلية، ومصدر حياة وخصب» [1] .

إن الدلالات الدينية شديدة الالتصاق بصورة المكان،و تشكيل الصورة لا يتوقف عن الجمع بين المكان والرمز الديني للبيئة المقدسة التي تعيد بعث فكرة المكان المقدس من خلال الأماكن الدينية؛ ولذلك يقترن البعد الديني بالمكان، وتصاغ دلالاته المحتملة وفقا للمكان الذي وجدت فيه.

أماكن مقدسة أخري

اهتمت الرواية »ب«المنزل «اهتماما ملحوظا ، ونظرت إليه نظرة واقعية باعتباره ضرورة ملحة وأولية للإنسان، ويمكن إدراك تلك الأهمية من خلال تعامله معه معادلا موضوعيا لساكنه، ويعد» المنزل «من أكثر الأماكن كثافة في حضوره خلفية مكانية لأحداث الراويات التي دار كثير منها داخل مفردات» المنزل«؛ ك«غرفة النوم«، والمكتب، وغيرها ، مع ما يميزها من حضور مكثَّف في المنزل أكثر من غيره من الأماكن.

«المنزل مقدس بجزء منه أو بكامله، برمزيته، ولهذا السبب تمثل الإقامة في جهة ما، وبناء القرية أو ساحة المنزل،قرارا خطيرا حتى لوجود الإنسان الذي يتضمنه: إنه يتعلق إجمالا، بخلق(عالمه) الخاص وتحمل مسؤولية دعمه وإعادة تجديده. فلا يحصل تغيير المنزل باستخفاف وبدون اهتمام، إذ ليس من السهل ترك هذا العالم. والمسكن ليس شيئا و(آلة للسكن): إنه العالم الذي يبنيه الإنسان محتذيا فيه حذو الخلق النموذجي للآلهة. إن كل إنشاء وكل إقامة لمقر جديد يعادل لحد ما، بداية جديدة وحياة جديدة. وكل بداية تعيد تكرار البداية الأولية حيث رأى العالم النور لأول مرة.« [2]. وأول انطباع يطلعنا بعد قراءة الروايات الإماراتية هو حضور بعض الغرف داخل البيت؛ مما يكسبها مكانة خاصة لدى أبطال الروايات، لأنه البطل يستطيع أن « يحول المكان الذي يعيش فيه إلى حيز يفيض بالقيم المقدسة»[3] .

تقدم رواية علي أبو الريش « فرت من قسورة» أنموذجا للمكان المقدس لأن البطل اتخذ من غرفة المكتب مكانا خاصا له، يقاسمه أفراحه وأحزانه، مكانا شهد مجريات حياته وشاركه أفكاره: « لبث خلفان في مكتبه، صامتا، تتجاذبه الأفكار

(١) أميرة القحطاني، فتنة، مصدر سابق، ص. ٣٦.
(٢) مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، مرجع سابق، ص.٤٧.
(٣) سيزا قاسم، القارئ والنص(العلامة والدلالة)، مرجع سابق، ص. ٤٤.

والخيالات وتعصر قلبه المنهك أعاصير «، «دخلت هيلين غرفة المكتب وكان خلفان يرتب أوراقه استعدادا لمغادرة مكتبه،ولما رآها، بهت وأشرق وجهه، ولأول مرة يشعر برجفة تسري في أطرافه»، « ولما عاد إلى مكتبه، وعيناه مغروستان في عيني هيلين، لمحت الدمعة، محبوسة في محجريه، يحاول أن يحميها من الانزلاق فيغمض جفنيه»، « في مكتبه جلس خلفان، لا ينوي فعل أي شيء..عكف في هذا المساء على تلاوة الورقة التي تركتها هيلين بين يديه» [1]. شغل المكتب حيزا واسعا في الرواية؛ وذلك باعتبارها مفردة من المفردات الرئيسية في البيت؛ فقد دارت فيها كثير من الأحداث العابرة ، وكذلك الأحداث الكثيفة الدلالة في رواياته، و كانت غرفة المكتب أيضا خلفية مكانية لبعض مظاهر الحب الرومانسي بين كلٍّ من» خلفان « و«هيلين«.

«وفي اليوم التالي، وفي الصباح، وهو في المكتب، حاول خلفان يجمع شتات أفكاره، ويرتب مشاعره، ويستعيد قراءة كل كلمة قالتها غزالة، في تلك الليلة«[2]. وقد كان ل«حجرة المكتب «دور واضح في التعبير عن بعض الأفكار التي تمثَّل أهمها في حالة (خلفان) التي يمكن أن تحدث بين المكان وساكنيه، وما قد يرتبط بها من تشخيص للمكان بحيث يكون معبرا عن ساكنه،«في هذا الصباح بلغ من الشعور بالسعادة، ما جعله، ينخر ضاحكا، ويملأ غرفة المكتب بابتسامات الفرح، والحبور«[3]. تعد غرفة المكتب الملجأ الأول له عند شعوره بالسعادة، والفرح، أو حتى مجرد الإرهاق؛ حيث يلجأ إلى المكتب طلبا للراحة،والتماسا للحنان، والدفء. فقط كان « ويمضي إلى مكتبه كئيبا حزينا مفتقدا الإحساس بالدفء والحنان«[4] .

من خلال الإشارات السابقة نلاحظ العلاقة بين الكاتب والمكان (المكتب). يقدم الكاتب تصورا خاصا للمكان، فذات الكاتب تتوحد في المكتب، وتنتمي إلى هذا المكان المقدس؛ ومن هذا التصور يبدأ اختيار الانتماء وتحقيق الذات في المكان الذي منحه صفة القداسة وجعله يشاركه أفراحه وأحزانه. إن للمكان علاقة مميزة بحياة الإنسان، وقد يرتبط الفرد بالمكان ارتباطًا وثيقًا كما ارتبط البطل بالمكتب، ويأتي المكان عاملاً يساعد البطل على البوح والكشف عن خباياه المختزنة ، وتتداعي الأفكار الدفينة التي منعها قانون المجتمع من الظهور، إنها الحياة الفردية التي لم تجد منفذا إلى الحياة الجامعة الحرة، يقف خلفها ماضي العبودية وعدم القدرة على اختيار شريكة الحياة، ومن هنا يبرز دور المكتب مكاناً مغلقاً ومقدسا بالنسبة إلى البطل الذي يجد حريته ونفسه في هذا المكان الخاص به.

(١) علي أبو الريش، فرت من قسورة، مصدر سابق، ص. ٨٦، ٧٧، ٦٥، ٥٥.
(٢) المصدر نفسه، ص. ١٨١، ١٥١، ٩٢.
(٣) المصدر نفسه، ص. ١٥١.
(٤) المصدر نفسه، ص. ١٨١.

(الخيمة) في رواية زينة الملكة لعلي أبو الريش:

تحتل الخيمة وجوداً بارزاً في نسيج الرواية، وهي في بداية الرواية مكان مغلق وصفه الكاتب بقوله: «بيت مغمس بالتراب وعفونة براز القطط والكلاب»[1]. مكان تسكنه زينة وحيواناتها وهي تملأ زواياه، مكان يوحي بحالة من الفقر الشديد، يضيئه مصباح خافت، أثّر فيه عامل الزمن، فتاؤه مسقوف بجريد النخل، يخيم عليه السكون وتطبق عليه الوحدة. ورغم هذه الحالة الرثة للخيمة، فهي مملكة وإمبراطورية البطلة. بما فيها من معان رمزية للأصالة وزمن البدايات الفطرية. وتحمل الخيمة ذكرى سعيدة لدى البطلة (زينة).

وتكشف بصورة عامة عن قيم الألفة والحياة الداخلية لساكنيه؛ ولعل التعلق الكبير لزينة بخيمتها وارتباطها الوجودي بها يدل على تلك القيم التي عززها وجود زوجها والحب الذي كان يكنه لها هو ما زاد في قوة هذا الارتباط، ومنحها ذلك الشعور بالطمأنينة والألفة والسكينة. وتقدس الخمية رغم الفقر والبؤس اللذين كانت تعيش فيهما، ويجعلانها تتدبر كل يوم طعامهما وطعام حيواناتها مما يجود به عليها الناس في ذلك المكان. إن قيم الألفة ومشاعر الفرح والطمأنينة لا تقتصر عند زينة على البيت الذي تعيش فيه مع زوجها، بل هي تشمل المكان كله الذي تحاول أن تمنحه قداسة خاصة بها.

وأكد الكاتب فعل الإنسان في المكان بقوله: «الناس هم الذين يشوهون الأمكنة ويصبغونها بالكآبة والتعاسة، بمقدار ما تضمره صدورهم من شرور وأحقاد»[2]. فالمكان هنا يمثل سمو الروح على علائق المادة وانتصار الحق مهما تمرد الباطل وتجبر .وفي أركان الخيمة وزواياها، حضور لأكوام العقد النفسية والأفكار العقيمة التي يؤمن بها أهل الإمارات أبا عن جد. وتظل الخيمة مكانا متسعا لأفكار ورؤى ومعاناة حقيقية، وتظل الأركان والزوايا شاهدا على كل اللحظات سواء أكانت هذه اللحظات سعيدة أم تعيسة. فهو مكان خاص بالبطلة لها فيه طقوسها الخاصة.

وعندما نعود إلى البيت أو الدار أو المنزل أو الخيمة وغيرها من المسميات التي أطلقتها الرواية الإماراتية على هذا النوع من الأمكنة نلاحظ أنه يترافق مع قداسة المكان وأهميته فهو نوع من الانتماء إلى الأرض، فالبيت علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكون من مكونات الانتماء الذاتية، ونلاحظ أن الغياب يثير الحضور، فالبيت المستعاد في وبعد التحول؛ ولذلك تتحوّل تفاصيل المكان إلى مشاهدة عينية تلتقط من بصريات الصورة كل ما يستدعي ألفة المكان، فبيت الطفولة له خصوصيته وقدسيته الخاصة في الروايات الإماراتية. «فالمكان الذي نحبه يرفض أن

(١) علي أبو الريش،زينة الملكة، مصدر سابق، ص.٧.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٥٦.

يبقى منغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو كأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة»[1].

تستعيد ذاكرة المكان الأليف بيت الطفولة وتتحسس فيه الحميمية؛لأنها تعود بالذات إلى بيت الطفولة، إلى تلك الذكريات المحفورة في الذاكرة بكل ما تحمله من تفاصيل ومن مشاعر خاصة بالإنسان تزيد المكان قداسة في قلب الإنسان. من خلال حلم العودة إلى بيت الطفولة، يقدم الكُتاب في الرواية الإماراتية عالم أبطالهم البيت المفتوح والمغلق في الوقت نفسه، وهذا ما نلمسه في الأمثلة الآتية:

جاء في رواية «ورقة السرير» لأحمد ثاني: « الحوش[2] الواسع، حوش طفولتي، والاهتمام ببقرة...»[3]. مثّل فناء المنزل في الرواية مكانًا رائعا للعب والتسلية ، وكذلك لممارسة بعض الأعمال البسيطة على سبيل الاهتمام بالبقر والأغنام. ولكن حب (علياء) لمكان الطفولة كان دائما محملا بالقلق والأمان؛ قلق من احتمال ضياع ذلك المكان في يوم ما، و تشعر بالأمان عندما تكون في ذلك المكان. « قادت سيارتها متجهة إلى مسقط رأسها الحيرة.. بلد السماكين والشعراء مازالت فيها أرض واسعة لم تلمسها جدران الأسمنت. بقيت بنخيلها وأصيلها محتفظة بحس الأصالة الذي يرسو عند قلب علياء، أوقفت السيارة، وبقيت داخلها تتأمل النخيلات المتبقية واستحمامها بأشعة الشمس قبل أن تحين رحيلها اليومي، وأغنية مازالت تسرع إلى ذاكرتها كلما طافت ببالها (الحيرة)..... هنا مازالت بقايا طبيعية من رمال ونخيل وشاطئ وبحر، وفضاء البراءة الأولي التي تشعر بها علياء كلما جاءت هنا نائية عن الضجيج، فكرت كثيرا أن تغتنم أرض العائلة التي بني عليها البيت القديم وتستلهم لها مشروعا لا يدوس نخلة من نخيلها.... مستوحى من ام الحيرة التاريخية التي تولى حكمها المناذرة لتربط التاريخ بالحاضر، وتتوأم الحيرتان في حدث واحد»[4].

ارتبطت علاقة الإنسان بأمكنته، كما ارتبطت (علياء) بمسقط رأسها(الحيرة) وأعطت المكان قداسة معينة، و مكانة خاصة؛ لأنه يمنحها الراحة والاستقرار. وعلى الرغم من تعدد النماذج والتجارب فإن بيت الطفولة بقي أنموذجا مكانيا لاستعادة الماضي، كما أنه يعد مظهرا نفسيا يجمع بين الألفة والراحة. قداسة المكان التي ترتبط « بتجربة أو بخبرة عميقة أعادت تشكيل حياتنا، أو بذكريات الطفولة الأولى، أو بشخص كان يمثل لنا أهمية خاصة. فإذا قمنا بزيارة أمثال هذه الأماكن فربما استطعنا استرجاع إحساسنا بعمق الحياة التي عشناها فيها، وهو

(١) غاستون باشلار،جماليات المكان، مرجع سابق، ص. ٧٢.
(٢) الحوش: فناء المنزل .
(٣) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٦٢.
(٤) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص. ١٢٧.

الإحساس الذي أقنعنا ذات يوم بأن وجودنا الأرضى له معنى أقصى وقيمة قصوى«[١]. استغلت رواية(حدثتنا ميرة) البيت القديم بوصفه مكاناً استراتيجيا يمكن من خلاله وصف المكان ومن المشاهد التي وصفت فيها المكان، « حين أذكر منزلنا القديم أشعر بشيء يشبه النعاس، فقد كانت شجرة السدر الكبيرة تنشر ظلها على الوسائد المستلقية تحتها التي أحببت كثيرا الإغفاء بينها، لم يتبق من صورة المنزل القديم سوى بعض الذكريات الضبابية«[٢] .

تحمل ذكريات بيت الطفولة في طياتها قداسة المكان وأهمية تفاصيله كما بينتها رواية « زاوية حادة، « في الغرفة التي تجمعنا جميعا مع أختي الصغيرة التي لا تعي شيئا من الدنيا، وباقي إخوتي الذكور الذين يدورون في الحارة بعد عودتهم من المدرسة، وحتى وقت متأخر، جلست أنظر إلى الحائط المتشقق، لوحة خشبية ذات إطار ذهبي، وخلفية سوداء مكتوب عليها سورة الفلق، خزانة كبيرة، تحتوي على ملابسنا التي نضع فوقها اللحف، كانت أمي تغير غطاء فراشنا، وتشتري قطعة من السوق، تفصله بيدها بالخيط والإبرة، وقد ظلت معنا تلك اللحف مدة /ئئئ/طويلة، ....» [٣] . نلاحظ من الإشارات السابقة أن تجربة الإحساس بالقداسة متنوعة، فهي قد توحي بالخوف، أو بالرهبة، أو بالثراء النفسي، أو بالسكينة، أو بالهلع، أو بضرورة القيام بعمل معين؛ لأنها تمثل لونا أكثر اكتمالا وأرفع شأنا من الوجود، ولابد منه لاستكمال ذات الإنسان ورغباته.

الطبيعة:

تشكل الطبيعة مكانا عاما في الرواية الإماراتية ، و تتمحور حول التحول الذي أصاب الإمارات، وارتبطت الطبيعة ببنية نمطية ثابتة شكلت معجما موحدا لا يختلف استعماله بين الكُتاب الإماراتيين. فالتوسع في توظيف معجم الطبيعة الإماراتية متنوعة؛ يشتمل الصحراء والبحر، والجبل ، والنخيل، والأشجار وغيرها. إن المكان المقدس « ظاهرة بارزة متميزة تتناقض مع نهج الطبيعة يمكن أن تكون دليلا على القداسة. فالصخرة السامقة أو الوادي السحيق الذي يتسم بجمال خاص أو بجلال بديع يمكن أن يفصح عن وجود القداسة ؛لأنه من العسير إدراجه في سياق الظواهر المحيطة به. فمظهره نفسه كان يعبر عن شيء آخر«[٤] .

تعد ثنائية الصحراء والبحر الأهم؛ لأنها ضمت معظم الروايات الإماراتية، لما لهذه الثنائية من حضور قوي في الطبيعية الإماراتية. ويرى الروائي الكبير علي أو الريش أن للصحراء أسطورتها، وللرواية حكايتها مع الرمل ومع البحر فلا تكاد تخلو إحدى رواياته من البحر و الصحراء، و اتفق

(١) كارين أرمسترونج، القدس مدينة واحدة عقائد ثلاث، تر. فاطمة نصر، محمد عنانى،ط.١، ١٩٩٨ ،ص.٢٩.
(٢)لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص. ٢٤.
(٣) فاطمة المزروعي، زاوية حادة، مصدر سابق، ص.٢٨.
(٤)كارين أرمسترونج، القدس مدينة واحدة عقائد ثلاث، مرجع سابق، ص.٣١.

معه باقي الكُتاب في ذلك. « يبدو السراب من بعيد متلاحما مع الأفق الجميل في امتزاج لا فكاك منه، راسما لوحة ساحرة الألوان، ألوان الطبيعة. وهو بين الوعي واللاوعي مصدق أو غير مصدق لما يراه من امتزاج لوني ومناظر غير متوقعة. لوحة خلابة صاغها الخالق تعود على مدينة أبو ظبي وهو يستقبلها يوميا مقابلة له والبحر خلفها، تنام وتصحو على مياه الخليج» [١] البحر بوصفه تطلعاً إلى مستقبل ما مجهول و يمثل مورد الرزق وقيمة العمل الأساسية في مجتمع ما قبل النفط. ويرسم الكاتب لوحة جميلة لطبيعة الصحراء، تنمُّ عن رؤية إبداعية يمتزج فيها الخيال بالواقع،فينتج عن ذلك تلك اللوحات الجميلة من طبيعة الصحراء الأصيلة. فعندما «رأيت البحر من شرفتها مفتوحا أمامي كسجادة ملقاه من السماء على أرض صحرائي» [٢] .

ومن الكُتاب من نظر إلى الصحراء والبحر نظرة حميمية وتحدث عن صفاتها الحسية وخصائصها الجمالية التي تنعكس إيجابًا على الإنسان. جاءت صورة البحر في رواية(زينة الملكة)، نمطية، وهو فسيح جميل، وهو ذاكرة السكان، ومنبع رزقهم وموطن مآسيهم، وبقدر ما هو كريم ومانح للرزق، وهو غدار «نظرت زينة إلى البحرو قالت - يا إلهي! ما أوسع هذا البحر! إلا أنه لا يتسع زعنفة سمكة عندما يغضب فيلقي بها على الساحل تاركا إياها راجفة متوسلة. الجبروت ينسي الكائنات فسحة الحب«[٣] . فصورة البحر هنا تكشف عن بعض المسلمات، التي كانت تؤمن بها البطلة (زينة). يربط بعض الكُتاب بين صفات الصحراء، وصفات ساكنيها من الأعراب، فكأنهم اكتسبوا هذه الصفات الحميدة منها، فالوفاء من وفاء الصحراء، ونقاء السريرة من صفائها، والشجاعة من صلابتها، والكرم من طبيعتها، وهكذا كأن هذه الصحراء هي التي تمدهم بتلك الصفات وتزرعها في نفوسهم. فالصحراء هي « الوقورة، تكشف عن ساق، وتطلق الرعشات في الفراغ البهي، الصحراء أنثى ثانية، .. تمارس سطوتها، بعنف وحماقة.... شربت من رحيق الصحراء حتى امتلأت ضفافها بالمجون[٤]. فالكاتب كما وصف الصحراء وأضفى عليها من صفات المدح، والرحمة بكائناتها، كذلك وصفها بأجمل الصفات وأرق الصفات فهي أنثي، تحمل ما تحمله المرأة من الجمال، والعفاف، والرقة. فالحياة « في الصحراء ذات قيمة، ومغزى، قيمة الصحراء أنها لا تفرط بكائناتها، فإنها تقسو وتعبس، لكنها لا تدع حلقه التنال الفطري تفلت من بين يديها»[٥]. هكذا تأتي الرواية الإماراتية تحمل صورة إيجابية لحياة الصحراء، فالصحراء ليست - فقط - خوفًا ورعبًا وهلاكًا وضياعًا وموتًا كما صورتها بعض النصوص، بل فيها المتعة والعادات الحميدة كما يظهر في هذا النص من ممارسة القنص وعادة الكرم.

(١) مريم الغفلي، بنت المطر، مصدر سابق، ص.٢٢٨.
(٢) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٤٧.
(٣) علي أبو الريش، زينة الملكة، مصدر سابق، ص.٢٤، ١٤.
(٤) علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال، مصدر سابق، ص.٢٧١، ٢٧٠.
(٥) المصدر نفسه، ص.٣١٨.

إن ثمة ارتباطًا نفسيًا بين البطلة والطبيعة، يوازي ذلك الارتباط النفسي ارتباط لغوي، هذا ما نلحظه في النص القادم، حيث ترى أن هذه المنطقة جبلية ذات نبع، ووديان، وأفلاج، ومن هنا يمكن القول بأن هناك عوامل متضافرة، نفسية ولغوية واجتماعية وثقافية ومرجعية تاريخية، تربط بين ذات الكاتبة وطبيعةالمكان، الأمر الذي جعل هذه الطبيعة ذات أثر بارز في رؤية الكاتبة الإبداعية.فهي تصف منطقة « جبلية ذات خصب ونبع، حيث الوديان الجارية الأفلاج الباردة، حيث ترتع الغزلان والوعول البرية، كانت الشمس تجتمع بالسحب ذات كل صبيحة،..... هكذا تضافرت جهود الطبيعة، وحبت بلدة الخضراء«[1]. بالنظر في النص تتجلى المفردات: (نبع، الوديان، الأفلاج، البرية) وقد وردت هذه المفردات في سياق وصف المكان، وكل مفردة من هذه المفردات تدل على جزء من المكان له طبيعة جغرافية خاصة،وهذه الألفاظ وما شابهها تنضوي تحت حقل واحد، يضم المكان ومكوناته ومتلازماته.

الصحراء بطبيعتها الجغرافية والاجتماعية والمناخية امتزجت بمشاعر ساكنيها وأحاسيسهم حتى أصبحت مؤثرة في أفكارهم ومعانيهم التي يعبرون عنها بألفاظ و تراكيب مصطبغة بصبغة الصحراء، فأصبحوا يشتاقون لها. « كانت عيناي قد سئمت منظر السماء... في نفسي شوق عجيب إلى صحراء جزيرة العرب بسحرها وغموضها الأزليين«[2]. فالكاتب هنا ينقل الصحراء من دلالتها الجامدة إلى دلالة أخرى تحمل معنى الحياة،وفي هذه الصورة نلحظ الكثير من الإيحاءات والدلالات، ولعلها هنا رمز للوطن، وهذا ما جعل الكاتب يكني لها مشاعر الشوق.

من الأمثلة السابقة يمكننا أن نكشف عن أهمية الصحراء والبحر في المجتمع الإماراتي؛ لأنها تتمحور حول الطبيعية والانتماء إليها، وفي مرجعيتها الثقافية التي ترتبط بالمكان وتعطيه الأهمية والقداسة.فالصحراء مثلت في الأعمال الروائية مكانا للتفكر في وجود الإنسان، ومكانا مقدسا على الرغم من قسوتها فأنهم يقدسونه ويتقنون فن التعامل معها. فمختلف الكتب المقدسة تشير إلى أحداث مهمة ومصيرية شكلت تحولا جذريا في تاريخ الإنسانية، كانت الصحراء مهدها، وإذا اقتبسنا من الصحراء مفهوم الهجرة فإننا نكتشف في الهجرة إلى الصحراء رمزية الميلاد الذي يناقض تماما دلالة الضياع، فهجرة إبراهيم(عليه السلام) ،وتركه لساره وابنها في الصحراء،كانت ميلاد أمة وحضارة، وهجرة موسى بقومه عبر الصحراء كانت رمزا للتحرر والانعتاق مثلما كانت رمزا للتيه، كذلك صحراء الإمارات رمزا للتحول والتغير ورمزا للخير والعطاء من بعد القحط .

ويمثل حضور الجبل حضورا سحريا في بعض الروايات،« ولو أن حجرا مقدسا جرى تبجيله

(١) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص.٢٨،٢٧.
(٢) خالد سالم الجابري، الرحالة، مصدر سابق، ص.١٥،١٤.

فذلك لأنه مقدس، وليس لأنه حجر، وهذه هي القداسة للمظهر، عبر طريقة تكون الحجر التي تكشف جوهره الحقيقي«[1] . فالجبال والصخور من المفردات المكانية ذات الدلالة الخاصة، والمنتمية إلى حقل الصحراء، وتظل هذه المفردة ذات حضور ملحوظ في الرواية الإماراتية بمفردها وجمعها، بصورة جعلتها عنصرًا فعالا في تشكيل البنية اللغوية والدلالية للمكان، وتعبر من عناصر الطبيعة الأساسية، كما سنرى في الأمثلة الآتية:

وبحضور الصخر في الموروث التاريخي، تبرز الرموز التي تمثل حياة الصخر، « المتوهج بالحكمة، يثغو، تحضنه الصخور العظيمة، تضم جسده النابض بالحياة، تتفتح مسامات جلده تنزف بالعرق، يلعقه، يتعلق بالصخور،..... تفرس في الجلاميد الصخرية، فالتفت إلى الحفر الوادعة، الساكنة في أفئدة الصخور الخالدة « [2]. يتخذ الكاتب من الضخور معادلا موضوعيًا للحياة، فهي تمنح جسده الحياة بعد أن تضمه إليها. ويشعر « الفتى بأن للجبل دينا في رقبته، ولابد له أن يرد الدين، لابد أن يمنح القمة العظيمة منها، ويتوج رغبته في الحياة بالوفاء بالدين، لصخرة أحبها، وعشق هامتها الرفيعة..فإنه لابد وأن يتعد للمثول أمام جلال وقداسة الصخرة العظيمة، يقف قبالتها في خشوع ، وضراعة... أحب الفتى الصخرة العظيمة، وتمادى في عشقه إلى درجة التداخل، وأيقن أنها الكائن الوحيد الذي منه خرجت انفعالات الكون، ومشاعر الدفاقة، ومنها أيضا تدفق الحب... تخرج من كيان الصخرة المتسامي، تسامى، فاض بحب، لم يشعر به في سابق العهد، توغل في جوف الصخرة، وذاب في فضائها، في الأعمال السحيقة «[3]. في هذا النص تمتزج الأنا بالصخرة العظيمة، وقد جعل الكاتب من هذه الأنا أنموذجًا للإنسان العربي الإماراتي الذي تمتزج الصخور بأخلاقياته وطبائعه، حّتى كأنها تدخل في تركيبه العضوي، حيث يكشف النص ظاهرة التوحد بين» الأنا «و» الآخر «الذي تمثله الصخور، يبدو ذلك من خلال النص فالتداخل بين الإنسان والصخور المرموز بها للوطن، فيتحول الكاتب إلى جسد والوطن إلى قلب.

النص يجسد تفاعل الكاتبة مع المكان حتى أصبحت جزءًا من كيانها، يحمل الظمأ للمكان، الرغبة في التعبير عن النفس، فالكاتبة تؤكد تفاعلها الوجداني مع المكان،« تقوم جبال فيتجلى القيام كأروع ما تجلى قيام مخلوق. جبال تجاور أودية علو يجاور هبوطا، أصعد الجبال فأراني فوق القمة ألتقي هناك صديقتي وابني بيتي وأصادق الكائنات الطيبة التي تشاركني المكان...وأهبط حيث الوديان فأقاوم الجفاف وأجري، وأجري، يأخذني الوادي باتجاه مجهول شاسع وأستقر فيه،.. إنها سيرة الصعود والهبوط على الجبل بإمكاني أن أكون ملكة المكان من موقع إطلالتي عليه من علو.... تحيطني الجبال من كل الاتجاهات قدر لها أن تكون سندا للأرض ومتكأ لها لتثبت

(١)مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، مرجع سابق، ص.٩٠.
(٢) علي أبو الريش، ثنائية الروح والحجر التمثال، مصدر سابق، ص.٣٢٠،٣١٧.
(٣)المصدر نفسه، ص.٣٢٤.

في دورانها حتى لا تكون كرة تائهة في الفضاء«[1].

إن حضور أمكنة الطبيعة وما تعلق بها من مناظر في النص الروائي، لم يأت لمجرد الوصف، أو لإضافات تكميلية في بنية النص، بل إنه حضور له دلالالته وقيمه الجمالية والرمزية، وهو ما يحوله إلى ما نستطيع تسميته بالأمكنة المقدسة؛ لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بأهل الإمارات، وتدل على بيئتهم ومعتقداتهم.

(١) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٤١.

الفصل الخامس

المكان الثابت/ المتغير

في طبيعة الرواية الإماراتية، يمكننا أن نميز بين فضاءين: متغير (مفتوح)، وثابت(مغلق)، ويكون المكان الثاني ثمرة لتحول المكان الأول. لأنه يشمل الفضاء المتغير(المدن) نتيجة التحول الكلي الذي اجتاح دول الخليج بعد اكتشاف النفط، فبدأت تتلاشي ملامح ومميزات القرى الأصلية،ظهرت مكانها مدن متحضرة وأكثر تطورا .

أولا: المكان الثابت (القرية،أو الفريج،أو الحي)

إن فكرة الانغلاق و الانفتاح؛ التي تستند إلى المكان، مسألة نسبية تحتكم إلى زاوية النظر؛ فما أراه مكانا مغلقًا، و على سبيل المثال لا الحصر(البيت ، السجن) يراه غيري مكانا مفتوحا. على ذلك ما قدمنا بخصوص ارتباط الموت بالعوالم الأخرى في رواية (زينة الملكة) لعلي أبو الريش[1].

ولنتذكر في هذا المقام نماذج الفضاء التي أعطاها غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في فصله العنوان (بجدل الداخل و الخارج) حين يصرح قائلا « وضع هنري ميشو في داخلنا الخوف من الأماكن المغلقة (claustrophobie) والخوف من الأماكن المفتوحة (agoraphobie) جنبا إلى جنب، وهو بهذا قد هول الفاصل بين الداخل والخارج. وبفعله هذا- من منطق سايكولوجي- حطم اليقينيات الكسولة، للحدوس الهندسية، التي يسعى علماء النفس بواسطتها للتحكم بمكان. وحتى مجازيا لاشيء له صلة بالألفة يمكن احتجازه داخل مكان مغلق»[2].

ومن هذا المنظور نُسف مفهوم الإغلاق والانفتاح. فالإغلاق يساوي الانفتاح في معناه السلبي، والنظرة ذاتها يمثلها مرة أخرى أنموذج سوبرفيل حين يقول:» انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج»[3]. تقدم لنا بعض الروايات الإماراتية القرية مكانا مغلقا، فهي تمثل في نظري المكان المغلق بكل ما يوحى به هذا المكان من قسوة وصعوبة العيش، ويمكن حصرها فيما يأتي:

العادات والتقاليد وقيودها، والجمود،والخرافة، والجن والعفاريت، والعيش البسيط من النواحي المادية والعقلية؛ الخيمة أو البيوت الطينية البسيطة، والارتباط بالصحراء والبحر. فكل هذه الصفات المتصلة بالقرية أو الفريج تبرز الطابع الغالب على القرية والقيود التي تسيطر عليها وعلى أشخاصها.

ومع أن الصفات المذكورة كلها صفات ناطقة بدلالاتها، فإننا سنحاول أن نتوسع قليلا في

(١) ينظر فصل المكان الموت من البحث ، ص.١٨٦.
(٢) غاستون باشلار،جماليات المكان، تر. غالب هلسا، بيروت/ لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط.٦ ، ٢٠٠٦، ص.١٩٨،١٩٧.
(٣) المرجع نفسه ، ص. ١٩٨.

التأويل الدلالي أو الرمزي لهذه الصفات. فالمكان المغلق والضيق يوحي بالتشبث بالماضي وبحقبة ما قبل النفط لدى الكُتاب الإماراتيين ورغبتهم في العودة إلى حقبة الطفولة المرتبطة بالقرية والفريج لكونها تحمل البساطة وصفاء الذهن وتجمع الأهالي وارتباطهم ببعضهم بعض.تتيح لنا رواية « طوي بخيتة» لمريم الغفلي تأثير المكان وتراثه وعاداته وتقاليده وقسوته في أبنائه، لأن الكاتبة تقدم لنا نصا تاريخيا للمكان صورت فيه «حياة تلك الأمكنة بعادات أهلها وترحالهم وشقائهم في تلك الصحاري القاسية؛طريقة نصبهم للخيام وسقي الإبل وإعداد القهوة والترحيب بالضيف، وتجفيف التمر، وتجفيف وتحويل الحليب إلى يقط، والخوف من قطاع الطرق وتجار الرقيق، وإدخال كلابهم إلى الخيمة لتشاركهم دفئها»[١] .

« في أعلى التلة بدت لهم خيمة وداء تحيط بها خيم أصغر منها ومجموعة من بيوت العسبج تنتشر بجانبها إلى جانب البئر مجموعة من النساء والرجال يملأون الماء، ويسقون الحلال، فيما كانت مجموعة أخرى من الفتيات والنساء يحلبن الغنم»[٢] . في هذا المكان المغلق المحافظ على عاداته وتقاليده والراضي بهذا العيش البسيط، لم يكن ليتغير لولا وجود النفط فيه، لأن الصحراء تحولات إلى الذهب الأسود، فأصبحت الأرض غير الأرض،واتسع المكان المغلق. كما نقف عليه في هذا النص.

« النسوة اللاتي تشاركهن أمي النميمة والثرثرة مع فناجين القهوة والشاي والأولاد الذين يكبرونني في الحي الذي تركناه بعد سنوات قليلة من الركض والغبار إلى مدينة أرقى إسمنتيا بحكم الدخل المادي الجيد لوالدي وقتها،حيث كان من أوائل العاملين في آبار النفط في أبوظبي»[٣] يشهد المكان في هذه الرواية على التغيير الذي شهدته المنطقة بعد اكتشاف النفط، ليترك المجتمع القروي شاهدا على التحول العميق؛ لأنها غابت جلسات النسوة، والبيوت الطينية.

تمثل رواية « نافذة الجنون» لعلي أبو الريش، مكانين هما القرية والمدينة، لأن البطل يعيش فترة طفولته في القرية التي يصفها بالقرية الملعونة أو المحاصرة وهي فترة طويلة وشاقة عاشها البطل، فترة تتميز بالتجمد الفكري، والخرافة، وحصار الأفكار التي فرضت عليه من قبل المجتمع والأسرة.فطفولة البطل مريرة كئيبة فيها خوف وجهل فرضتها القرية المغلقة البعيدة عن مسار التحرر الفكري والقوة والمعرفة لتؤدي إلى فشل البطل وانهيار أحلامه وضياع ذاته. وهذا ما بينه النص الآتي: « اكتشفت عالما جديدا، حاولت التفكير في هذا الكون المترامي، في أجرامه ونيازكه، في شياطينة وجنه، لكن عفريت أمي كان أقوى وأطغى، تلبسني بعنف، صرت لا أفكر إلا

(١)عبد الفتاح صبري،السرد في الأدب الإماراتي: تجربة الرواية النسائية،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط.١، ٢٠١٠، ص. ١٧٧.
(٢) مريم الغفلي، طوي بخيتة،مصدر سابق،ص.١٤٨.
(٣)محمد حسن أحمد، للحزن خمسة أصابع، مصدر سابق، ص.١٢.

في كلام أمي ... صرت أشعر بالخطيئة عند فعل أتفه الأشياء»[١] عادات القرية وتقاليدها تسيطر على عقل (الأم) بحكم كونها غير متعلمة ومرتبطة بالماضي بكل ما يحتويه من معتقدات، ومن ثم عكست هذه المعتقدات على البطل.

« الحيرة بلد السماكين والشعراء،مازالت فيها أرض واسعة لم تلمسها جدران الأسمنت، بقيت بنخيلها وأصيلها محتفظة بحس الأصالة الذي يرسو عنده قلب علياء أوقفت السيارة، وبقيت داخلها تتأمل النخيلات المتبقية واستحمامها بأشعة الشمس»[٢] . لقد بدأت بلد السماكين (الحيرة) مكانا للصفاء والأصالة ، ولم تلمسها الأبنية الأسمنتية وأنما بقيت على حالها بكل ما تحمله من بساطة. وهذا ما بينه النص الآتي:

« في ذلك اليوم أخذ المجتمع الصغير في وادي الحلو يتداول الحديث حول هذه الفتاة الغريبة التي اقتحمت يومهم الهادئ واستضافها أحد الجيران»[٣]. تميزت قرية وادي الحلو بالبعد عن التحرر والالتزام بالعادات التي تسيطر على سكانها ومن أهم هذه القيود عدم تعليم المرأة التي لم تسعفها « سنوات عمرها التي تكاد تلج بها مرحلة المراهقة من قرار الأسرة الذي صدر ونفذ بأن تكتفي من الدراسة وتجلس انتظارا للزوج واستعدادا لمرحلة ما بعد الزواج، فأعمال المنزل وتحمل أعبائها خاصة في غياب الوالدة مرحلة تدريبية يجب أن تتجاوها الفتاة لتصلح بعد ذلك زوجة وأما وربة بيت»[٤] . فعلى الرغم من أن القرية تتميز بالصفاء والكرم والصفات الجميلة التي يتصف بها سكانها فإنها تتصف بالانغلاق والجهل، وعدم تعليم المرأة بكونها خلقت للبيت والزواج فقط، وتستمر الكاتبة إلى نهاية الرواية في تصوير (وادي الحلو) بأن له نسيجا خاصا، معزولا عن التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع لكونه مندمجا مع الطبيعية وظواهرها، ثم إن العزلة الأسطوري إلى المكان، ورفض كل رغبة في التغيير والتمسك بالتقاليد والعادات والعيش ضمن قوقعة الحصار والإنغلاق.

«حينما غابت الشمس عن تلك البيوت الطينية التي تجاور بساتين النخيل،ودخل الليل بأول ظلمته وصمته، لايسمع إلا دق هاون القهوة المتقطع من بيت إلى آخر، أو صراخ بعض الصبية وقت الكحل المسائي المجبرين عليه،... وبدأت الأبواب المشرعة منذ النهار الباكر تلائم درفاتها الخشبية..»[٥] . إن مثل هذه البنية المكانية المجسدة في البيوت الطينية تتحول إلى إنتاج دلالاتها

(١)علي أبو الريش، نافذة الجنون، مصدر سابق،ص.٧.
(٢)صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص.١٠٥.
(٣) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص.١٢٧.
(٤)المصدر نفسه، ص.١٠٠.
(٥)ناصر الظاهري، الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق،ص. ١٣.

من حيث هي أحد عناصر المكان وخلفيتها ، فاختيار حقل مكاني معين مثل البيوت الطينية أو بساتين النخيل، وغيرها مما يرتبط بالحياة الاجتماعية والنفسية، لم يكن عشوائيا، لأن هذه الأمكنة تأتي في الغالب محملة بملامحها التاريخية والاجتماعية والنفسية. فالمكان الثابت ونسج علاقاته الاجتماعية والتاريخية والدينية والثقافية، كما تميزت بها حياة البيوت الطينية من بساطة وعفوية ومساهمتها في إنتاج دلالات النص لأنه يأتي محملا بأبعاد الوجود الإنساني. كرست رواية(الديزل) جماليات المكان والأرض والطبيعة بدء من البيوت البسيطة فقد «كانت البلدة تشكو من الغبار الذي يغطي وجهها، آه كم هم تعساء، حيث الغبار لا يدخل منازلهم أبدا لينظف أمتعتهم من مرض النظافة الذي يدّعونه، أما أنا فقد اتجهت لبيتنا، كان الهواء يدخل منزلنا حيث يجلس مدة طويلة يتشبع بالرطوبة»[1]. يجسد الكاتب وجود المكان بمعانيه ومراحله؛ طفولته، وكهولته كلها ،كما أنه يجسد تاريخ المجتمع كله، وهو الشاهد الوحيد على سيرورة هذا المجتمع وتغيره.

تتميز الرواية بمفرداتها وجملها، وبأنها تفوح منها رائحة الإنسان المرتبط بعاداته وتقاليده،وهويته،وأخلاقياته، ودفء المكان وسحره، بما يؤكد حضورا كبيرا لصورة مجتمع الإمارات قبل أن يصيبه التحول والتغيير. والنص الآتي أمارة على ذلك «حبت بلدة(الخضراء) بهالة من نعيم ضنت بأقله على القرى التي تجاورها،فكثر فيها الخير والرزق لقاطنيها من الأهالي الذين يشتغلون بحرفة الري والزراعة، وتربية الأنعام والبهائم»[2]. لقد انطوى نص «طروس إلى مولاي السلطان» على المكان وامتداداته بتنوع مرتفعاته وسهوله ووديانه، وكان تأثيره واضحا في عادات من يعيشون فيه، في لغتلهم. فجاءت الرواية على هيئة حكاية متتابعة كتأويل ناجم عن عادات وتقاليد ذلك المجتمع المغلق.

يرسم الكاتب خارطة المكان من مسقط رأسه منطقة (المعيريض). فلا تكاد تخلو رواية من روايته من ذكر(معيريض)؛ لأنها القرية التي تتميز بالبساطة والتمسك بالعادات والتقاليد، وتثير فيه الحنين إلى الطفونة، كما يشير إلى ذلك هذا المقطع « شعر جابر بنسمة زائرة تدغدغ أعطافه وتهز أركان حناياه المغتربة، فشطه الشوق والحنين إلى مسقط رأسه (المعيريض)...»[3]. في هذه الحالة يصبح المكان قادرا على كشف الحالة الشعورية للشخصية ، وبناء على هذا الأساس، سيساعد المكان على فهم الشخصية، وهو بناء أو تقنية يتم إنشاؤها اعتمادا على المميزات التي تطبع الشخصيات، والمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر (جابر) في المكان الذي يعيش فيه (معيريض). ثم يصف الكاتب الحياة في معيريض بقوله:

(١) ثاني السويدي، رواية الديزل، دار الجديد، بيروت/ لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص. ١٧.
(٢) سارة الجروان، رواية طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص.٢٨.
(٣) علي أبو الريش، رواية رماد الدم، مصدر سابق، ص.٥.

« كان الوقت مساء عندما غادر صارم مكان النخل.وبعد أن تفحص الأطلال، وتفقد المنزل ركنا ركنا، وسار في خطوات متباطئة بقلب مفعم بالشجون والهيام والغرام، ونزل إلى رصيف الشارع يتنقل ببصره من ضاحية إلى أخرى، يحدق بعينين حالمتين في الجذوع الخضراء السامقة المصفوفة على امتداد يغيب عنه البصر، وعزم على أن يذهب إلى (الحديبة) ومنها يتابع سيره صوب منطقة(السينما)، ثم ينعطف إلى(المعيريض) في رحلة شائقة»[1].وعلى الرغم من تعدد المناطق(الحديبة والسينما والمعيريض) التي أبرزها الكاتب في روايته، ممثلاً في المكان، وناسه، وطبيعته، بأنه لم يتعامل مع المكان على نحو رمزي؛ وإنما يظهر خصائص القرية الواقعية إظهارا واضحا. كما نقف عليه في هذا المقطع.

« عند مدخل المعيريض،في الجانب البحري، انعطف أبو ناصر، احتوته البيوت الطينية، وبعضها المغدق من سعف النخيل، انضم إلى قافلة الأغنية المتلاصقة،لاذ بجدرانها من جحافل الشمس المتاخمة لقمة رأسه، انضوى بين الجدران، دخل في الظلال الشفيقة المتبددة بين الأزقة....»[2]. برزالمكان (معيريض) بوصفه عنصرا أساسيا، فالكاتب يصف طبيعته، وملامحه، والمنزل القديم الطيني، والحياة التقليدية التي تسود المنطقة، حتى الحيوانات تضفى الحيوية على المكان مثل القطط التي كانت تحرك ذلك القبو المهجور الذي كان يأويه قرب شاطيء المعيريض.

« قضى دهرا يقطن قبوا مهجورا على شاطئ المعيريض، كانت قطته السوداء وحدها التي تحرك المكان بموائها» [3]. وظف المكان لتعرية المجتمع وكشف مثالبه، مثل انتشار الجهل والخرافة في(معيريض). فالزقاق فيه «الكثير من الحثالة، الرمل مخلوط بالبصاق والبول وبراز الصغار، وأفكار عفى عليها الزمن، الزمن دار دورته؛ لكنه نسي في جيبه الخلفي بشراً ما زالوا ينوءون بأثقال ما أنزل الله بها من سلطان»[4]. إن هذا المشهد القبيح يعد شكلا من أشكال النقد الاجتماعي للوضع الإنساني في حقبة من حقب تاريخ الإمارات.

يتخذ الكاتب من المكان مجالاً للتأمل واسترجاع الماضي، ولكنه الماضي الأليم المملوء بالتخلف والفحش، هكذا يصور الكاتب معيريض وأهلها: « البحر يبتلع الشاطئ والشمس تصوب شظايا حارقة. الشارع الصغير المتعرج بجانب الشاطئ الملتهب.كل شيء كان يلهث، يسح بالعرق وكأن جهنم فتحت أبوابها على هذه البقعة الضيقة من العالم. البيوت المنخفضة ذات الجدران المبنية من سعف النخيل تتلاصق، وأبوابها تعانق بعضها بعضا.صراخ الأطفال ومجرة الكبار وزعيق ربات البيوت لا تخفيه حواجز، لأن الجدران منخفضة والأفنية واسعة والأبواب مفتوحة ليل نهار، وهذا

(١) علي أبو الريش، رواية الاعتراف، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، أبوظبي،ط١، ١٩٨٢،ص.٥٨.
(٢) علي أبو الريش، رواية ثنائية الروح والحجر التمثال، مصدر سابق، ص.٣٤.
(٣) علي أبو الريش، رواية سلايم، مصدر سابق،ص.٧.
(٤) علي أبو الريش، ثلاثية الحب والماء والتراب، مصدر سابق،ص. ١٢.

ما يساعد على انتقال صدى الأصوات»[1]. يقدم لنا علي أبو الريش منطقة (المعيريض) المكان الثابت القديم بكثير من الدقة والتفاصيل، وتتيح لنا نصوصه فرصة استنطاق الصفات المكانية الأساسية وربطها بالوعي الإنساني في محاولة للوقوف على المحمولات الدلالية لهذا المكان. وهذه الصفات تؤكد طبيعية المكان الذي كان منعزلا عن العالم، وعليه، فهو يمثل المكان الثابت المغلق بكل ما يوحي به هذا المكان من قسوة العيش وصعوبتة على أبنائه.

يعبر المكان عن مقومات خاصة مرتبطة بالهوية والكينونة والوجود؛ لأن وجود المكان مرهون بتواجد الشخصيات ، فلا يشكل معنى لمكان إلا حين يعاش ويدخل في أفق التجارب الحياتية للمجتمعات البشرية. وهذا ما تمثله الفقرة الآتية:

«صارت رفعة فتنة الدرب إذا مشت ورفيقاتها نحو مزارع العامرية الواسعة،يسبحن في بركتها، ويتسلقن شجرة(النبق) ،ينفضن أغصانها ويأكلن من ثمارها الحامضة،بجوار الساقية الشمالية»[2]. إن المكان في نص (حبة الهال) هي قرية الحزوم، وهي قرية تجاورها الصحراء والجبال، وتعتمد على الزراعة ورعي الماشية. تؤدي الطبيعة دورا فعالا في تكوين قرية الحزوم بوصفها بيئة جغرافية قاسية، إنها قرية تحكمها علاقات إنسانية حميمة، وتسودها المودة والألفة بين سكانها،وتسيطر عليها العادات والتقاليد وأساطير الجن والعفاريت.فالبرغم من أنها تحتوي على مساحة شاسعة من الأراضي، فإنها مقيدة بالعادات. وتبدو الطفولة أشبه بجنة مفقودة، ويقترب شوق البطل لها ، وهكذا تفهم حاجة البطل إلى الإرتماء في كنف منزله والتوغل في حضن هذا المكان الحنون والقاس معا. كما نقف عليه في هذا المشهد.

« فمن أشغال طفولتي الشاقة الذهاب بتلك الأغنام كل صباح إلى ذلك المرعى القاحل، وتوفير الحشائش والمزروعات الطازجة لموائدها العامرة،...ويخطر في ذهني أن أمي من عبدة الأغنام المهددين بالانقراض. ورغم التغيرات التي حدثت فإنها، ومن في مقامها، ظلوا محتفظين وحافظين لحزمة من تلك المشاعر الدينية الموغلة في القدم، فالغنم عند أمي، عند الناس هنا، هي: الحلال، مقابل الحرام الذي هو ليس الأغنام وليس من الملكية ومعاكس لكل ما هو حق في هذه الحالة. ولعل باستطاعتي هنا ذكر مزيد من التثبيتات النفسية التي ظلت تعيش عليها روح أمي»[3]. بهذا الوصف تتكشف لنا البنى السردية للمكان الذي حاول الكاتب أن يجسده من خلال علاقة المكان بالشخصيات. فالمكان الروائي يمارس هنا سلطته السردية على الشخصية؛ لذلك فهو لا يظهر بوصفه مكانا متفردا ومستقلا، بل يظهر من خلال الشخصيات ومنظورها السردي العام. إن(خورفكان) كيان مرتبط بساكنيها، تتفاعل وتندمج مع الشخصيات، وتظهر

(١) علي أبو الريش، السيف والزهرة، مصدر سابق، ص.٧.
(٢) بدرية البشر، رواية حبة الهال، مصدر سابق،ص.١٨.
(٣)أحمد راشد ثاني،رواية ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٦٣.

لنا جماليات المكان وسلطته على الشخصية. (فالأم) مرتبطة بالمكان ارتباطا نفسيا تسيطر عليها عادات المكان وأفعاله، وتحكمها قيوده. تظهر لنا صفات هذه القرية بأنها قرية بسيطة تعتمد على الرعى، وتقدس الحيوانات التي هي مصدر رزقها الأساسي، إلى درجة «أن الأغنام تكاد تكون من شقيقاتي في ذلك(الحوش) الواسع.تنام صغيراتهن معي على الفراش»[1]. هكذا، تستكشف رواية» ورقة السرير» المكان الذي يعاني منه الإنسان في مجتمعه، ويدفعه إلى الهروب من الجبال المهجورة والقيود والعادات إلى المدن التي تقوم على التحضر والتحرر كما فعل البطل عندما ترك قريته وهرب إلى (أبوظبي). أثرت سلطة المكان على حكايات « ميرة عن فريجهم المطل على البحر، والرمال التي تكسو المكان،(الدراويز)[2]. الملونة بالأزرق والأحمر، تلك التي لم نعد نرى لها أثرا اليوم، الأسوار المنخفضة للمنازل التي تشابهت في تصميمها وارتفاعها، إذ لم يكن في الفريج منزل من طابقين سوى منزل الأغنياء كما يسميه أطفال الفريج. أشجار اللوز كانت منتشرة بكثرة داخل وخارج المنزل بالإضافة إلى نخيلات قليلة هنا وهناك..... وكحركة تقليدية في المكان أرى النساء يتنقلن من منزل إلى آخر حاملات دلال القهوة وأوعية المحلى لمشاركة الجارات جلسات الصباح أو المساء، أما الرجال فهم في حركة دائمة من وإلى البحر، أو إلى أعمالهم البسيطة التي يقتاتون منها»[3]. أدى التغير العنيف الذي لحق المكان إلى اغترب الإنسان عن فضائه الأول، بعدما فقد كل صلة بما كان،لقد أدى اكتشاف النفط إلى انتقال المجتمع من نظام معيشي بسيط يعتمد على الاكتفاء الذاتي، و يقوم على تحقيق العلاقات الإنسانية التي كانت تجمع بين الرجال والنساء في ذلك الفريج، فالبساطة والعفوية عنوان الفريج.

إن التحولات العنيفة التي أصابت القرى الإماراتية – بسبب اكتشاف النفط – أدت إلى ذوبان ملامح المكان الأصلية ونمط العلاقات التي كانت سائدة بين الإنسان ومحيطه، وأدت إلى تحرير الإنسان من العادات التي كانت تسيطر عليه وعلى مجري حياته.فعندما تم اكتشاف النفط كانت الحاجة إلى مدن كبيرة ومتنوعة بأشكالها الهندسية،ونشاطاتها الاقتصادية والاجتماعية،فتنوعت العلاقات السائدة بين السكان الأصليين والوافدين، وكل هذا لا يمت بصلة إلى طبيعية المكان الصحراوي المنغلق على نفسه وعلى سكانه.

ثانيا: المكان المتغير أو المفتوح:

يشتمل المكان المفتوح على المدن وتحولاتها الجذرية، نتيجة التحول الحاد العنيف الذي اجتاح دول الخليج بعد اكتشاف النفط. فقط بدأت تتلاشي ملامح القرى ومميزاتها، وتنشأ بدلا منها مدن متطورة مفتوحة على العالم الخارجي.فتطورت البنية الاجتماعية والمدن تطورا سريعا، شمل

(١) المصدر نفسه، ص.٦٢.
(٢)الأبواب الكبيرة.
(٣) لميس فارس المرزوقي، رواية حدثتنا ميرة، مصدر سابق،ص.١٠،٩.

مختلف مناحي حياتها العمرانية، والاجتماعية والأخلاقية، وتوسعت توسعا عالميا.

تقدم رواية» حلم كزرقة البحر» لأمنيات سالم بعض التطورات بعد اكتشاف البترول، وظهور مرحلة جديدة في حياة البطلة، مرحلة اقتصادية واجتماعية وتكنولوجية في ثمانينات القرن العشرين، وانعكست هذه المرحلة على الناس، فتحسنت الأحوال، وتسارع التطور والبناء والعمران والثراء، فانتقلوا من الفقر إلى الثراء، ومن البيوت الطينية والبحر واللؤلؤ إلى المدينة والبيوت الحديثة ، لتبدأ مرحلة جديدة تتجاذبها قوتان: قوة الحنين إلى الماضي وقوة التأقلم مع الواقع الجديد. وهذا ما يستعرضه النص الآتي:

« كل الصديقات انتقلن لبيوت جديدة ضاعت في أحاجي المرور عبر المدينة نحو أفق الرضوخ لمستلمات الثمانينات وألوانها المشوشة..»[1] . تمثل هذه الثنائية المكانية التقاطب بين عالمين: عالم ما قبل النفط (البيوت الطينية) ، وعالم ما بعد النفط (المدينة)، لقد حاولت الكاتبة أن تصور حياة شعب يغادر ملامحه وحياته السابقة، ينتقل من البداوة إلى حياة المدينة بكل ما تحمله من تغيرات. فكل شيء تغير حتى» أبي لم يعد لديه الوقت ليقص علينا أخبار طفولته»[2]. فالحياة العامة في المجتمع الإماراتي قد تغيرت جذريا نحو المدينة الجديدة في السكن والطعام وطريقة العيش والوسائل الخدمية.

تتخذ رواية « الديزل» لثاني السويدي، « أبعادا دلالية تتمركز في مستويين متناقضين: المستوى الأول، هو مرحلة ما قبل النفط، ونمط الحياة الاجتماعية القائمة على الإنتاج البسيط، وما يتمسك به هذا النمط من قيم أصيلة. والمستوى الثاني، هو مرحلة دخول النفط حياة هذا المجتمع على شكل شيطان ساع لهدمه هو الديزل ذاته، ولا تخفى دلالات الاسم هنا على أي قارئ»[3]. تقدم رواية «زينة الملكة» لعلي أبو الريش عالمين مختلفين، عالم الخيمة القديم الذي يدل مظهره على الرثاثة والفقر والتمسك بالحياة القديمة، وعالم البيوت الإسمنتية الذي يدل على الغنى والحياة الجديدة لساكنيه، فهو يؤدي مظهر البيوت دورا مهما في الكشف عن حقيقة أوضاع ساكنيه الاجتماعية، على خلاف ما هي عليه الحال بالنسبة إلى عالم الخيمة البائس الرث. وإذا كانت صورة المكان القائمة على هذا التقابل بين عالمين مختلفين، تدل من جانب على تحولات الزمان و المكان، فإنها من جانب آخر تتحول إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصيات من العالم وتحولاته، ذلك أن المكان الروائي يتشكل من خلال وجهات نظر الشخصيات المختلفة التي تعيش فيه؛ إذ لا يتمتع المكان بأي استقلال عن الشخصية التي تحيا فيه، كما نجد ذلك واضحاً في الفقرة الآتية:

(١) أمنيات سالم، رواية حلم كزرقة البحر، مصدر سابق،ص.٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ص.٧٢.
(٣) عزت عمر، توجهات الخطاب السردي في الرواية الإماراتية والعربية المعاصرة،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣، ص. ٦٦.

« لو أن أحد هذه الأجساد نهض الآن فجأة وجلس على التل وحدّق في المكان المتسع ونظر وبصر فسوف يصاب بالدهشة، وقد يمنى بسكتة قلبية، فالكائنات التي تسير على أديم الأرض ليست هي تلك التي كانت مساحة الإسمنت التي ربضت على صدر الأرض، وخنقت مسامها، لم تكن معهودة في ذلك الزمن. الأشياء هنا تغيرت إنها جديدة ومزرية وعفنة تثير الألم، فحين لا أجد جارتي إلا من خلال جهد جهيد، وبعد محاولات مميتة لطرق باب خشبي سميك ومحكم الإغلاق أشعر بالأسى»[1]. إن هذا التقاطب الثنائي في صورة المكان يجعل المكان على مستوى الدلالة الاجتماعية يتخذ صفتين اثنتين، صفة العالم الفقير البائس؛ ولكن يتميز بالصدق والقناعة والطيبة والحب والبساطة وقيم الألفة، وصفة العالم الغني الذي يتميز سكانه بالشر والرياء والخنوع والتنكر لقيم الماضي من وجهة نظر البطلة (زينة)، الأمر الذي يجعل زينة لا تحاول اختراق هذا المكان إلا من خلال الحاجة التي تدفعها لتأمين طعامها وطعام حيواناتها، بل هي تظل دائمة الهجاء له ولسلوك أبنائه.

لقد كانت مدينة دبي مصدر رهبة وخوف لزينة، وكانت لها بمثابة الصدمة والبعد عن مملكتها الخاصة والدخول في عالم من الزيف والنفاق. ووصفت رحلتها بالزيارة المشؤومة؛ إذ سببت لها كارثة تمثلت في موت حيواناتها بمؤامرة (مهرة) حسب اعتقادها. إن دبي هي:

«مدينة الدهشة وانفتاح الأشياء حتى آخرها.... مكان فيه غربة لا أحد يعرف فيها أحدا، الوجوه الباردة لا حلم على قسماتها، كأن قدميها تغوصان في جرف يقود إلى سحيق داكن مظلم معتم متوتر قلق.. أحست كأنها ارتكبت معصية... شوارعها مكتظة بأرتال السيارات المضطربة، المزمجرة، الخائفة، تهز بصداها أركان الأفئدة الحذرة من المفاجآت، تمارس قهرا مسيطرا..»[2]. إن «الرحلة التي قادتها إلى مدينة دبي تلك المدينة المسكوبة على الأرض رمت نثار بطشها في صدر المرأة وصار بإمكان زينة أن تقول، إنها أنجبت طفلا مشوها اسمه الصدمة»[3]. فقد بدت لها المدينة بمثابة النفق المظلم تحاول أن تفر من حلقة الذعر، لكن الإحساس القميء يهاجمها بقوة، تقبض على صدرها.

«لقد عطبت مدينة دبي إحساسها، فصارت خرساء طرشاء غارقة في الصمت، وانسدت أنفاسها، وقبضت على صدرها، فصارت تبحث عن الهواء من خلال نافذة السيارة»[4]. وعمق الكاتب إحساس زينة بالغربة بقوله:»عالم المدينة، عالم رهيب مريب، الأشياء تبدو فيه غريبة ساخطة، يخيل لها أنها دخلت عالما يرفض ثوبها القديم المرقع، يزدري وجهها الشاحب المكدود

(١) علي أبو الريش، زينة الملكة، مصدر سابق،ص.١٤١.
(٢) علي أبو الريش، زينة الملكة، مصدر سابق، ص.١٦٠، ١٦١.
(٣) المصدر نفسه، ص.١٦٩.
(٤)المصدر نفسه، ص.١٦٢.

المجرد من ألوان قوس قزح.. وكأنها دخلت جزيرة نائية، فظة غليظة، لا تفهم لغة أهلها»[١]. ولا تقل غربتها في العلاقة مع المكان عن غربتها مع سكانه؛»إذ الناس الذين استقبلوها، بدوا ككائنات حطت من كوكب بعيد»[٢]. وتمنت زينة أن تعود فورا إلى خيمتها ومملكتها البريئة قرب حيواناتها. نلاحظ صعوبة اندماج (زينة) مع المدينة المفتوح، والتمسك بالمكان المغلق على نفسه وعلى سكانه. « وفي المدينة تحللت الأرواح، من عفن الماضي، وتخلصت الأجساد من أسقف منخفضة وكثة ورثة، وارتاحت تعانق الفضاء الرحب باشتياق إلى الجبلة الأولى..»[٣]. التغير الجذري الذي أصاب المكان جعل الأرواح تحلل، وتتحرر من الماضي. فالكاتب إذ يبني المجتمع الإماراتي انطلاقا من خصوصيته التي تشير إلى مجتمع البداوة المحتاجة نفطيا للتغيير، فالبطل لم يأت من « رأس الخيمة لأبحث عن شريك تجاري فقد جئت للاستجمام والراحة فحسب...هنا في دبي هذه مدينة المهن الصعبة»[٤]. قدم البطل (مطر) من رأس الخيمة إلى مدينة دبي « فهو بالتأكيد سينظر إلى حال المدينة المبهج على نحو مختلف. وقد تغير كل شيء فيها، خصوصا نوعية الناس القادمين إليها للعمل وطرق عيشهم.فضلا عن طبيعة التغيرات التي طرأت على حياة أبناء المجتمع الإماراتي أنفسهم، فبعد ليلة حمراء أمضاها البطل مع إحدى فتيات الليل، نزل ابن حارب إلى الشارع في صبيحة اليوم التالي،وأخذ يتحسس أوضاع الناس التي تكتظ بهم المدينة»[٥]. فالتغير الاجتماعي حدث نتيجة تطور الحياة الاقتصادية. والمجتمع مثل الفرد يمر بتجارب كثيرة على مر السنين ، وقد يحدث التغير نتيجة لاحتكاك المجتمع بالمجتمعات الأخرى ، وهذا التغير لا يأخذ صورة واحدة فأحيانا يكون تدريجياً بشكلٍ لا شعوري ، وقد يكون أحياناً شاملا وسريعا كما حدث في الإمارات نتيجة ظهور النفط. وفي الغالب يرمزإلى التغيرين الاجتماعي والاقتصادي.

دبي ظلت مغمورة حتى أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر عندما بدأت التجارة فيها تنتعش، ولم يكن تحول دبي من قرية صغيرة إلى مدينة عالمية بكل المقاييس أمرا عاديا؛ بل هي المعجزة في أوضح تجلياتها وهو التحول الجذري من قرية بسيطة إلى مدينة مفتوحة على العالم. لقد أصبح التغير السريع، الملمح البارز في المكان النفطي فلا شيء بقي ثابتا، ولم يتغير؛ البشر والأشياء، والطبيعة بما فيها. ولعل هذا ما جعل لويس يندهش» من تطور دبي، الهائل، وكان يحاول أن يتأكد إن كان في دولة عربية.

لقد كان منظر ناطحات السحاب والجنسيات المتعددة منظرا مستنكرا في دولة عربية

(١) المصدر نفسه، ص١٦٥،١٦٢.
(٢) علي أبو الريش، زينة الملكة، مصدر سابق ص.١٦٥.
(٣) علي أبو الريش، رواية الغرفة ٣٥٧، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،ط١، ٢٠٠٩،ص.١٤٠.
(٤) المصدر نفسه، ص.٩٦.
(٥) رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٦٤.

بالنسبة للغربي»[١].(دبي) مكان الاتصال والانفتاح على العالم الخارجي، فهو مكان حيوي عامر بالحركة، يثير انتباه السياح. كما تتسم رواية «سيح المهب» لناصر جبران، بالانفتاح على المجتمعات الأخرى والتفاعل مع الثقافات الأخري. « بهجة أضواء داخلية راقصة ووجوه كثيرة تتوزع صالات المطاعم المفتوحة ذات الوجبات المختلفة الشرقية والغربية ومن كافة أرجاء العالم وبقاعه ودوله تتنافس أكشاكها المطلة بحرارة وأريحية فرحة في تقديم أكلاتها وأطعمتها الوطنية المتنوعة بأشكالها ونكهاتها المميزة «[٢]. يصف الكاتب الأشياء بالفعل، فيتضح عنصر الحركة على الوصف،ويصور الحياة الجديدة والانتقال المفاجيء لنمط معيشة هذه المدن الجديدة. وكيف يؤثر هذا التحول على شعوب المنطقة، وينتقل بهم من حياة البداوة إلى حياة المدن. لعبت العمالة الأجنبية دورا هاما في هذه المدن الجديدة وأهلها. فالشابة الأجنبية نفثت « بدخانها في وجه (آدم)،..ثم فاضت بصمت جريح في سرها، بهرتني هذه المدينة الساحلية وصرت عاشقة لها أزورها بفرح كل عام أحمل إليها حقيبة وأعود منها بحقائب بضاعة»[٣] .

فقد تحولت دبي بظهور النفط تحولا اقتصاديا حاسما وما صاحبه من ثورة في التنمية والتطور في مجالات الاقتصاد والمجتمع والتعليم والإعلام وثورة المعلوماتية، والثورة التقنية المعقدة الحاملة للفكر الرأسمالي المنتج لها، وزيادة عدد ساكني المدن واتساع نمو تيارات الهجرة وتنوعها، الأمر الذي أدى إلى دخول ثقافات جديدة إلى (دبي) تختلف اختلافا كليا عن الثقافة السابقة التي كانت سائدة في المجتمع الإماراتي.

وعلى الرغم من « أن السارد تساءل فحسب، لكن تساؤله كان وجوديا لما آل إليه المجتمع الإماراتي من تحولات متسارعة جعلت منه مجتمعا مفتوحا على الآخرين، ليس فقط مع مختلف القوميات، بل مع مختلف الأعراق والمجتمعات والثقافات والحضارات والعادات الوافدة بشخوصها المشاركة في الفضاء المجتمعي الإماراتي للعيش أو العمل أو السياحة» [٤] . يشارك الكاتب في عملية بناء المكان بنماذج عربية وأجنبية متنوعة، فيرفع بالمدينة من خاصها البدوي النفطي إلى عالمها العربي والعالمي. فيتذكر البطل زميله «فاروق الذي يفرد صفحاته البيضاء كل يوم ليكتب شيئا جميلا متمسكا بجذور هذه الأمة وأصالتها، فرحا مثل طفل. لكل ظاهرة إيجابية غيورا محبا لكل إضافة جمالية ومعبرا عن روحه النقية الفياضة بالعشق لهذا التراب»[٥]. يظهر الكاتب في الرواية الثقافة الجديدة التي أدت إلى تغيير الكثير من المثل والعادات والتقاليد، وتبني ثقافات غريبة عن المجتمع الإماراتي، تتعلق بالنظام الغذائي والمثل والقيم والملبس والبناء وتقليد كل ماهو غربي في شتى

(١) فاطمة الحمادي، رواية بين طرقات باريس، مصدر سابق، ص.٦٦.
(٢) ناصر جبران، رواية سيح المهب، مصدر سابق،ص.٩.
(٣) المصدر نفسه، ص. ٢٠.
(٤) رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية، مصدر سابق،ص.٨١،٨٠.
(٥)ناصر جبران، رواية سيح المهب، مصدر سابق،ص.١١٨.

مجالات الحياة .

« مدينة أبوظبي بعد منتصف الليل. شارع الكورنيش يعج بالحركة. الضجيج في كل مكان، الألعاب النارية والتمنيات تنطلق من أفواه الحشود التي تجمعت وهي تودع عاما مضى . تنطلق الأماني من الأفواه، الازدحام يزداد وكأن العالم كله هنا يحتفل بالعالم ٢٠٠٦ وفي الطرف الآخر، مقابلا لقصر الإمارات تجلس لطيفة وبجانبها زوجها ..... دعنا قليلا، الجو رائع ومنظر قصر الإمارات وانعكاس ضوء القمر عليه يعطيني إحساسا بأني في عالم خيالي. عالم من عوالم ألف ليلة وليلة. وتجيل نظراتها في المكان، ثم تردد: اللهم احفظ لنا هذا الوطن»[١]. في أفق هذه الرؤية المشهدية، يبدو المكان متصفا بالاتساع والجمال ينضاف إلى الطابع المدني الجديد الذي يتميز بالعمران والحركة والرقي، فلم يعد هذا المكان يمت بصلة إلى الطبيعية الصحراوية. فالكاتبة أحسنت في وصف المكان وإضفاء أبعاد جديدة عليه. «ها هي مدينة أبوظبي تمضي في تحفيزها ومعدلات الكيمياء طردية مرة وعكسية مرة أخرى»[٢]. ينعكس المكان على المستوى النفسي ، فكلما كان المكان ضيقا شعر الإنسان بمعان غير منسجمة ، لأن الضيق والانغلاق يوحيان بالاختناق واليأس ، ويوحي الانفتاح بالحرية والانطلاق والأمان والراحة. وبعض الأمكنة لها خصوصيات، ففي الباحة « الخلفية للمجمع الثقافي أقف (أو أجلس) لأدخن، وأنظر من هناك أنظر إلى النخل الذي يملأ البستان الداخلي للمجمع ومن بعدها إلى مجموعة من البنايات تظهر من بينها بشكل موارب أول بناية سكنتها عند مجيئي الثاني إلى أبوظبي»[٣]. يختار الكاتب أماكن واقعية أو مستعارة من الواقع، فقد سمحت له الظروف « بالتفكير أو اتخاذ قرار الانتقال من شقة إلى فيلا»[٤]. إن انتقال البطل من الشقة إلى الفيلا هو محاولة للانتقال من أسفل إلى أعلى، ولكن العودة إلى نقطة الانطلاق تؤكد عدم إمكان البقاء في المكان القديم والرغبة في الجديد بما يحتويه من تحولات مدهشة.

تكشف لنا المظاهر الاجتماعية الحديثة عن فخامة الأبنية،والمناسبات الاجتماعية. كما عملت وسائل الاتصال الحديثة، و السفر إلى الخارج، و الاحتكاك بالمجتمعات الغربية المتطورة على التطور والانفتاح. فلو طرحنا هنا سؤالا هل تم ذلك التغير و الانتقال من مؤسسات المجتمع القديمة إلى بنياته الحديثة ضمن إطار من التجديد الثقافي والاجتماعي؟ أم خلق فجوة ثقافية واجتماعية بعد ظهور النفط ؟ أم أن التغيير لم يلحق البنية الثقافية للمجتمع؟

لقد تغير بعض أفراد المجتمع بذهنياتهم و سلوكهم و أفكارهم وثقافاتهم، و ذلك كل حسب

(١)مريم الغفلي، رواية بنت المطر، مصدر سابق،ص.٢٧٧،٢٧٦.
(٢)مريم مسعود الشحي، أنثى ترفض العيش، دار الفارابي،بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ص. ٤١.
(٣) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٧.
(٤) المصدر نفسه،ص.٨٩.

قدراته الذهنية والمادية و مجال احتكاكه و البيئة التي عاش فيها ، و الطموحات التي يحيا لأجلها، ونجح هؤلاء الأفراد في مسعاهم بإحداث تغييرات اجتماعية مهمة، كان لها صفة الشمولية بمساعدة التقنيات الحديثة، التي رافقت ظهور النفط و تطور عمليات استخراجه و تكريره و نقله وبيعه، مما ساعد على انفتاح المدن الإماراتية وخروجها من العادات التي كانت تسيطر عليها وعلى عقول أبنائها. فمازال البيت القديم يلاحق البطل، ويسيطر المكان القديم عليه، فيشعر وهو « يمشي على الأرض، في هذه (الفيلا) ، وكأنني أفتح بابا على طفولتي بين الحشائش والأعشاب في ذلك الحوش الواسع. حوش بيتنا القديم في خورفكان.ذلك البيت الذي غادرنا وغادرناه، وساحة التكوين تلك التي هربت منها إلى شقة بعد شقة، وطابق بعد طابق»[١]. فالتقنيات الحديثة والأبنية الحديثة جعلت الإماراتي يتخلى عن طرائق العيش القديمة ويتجه نحو أساليب الحياة المعاصرة المتطورة.

« عذيبة: المدينة تستنهض نفسها نحو عالم جديد، شوارع.. بحيرات.. مباني تحتية متطورة في متناول اليد»[٢]. فالتغيرات الاجتماعية هي ظاهرة حيوية تؤثر في هيكل المجتمع و أساساته، في عاداته و ثقافته مما يؤدي إلى ولادة شكل جديد للمجتمع يختلف عن شكله السابق، بطرقاته وسياراته وعماراته الشاهقة.

فالبطل عندما « عاد بسيارته وسار في طريق آخر كان هذا الطريق غريبا عليه لم يره من قبل فقد ارتفعت به العمارات الشاهقة وافتتحت به المحلات التجارية الراقية..»[٣] . هذه الصورة الوصفية مفعمة بالحياة والانفتاح، تبرز بجلاء مدى التفاعل بين البطل والمكان ، وتعكس الشعور بالإطمئنان الذي تجسده والألفة بينه وبين المكان. فعندما انطلق» أحمد بسيارته يخترق بها شوارع دبي... هاهي الشهور تمر بعد تسليمه للعمل بالشركة ومازالت الشركة لم تحقق تقدما ملموسا كان يريد أن يصنع المعجزات،... كان لا يكف عن الاجتماعات والسفر وإجراء الاتصالات العالمية والمحلية من أجل الحصول على صفقات مربحة»[٤]. نلاحظ أن تجليات المكان تأخذ أبعادها من حمولاتها ومرجعياتها، وصورة دبي تخرج مزيجا متكاملا يسمح بالتطور والتقدم. غير أن تشكيل الصورة لا يتوقف عند هذه الحمولات، التي تشكل في الوقع مدخلا آخرا لقضية جوهرية هي صراع الأنا ونفسه حول المكان، وأولوية الانتماء، فالصورة المكانية تحاول تسجيل الموقف الواقع بالتلميح إليه. فشوارع دبي الجميلة « والحركة مازالت مزدحمة، سار بسيارته على الكورنيش الجميل، كانت مياه الخور تتلألأ مع انعكاسات أنوار مصابيح السفن الراسية فيه..كان منظرا جميلا..»[٥] .

(١) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٩٠.
(٢) صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص.٧٩.
(٣) علي محمد راشد، عندما تستيقظ الأشجان، مصدر سابق، ص.١٢١.
(٤) المصدر نفسه ،ص.١٤٠.
(٥)علي محمد راشد، عندما تستيقظ الأشجان، مصدر سابق، ص.١١٢.

تعمل المدينة ببريقها و جاذبيتها على استقطاب تيارات كبيرة من مناطق مختلفة من الإمارات. و قد استجابت هذه التيارات بالهجرة إلى المدن، بحثا عن الحياة الأفضل و المستقبل الواعد و بسبب غياب الخدمات الأساسية في مناطقهم وضعف البنية الاقتصادية لهذه المناطق ، و توفر فرص العمالة في المدينة، و غناها بالمؤسسات الخدمية و الثقافية.

أدى التغيير العنيف الذي لحق فضاء الصحراء إلى تغيير وحدة الحياة التي تجمع الإنسان بفضائه، قامت مدن نفطية طارئة تتميز بالاتساع، وعادات جديدة، فقدت القرى ملامحها الأصيلة، ودخلت عالم التمدن والتطور، واستعادت ملامح مختلفة كليا، كما يرصدها علي أبو الريش في روايته «السيف والزهرة» :

«أجل كنا نعيش في سلام، ولكننا نتجرع أيضا كؤوس الفقر، ونحيا حياة البؤس، أما اليوم فقد عم الخير على الجميع وصار الناس يركبون السيارات الفخمة، ويسكنون البيوت الحديثة، ويتمتعون بالكماليات التي لم يتمتع بها ملوك أوروبا. كل هذا بفضل انفتاحنا على العالم، وتعايشنا مع الأجناس الأخرى التي دأبت على خدمتنا وتطوير بلدنا..»[1]. تظهر الفقرة السابقة صورة المدينة التي اجتاحتها التحولات الاقتصادية والاجتماعية، فقد أدت المدينة دورا مهما في تكوين البنية الاجتماعية و حققت التواصل الثقافي مع بقية الدول العربية ، و كانت منفتحة على حضارات الشعوب المجاورة و قادرة على هضم و تمثل الجديد و إعادة صياغته ضمن أطرها ومفاهيمها و مؤسساتها ، و قدمت مجتمعا ثقافيا، قوي الملامح، تعارق مع الحياة الماضية ، و انتصر عليها و انتزع منها حق التغيير والانفتاح . كما نجد ذلك واضحا في الفقرة الآتية:

« لقد نسيت لماذا غادرت منزل أمي، لآتي إلى هذا المكان، المدينة الجميلة الرائعة لا ينقصها سوى الدفء.... المدينة الآن ساكنة إلا من أصوات المغامرين وصرير عجلات السيارات في الشوارع. الناس هنا لا ينامون، الأضواء تشع من النوافذ، والواجهات .....»[2]. نلاحظ من الفقرة السابقة أن الحلم الذي نام طويلا مع البطل وهو أن يتخلص من القرية وما يسودها من معتقدات وقيود، ويهرب إلى المدينة للبحث عن الحرية والخلاص الذي يرجوه، ولكن مع وصوله للمدينة بدأ يتلاشي هذا الحلم مثل الضباب، فلم تستطع المدينة أن تخرجه من معتقدات القرية التي أصبحت تلاحقه في كل مكان.

تميزت رواية» تئاؤب الأنامل» لرحاب الكيلاني بأنها رواية «مدينية رغم أن المكان غائم أو المدينة التي تجرى فيها حوادث الرواية غير واضحة تماما، ولكن المنزل الذي تجرى فيه معظم الرواية، ينم عن أنه في مدينة عصرية إذا ما أنعمنا النظر إلى مشهديته التي تبوح به أحيانا

(١) علي أبو الريش، السيف والزهرة، مصدر سابق، ص.١٥٧.
(٢) علي أبو الريش، نافذة الجنون، مصدر سابق، ص. ٥٤،٥٥.

البطلة أو الساردة عن تراكيبه، عن الحجرات، عن المكونات الحداثية له، عن وجود الهاتف.. الحديقة، الممر، الحجرات، الأسرة إلى غير ذلك مما يدل على أنه منزل عصري»[1]، ثم سنرى التحولات النفسية الداخلية والخارجية على البطلة وتأثير هذه التحولات فيها.

لقد امتازت رواية « أوجه المرايا الأخرى» بأنها «تحيا في مجتمع مدني لم يتم تحديده على وجه التعيين، ولكنه يبرز لنا من سيميائيات المكان مكتبة العم.. المدرسة التي تذهب إليها، محاولاتها المستمرة للإطلاع والمعرفة»[2] . كل هذه الأماكن يتقاطع بعضها مع بعض، وتشكل مكانا واحدا، يروي قصة الصحراء العربية الشاسعة، قبل اكتشاف النفط وانغلاقها على نفسها، واكتشافه، ثم انفتاحها على العالم.

(١) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق،ص.٢٩٦.
(٢) المرجع نفسه، ص.٢٩٦.

الفصل السادس

المكان المغاير

لقد كانت الأمكنة الخارجية في الرواية الإماراتية ظاهرة جديدة وغير متعارف عليها من قبل اكتشاف النفط؛ فقد تحققت لدى روائيين ومبدعين إماراتيين كثر استبطنوا النص الروائي بانزياح مكاني الى مدن عربية وغربية عكست تجارب الروائيين وخبراتهم الخصبة،وتشعب علاقات أهلها بالأغيار الوافدين، وعبرت عن اتصال الشخصية الإماراتية الواعية بالثقافات المتعددة وانفتاحيتها النسبية، بسبب تسارع وتائر المثاقفة والتغير الاجتماعي، حصادا لطفرة نفطية نقلت المنطقة بسرعة قياسية من مرحلة الى أخرى. ومما يلاحظ على الكتّاب الإماراتيين الذين عمدوا إلى الحكي عن المكان أنهم قدموا المكان واضحاً بتفاصيله ومعناه من حيث هو مكان يضيق أحيانا، ويتسع أحياناً أخرى، ليمتد إلى أماكن بعيدة تتخطى حدود الوطن أو الدولة، وكثيراً ما تطلب هذا من الكاتب نقل قارئه إلى الهند (كالسيف والزهرة) لعلي أبو الريش، أو إلى القاهرة (عندما تستيقظ الأشجان) أو إلى المغرب (كريمة) لمانع سعيد العتيبة، أو إلى اسطنبول كما في رواية (حدث في اسطنبول) لكريم معتوق.

لقد توسلت رواية« الجسد الراحل» لأسماء الزرعوني بالاسترجاع الذي يقوم به بطلها عيسى خلال ما تستغرقه رحلة عودته من لندن إلى الإمارات. إنها ساعات معدودات، لكن عيسى العائد مع أبنائه الأربعة يملأ الساعات بما امتلأت به سنواته منذ كان في السادسة عشرة، حينما غادر الإمارات إلى البحرين هربا من والده بعدما عنفه بالضرب، ليصل بعد ذلك إلى إنجلترا، التي أمضى فيها ما يزيد عن ثلاثين عاما، وتزوج من ابنة رئيس عمله الباكستاني. وستجمع لندن بين ليلى وعيسى الذي لم تنل لندن من شرقيته بل دفعه الحنين إلى العودة إلى الوطن.

سعت بطلة رواية» شجن بنت القدر الحزين» لحصة الكعبي إلى لهجرة إلى البحرين، أملا في الخلاص من جملة المشكلات التي تحيط بها، فنتابعها وقد جمعها المكان الجديد في ظروف مختلفة وخاصة بعد هروبها من كانت تعيش فيه، فاضطرت للهروب من المنزل لتعيش قصة حب مع شاب. غير أن القدر سيكون لها بالمرصاد، فقد أصيبت بورم في الدماغ، ولكن قبل أن تموت يصل إليها أخوها وأبوها فينتقمان منها نظرا لأنها لوثت شرف العائلة.

وفي ضوء العلاقات المكانية في نص «شجن بنت القدر الحزين» يحضر المكان حضورا اجتماعيا عبر مظاهر الممارسات الإنسانية المختلفة؛ إذ إن وعي المكان يمر عبر وعي الواقع الإنساني في ارتباطه بانتمائه الحضاري والثقافي، لذلك توضح لنا الكاتبة أن مجتمع الإمارات والمجتمع الخليجي بشكل عام لم يتغير بعد، فمازالت العادات والتقاليد تؤثر فيه وفي أبنائه، ومهما حاولت الهروب إلى مكان أخر تجد فيه حريتها وخلاصها، يتحول المكان إلى حصار يأسرها، ويحدد مصيرها المحتوم ألا وهو الموت.

يشير (لوتمان) إلى هذه العلاقات وأسباب جاذبية المكان أو طرده في دراسته لمشكلة المكان

الفني، فهو يذهب إلى أن علاقتنا بالمكان« تنطوي على جوانب شتى ومعقدة، تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث في المكان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها«[1]. إن مفهوم المكان الجاذب والمكان الطارد بخضوعهما لمقياس الاستقرار فيهما لا يختلفان عن مفهومي الألفة والغربة عند باشلار ، لأن الجذب لايتم إلا عن إحساس بالألفة في المكان، فالمكان في حد ذاته لا يكون طاردا أوجاذبا، أليفا أو غريبا إلا بقدر ما تضفيه عليه الذات من قيم وأحاسيس.

وهذه المفاهيم والقيم تتحدد بحسب طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان، هذه العلاقة تتأسس ضمن سلسلة القيم وأنماطها الحضارية والاجتماعية. ووفق هذه الرؤية فإن صورة المكان في النص الروائي الإماراتي ترتبط في إنتاجها للدلالة، بتنوع العلاقات المكانية، فهو يرتبط بالوقائع النفسية والاجتماعية .

«الأمر لا يختلف مع باسمة يونس في (ملائكة وشياطين)؛ فالنص يبدو سيرة ذاتية لفتاة صغيرة في أسرة تم ترحيلها عن الشرق إلى الغرب ضمن صفقة مجهولة المعالم«[2]. فالكاتبة تعمل على تعتيم المكان بعدم تحديده واكتفت بالغرب فقط . ومع وصول الأسرة إلى مكان الهجرة تبدأ المعاناة، فيضطر الأب إلى السكن في بيت متواضع، وفي بيئة فقيرة،وتشترك الأسرة مع أهل المكان، ويؤثر المكان فيهم وفي عاداتهم، إلى حد كبير في مصائرهم، مما يؤدي بعد ذلك إلى رغبة الأسرة في العودة إلى بلدها الأصلي، بعدما اكتشفت عدم مقدرتها على التواصل مع المكان الجديد، نظرا لأن الهجرة لم تكن قهرية أساسا. وفي هذه العلاقة – الإنسان/المكان – تكتسب البنية المكانية في النص تكتسب ملامح اجتماعية ونفسية، بوصفه علامات تختزن البعد الاجتماعي للمكان وتجربة الذات فيه،فنجد الأخ الكبير ينغمس في حياة الرذيلة والمخدرات والمجون، لينعكس سلوكه هذا على أشقائه، بدءا بشقيقته التي تتعرض للتحرش من قبل الطبيب، ويعبر هذا الموقف عن المستوى اللاأخلاقي الذي تتعرض له الساردة مما يؤدي إلى رغبتها في العودة إلى موطنها الأصلي.

ولعل أبرز مكان تستحضره الرواية الإماراتية هو القاهرة. مكان الحرية والعلم و التغيير؛ لقد كانت مقصد أبناء الإمارات لطلب العلم والسياحة والهروب من الواقع . طالما حلم البطل أن تحل « قدماي أرض مصر لتزول غمامة الحرمان وينجلي الفتر الجنسي، فهذا البلد المفتوح كان نصب أعين الجميع من أندادي، وجلهم شاطروني الفرح عندما سمعوا نبأ قبولي في جامعة عين

(١) يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني، تر. سيزا قاسم ، الجامعة الأمريكية، « ألف « مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ٦٣.

(٢)رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية،مرجع سابق، ص.١٢٤.

شمس«[1]. القاهرة والبلدان الحاضرة في الرواية الإماراتية شكلت تواصلا إبداعيا متنوعا في أبعاده وتجاربه وكان هذا التنوع مصدرا لتنويع الرؤى والمستويات والمواقف من المدينة، فالبطل جعل من القاهرة مكانا ليزيل غمامة الحزن، ليلخص ما تثيره في النفس من ضجيج وضياع وتشوش ورغبة في الهروب من كل ذلك، حاملا معه رغبته بالدراسة في جامعة عين شمس. فحرك ماجد رأسه « مؤكدا كلام جابر وقال: قبل مجيئي إلى القاهرة كنت أنتظر يوم السفر إليها بقلب شغوف وروح والهة، ولكن فور مباشرتي الدراسة، أحسست أن التفكير في الشيء لا يساوي تطبيقه العملي؛ لأن المباشرة العملية لها أبعادها النفسية والذهنية وهذا مالا طاقة لي عليه«[2]. يندرج المكان/القاهرة ضمن تصور خاص لا يجد فيها سوى الآثار النفسية المرتبطة بالرغبة الشخصية في الحصول على العلم والشهادات العليا.

« اختار أبي لي بيت أم أحمد زوجة أحد موظفيه في شركة المقاولات، تعيش فيه مع ابنها أحمد الذي لم ينه المرحلة الإعدادية بعد،وابنته بيسة التي تصغرني بثلاثة أعوام، والتي أصبحت مرشدتي في أوقات الفراغ إلى القاهرة ودهاليزها أروقتها السياحية«[3]. ويمضي المكان في رواية «رائحة الزنجبيل» متنقلا بين لندن، لتحصل علياء على شهادة الدكتوراة،وبين القاهرة والإمارات، فنرى الأمكنة تشارك في إحداثيات الرواية وتطورها وتكشف عن التغيير الذي يطرأ على المكان نتيجة السفر إلى مكان أخر بدافع حصول (علياء) على شهادة الدراسات العليا. تتضح لنا حقيقة المكان من حياة من فيه، وتنقلاته ومشاكل التغيرات التي طرأت عليه، وما ترتب على ذلك من تغيرات اقتصادية واجتماعية وأخلاقية على المكان.

تدور أحداث رواية «ريحانة» لميسون صقر بين الشارقة ومصر وهي رواية يتداخل فيها التخيلي الذاتي مع الواقع التاريخي، وذلك لأنها بدأت بحدث تاريخي حدث فعليا بإمارة الشارقة عام ١٩٦٤م، فتبدأ أحداث الرواية من إمارة الشارقة التي يحكمها القواسم قبل أن تتحد في دولة الإمارات العربية. الحاكم وزوجته وابنته(شمسة) وخادمتهم(ريحانة) يرحلون إلى مصر بوصفه وطنا بديلا أو مثل منفى إجباري، فتندلع حرب ١٩٦٧م، فتتقبل الأسرة ألم الحرب على مضض لتولد نتيجتها الهزيمة العربية. وهذا ما بينه المقطع الآتي:

«بالطبع كنت سعيدة بالسفر والإقامة الجديدة. إنني اكتشفت عوالم جديدة علي، أرى نسوة يضعن ألوانا على وجوههن، يقصصن شعورهن، ويلبسن ملابس قصيرة، وأحذية ذات كعوب عالية، يحملن بأيديهن حقائب صغيرة وينتفن حواجبهن. كنت قد رأيت مثلهن حين أتت بعض

(١) علي أبو الريش، رماد الدم، مصدر سابق، ص.٦.

(٢)علي أبو الريش، رماد الدم، مصدر سابق، ص.٨.

(٣) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.٥١.

المدرسات من القاهرة للمرة الأولى في مدرسة في الشارقة»[1]، حتى عندما تهرب شخصيات الرواية إلى مصر مكان الخلاص، فإن الإمارات بوصفه مكانا متماسكا بعاداته وتقاليده يلاحقهم، ويحول دون إحساسهم بالحرية في المكان الجديد الذي بهر البطلة وجعلها تراقبه بالتلسكوب لترصد الفرق بين مجتمعها والمجتمع الجديد .

فالبطلة كانت سعيدة بالمكان الجديد على الرغم من التغييرات التي تطرأ عليه، لقد تغيرت الحياة من حول البطلة، « أشكال النساء والرجال أيضا، أحاديثهم ولهجتهم، طريقة أكلهم ونوعية الأكل. للمرة الأولى أعرف ما يسمى «ساندويتش» ...» [2]. في هذا النص تقف الكاتبة عند الجانب الاجتماعي للمكان الجديد (القاهرة) ، وتنطلق من المظاهر الاجتماعية السائدة في القاهرة، التي أخذت بعدا اجتماعيا ونفسيا لدى الكاتبة؛ لكن إذا نظرنا في هذا الإطار الاجتماعي ندرك أنه يعبر عن وضع خاص مقصود من قبل الكاتبة، ليدفعنا إلى البحث عن مدلولاته، ويتيح لنا البحث معرفة الفروق الاجتماعية بين الشارقة والقاهرة.

وعلى العموم، تميز المكان الروائي في رواية «ريحانة» بالتغير والقلق الذي انتاب البطلة من التغييرات في المجتمع الجديد وهو مجتمع مفتوح، وفي مقابل المكان المتغير(مصر) ، يقوم مكان (الشارقة) الثابت ، فهو الأصل والجذر، وهو التاريخ والجغرافيا. ويستمر وجود (القاهرة) بوصفه مكانا في الرواية الإماراتية تدور فيه أحداث رواية علي محمد « عندما تستيقظ الأشجان» حول التحول الاجتماعي والطفرة الاقتصادية وابتعاث العديد من أبناء الدولة للدراسة الجامعية وخاصة إلى القاهرة :» لقد كان اليوم هذا بالذات يوما مهما لديه فبعد خمس ساعات سيكون في الطائرة المتجهة إلى القاهرة لإنهاء أوراقه والعودة إلى أرض الوطن...»[3].

إن هذا التصور للمكان (القاهرة) ينتج في النص تفاعلا مع الذكريات والرؤى والأحداث والحصول على الشهادة، ومن ثم العودة إلى أرض الوطن/ الأرض، ومساهمة البطل في التغيير الاقتصادي للوطن.

يميل الكاتب إلى تقديم رواية « حدث في اسطنبول» وشكل منها (أسطنبول) و (كوك شدرة)، وهما المكانان الرئيسيان في الرواية، تسعى الرواية إلى ابتداع نوع مقبول من المكان الروائي، فقد وضح الكاتب طبيعة اسطنبول وكوك شدرة:

«لقد كانت أسطنبول ورشة عمل كبرى،المرافق السياحية ،الشوراع، الأسواق.....«[4]. وجاء

(١)ميسون صقر، رواية ريحانة، مصدر سابق، ص. ٢١.
(٢) ميسون صقر، رواية ريحانة، مصدر سابق، ص. ٢١.
(٣) علي محمد راشد، عندما تستيقظ الأشجان، مصدر سابق، ص.٤٥.
(٤)كريم معتوق، حدث في أسطنبول، مصدر سابق، ص.٥٢.

في الرواية نفسها أيضا: « لقد وجد مرزوق ألفه كبيرة مع الأشخاص والأمكنة في كوك شدرة وكان من الصعب على قارط أن يكون كثيير الكلام عن القرية، لبساطتها وصغرها...»[1].

تميزت شخصية البطل(مرزوق) بالتنوع الثقافي، والشعري والسياسي والديني، فقد نظر مرزوق إلى المجتمع من حوله نظرة تعتنق مبادئ الحرية والحق: « أحس مرزوق أن نيفرا بكل ما فيها من جمال وأنوثة، تفتقد إلى المشاعر الإنسانية النبيلة، وإلى العدالة الاجتماعية، والحق، إنها بلا أب مبدأ في هذه الحياة يحترمها حتى وإن صغرت هذه المبادئ،فجميل أن يكون للإنسان مبدأ....أن تصادر المبادئ التي يحترمها مرزوق وأهمها الحرية والعدالة وإحقاق الحق»[2] . ونرى من خلال السرد بعض آرائه السياسية؛ فهو ذو ثقافة يعرف نتيجة حرب تشرين الأول/ أكتوب بين مصر وسوريا: « فمصر فرحة؛ لأنها عبرت قناة السويس وقالوا أكتوبر المجيد، أما سوريا فلا أعرف سبب فرحها، وإن تشرين مثل حزيران، أعتقد أنهم فرحوا بالتكاتف العربي.»[3]. ويعرف بوضع فلسطين وغيرها من الأوضاع السياسية. ينوع الكاتب حضور المدن العربية التي يقف عندها من خلال الرواية، و يتخذ موقفا إيجابيا من بعض المدن، وسلبيا من البعض الآخر.

كما نجد مرزوق شاعرا طول الرواية:

« للشمس صوت في النهار فلتسألي عنه المساء

وصل تأبطــه اعتــذار ما عاد يغريه اللقاء»[4]

لقد استطاع هذا التنوع الثقافي إضفاء طابع مميز لدى البطل (مرزوق) وجعله يندمج في المجتمع الجديد ويتأقلم مع المكان الغريب. من خلال ما تقدم نلاحظ أن كريما معتوقا يقدم حكاية المكان؛ لأنه جعل من (اسطنبول) بؤرة للرواية ولأحداثها. باريس هي الإطار المكاني الذي اختارته الكاتبة مكانا لأحداث روايتها « بين طرقات باريس»، ولا تعرض الكاتبة الأحداث دفعة واحدة؛ وإنما تنتهج الطريقة التجزيئية، تربطها بحركة البطل (لويس) الذي ينطلق من باريس قاصدا رأس الخيمة، بحثا عن أهله.

« وما أن ابتعدوا عن صخب المدينة، واتجهوا ناحية رأس الخيمة حتى بانت الصحراء.ورغم الطقس الحار والرطوبة،فضل الجلوس بالقرب من النافذة وترك الريح الصحاوية الساخنة تلطم وجهه...»[5]. فالوطن في الرواية جغرافيا وأبعادٌ ومسافاتٌ، لأن أحداث الرواية تجري في باريس

(١)المصدر نفسه، ص.٥٣.
(٢)المصدر نفسه، ص.١٩١، ١٩٢.
(٣) المصدر نفسه، ص.٢٢.
(٤) كريم معتوق، حدث في أسطنبول، مصدر سابق، ص.١٢.
(٥) فاطمة الحمادي، بين طرقات باريس، مصدر سابق، ص.٦٦.

أكثر منها في رأس الخيمة، فالبنيات الصغرى لرأس الخيمة تنهض ببناء المكان الكلي للنص، وتشارك في رسم صورة البلاد وتحدد هويتها.

يضطر بطل رواية « ورقة السرير» لأحمد راشد ثاني إلى السفر إلى بانكوك للعلاج:

« قبل استيقاظ المياه في الأنهار، وقبل استيقاظ الأشجار والدراجات النارية وغير النارية التي تتسابق مع السيارات في شوراع بانكوك الحديثة، وعلى جسورها العالية، وصلت إلى هناك. ومع وصول الشمس وصلتُ إلى بانكوك. وكنت قد سألت كل من أعرفه ويعرف عن تايلند عن فندق جيد وسعره يناسبني وقريب من المستشفى....»[1]. نلاحظ من خلال الرواية أن (بانكوك) مكان تجتمع فيه الجنسيات العربية والخليجية لغرض العلاج. إن المكان هنا إدانة للمجتمع العربي الذي لايجد أفراده الحق في العلاج في بلادهم. وهذا ما نجد في المثال الآتي:

« بالأمس حين كنت في فندق (بورخيس) لاحظت مجموعة من العرب (عراقيين وفلسطينين وسودانيين ..ألخ) الذين يحترفون مهنة الدليل الصحي، ويحاولون اصطياد عدد من هؤلاء المرضى الكثر الذين يأتون من الخليج، وخصوصا من الإمارات وعمان...» [2]. من حديث السارد نعرف بأن بانكوك مكان يستقطب الفئات والجنسيات جميعها، فالكاتب يوظف المكان توظيفا طبوغرافيا، ويركز على وصف الشكل الهندسي والجغرافي: « ها هي بانكوك مازالت في مكانها، وتحيط بنافذتي شوراعها وأشجارها وبناياتها والمارة الذين يهرولون في الأسفل...»[3]. وانصرف أيضا اهتمامه إلى البعدين الاجتماعي والنفسي للمكان وتأثيره في (البطل): فأحس بنشاط فائق « طاقة مثل التي يتحدث عنها أهل الطاقة. وبدا لي أن بعض المدن، وحتى لو أتيتها منهكا، فإنك وبمجرد التنفس من هوائها، تجتاحك بطاقة سرية، لاتعرف بالضبط من أين هبت، وبانكوك، أو تايلند عموما، من أقاليم الطاقة وها أنا، وبعد أن اغتسلت لبست جسدا وروحا مشعا...»[4] .إننا نطلع على الأجواء الداخلية والنفسية للكاتب من خلال أجواء المكان، واستطيع القول: إن الكاتب قدم (سيكولوجية المكان) ،فقد أثر المكان بأبعاده النفسية العميقة في شخصية البطل.

وتوظف مريم الغفلي المكان الأجنبي(لندن) في روايتها « بنت المطر» بوصفه مكانا للعلاج، وهو انتقال ضمن المكان الجغرافي وضمن النظام الاجتماعي والثقافي أيضا. لقد أحست البطلة في لندن بمعنى الحياة الحقيقي من خلال الصدفة التي جمعتها بمن تحب، وأحست كم كانت حياتها بلا معنى قبل أن تراه، وتلتقى به فتسارعت « دقات قلبها. لم تتوقع أن تلتقى به هنا في لندن، وهي

(١) أحمد راشد ثاني، رواية ورقة السرير، مصدر سابق، ص.١٠٤.
(٢) المصدر ننفسه، ص.١٠٩.
(٣) المصدر نفسه ، ص. ١٠٨.
(٤) أحمد راشد ثاني، رواية ورقة السرير، مصدر سابق، ص.١٠٨.

وحيدة، كان يبادلها نظرات الاستغراب. نظرات جميلة كلما تتذكرها تكاد تخر صريعة»[1] . في هذا النموذج تتوحد البطلة بالمكان/ لندن ، فالقرب ممن تحب هو انشطار للذات في المكان، ومنذ أول مشهد للمدينة يهيمن على صورتها إحساس الانتماء المصاحب للتجربة . فالمكان ساعدها ولأول مرة بأن « وجها لوجه معه هو نفسه، لكن شكله بدا أجمل من قبل. هذه المرة وقفت تحدق فيه باندهاش.....بدوره أطال التحديق فيها وكأنه غير مصدق لما يرى. انبهرت، إنه هو ثالث صدفة«[2]. فكان هذا الحب يمثل الخلاص من القيود التي أسرت البطلة نفسها فيها. ونلاحظ هنا كيف تتخذ لندن بعدا حيويا في النص ، إذ إن كل المتغيرات النفسية والوصفية للبطلة تتمحورت حولها، و أسهمت لندن في تعزيز الحب بينهما « في تلك اللحظات تأكدت بأن قلبها أصبح أسيرا. لم يعد ملكا لها،خطف منها. اختطفه الغريب بتلك النظرات الحالمة العاشقة. بالتأكيد هو عاشق مثلها، نظراته فضحته. عرفت صدقها، نظراته كانت صادقة..«[3] . لندن مكان اللقاءات العابرة، مكان الصدفة التي وثقت الحب بينهما وجعلت البطلة تتأكد من مشاعر الغريب اتجاهها. وعندما عاد الغريب إلى الوطن - بعد انتهاء فترة الدراسة- بدأ مجددا يبحث عن البطلة(لطيفة) التي لم يستطع التواصل معها مباشرة في لندن، فأحس أن لندن جعلته يتمسك بها ويحاول أن يجددها لتصبح شريكة حياته. استطاعت الكاتبة أن توظف المكان توظيفا خاصا، لتحمل (لندن) معانى إنسانية، تجعلها قادرة على تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام.

أول ما لاحظناه في رواية « الطائر بجناح أبعد منه» لناصر الظاهري الارتباط الشديد بين المكان والبطل،فقد تجنب الكاتب أن يوظف المكان توظيفا طبوغرافيا، إنما جعله وثيقة بالبطل ويسهم في رسم أبعاده، ويشارك في تفعيل وتطوير الأحداث. اختار الكاتب الأماكن التي كانت إطارا للأحداث، كمدينة نيجيريا، وباريس، والقاهرة ، وبغداد، ولندن، لفيينا، وغيرها من المدن التي زارها البطل، وأطلق عليه بعض الصفات:

« هكذا كانت موسكو وباريس وروما في أولها وآخرها، رغم تمنعه الظاهري الذي كان بدا كغريب في بيت تسكنه الطاهرات من شقه الشمالي.....هو ابن المدن كلها...»[4]. لقد اختار الكاتب الأماكن ذات طابع عالمي تعبيرا عن فكرة الانتماء للعالم، وعن الصلة التي تربط البطل بالأماكن كلها بدون استثناء،لأنه حدد أبعادها الفكرية والنفسية السياسية والتاريخية. ليخلص أخيرا إلى أنه ابن المدن كلها، ويرتبط بالأماكن ارتباطا شديدا، فالبطل لن تستقيم نفسه إلا بخوض رحلة زيارة الأماكن كلها، والبحث عن حقيقة هذه الأماكن التي تبعث في نفسه الاستقرار والراحة: «

(١) مريم الغفلي، بنت المطر، مصدر سابق، ص.١١٤.
(٢)المصدر نفسه ، ص.١٣٧،١٣٦.
(٣)مريم الغفلي، بنت المطر، مصدر سابق، ص.١٤٠.
(٤)ناصر الظاهري، رواية الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق، ص.١٣٣،١٣٢.

اليوم هو اعتراف بسيط للرجل الذي ترك وسامته وأناقته تذهب به إلى في العالم والمساحات الملونة بالحياة.....أن تذهب به إلى أقاصى فرح الدنيا ومتعها»[1]. هذه العلاقة التي تربط السارد بالمكان تنتج في النص علامات مكانية ترتبط بأنساق ثقافية وتاريخية لها خصوصياتها الاجتماعية والثقافية. إن حضورالمكان يستلهم حركة الإنسان في أبعاده المختلفة، باعتباره مكانا له جاذبيته وسطوته في اللاشعور الفردي والجماعي، هذه الجاذبية يكتسبها من طبيعة العلاقات التي تربط الإنسان بالمكان.

اتضح لنا من خلال المكان المغاير أن الرواية الإماراتية تنتقى أمكنة روايتها وتشكلها، و تسعى إلى منحها خصوصية تميزها عن غيرها وتجعلها أكثر واقعية؛ وذلك من خلال المميزات والصفات التي ألصقتها بالأمكنة وطريقة توظيفها لها. فلقد ارتبطت بتعدد الأماكن المغايرة، فلا تقف عند الأماكن المحلية فقط، بل تدخل الأمكنة المغايرة العربية والغربية . لقد وظفت الرواية الإماراتية الأمكنة توظيفا متباينا من رواية إلى أخرى، معتمدة على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية والتاريخية. كما أضفت على بعض الأمكنة رموزا، تدل على قضايا معينة، تخص بالدرجة الأولى البلاد العربية والإسلامية.

(١) ناصر الظاهري، رواية الطائر بجناح أبعد منه، مصدر سابق، ص.١٦٣.

الفصل السابع

عناصر المكان الجغرافي

سعى الكُتاب الإماراتيون إلى وصف المكان لتأكيد الهوية الإماراتية والتعبير عن جملة القضايا المستجدة التي عمت المجتمع والثقافة في الإمارات بعد عملية التطور والتحديث الذي مازالت تشهده الدولة؛ ولذلك انزاحت كثيرا في الأعمال الجديدة إلى البحث في وصف المكان متمسكة بمظاهر ماكان عليه، ومحاولة الكشف عن جماليات المكان القديم المعتمر بقيم وتراث أهل الإمارات وعاداتهم وتفاصيل هذا المكان، كما لم تغفل بعض الروايات صورة الحياة الجديدة بكل ما تحمله من تفاصيل تخدم المكان وتنميه؛ لذلك اهتم الكُتاب بوصف المكان الذي ناله التغيير والتحويل.

«تحتل الأشياء الموصوفة أهمية بالغةً في بناء المكان، فبالإضافة إلى وظيفتها الجمالية، وتعمل على الكشف عن الوضع النفسي للشخصيات التي تتعامل معها، وعن الوضع الاجتماعي والثقافي الذي تجري الرواية فيه»[١] . وقد اهتمت الكتابة الجديدة بالمكان الجغرافي للرواية الإماراتية عامة بالغرف والخزائن والعلب والصناديق والأسرة والأغطية والوسائد... الخ، ولذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية فى تصوير المكان، و «هو محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجى فى لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجردا، ولكنه واقع مشكّل تشكيلا فنيا، إن الوصف فى الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعى»[٢]. إن الوصف يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللغة، وهو عنصر أساسي فى الرواية، فإذا كان السرد يروى الأحداث فى الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء فى المكان؛ ولكنه ليس غاية فى ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائى، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائى، فما هو بالتصوير الموضوعى، إنما هو تصوير فنى.

إن للوصف وظائف متعددة، منها الوظيفة الجمالية الزخرفية؛ والوظيفة التفسيرية و«التصوير الفنى الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التى ستخترق المكان، فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان»[٣]. وينقل صورة العالم الداخلي أو الخارجي للإنسان؛ بهدف إشراكه فيما يحس به الوصف ويشعر به . « فيؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هى وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخييلى، فيشعر القارئ أنه يعيش فى عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع»[٤]. ومهما يكن من أمر، فإن الوصف عنصر

(١) جان ريكاردو،تر.صياح الجهيم ،قضايا الرواية الحديثة ، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧، ص.١٧٣.
(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.١، ١٩٨٥،ص.١١٠.
(٣) ويليك، رينيه ، وارين ، أوستن، نظرية الأدب ، تر. محيى الدين صبحى، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢،ص.٢٨٨.
(٤) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق،ص.٨١.

أساسى فى بناء المكان، وما الروائى إلا «رسام ديكور ورسام أشخاص»[1]، وما الوصف فى الحقيقة إلا «صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقى أم كانت متخيلة، وهى مرتبطة بمنظور الراوى، أى وجهة نظره فى علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدرة الروائى التعبيرية، وبالأهداف التى يريد تحقيقها»[2] .

تتصل « ضوابط المكان» في النص الروائي- من وجهة نظر حميد الحميداني- « بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية»[3]. نسعى في هذه الصفحات إلى بيان جماليات الوصف في نماذج روائية إماراتية ، وإلى تمييز أشكاله، ووسائله،وأغراضه،وتجلّياته الفنيّة؛ وذلك بغرض الإحاطة بهذا العنصر الهام في مكوّنات النّص الروائي، والعمل على استثمار إمكانياته ووظائفه بأعلى مستوى فنّي ممكن.

تتصل الأماكن بالناس، وهي الإطار الذي نراهم من خلاله يعيشون ويعملون ويتحركون في بيوت أو قصور، ومكاتب ومحلات، ويصلون في المساجد والكنائس، ويأكلون في المطاعم، ويسمرون في المقاهي، ومن البيوت والأسواق تتشكل الأحياء، ثم القرى والمدن.

أولا: البيت :

إن التجربة الشاملة التي تحركت في أفقها جماليات المكان في الرواية الإماراتية- ومن خلال ما مر بنا من أنواع وتأملات ،تمحورت حول المكان في مختلف صوره- ارتبطت بهاجس التحول في المكان، وبواقع حياة التطور التي جربها أغلب الكُتاب الإماراتيين. إن الكُتاب الإماراتيين شكلوا من البيت والحنين لأماكن الطفولة صورا حالمة وتجارب تمحورت حول خيال الألفة والحنين لزمن الطفولة؛ ولذلك البيت بكل تفاصيله القديمة.

البيت أو المنزل لم يعد مجرد تصور لشكل هندسي قائم في الواقع بوصفه حقيقة عينية، بل إنه علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكون من مكونات الانتماء،ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء والحماية، وعلاقة بها يتجذر الإنسان في أرضه. ومن الواضح أنه ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب في الحياة؛ لذلك يعد البيت المكان الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة ؛لأنه مصدر الألفة ومنبعها. فالبيت - في رأي باشلار- «جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول .قبل أن يقذف بالإنسان فى العالم.كما يدعي بعض الفلاسفة الميتا فيزيقيين المتسرعين فإنه يجد مكانه في مهد البيت. وأي ميتافيزيقا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه

(١) بوتور ميشال، بحوث فى الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٧١،ص.٤٦.
(٢)سمر روحى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٥،ص.٢٦٢.
(٣) حميد لحميداني، النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص. ٩٢.

الحقيقة لأنها قيمة مهمة نعود إليها في أحلام يقظتنا«[1] .

وعندما نعود إلى تفاصيل البيت أو الدار أو المنزل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الروائية الإماراتية على هذا النوع من الأمكنة ، نلاحظ أنه يترافق مع الماضي، وتحديدا مع موضوعات التطور والتحولات التي أصابت المكان، فهو نوع من الانتماء إلى الأرض بوصفه البيت الكوني الأكبر.

حين تسترجع الكاتبة ذكريات البيت فإنها تتابع كل التفاصيل، وتجسد مختلف الصور المرتبطة بصورة البيت،وكأنها تحرص على استعادة كل ما ضاع منها أو كل ما أملتها عليها رغبتها بالعودة إلى بيت الطفولة، والعودة إلى « نهاية السبعينيات انتقلنا إلى المنزل الجديد والمختلف عن ذاك الذي كنا نسكنه، كان منزلا كبيرا بالقياس مع بيوت ذلك الوقت، له باب رئيس يوصل إلى الكراج الكبير الذي كان في الوقت نفسه ساحة كبيرة في الجهة الشرقية من المنزل، وبابان فرعيان أحدهما في الطرف المجاور للباب الرئيس والآخر يقع في الجهة الشمالية مقابله، يطل الثاني على الفريج المقابل الذي يفصل بيننا وبينه مساحة رملية لم يسمح لنا بالاقتراب منها، تحيط بمنزلنا حديقة كبيرة قسمها الجنوبي مزين بأحواض الزهور والأشجار متعددة الأنواع، مما يذكرني ببعض أوصاف عجائزنا لبيت المقدس الذي لم يزرنه إلا عبر الحكايات.....«[2] . ويرجع ذلك - في الغالب - إلى الشعور الذي يكنُّه الإنسان لمأواه الأول؛ ذلك الشعور الذي يتمثَّل في حنين عارم إلى ذلك المكان، فكلُّ واحد منا«ينظر إلى البيت الأول الذي كان يسكنه ثم تركه نظرة محتفية؛ ومن هنا نبكي عندما نغادر المكان بعد طول إقامة إلى مكان آخر، وهذا ما تشعر به البطلة اتجاه بيت طفولتها بكل ما يحمله ما ذكريات ومشاعر خاصة تجاة ذاك المكان.

وفي موضع آخر من الرواية

«أما الطابق العلوي فهو عبارة عن صالة كبيرة تحيط بها ثلاثة غرف، الأولى غربية كانت لوالدي بسجاد بيج وستائر من المخمل الأخمر القاني وسرير خشبي كبير تقابله تسريحة خشبية بمرآة طويلة، ما زلت أذكر كرسي التزيين الذي كان لوالدتي بطرازه المشابه لروح ألف ليلة وليلة وذراعيه اللتين تتهذل منهما خيوط حريرية متراصة لتكون ما يشبه الوشاح، تتصل بغرفة ملابس وحمام خاص.....في جنوب الصالة وفوق مجلس النساء تماما يقع باب الشرفة الكبيرة التي فرشت بسجاد بلاستيكي أخضر يشبه العشب، يقابل الباب من الداخل حمام أزرق واسع خصص لي ولأخي، وعلى يمين باب الشرفة باب صغير يؤدي إلى سلم عمودي يعلوه باب سطح المنزل«[3].

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان،مرجع سابق،ص.٣٨.
(٢)ليس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٢٥.
(٣) المصدر نفسه، ص.٢٧.

وتبين لنا مما تقدم أن الكاتبة اهتمت بالوصف الدقيق للبيت خارجيا وداخليا وبالغرف، و أشارت إلى وجود نافذة وأبواب ، كما أوحى إلينا الوصف بسعة الغرف بما تحتويه من أثاث، وركزت على نوعية الأثاث الموحية بغني عائلتها، وذكرت زمن الوصف «نهاية السبعينيات « كما اهتمت الكاتبة بوجود العنصر الإنساني في لوحاتها، وفي وصفهم لهذه الغرف لإضفاء الحيوية والحركة على هذا الوصف.

والغرف الثلاث رأيناها بعين الكاتبة « أما الطابق العلوي فهو عبارة عن صالة كبيرة تحيط بها ثلاثة غرف، الأولى غربية كانت لوالدي بسجاد بيج وستائر من المخمل الأخمر القاني وسرير خشبي كبير تقابله تسريحة خشبية بمرآة طويلة .... أما الثانية فكانت مفروشة بسجاد أبيض وكنب أسود اللون، لا أذكر أننا كنا ندخلها كثيرا فقد كانت باردة لا تستدعينا لنكون فيها، أما غرفتي أنا فقد كانت منارة عكس غرفة والدي»[1]. هذا الوصف ينم عن مستوى ذوقهم واهتماماتهم، والهوايات التي يمارسونها داخل البيت. إنه وصف دقيق لبيت حدّدت فيه الكاتبة الموقع وزمن الوصف واستعملت الأشكال والألوان والأضواء في وصفه مع وجود العنصر الإنساني بالطبع ، ولكن الغرض منه كان تعريفنا بحالة البطلة من خلال التفاصيل التي عرضتها لنا في الرواية. إن وصف المكان-رغم أن هذا الوصف قد أتى في بعض الأحيان تصويرا فوتوغرافيا جافًّا ومحايدا- إلا أنه كان يأتي في الغالب محملا بعديد من الدلالات التي ترغب الكاتبة التعبير عنها وإيصالها إلى القارئ؛ وخاصة دلالات البعد الاجتماعي والاقتصادي لساكني المكان.

تحضر صورة البيت مرتبطة بذكرى حياة الطفولة ، وهي صورة تترافق أيضا بوجود الأم، وبحضور ملامحها في كلّ التفاصيل، وفي بداية التذكّر يحرص (أحمد ثاني) في روايته (ورقة السرير) على استعادة كلّ ما يمده بملامح البيت والأم على حدّ سواء؛ ومن ثمّ كلّ شيء يذكّر، ويستعيد الطفولة والألفة. وهو مايعني أن ما يبعث هذه الأماكن...و افتقادها في الحاضر، فالذاتهنا، لا تتذكر فقط بل إنها تعيش أحلام اليقظة وهي في مكان آخر بعيدا عن بيت الطفولة « إنني أشعر وأنا أمشي على الأرض،في هذه الفيلا ، وكأنني أفتح بابا على طفولتي بين الحشائش والأعشاب في ذلك البيت الذي غادرنا وغادرناه، ساحة التكوين تلك التي هربت منها إلى شقة بعد شقة، وطابق فوق طابق، وبنايات أوهام، ولكن ها هي نظرة الحياة المتقلبة تعيدني للجلوس على رمل الأرض. أمي الحية في الموت، وأنا الميت في الحياة نعود لنفش حصيرة أيامنا على أرض الطين، ولندخل معا، الابن وأمه، من ثقب ما، إلى ذاكرتنا المفقودة«[2]. فالبيت والحوش الواسع يبعث في نفس الكاتب الطمأنية والألفة، كما أنه يدفع عن ذات الكاتب صدمة الخيبة والإحساس بالفقد، فكثيرا ما يتذكر الكاتب البيت والأم والأغنام التي كانت تملأ البيت فهو مشرد في فضاءات

(١) ليس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص. ٢٦، ٢٧.
(٢) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، مصدر سابق، ص.٩١،٩٠.

العزلة و الوحدة. « كانت غرفة صغيرة شبه مظلمة، بالكاد يستطيع النور أن ينفذ من خلال نافذة يتيمة، تعلوها ستارة من الشفون الوردي والجدران فقدت شبابها، وبانت التشققات عليها، والأرضية أيضا شاركتها الحلة نفسها فكانت من الخشب الرديء. الفوضى هي الأخرى قد أخذت منصبا قياديا في هذه الغرفة. في تلك البيئة يوجد شخص ما نائم في زوايا الغرفة كان يغط في نوم عميق، شخيره كان مصدرإزعاج لجارته العجوز الغاضبة دوما ...»[1]. نلاحظ أن الكاتبة حددت لنا صفات الغرفة ، وزمن الوصف النهار (شبه مظلمة بالكاد يستطيع النور أن ينفذ من خلال نافذة يتيمة) ، تبين من خلال الوصف نوع الستارة ولونها وهي (ستارة من الشفون الوردي). أما الجدران فبانت التشققات عليها والأضية من الخشب الرديء. فكل هذا يوحي بقدم المكان، وبفقر الغرفة ورقة حال أهلها. ولا شك أن وصف الغرفة أثناء وجود شخص ما نائم فيها، أضفى نوعا من الحياة والحركة على الوصف، فالغرفة ليست مهجورة؛ وإنما يسكنها شخص ما، على الرغم من سوء حالها.

(الفوضى هي الأخرى قد أخذت منصبا قياديا في هذه الغرفة)، نرى بأن الفوضى هي العنصر المسيطر على الغرفة. وهذا يدل على انعدام الذوق لدى من سكنوا هذه الغرفة، دون أن يكون لهم من تربيتهم ما يجعلهم يتماشون مع المستوى الحضاري الذي يعيشون فيه. ومن خلال هذا الوصف يتضح أن هذا الشخص لا يملك سوى هذه الغرفة، فهي بالنسبة إليه كأنها البيت؛ تجمعت جميع الغرف في غرفة واحدة فهي غرفة النوم والجلوس والمطبخ . استخدمت الكاتبة الوصف الدقيق لمحتويات الغرفة وحالتها وجدرانها، وذكر العنصر الإنساني الذي يدل على أن الشخص (ذكر) فهو لا يهتم بالنظافة والترتيب، ويسبب الإزعاج لجارته العجوز وهذا يدل على قرب غرفة العجوز من غرفته، وأنه شاب يسهر الليل وينام في النهار، ربما يعمل بالليل وربما يكون بدون عمل، فالفوضي تملأ حياته مثلما تملأ الغرفة. فالغرفة أو البيت يمثل» كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية، فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكن داخل أنفسنا»[2] .

أشاحت بنظرها في الغرفة الهادئة، مرتبة تماما كما كانت أمي تحب أن تراها، الأثاث المريح تتناثر عليه الوسائد الوثيرة، الإضاءة الخفيفة المليئة بالدفء حجرة برتقالية شاحبة، الستائر المعقودة على حواف النوافذ، الورود الجورية الصفراء، ذبلت في الإناء»[3] . اهتمت الكاتبة بالتفاصيل والأثاث والإنارة والستائر والنوافذ، فالأثاث بسيط ومريح وتتناثر عليه الوسائد، أما الإنارة فهي خفيفة تجلب الدفء،واختارت الكاتبة لون الجدار البرتقالي الذي ربما يوحي

(١) فاطمة الحمادي، بين طرقات باريس مصدر سابق، ،ص.١٧.
(٢) محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٠، ص..١٠٦.
(٣)رحاب الكيلاني، تثاؤب الأنامل، مصدر سابق،ص.٣٣.

بالحرارة والنار وصاحبتها كلمة (شاحبة) التي تدل على الجمود وعدم الحيوية حتى الزهور ذبلت في الإناء. فالغرفة توحي بالحزن والجمود. فحين ندخل إلى هذه الغرفة نجدها تبوح لنا بمشاعرها الحزنية وكأنها فقدت إنسانا عزيزا عليها. إلا أن الوصف كان يأتي في الغالب محملا بالعديد من الدلالات الاجتماعية والاقتصادية.

«دخلت الغريبة بيتا لا يعرفها ولا تعرفه، ومع ذلك وجدت ترحيبا وحنانا طمأنها بعض الشيء، دخلت بحذائها غرفة استقبال بسيطة تتناثر فيها بشكل منظم بعض الوسائد المستخدمة للاستناد عند الجلوس على الأرض، لاحظت أنها وحدها تنتعل حذاءها عند الدخول...»[1] . نلاحظ أن الكاتبة حددت لنا نوع الغرفة بأنها غرفة الاستقبال، وقدمت وصفا بسيطا جدا، يدل على أن أصحاب هذا البيت ميسورو الحال،ولا نستطيع أن نعرف من خلال هذا الوصف ذوق أصحابه في الألوان الجداران والكنبات، فالكاتبة لم تهتم بالتفاصيل الدقيقة، لكن غرفة

الاستقبال تحمل في جعبتها مشاعر الحب والحنان والراحة لمن يدخلها، كما كانت غرفة الاستقبال وسيلة عبرت بها الكاتبة عن كرم طباع أهل البيت، الذي تجسد من خلال إصرارهم على استضافة الغريبة داخل بيوتهم ، حتَّى وإن لم يكن لهم بها أي صلة. تنقل لنا الكاتبة المفارقة – من خلال بعض الدلالات المعبرة في هذه الفقرة – بين الطبقات الاجتماعية فالغريبة تنتمى إلى طبقة اجتماعية أكثر رقيا وغنى من أصحاب هذا البيت البسيط فهي تنتعل حذاءها عند الدخول إلى غرفة الاستقبال؛ وهذا يدل على أنها تعيش في بيت أرضيته رخام أو أي نوع أخر من الحجر الفاخر.

«في الغرفة التي تجمعنا جميعا مع أختي الصغيرة التي لا تعي شيئا من الدنيا، وباقي إخوتي الذكور الذين يدورون في الحارة بعد عودتهم من المدرسة، وحتى وقت متأخر، جلست أنظر إلى الحائط المتشقق، لوحة خشبية ذات إطار ذهبي، وخلفية سوداء مكتوب عليها سورة الفلق، وخزانة كبيرة، تحتوي على ملابسنا التي نضع فوقها اللحف، كانت أمي تغير غطاء فراشنا...تشتري قطعة من السوق، تفصله بيدها بالخيط والإبرة، وقد ظلت معنا تلك اللحف مدة طويلة، .....أما أنا فلا أحب الاحتفاظ بشيء يذكرني بالماضي.... «[2] .

تستعرض الكاتبة تلك الغرفة من خلال عين البطلة، ومن موقعها في غرفتها التي أخذت تصفها لنا، فهي تحتوى على خزانة كبيرة للملابس. فالخزانة هي « نقطة النظام المركزية التي تحمي البيت بكامله من الفوضي التي لا ضابط لها. هنا يسود النظام، أو على الأصح، هنا حكم النظام. والنظام ليس مجرد علاقات هندسية، بل هو أيضا الذاكرة التي تحفظ تاريخ

(١)صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٠٥.
(٢)فاطمة المزروعي، زاوية حادة، مصدر سابق،ص.٢٨.

العائلة»[1]. فكأن الخزانة هنا ذاكرة البطلة في استرجاع ذكرياتها عن تلك الغرفة وما جرى بها من أحداث،ولكن الجديد هو الصورة المعلقة على الجدار: صورة لوحة خشبية ذات إطار ذهبي، وخلفية سوداء مكتوب عليها سورة الفلق،فهذه السورة تكشف لنا عن الجانب الديني عند العائلة؛ لأن الغرفة تمثل الذكرى التعيسة الذي تحلم البطلة بالتخلص منها. فالغرفة الضيقة التي تجمع البطلة مع جميع أخواتها ما هي إلا (قفص صغير) يمثل حالتها، فهي تشعر بأنها سجينة مقيدة الحركة . أما أثاثها فيمثل حالتها وحالة عائلتها المادية المتدهورة : فالحائط متشقق ، ولا يوجد سوى غرفة واحدة لجميع الأولاد. وما يؤكد تدهور حالتهم المادية قولها: «في منزلنا تليفزيون قديم؛ تلفاز خشبي، بني اللون، كبير الحجم، لم يكن له(ريموت كنترول) كالأجهزة الحديثة التي ظهت في الوقت الحالي، كنا ننتقل من قناة إلى أخرى بشكل يدوي، نحاول إيجاد قناة واحدة واضحة.....»[2]، وليست الغرفة انعكاسا لحالتها المادية المتدهورة فحسب بل لحالتها النفسية أيضا.

تؤكد الكاتبة من خلال الوصف والأحداث بعض السمات التي تميزت بها غرفة البطل، ومن أهمها الحنين والشوق لأمه ،وكذلك الخصوصية الشديدة؛ مستغلة سلوكيات البطل الذي لم يفكر« لحظتها سوى بالهروب من وجه أبيه، هرب إلى غرفته، حبس دموعه وألقى بنفسه على سريره الخشبي المتواضع، أخرج ملاءة أمه يشم رائحتها،يكفكف دموعه، أحس بأن الدنيا تنهار أمام عينيه، وأيقن أن والده قد تغير، أخذ يحدق في سقف الغرفة كأنه يبحث عن شخص يضمه إلى صدره أعمدة السقف كانت صامتة، حول نظره إلى النافذة المشروخة، أحس بأن الشرخ امتد إلى قلبه وأدماه»[3].

يعلق رسول محمد رسول على وصف المكان عند أسماء الزرعوني،قائلا: « لا يوجد كثير وصف تقدمه أسماء الزرعوني عن مكانية غرفة عيسى المزلاي سوى أنها غرفة لا شكل خارجي لها سوى أن لها نافذة مطلة على الخارج، لا لون لها، ولا حجم، ولا أية ترسيمة للباب كذلك،وهو ما نستشفه من وجود عيسى وحيدا معتصر النفس في غرفته. لكن الزرعوني توفر لنا صورة مرئية لجسمية تلك الغرفة من الداخل من خلال الكشف عن بعض مكوناتها الأساسية، وبعض الأيقونات الموجودة فيها كما تظهر في المقطع آنف القراءة، وهي: سقف الغرفة، أعمدة السقف، النافذة ، السرير الخشبي، ملاءة الأم..»[4].

نلاحظ مما تقدم أن الكاتبة أعطت وصف المكان بُعداً آخر،لأنها جعلت المكان يشارك البطل

(١) غاستون با شلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص.٩١.
(٢)فاطمة المزروعي، زاوية حادة، مصدر سابق،ص.٢٩.
(٣)أسماء الزرعوني، رواية الجسد الراحل، مصدر سابق،ص.١٤.
(٤)رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص. ١٤٤،١٤٥.

أحزانه فالسقف صامت،والنافذة مشروخة.فكأن هذه الغرفة إنسان شارك البطل أحزانه ودموعه.

وقد جاءت (غرفة السيد) في مقام الوصف العامِّ للمكان؛ حيث تناول الكاتب وصفها ببعض التفصيل، قائلا: « لما دخلت هيلين، غرفة السيد الأشبه، بقلعة داخل قلعة، بجدرانها الطينية المهيبة، ورائحة بخور غريب، وقد علق على الجدران صورا لأشكال بوهيمية، غامضة الملامح، وبعضها لجلود حيوانات، لايزال بعض الشعر، متفرقا على مساحات منها، وكذلك أسلحة قديمة، سيوف وخناجر، وبنادق، وتروس، أما على الزوايا، فكانت تسند القرب، المغطاة بأغطية صوفية، بألوان الأحمر والأسود والأبيض، وكان السقف يبدو عاليا، صنع من الشرائح الألواح وقضبان جذوع النخل تحت السقف، وملتصقا به غطاء أسود شفاف أشبه باخدر الرفيع وقفت هيلين قبالة السيد، مذعورة، مرتجفة، متجمدة الأطراف، أذن لها بالجلوس فانصاعت مقرفصة بالقرب منه»[1].لنستعرض ما وصفه الكاتب، حيث حدّد الموقع حين قال: (غرفة السيد الأشبه بقلعة داخل قلعة)، وقد دخلنا القلعة مع (هيلين) فعرفنا طوله، والمادة المبنية منه، كما رأينا ما فيها من أثاث ومعدات: أسلحة قديمة؛ سيوف، خناجر، بنادق، تروس، فالكاتب اهتم بهذه التفاصيل و بتحديد الأشكال والألوان (الأحمر والأسود والأبيض)، فكان الوصف دقيقا. ارتبطت المكان بشكل ملحوظ عند (هيلين) بالقلق والتوتُّر، فالمكان يوحى بعدم الأمان. ثم يتابع الكاتب مقدما وصًفا دقيًقا وذا دلالة للحجرة يوقف القارئ من خلاله ، ليس فقط على طبيعة الشخصية التي تقطنها، وإنَّما على طبيعة المكان وأهميه في نفس البطل (قابض) الذي يدخل « البيت، ثم يمشي بخطوات مسرعة نحو غرفته، وكأنه ذاهب إلى أمر ما أو أنه يبحث عن شيء شغل باله منذ أمد بعيد ، يدخل الغرفة، كل شيء في هذا البيت صامد، وكل شيء في هذه الغرفة لم يتغير، وكأنه رتب البارحة، يقف في وسط الغرفة يتلفت يمينا وشكالا، يرفع بصره في السقف، تلفت، حقيبة مدرسية قديمة، منذ المرحلة الابتدائية، يقف قابض على ظهر درج صغير ملصق بالجدار، ويتناول الحقيبة، يجلبها ثم يجلس بجانب السرير.....»[2]. اتخذ الكاتب من هذه الحجرة خلفية مكانية لحدث من أبرز الأحداث المهمة في حياة البطل، فهي مكان استرجاع الطفولة، ويوحى المكان للبطل بالراحة النفسية والذكريات الجميلة. في ضوء جمالية البيت يمتد التأويل إلى نوع من الوعي الاجتماعي يؤسس مفهوم الحميمية على مختلف العناصر الاجتماعية التي تمكن الذات من استعادة المكان. فالبيت الذي تقف الذات على ذكرياته الطفولية لا يكتفي بالوقوف على العتبات المختلفة ؛إذ تحوله النافذة إلى علاقة أكبر تتبادل المواقف والتجارب المنتجة لحميمية المكان، فالنافذة لا تنغلق في المشهد؛ إذ إنها رؤيا مفتوحة على العلاقات الاجتماعية المختلفة.

تصف الكاتبة في رواية (إف/هم)غرفة النوم وصفًا داخليا بسيطا؛ فقط كانت غرفة

(١)علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة ، مصدر سابق،ص. ٢٦٤.
(٢)علي أبو الريش، رواية ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق،ص.٣٥٨.

البطلة « غرفتها بسيطة، مصبوغة بلون أزرق مريح، يقابل سريرها خزانة الملابس، وإلى جانبها صندوق برتقالي اللون، تضع فيه أغراضا متنوعة. كانت سلمى من الأشخاص الذين يحتفظون بأغراض وأشياء لا يحتاجونها، ولا تهم سواهم، كأنه إدمان. لا يمكنها ترك زر خلفها، أو حتى قلم لا يقوم بعمله، بسبب ضياع غطائه، وأهم ما كانت تملك في ذك الصندوق أحمر شفاه زهي اللون له لمعة حلوة، وقد ابتاعته في آخر زيارة لها لأحد الأسواق»[1].

لقد قدم لنا النص وصفا لغرفة نوم البطلة،وبين لنا محتوياتها من الصبغة الزرقاء، والسرير والخزانة الملابس، والصندوق البرتقالي، بوصفها نموذجا تقليديا لأي غرفة نوم. فالصندوق يحتوى على أشياء لا تنسى؛ لا تنسى بالنسبة إلى البطلة فهو يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل. «فالصندوق ذكرى مالا تعيه الذاكرة من زمن»[2]. لقد حددت الكاتبة لنا ما يوجد داخل هذا الصندوق لتبعد عن القارئ الدهشة والرغبة في معرفة ما يوجد فيه.

جاءت حجرة الاستقبال تحت أسماء عدة اشتركت جميعها في أداء نفس الوظيفة؛ حجرة الاستقبال، (الصالون)[3] أو الصالة ، و حجرة الجلوس، فقد كان لها تواجد واضح في رواية علي أبو الريش (فرت من قسورة) ،فقد قدم فيها العديد من المشاهد؛ في المقام الأول باعتبارها المدخل الطبيعي للمنزل الذي يتم فيه استقبال الأقارب والضيوف، أو مقابلة الغرباء مع الإبقاء عليهم بعيدا عن الاطلاع على خصوصيات المنزل، وفي المقام الثاني باعتبارها خلفية مكانية لبعض الأحداث الهامة.« كانت الصالة الصغيرة، المفروشة بسجادة أعجمية صغيرة، منقشة بالورود الحمراء، وزهر اللوتس، وحدها غزالة جلست قبالة التلفزيون الذي يقدم فيه المذيع نشرة الأخبار المعتادة وهي لا تصغى عادة للأخبار ولا تعرف عن أحداث الدنيا وما يدور حولها...»[4] نلاحظ أن الكاتب لم يهتم بالوصف الدقيق للغرفة، فلم يصف لنا الباب أو أشار إلى وجود نافذة أما الأثاث فقط كان وصفه له بسيطا .

كما مثَّلت غرفة الجلوس خلفية مكانية لبعض الأحداث ذات الأهمية؛ ومنها: « خرج خلفان إلى غرفة الجلوس، وكانت غزالة تجلس بمفردها»[5]. ومثَّلت غرفة الجلوس – في بعض الأحيان- وسيلة لإدراك الجو العام للبيت، كما في حالة غزالة التي جلست « في الصالون الصغير، حائرة، لا تدري لماذا انقلب وجه هيلين فجأة....»[6]. تمثل لجوء غزالة إلى غرفة الجلوس غالبا في حالات

(١)كمامي، رواية إف/ هم، مصدر سابق، ص.٥،٦.
(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق،ص. ٩٦.
(٣)لم تقف عليها الدراسة في المعاجم العربية التي بين يدها، وربما هي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (salon) بمعنى: بهو، انظر: منير البعلبكي، المورد، دار اعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٩٩٥،٧، ص.٨٠٩.
(٤) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق، ص. ٦١.
(٥) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق،ص.١٩.
(٦) المصدر نفسه،ص. ٨٣.

الأسى والحزن أو الغضب والضيق؛ حيث تهرع إليها طلبا للتخفيف من حدة الحالة الشعورية التي تعيشها.

« تنهدت في عمق، ثم رفعت ما تبقى من قهوة في فنجاني لأرتشفه دفعة واحدة كما تجترع الخمر، كانت عيناي قد سئمت منظر السماء فأخذت تحدق في ذلك المجلس العربي الأصيل بشرود هو أقرب للذهول، كانت وسائده قد تناثرت في عشوائية محببة للنفس، واصطبغت بلون دموي صارخ خفف من حدته عدد من الزخارف المذهبة المتقنة التي تبعث مرآها في نفسي شوق عجيب إلى صحراء جزيرة العرب بسحرها وغموضها الأزليين، وتلك الدلة الذهبية التي تتوسط سجادة بلاد فارس. مازالت جميلة خلابة كما هي دائما على الرغم من أني ملأتها بالقهوة آلاف المرات حتى صارت جزءا من مركبتي الصغيرة وجزءا لا يتجزأ من عمري المديد.. ياله من مجلس عاصر حقبات الزمن..»[1]. كان « المجلس» ملجأً وملاذًا للبطل، والذي تناوله بالوصف مشيرا إلى جماله عن طريق عرض بعض محتوياتها؛ الوسائد، والدلة الذهبية، والسجادة الفارسية، فالمكان شبه غائب، لكنه مازال يؤثر في نفسيتها ويبعث الراحة والجمال والحب للمكان.

تعد حجرة المكتب حجرة ذات طبيعة كمالية في المنزل بحيث تدلُّ على رفاهية من نوع ما لدى ساكنيه؛ ولذا قلَّما يرِد لها ذكر في منازل الطبقة الفقيرة أو منازل العامة من الناس، بينما يرد ذكرها كثيرا في منازل الطبقة الأرستقراطية الغنية ومنازل الكتَّاب والباحثين والمشتغلين بطلب العلم. وقد كان لغرفة المكتب – على قلَّة ورودها في الرواية الإماراتية – دور واضح في التعبير عن بعض الأفكار؛ التي بين المكان وساكنيه، وما قد يرتبط بها من تشخيص للمكان بحيث يكون معبرا عن ساكنه. كما جاء في النص الآتي:

« في المساء، ومن كل يوم، يدخل خلفان التاجر، مكتبه، يرتب أوراقه المبعثرة، التي تركها في اليوم الفائت هكذا بعد أن أرهقه التعب، وشعر بحاجة إلى الراحة، يقف الرجل في هدوء أمام المنضدة الخشبية، يلتفت يمنة ويسرة، يفكر في هذه الأبحاث التي أصبحت مصدر ضيق لغزالة.....»[2].

يقدم الكاتب وصًفا دقيًقا وذا دلالة للمكتب، يوقف القارئ من خلاله على طبيعة الشخصية التي تقطنها، وفي الصباح الباكر يدخل خلفان مكتبه ويحتضن« كتابا لسيجموند فرويد عن التحليل النفسي، كان شاحب الوجه، مرتجف الأطراف، مرتعد الفرائص مضطربا، بعد فترة وجيزة طوى الكتاب وأودعه بجانبه، حملق في فراغه الروحي.....»[3]. وحين قرر الابتعاد عن

(١) خالد سالم الجابري، رواية الرحالة، مصدر سابق، ص. ١٥، ١٤.
(٢) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق ، ص. ٩.
(٣) المصدر نفسه، ص. ٥٦.

الوسط الذي يجمعه وزوجه « غزالة» ،« انكب على الكتب والأبحاث، بل إن إنشغاله، بما ينتج هو حصنا حصينا له من الانجراف نحو عواطف جديدة»[1].

تنبئنا محتويات الغرفة عن المستوى الثقافي لسكانها عن طريق الكتب، فالبطل يقرأ كتاب لسيجموند، وهذا يدل على أنه إما باحث في علم النفس وأما مختص بالدراسة النفسية، وأما مجرد قارئ. وتتعدد أسباب ذلك التوتُّر الشائع عند شخصية خلفان ؛ وتكون تلك الأسباب مرتبطة أحيانًا بطبيعة علاقته مع « غزالة» تلك الشخصية القلقة ، وشعورها بالنقص لعدم قدرتها على أنجاب طفل من خلفان.فيهرب من ذلك التوتر إلى حب جديد مع «هيلين» ليصل في النهاية إلى مرحلة الحب الأكيد وما يلازمه من التفكير الدائم وأحلام اليقظة اللذيذة فيقول: « في مكتبه جلس خلفان، لاينوي فعل أي شيء، عكف في هذا المساء على تلاوة الورقة التي تركتها هيلين بين يديه....»[2].

ثم يضيف قائلاً:

« في هذا الصباح بلغ من الشعور بالسعادة، ما جعله، ينخر ضاحكا، ويملأ غرفة المكتب بابتسامات الفرح، والحبور، أحس الرجل الكهل بتفتح زهور الحياة، وانهيار شلال من الحظ ما غمره....»[3].

وقد اتخذ الكاتب من غرفة المكتب خلفية مكانية لمعظم أحداث الرواية ، التي عرض من خلالها مشاعره؛ الفرح والحزن، فكأن المكتب هو الصديق الذي يشاركه مشاعره ويخفف عنه مشاعر الحزن ويفرح معه في فرحه.

« عندما يستحضر وجه الزوجة المكتظ بالأسئلة الساخرة، وكأنه يمارس الشعوذة، هكذا كانت غزالة تظن بما يفعله الرجل، وهو ينكب منهمكا في قراءة نظريات التحليل النفسي لسيجموند فرويد، الذي يعشقه إلى حد التوحد بينما غزالة لا تعي من هذه النظريات غير كلمات سمعتها من خلفان وترددها عليه بسخرية كلما شعرت بالضجر...»[4].

ثم يضيف قائلاً:

« ابتسم خلفان ثم أردف في لهجة ساخرة صدقيني يا بنتي، قد مر على هذه الملفات، عقود من الزمن، ولم تجد من يلتفت نحوها – أمك غزالة- دائما تعتبرها كما من الورق البائس، وكانت

(١) المصدر نفسه، ص.٢٥.
(٢) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق ، ص.٨٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص. ١٥١.
(٤) المصدر نفسه، ص.٩.

دائما ما تدعي أنها أوراق تملأ البيت قذاة، ويجب التخص منها...»[1]. ينقل لنا الكاتب الصراع الذي بينه وبين زوجته حول غرفة المكتب وما تحتويه من كتب، فالزوجة لا تفقه من العلم شيئا، والزوج يجد راحته في هذه الكتب وما تحتويه من معلومات.

ومن أهم غرف المكتب التي ورد ذكرها في رواية (السيف والزهرة) لعلي أبو الريش،فقد أورد بها تفاصيل أكثر من سابقتها، وجعلها خلفية مكانية لحوار مونولوجي طويل « كل شيء فاخر وثمين في هذا المكتب، البساط المخملي تغوص به القدمان وكأنهما يدوسان على تربة رخوة مبللة بالماء، حتى الجدران مصقولة برداء ناعم مترف، والمكتب الزجاجي ذو القاعدة المتينة والبساط الزجاجي اللامع والمصابيح لؤلؤية البريق، والأدراج تنسل داخله وخارجه بأزرار سهلة الإقفال والفتح، ثلاثة تليفونات مصفوفة على منضدة بجانب المكتب»[2].

تناول الكاتب الوصف مشيرا إلى فخامة المكتب عن طريق عرض بعض محتوياته؛ البساط المخملي، الجدران مصقولة برداء ناعم مترف، والمكتب الزجاجي، والبساط الزجاجي اللامع والمصابيح ، والأدراج، والتلفاز، يسعى الكاتب إلى تقديم وصف دقيق ذي دلالة للمكتب، يوقف القارئ من خلاله ليس فقط على ثراء من يقطنها ، وإنَّما على طبيعة شريحة كاملة من المجتمع الذي أصابه التغير بسبب الثروة النفطة.

ثانيا: المقهى:

لقد كان للمقهى دور بارز في رواية (سيح المهب) بحكم أنه مكان لتجمع الناس، مكان لتفريغ الهموم والهروب من الواقع. المقهى ذلك المكان الذي يأوي إليه كل من أراد أن يطلق العنان لتخيلاته؛ سواء أكان مع سيجارته أم مع كأس الشاي، ومن ثم فهو مكان للبعد عن الحياة الخاصة.

« بهجة أضواء داخلية راقصة ووجوه كثيرة تتوزع صالات المطاعم المفتوحة ذات الوجبات المختفة الشرقية والغربية ومن كافة أرجاء العالم وبقاعه ودوله تتنافس أكشاكها المطلة بحرارة وأريحية فرحة في تقديم أكلاتها وأطعمتها الوطنية المتنوعة بأشكالها ونكهاتها المميزة. المكان بكامله مشغول وما من طاولة إلا ويحوم حولها آخرون، الساعة قد تجاوزت الحادية عشر والنصف بقليل، لا فراغ بالمرة وزحام بشري فائض وأطفال يلهون بالألعاب الإلكترونية الكهربائية القريبة ويمرحون وثمة شاشات تلفزة كبيرة معلقة بالسقوف تتعلق رقاب الخلق مأسورة بها....»[3] .

للمقهى بعدان؛ فأما البعد الأول، فهو مكان يتم فيه التعرف إلى الآخرين، إلى ثقافتهم و

(١) المصدر نفسه، ص. ٣٨.
(٢) علي أبو الريش، رواية السيف والزهرة، مصدر سابق،ص.٦٩.
(٣)ناصر جبران، رواية سيح المهب، مصدر سابق، ص.٩.

عاداتهم ، أما البعد الآخر فالمقهى يدل على الانفتاح بعد الانغلاق، وعلى التغير الذي أصاب مجتمع الإمارات بعد اكتشاف النفط. يوضح الكاتب من خلال لقطة فوتوغرافية سريعة وعابرة – وجود المقهى مطنبا في سرد بعض التفاصيل البسيطة على سبيل الوصف العام لها؛ الأضواء، الألعاب الكهربائية ، شاشات التلفزة المعلقة بالسقف. ولا شك أن وصف المقهى في أثناء وجود الناس به ، أضفى نوعا من الحياة والحركة على الوصف. و « أحداث الرواية تبدأ في هذا المقهى وتنتهى فيه أيضا، وهو ما يؤكد السلطة العبثية لهذا الحيز الذي ينفتح على السلالم الكهربائية المتحركة التي تفرخ حشودا بشرية تتداخل، ثم تمضي في دروب متباينة، وكأنها حياة آلية أبدية»[1]. وورد ذكر المقهى من خلال إشارات وصفية عابرة كثيرة في رواية(فرت من قسورة) لعلي أبو الريش:

« في المقهى المجاور للسان البحري، الممتد من حزام القرم في منطقة القصيدان حتى الخور المؤدي إلى أخوار الخليج، اقتعد خلفان كرسيا خشبيا، قريبا من المنحدر المائي ونادى النادل وطلب كأس الشاي اليومي، منظر القوارب الصغيرة، وهي تخدش سكون الماء، وتقلق الطيور الهابطة من السماء بحثا عن أسماك صغيرة ، كان يحرك في نفسه نوازع، ومشاعر بهت لونها لكنها لا تزال تحفر مكانا في الصدر...»[2].

ثم يضيف قائلاً:

« في المقهى ذاته، جلس خلفان في المساء، وكان اللسان البحري هادئا في هذا اليوم، إلا من بعض القوارب الصغيرة،... نادى النادل وطلب كأسا من الشاي وأشعل السيجارة، نظر إلى حلقات الدخان....»[3].

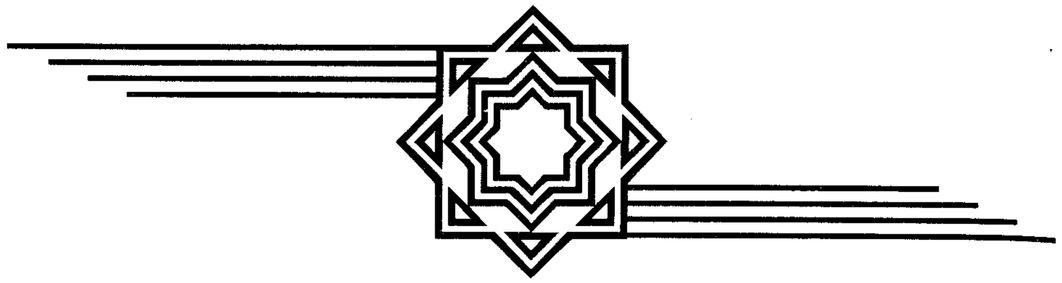
لقد مثل المقهى حالة خاصة عند البطل (خلفان) حالة الرغبة في التخلص من الشق الآخر من الكينونة البشرية؛ التخلص من زوجته (غزالة) وما تسببه من التشتيت في الأفكار.

النتائج:

إن تنوع المكان في الرواية الإماراتية ظاهرة لها أسبابها الاجتماعية والسياسية والإنسانية و الجمالية وعند استعراض تشكيلات المكان، لاحظنا أنه تمحور حول أرضه واستلهم من خلالها موضوعاته، وجماليات الأمكنة لأنها حفلت الروايات بصورة المكان فكان لها وطنا خلفيا تجلى في شتى أنواع المشاهدات والتأملات المكانية، مما جعل الرواية الإماراتية تعتبر رواية مكان بامتياز ومن هذه المقدمة العامة نلخص ملامح جمالية المكان وأبعاده الدلالية، وفي السياق الاجتماعي

(١) الرشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي، مرجع سابق، ص.٤١٧.
(٢) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق، ص.١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص. ٢٧.

الذي ولدت فيه الرواية الإماراتية جعلته لا ينقطع عن ذاكرة الأرض. إن هذه الروايات احتفظت في متونها بتحول الأرض جماليا وموضوعاتيا والتزمت بها، ومن ثم كانت جمالية المكان أحد أوجه الالتزام بموضوعة تحول الأرض (المكان) في الحركة الروائية، مما يحتم الارتباط بالعناصر المكانية بوصفها بعدا جماليا وعنصرا مهما من عناصر التحول الذي أصاب الإمارات. ارتكزت صورة المكان على التجارب الشعرية على حقول الأرض والطبيعة والأماكن الاجتماعية (الوطن، المدينة ، القرية..) وكانت صورة الأرض والطبيعة من أخصب الصور المكانية لما وفرته من أبعاد رمزية للرواية، فعندما تمحور الروائيون الإماراتيون حول الأرض المكان، لم يكن ذلك مجرد بنية فارغة، كما لم يكن مجرد حضور عرضي واكب الرواية في مرحلة ما من مراحل تطور الرواية، إذ إن قراءة النصوص المختلفة أكدت أن مفهوم الأرض يتجاوز مفهوم المكان البصري ،فحضور الأرض لا يكتفي بصورته الطبيعية، وإنما هو حضور كوني وإنساني متشعب الأوجه متنوع الأنظمة والأنساق.



الباب الثالث

بنية المكان الفنية في الرواية الإماراتية

الفصل الأول

العلاقة بين المكان والشخصية

العلاقة بين المكان والشخصية :

الشخصة: الشخصيات في الرواية عنصر مهم، «إذ عن طريقها يسوق الكاتب أفكاره وقضاياه العامة، ومشاعره، ومواقفه التي يرغب إثارتها، إذ يأتي الكاتب الروائي بشخصياته من أرض الواقع الحي، فهي شخصيات تعيش في مجتمع ما، سواء وضعها في إطار واقعي، أو تعدى نطاق ذلك إلى عوالم الخيال والخوارق، فهي شخصيات تتصف بصفات رآها، أو خبرها، أو لاحظها تتحرك حوله..»[١].

يشهد الواقع على الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل بين كلٍّ من المكان والشخصية التي تقطنه؛ ذلك الارتباط النابع أساسا من أن » المكان من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية[٢] «. ومن الثابت أن علاقة الإنسان بالمكان ليست حديثة، بل تضرب جذورها في القدم؛ فالارتباط بالمكان في » الأصل حسيٌّ؛ منذ النشأة يقيم المرء صلة مع مكان هو الجسد[٣] «، ومن ناحية أخرى يعد» المكان« هو حاضن الوجود الإنسانيِّ« [٤] ؛ « ابتداء من سكنى الإنسان المغارة وحتَّى سكناه القصور، وقد ظهرت نظريات ودراسات تربط ما بين المكان والشخصية وترى أن « المكان يعد مصدرا تحدد شخوصه؛ لأنه يؤثر في تكوينهم الجسدي والنفسي، ويعطي ملامح جسدية معينة لشخصيته« [٥]. ويظهر ذلك في الاختلافات الواضحة بين القروي والمدني أو الحضري والبدوي سواء في طبيعية الخلقة أو في طرق التفكير والسلوك»[٦].

وقد أكَّدت الدراسات الأدبية والنقدية - القديم منها والحديث - على هذا الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل بين المكان والشخصية بصفتهما عنصرين أساسيين من عناصر العمل الروائي، على اعتبار أن «المكان هو المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتصارع؛ لأن الصراع في العمل الفنيِّ لا يحدث في الفراغ»[٧]، كما أن « المكان بدون اختراق الشخصيات له يظلُّ مكانًا جغرافيا ساكنًا لا دور له في العمل الروائي »[٨] ، ويظهر ذلك الارتباط في العمل الروائي من خلال تأثير كلٍّ منهما في الآخر ودوره في تنويره والكشف عنه.

إن صلة الشخصية بالمكان صلة قوية لا تنكر، ذلك أن » للمكان أهمية كبرى في الكشف

(١) غازي يموت، الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه) دار الحداثة للطباعة النشر والتوزيع، ط.١، ١٩٩٠، ص. ١٩٩.
(٢) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بيروت، دار الحداثة، ط١ ،١٩٨٦،ص. ١٥٤، ١٥٥.
(٣)صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، سوريا، دار احوار للنشر والتوزيع، ،١٩٩٤، ص:٤٦.
(٤) قضايا المكان في الرواية العربية ، مرجع سابق، ص.٧.
(٥) عبدالرحيم حمدان، المكان في رواية (بكاء العزيزة) لعلي عودة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد(٥)، العدد(٢)، يونيو ٢٠٠٨، ص.٤٩.
(٦)انظر: قضايا المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص.٥٦.
(٧)المكان في رواية (بكاء العزيزة)، مرجع سابق، ص. ٥١.
(٨)سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، مرجع سابق، ،ص.٨٥.

عن الكثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه«[١]، وفي كثير من المواطن يكون بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل »وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها«[٢] ويظهر تأثير المكان في الشخصية أيضا من خلال واحدة من أهم وظائف وصف المكان في العمل الأدبي وهي الوظيفة التفسيرية؛ فنجد أن « مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس ..إلخ تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها«[٣] وكما يعبر المكان عن الشخصية التي تقطنه أو تحلُّ به في العمل الروائي يكون للشخصية دورها في توضيح طبيعة المكان التي تسكنه؛ » فكلُّ ما في البيت يكتسب دلالته ومعناه من خلال ارتباطه بالإنسان الذي يقيم فيه ...لأن الإنسان هو الذي يحدِّد سمات هذا المكان تبعا لظروفه المعيشية ولطبيعة تكوينه النفسي والاجتماعي والفكري«[٤]، وبذلك تكون الشخصية «معبرة عن المكان التي تسكنه، ويكون المكان «منبصما بالحياة التي دارت في أرجائه « [٥].

ومن أهم نتائج ذلك التأثير - أيضا- أن المكان داخل العمل الروائي لا يمكن أن يبقى جامدا أو يظلَّ على حياديته وموضوعيته إذا حلَّت به الشخصية [٦]، ذلك أنَّه مهما كانت له من سمات خاصة راسخة وثابتة إلا أن إدراكه لا يتم إلا من خلال أعين الشخصية يختلف باختلاف الحالة الشعورية التي تعيشها تلك الشخصية، بل إنه لا وجود للمكان إلا من خلال أعين الشخصية في المقام الأول، ثم ذاكرتها في المقام الثاني؛ فـ«إذا ابتعد الشاهد عن المكان اختفى المكان؛ فالذاكرة هي التي تحافظ على المكان والتاريخ[٧]« .

وسأحاول في هذا الفصل توضيح العلاقة القائمة بين» المكان «و«الشخصية «في الرواية الإماراتية؛ منطلقة من مفهوم (فيلب هامون) للشخصية وتقسيمه للشخصيات وسوف أقوم بتتبع خطواته وتطبيقها في الرواية الإماراتية، باعتبار الشخصيات أكثر تفاعلية ، تسهم في إبراز حدة الأفعال الصادرة وردودها، وتمكِّن الدراسة من الوقوف على تأثير المكان على فئة الشخصية المرجعية.

١-فئة الشخصيات المرجعية:»وهي شخصيات تاريخية وشخصيات أسطورية أو شخصيات مجازية(الحب،الكراهية) وشخصيات اجتماعية، تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ

(١)حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١ ، ١٩٩٨، ص.٢٦٢.
(٢)حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص.٣٠.
(٣)سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص.١١٥.
(٤) حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، مرجع سابق، ص.٢٦٢.
(٥)جنيت وآخرون،الفضاءالروائي، مرجع سابق، ص.٤٧.
(٦) انظر: قضايا المكان في الرواية العربية، مرجع سابق،ص.٥٦.
(٧) شاكر النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق،ص.٢٠٧.

وثابت حددته ثقافة ما»[١]. فالمرجعية هي العودة إلى الجانب التاريخي والاجتماعي فهي» الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعيا أم خياليا وبذلك تحيل الشخصية المرجعية على الواقع غير النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي[٢].

شخصيات ذات مرجعية تاريخية:

«وهي شخصيات تعود إلى أصل من التاريخ وردت في الرواية، مبرزة دورا فعالا ووظفية دلالية»[]. ينهض نص (الشيخ الأبيض) للقاسمي، على حكاية تاريخية لشخصية واقعية رمت بها الأقدار على شؤاطى الخليج، وهذه الشخصية هي(جوهانس هيرمان بول) أو عبدالله بن محمد كما سمي لاحقا، ولم يكن هذا البطل سوى صبي صغير أركبه أهله السفينة إيسكيس للعمل بها غلاما، حيث «كان من عادة سكان (سليم) أن يركبوا في سن العاشرة للعمل كغلمان في السفن، حتى إذا ما بلغ الواحد منهم سن الثامنة عشرة، أصبح بحارا ماهرا»[٣]. يبدأ الكاتب استهلاله المجازي للرواية برسم واجهة المكان الروائي، يحدد جغرافيته بين (سيلم) في الولايات المتحدة وشواطئ الخليج العربي، تذكر مدينة « سيلم تلك المدينة المزدحمة بالسكان وميناؤها الذي كانت ترسو فيه سفن كثيرة، جالبة إليها البضائع من كل بقاع الأرض.....»[٤] فتح الكاتب إطارا جميلا ومعبرا عن مدينة سيلم وانشغالها باستقبال وتجهيز السفن، بالإضافة إلى رصد اللحظات الوداعية بين بول وأسرته وأثرها على نفسيته، ثم متابعته في البحر، حتى وصوله إلى السواحل العربية.

ومع تقدم الرواية سنلاحظ أسباب إقصاء الشخصية الروائية لتحل محلها شخصية عربية تاريخية، وهي شخصية (محمد بن عقيل) الذي ستتمركز حوله الأحداث، وسيتناول الكاتب الصراع بين السكان العرب، والقوى الاستعمارية الجديدة المتطلعة إلى التواجد في المنطقة. النص محمل بذاكرة ثقافية موزعة على التاريخ الذي يحمل دلالة على الانتماء لموروثه، كما أنه انعكاس لتجارب وحالات نفسية واجتماعية فرضتها رؤيا خاصة للمكان؛ إذ إن هذه الرؤيا - كما عكستها الشخصية تقوم على جدل الانتماء للمكان بين الأنا والآخر.

يعرض الكاتب شخصية تاريخية أخرى في رواية (الأمير الثائر) حيث عمل على «توظيف بناء شخصية (مهنا) و ترسيخ صورته الروائية لدى أتباعه وأعدائه. والأحداث نفسها- من جانب آخر- جزء مهم من التاريخ الحقيقي للأمير(مهنا)«[٥] . فالكاتب يركز على الجانب السياسي

(١) فيلب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط/ المغرب، ١٩٩٠، ص.٢٤.
(٢)ينظر رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص. ١٣١،١٣٠.
(٣) مجلة المختبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، ٢٠١٠.
(٤)سلطان بن محمد القاسمي، رواية الشيخ الأبيض، مصدر سابق، ص.١٠.
(٥) المصدر نفسه، ص. ٨.

والعسكري في منطقة الخليج، وعلى اللمعة العربية التي بزغت في وسط التهافت الأجنبي التجاري على المنطقة وضعف السيطرة الفارسية والتركية عليها. فلما « بلغ الأمير مهنا، وهو الابن الثاني للأمير ناصر أمير بندر الرق، أخذه خاله الشيخ كايد بن حيدر معه إلى البصرة حيث مرا ببندر الديلم الذي كان يبعد عن جناوة مسافة ثلاثين ميلا...»[1]. « ولقد اهتم الكاتب بالتعليل التاريخي لسلوك الأمير(مهنا) ورغب في تسليط الضوء عليه؛ لأن ظروف منطقة الخليج في الحاضر واحتمالات المستقبل لا تختلف عن الظروف التي عاش فيها الأمير (مهنا) وهذه الظروف تحتاج إلى نزوع عربي أصيل يتمرد على محاولات الهيمنة الغربية والإقليمية كما تمرد الأمير (مهنا) في القرن الثامن عشر»[2]. إن الإلمام بالتاريخ يتيح للكاتب السيطرة على المادة التاريخية الموظفة في النص وتوزيعها على المشاهد المختلفة، وهنا لا يمكن أن نهمل أهمية المكان في النص، رغم خفة حضوره، إذ أن أولوية الكاتب هنا الشخصية لا المكان، فالأحداث والشخصيات لم تُهمل الأمكنة باعتبارها مسرحا لها، وعندما أسندت للشخصيات التاريخية مهمة قص الأحداث فإن تلك الشخصيات انطلقت من موقعها الاجتماعي، والسياسي، والديني، فتنوع المكان بتنوع الموقع إلا أن فاعلية المكان لا تكاد تتميز إلا من حيث إشاراته لما تضمنه من مواقف .

تتبع الكاتب في روايته (الحقد الدفين) شخصية البوكيركي، سيرته، أصوله العائلية وبدقة المؤرخ المنهجي وثق سلسلة تكوين هذه الشخصية. توثق رواية الحقد الدفين وصول البرتغاليين إلى المحيط الهندي عن طريق القارة الأفريقية بعبور فاسكو دي جاما وذلك سنة ١٤٩٨م وكان هدفه احتكار تجارة التوابل والحد من النفوذ العثماني وفتح الطرق البرية والبحرية لصالح البرتغال مع الهند. وكان وقتها «زامورين Zamorin» الأمير المسيطر بكلكتا والماسك بزمام تجارة التوابل الموجهة إلى البحر الأحمر فأرسل ملك البرتغال حملة ثانية سنة ١٥٠٠ لعقد علاقة تجارية مع حكام الهند لكن (زامورين) رفض تلك العلاقة فقصف البرتغاليون مدينة كلكتا وقاومهم «زامورين» مقاومة شديدة وبعد انسحابهم قتل «زامورين» وكلاءهم وحطم مكتبهم . وأدى فشل هذه الحملة إلى توجه البوكيركي إلى التصالح مع الأمير (زامورين) وعقد اتفاقية سلام معه. وتستمر الأحداث إلى أن تنتهى الرواية بوفاة البوكيركي في (غوا) سنة ١٥١٥ وتختم بقولة الكاتب: «هل دفن الحقد معه ؟ أم أنه بقي سمة من سمات الاستعمار إلى يومنا هذا ؟ »[3]. وهذه الرواية لا تنهل من التاريخ فحسب بل تعكس علاقات متباينة ومتصارعة. جسد فيها الكاتب جوهر القضية وهي خطط القوى الاستعمارية التي تحكمها مصالح الهيمنة والاستبداد، ولقد نهض السرد ببناء الرواية معمقا حالة الصراع بين العرب المسلمين والقوى الاستعمارية البرتغالية الطامعة المتمثلة في شخصية

(١) سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٢٢.
(٢) سلطان بن محمد القاسمي، رواية الأمير الثائر، مصدر سابق، ص.١٧.
(٣) سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٢٣.

البوكيركي الشرسة. وجاء وصف الشخصيات مما لعبته من دور في خضم تلك الأحداث.مركزا على ملامحها النفسية لما لهذا من وظيفة غنية بالدلالة. وقد برهنت الرواية على مهارة في التحرك في المكان التاريخي وتطويع الشخصية للنهوض بدورها في مكان الفعل الروائي والنفوذ إلى أمكنة تربط بعمق العالم الداخلي للإنسان وبما يحمله فكره من هموم اجتماعية و إنسانية.

في التجربة التاريخية ولأجل إعادة بناء العلاقة بالمكان، تتحول السيرة التاريخية إلى تصور تستمد منه الذات قوة الانتماء وتعزز رابطة الوجود فيه، كما يتحول صوت الكاتب في النص إلى صورة للمواجهة عبر مختلف المستويات، إذ إنها مواجهة للآخر ونقد للذات بإعادة قراءة تاريخ الأنا في المكان.

وتعد رواية (سهيل) لعبدالله الطابور، رواية تاريخية تحكي بطولة الجندي (سالم بن سهيل بن خميس) ، الذي يعتبر أول شهيد يسقط قبل أيام قليلة من قيام دولة الاتحاد في معركة التضحية، التي سطرها دفاعاً عن جزيرة طنب الكبرى التي كان الشهيد أحد أفراد الحراسة المكلفين بحراستها، مع ستة من زملائه الذين لم يستسلموا قبل أن تنفد ذخيرتهم بعد معركة استمرت ثماني ساعات، فالرواية تجمع بين الحدث التاريخي، والسرد القصصي. حيث تبدأ أحداث الرواية من أقصى جنوب إمارة رأس الخيمة، منطقة المنيعي التي خرج منها سالم بن سهيل الفلاح الذي عشق أرضه ورواها بعرقه، وبذل كل ما في استطاعته من أجل أن يراها خضراء. ومن هناك ينتقل البطل إلى رأس الخيمة ثم إلى الجزيرة التي شهدت الملحمة التي انتهت باستشهاد سالم بن سهيل، بعد نفاد ذخيرة الجنود الستة المكلفين بحراسة الجزيرة. فالأمكنة الواقعية بأبعادها التاريخية، والدينية، تحولت إلى علامات مرجعية في النص مفتوحة على كل العوالم الممكنة للتاريخ ، وهي أبعاد لا تستثير الذاكرة لاسترجاع أو حضور البعد المعرفي لذاكرة المكان فحسب، بل إنها محطات وعلامات ترتبط بالوجود الفردي والجماعي في المكان.

أما رواية (ريحانة) لميسون صقر، فتتناول سيرة ريحانة التي كانت تعيش مع سادتها داخل حصن منيع في إمارة الشارقة حوالي عام ١٩٦٤، ثم اضطرت للسفر معهم إلى القاهرة، بعد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالحاكم، حاملة طفليها وتاركة ليس فقط زوجها وإنما أحلامها أيضا. وبعد غياب دام خمس سنوات تعود ريحانة إلى موطنها وإلى زوجها وتحصل على حريتها. إلا أنها تكتشف أن أحلامها لن تتحقق وأن الواقع الذي تركته وراءها قد تغير من حولها. وتأتي قصة شمسة - السيدة الصغيرة - خطا متوازيا مع قصة ريحانة، ينفتح وعيها باستكشاف عوالم وزوايا جديدة، من خلال التحولات السياسية والاجتماعية التي تشهدها أسرتها. رواية « يتداخل فيها التخيلي الذاتي مع الواقعي التاريخي، ذلك أنها بدأت بحدث تاريخي منظور جربته إمارة الشارقة فعليا في تلك المرحلة، ما يعنى أننا بإزاء نص مركب في طبيعته الكتابية؛ فالوثيقة

التاريخية والسيرة الذاتية تعملان معا على إضاءة بعضهما بعضا«[1].

إن مسألة علاقة المكان بأبعاده المختلفة تبدو قضية عادية في ضوء المناقشات الفكرية والسياسية والعلمية بصفة عامة ،لكنها حينما تتحول إلى إنتاج إبداعي يقوم على المزاوجة بين الخيال والواقع فإن المسألة تصبح أكثر تعقيدا عند البحث في أبعادها الدلالية وتأويلاتها الجمالية والمعرفية، فإن النص الأدبي المرتبط بصورة المكان أُنتج في شروط اجتماعية وسياسية جعلته يقترب في سياقاته التعبيرية واللغوية من نفس تلك الوقائع التي شكلت شروطا أو مناخا عاما.

• شخصيات ذات مرجعية فكرية:

وهي شخصيات مُحالة إلى أفكار إيديولوجية أو فلسفية أو اجتماعية[2] .

(فتنة) ، هي البطلة، وهي الراوي، وهي محور رواية (فتنة) لأميرة القحطاني، فهي القائمة بوظيفة القصّ ؛ فتنة تقصّ أحداثاً هي طرفٌ فيها، وهو مايسمّيه المختصون بالراوي المشارك. (فتنة) تُقدِّمُ مادة روايتها انطلاقا من رؤيتها هي، رؤية (فتنة) ، وهي رؤية تكاد تكون واحدة عبر أحداث الرواية وحواراتها كلّها، مما يستدعي البحث في مدى قدرة الراوي على تقديم الرؤية، والزعم أنّ شخصيّة (فتنة) كانت عاملاً مهمّاً في منح هذا العمل عنصر التشويق؛ ذلك أنّها شخصيّة يمكن أنْ تُردَّ إلى أكثر من مرجعيّة، فهي تعود في كل هواجسها وأسرارها إلى إحدى مرجعيّات ثلاث:

١- الذات المرجعية النفسية التي تخاف أكثر مما يجب، وتحب مالايحبه الناس، وتتضايق مما لايتضايقون منه، «فهي تردد في نفسها- دائما -أثناء رحلة الحج ماذا لو لم تعد أمي معنا، وهي التي تنفر من رائحة الإسمنت المبلل بالماء«[3]، مما يجعلها شخصيّة محيلةً على الخلل النفسي، والعُقد، وهذا مبعثُ التعاطف مع الشخصيّة.

٢- الذات المرجعيّة الفلسفيّة، فهي صاحبة مذهبٍ خاص في التفكير، تفلسف الأمور -في باطنها-كما تراها هي، لاكما يمليها عليها الآخرون، وتستطيع قراءة المتنافرات الاجتماعية قراءةً وصفيّةً تَظهَر كالمحايدة أحياناً؛ إذ تنمُّ الألفاظُ عن موقف الكاتبة مما تصفُه، كما هي قراءتها للحب (المُقدَّس) « الحب في الديرة مقدس. يمارسونه في النور وباحترام بشرط أن يكون من نفس الفخيذة، لا تدنس لديهم الأجساد أبدا، ومن يفعل ذلك ينبذ أو يقتل، ودائما . والرجل يدفع هذا الثمن، أما المرأة فلا يصيبها مكروه، اللهم إلا بعض الرضوض والخدوش البسيطة، لا تتزوج المرأة

(١) سلطان بن محمد القاسمي، رواية الحقد الدفين، مصدر سابق، ص.٥٧.
(٢)رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٨٩.
(٣)الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٤، ص.١٠٣.

إلا من ابن عمها، و تريد غير ذلك يكون الحجر والعنوسة من نصيبها... وفي هذا كله المرأة كالبهيمة تباع وتشترى إما لابن عمها أولابن رجل أخر أو تقدم كهدية لعملية صلح بين قبيلتين بينهما دم أو تكون ضحية زواج (بدل)...«[1] ففي هذا المقطع وصفت الراويةُ الكاتبةُ الحالَ وصفاً ينمُّ عن رؤيتها الخاصّة فحين تصبح المرأة (كالبهيمة تُباع وتُشترى) نلمح رفضاً واضحا من الكاتبة لهذا الواقع، وهذا هو حال (فتنة) التي تجعلنا أمام أفكارها حين تمارس الحديث مع الذات، أو حين تخاطب قارئها الافتراضي دون أن تحيل الخطاب إليه بضمائر حقيقيّة، بل وحين تحاور أخاها، أو أمّها، أو أبناء عمومتها، أو الذي أحبته، مما يجعلنا أمام هذه الشخصيّة ذات المرجعيّة النفسية في كل حين.

وتخترق شخصيات رواية (زينة الملكة) لعلي أبو الريش المكان الذي تعيش فيه بطلة الرواية زينه، وتلعب دوراً مهماً على مستوى الكشف عن علاقة الارتباط الوثيقة القائمة بين تلك الشخصية والمكان، عن التشابه الكبير بين البيت/ الخيمة وشخصية البطلة التي تسكنه، إلى جانب ما تفصح عنه تلك التفصيلات أثناء الوصف والتحديدات المتعلقة بضيق البيت وقدمه وانفتاحه على الخلاء، وتداخل حياة البشر فيه مع حياة القطط والكلاب التي ترعاها زينة، عن الدلالة الكلية التي يبني الروائي على أساسها هذا المكان، والدلالة التي تشي بها حول حقيقة ساكنيها، الأمر الذي يجعل المكان يلعب دوراً مهماً في إكساب الرواية معناها، بل إن القارئ سوف يجد أن المكان قد تحول إلى أداة للكشف عن رؤية بطلة الرواية إلى العالم وإلى التحولات الجديدة التي أصابت الحياة من حولها، زينة بطلة الرواية وهي « امرأة إماراتية من مدينة المعيريض، امرأة تعيش دون مستوي الفقر، امرأة رحل عنها زوجها (يوسف الراواي)... ومن خلال سطور قليلة يفتتح بها روايته، يرسم لنا الكاتب صورة تقريبية لزينة تعيش في خيمتها بحي هامشي، وهي الصورة التي تكشف للقراء عن مفاتيح كثيرة للتعرف على شخصية هذه المرأة ذات الشخصية الوجودية بمعناه الفلسفي..«[2] . إن مكان الأموات تتحول عند بطلة الرواية زينة إلى مكان للتأمل الذي يولّد عندها الأفكار والمشاعر والخواطر على المستوى الوجودي، والرؤية إلى الناس والحياة التي عاشوها منساقين وراء غرائزهم وجشعهم متناسين هذه اللحظة التي كانت في انتظارهم: « يا إلهي.. كم من الذين تغاضوا يرقدون هنا، وكم من الذين نصبوا وسلبوا وارتكبوا الجرائم في حق الناس السذج والتافهين، ثم كم امرأة خانت وزنت وتحاشت المثول أمام الضمير لتدبير رغبة الجسد. كم رجل غرق في وحل الرذيلة متسلحا بقيم باهتة..»[3] . وهي التي عاشت ممتزجة مع الطبيعة في بساطة ووئام جعلت حياتها مستقرة وأليفة، ولذلك فهي تكشف من خلال وصفها هذه المدينة عما ولّدته عندها من إحساس مفزع بالأموات: «لا أحد هنا يعرف أحداً والوجوه الباردة لا حلم على قسماتها، ولكن هناك تجاعيد مبهمة كما هي الشوارع التي تتسع على سطوة الشواهق

(١)أميرة القحطاني، رواية فتنة، مصدر سابق، ص:٩٤.
(٢) رسول محمد رسول، تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٣٠.
(٣)علي أبو الريش، رواية زينة الملكة، مصدر سابق، ص.١٤.

الصلبة الجامدة. ربما تضع زينة يدها على الإسمنت الصقيل الناعم، لكنها لن تلمس غير البرودة كما جثة المتوفى منذ ساعات. شعرت زينة وكأن قدميها تهويان في جوف يقود إلى سحيق داكن مظلم معتم متوتر قلق»[1]. وليس من «شك في أن هذا الهاجس الميتافيزيقي (هاجس الموت) يسهم إسهاما كبيرا في تغييب الواقع إلى جانب تغييب السرد المتماسك واتخاذه قنديلا يضيء أعماق الشخصية الرئيسية المجردة (شخصية زينة) ولا يضيء الحياة الاجتماعية والواقعية إلا بأشعة باهتة تكاد تضيع في غبش الوهم؛ كتلك الأشعة المتصلة بزيارة زينة إلى دبي بصحبة مهرة المطوعة..»[2] .تتسم رواية الشخصية عادة بكون الحدث فيها يتم بناؤه من خلال المكان، بينما تقوم حركة الشخصية في المكان والانتقال من مكان إلى آخر بدور أساسي في منح المكان الروائي مقاييسه الخاصة، إضافة إلى دور تلك الأماكن في الكشف عن تصورات الشخصية عن العالم الذي تعيش فيه. إن حركة زينة في هذه الرواية تكون بداية محكومة بالبحث عن الطعام الذي سرعان ما يلتهمه يوسف الرواي وقطعها بسبب الفقر الشديد الذي يعيشون فيه. وباستثناء الانتقال من منطقة المعيريض إلى دبي برفقة مهرة، فإن بطلة الرواية تظل مرتبطة بالمكان الذي ألفت وأصبح يمثل حدود عالمها الذي يتمثل في خيمتها.

وتنتهى حياة البطلة « زينة امرأة الخيمة، امرأة المقبرة، امرأة الجبل، امرأة المعيريض الإماراتية، امرأة الضواحي البعيدة عن صخب المدن، الضواحي الهامشية في ثرى الكوكب الأرضي»[3]. هكذا تؤثر وتتأثر شخصية البطلة زينة بالمكان، فهي جزء من المكان والمكان جزءٌ منها.

يحيل المكان ـ كما ذكر في الفصل السابق ـ في رواية (فرت من قسورة) لعلي أبو الريش، على الحياة الداخلية لشخصيات الرواية الثلاث (خلفان) الزوج و(غزالة) الزوجة و(هيلين) الفتاة المتبناه، لكي تعوض على غزالة مشاعر الأمومة التي لم تستطع تحقيقها. في تلك الغرف تتكشف الحياة الداخلية لهؤلاء الشخصيات الثلاث من رغبات وقلق وصراع يتجلى من خلاله اختلال العلاقة المتفاقم بين (خلفان) و(غزالة)، والناجم عن الاختلاف في وعي الشخصيتين واهتماماتهما، حتى يصبح من غير الممكن استمرار تلك العلاقة والبقاء معاً، في حين تعيش هيلين صراعها الداخلي في عالمها بين مشاعر متناقضة حيال هاتين الشخصيتين، تؤدي إلى تبدل في علاقة الشخصيات بالمكان، وفي المنحى الدرامي لأحداث الرواية.

تؤدي حالة التباين في الوعي بين شخصيتي (خلفان) و(غزالة) إلى تعميق الصراع على امتلاك (هيلين) بينهما، حتى تتحول عند (غزالة) إلى خوف يتهددها باستمرار ما ينجم عنه

(١) على أبو الريش، رواية زينة الملكة، مصدر سابق، ص:١٥٧.
(٢) الرشيد بو شعير، مساءلة النص الروائي، مرجع سابق، ص.٣٤٣.
(٣) رسول محمد رسول، تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية، مرجع سابق، ص.٣٥.

فقدان الشعور بالألفة والطمأنينة على صعيد العلاقة مع البيت/ المكان، وظهور مشاعر القلق والخوف والعجز والإحباط ، التي تتفاقم بشكل درامي قاس ينعكس على علاقتها بالحياة والعالم المحيط بها، وقبل ذلك بذاتها الغريبة المهزومة: «غزالة... لا أريد أن أعيش الحياة ما عادت تعنيني. هذه الجدران صارت قبراً يعصر جسدي، ويهلك روحي، والفراغ من حولي سياط شائكة تنغرس في روحي...»[1].

وعلى خلاف هذه العلاقة المأساوية مع المكان الذي يمثله البيت، ويحيل على ما هو داخلي وحميم بالنسبة لعالم الشخصية، يشكل هذا المكان ملجأ تحتمي به (هيلين)، وهي تعيش صراعها الداخلي بين مشاعر متناقضة من الفرح والخوف، تتنازعها على صعيد علاقتها مع والديها بالتبني لا سيما بالنسبة إلى تطور علاقتها الوجدانية مع (خلفان)، التي تتخذ منحى دراميا بعد اكتمال نضوج أنوثتها، وتنامي مشاعر الحب والرغبة في الزواج منها، واستشعار غزالة بهذا الخطر الذي بات يتهدد وجودها: «في غرفتها اختبأت هيلين كالفارة المذعورة، تحركها نوازع الخوف والفرح معا، نزعت الخاتم من إصبعها وصارت تقلبه وتقبله، وتقربه أمام عينيها، كان لبريقه صهيل يغري الروح، وعويل أيضاً يقلب مواجع التاريخ المختبئ تحت الجفون.. «[2] كذلك يتحول هذا المكان بسبب وجود غزالة الذي لم يعد يطاق، إلى عالم خانق وكئيب بالنسبة إلى (خلفان)، لا سيما بعد اكتشاف الزوجة العلاقة الحميمية بين هيلين وخلفان.الأمر الذي يقود إلى تحول جذري في علاقة تلك الشخصيات بالمكان، وفي علاقتها مع بعضها البعض، حيث يغادر (خلفان) المدينة هرباً من واقعه بعد أن تتكشف علاقته بهيلين، ويعود إلى المعيريض، مستعيداً علاقته بالمكان القديم، حيث تظهر علاقة المقابلة بين المكانين الحديث الذي غادره، والقديم الذي يفر إليه هائما على وجهه،والذي توحي ملامح أمكنته المختلفة بالقدم والإهمال والتهالك، وبين المكان المغلق للبيت الحديث، والمكان المفتوح الذي يتجول فيه « في هذا المساء كان من البداية يشعر خلفان برغبة جامحة لمغادرة المنزل واختراق الأزقة المتلاحمة، لجدران بيوت تلاصقت واكتظت أشبه بطابور صباحي لتلاميذ صغار، لم يألفوا بعد النظام المدرسي.. في المساء، يبدو المعيريض ساحة موحشة تتلقفها أفواه الكلاب النابحة، الباحثة عن صدى أصواتها تلاحقها القط المذعورة وبعضها يفتش عن فئران تخرج من فوهات المواسير المفتوحة على آخرها بفعل الإهمال والزمن ولا شيء يلتئم به، تجويف المكان غير صياح الصغار النافذ من باطن المنازل ذي الجدران المتهالكة وبعض همهمات تتسلق الجدران الخفيضة»[3] ،ثم تهرب (هيلين) باتجاه الصحراء. إن تغيير المكان عند (هيلين) يرتبط بمحاولات البحث عن ذاتها، كاشفاً عن حالة القلق والتوتر التي تعيشها، إذ تلتقي هيلين بعد هروبها من منزل (خلفان) برجل بدوي يدرك عندما يرى ملامحها الغريبة أنها ليست من

(١) علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة ، مصدر سابق،ص.١٣٨.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٤٦.
(٣) المصدر نفسه،ص.١٩٥.

هذا المكان، وهنا تبدأ علاقة من نوع آخر بينها وبين البدوي الذي يرتاب بدوافع قدومها إلى هذا المكان المعزول، ثم يقودها إلى القلعة التي توحي لها عند دخولها إليها بالريبة. هناك يحبسها السيد في مكان ضيق معتم، فيصبح جلّ همها الفرار من هذا المكان، وهو ما يتحقق لتعود وتلتقي بالبدوي، لتبدأ علاقة من نوع آخر بينهما يصبح فيها مصيرهما واحداً بعد أن فرا بعيداً وسكنا كوخاً يقع قرب سفح الجبل، حيث الطبيعة التي تنتهي فيها مغامرة البحث عن هيلين، التي يفاجئها البدوي بروح تشف عشقاً، ويغدو معها الحب جوهر الحياة الإنسانية والعلاقة التي باتت تجمعهما معاً في هذا المكان النائي عن صخب المدن وتلوثها. لقد اتخذ المكان في هذه الرواية صفات طبيعية واجتماعية مختلفة، ساهم من خلال الانتقال فيها من مكان إلى آخر بصورة درامية في تنظيم أحداث الرواية، وتطورها، وكان فيها ومعها مرتبطا بالتحولات التي كانت تطرأ على شخصيات الرواية.

وتمثل شخصة (الحاج صالح) في رواية (نافذة الجنون) لعلي أبو الريش «الجانب المأساوي في حياة البطل كما يمثل أحد الأسباب الرئيسية في انهيار المجتمع وتمزقه وفرقة أهله؛ فهو رجل إشاعة وانتهازية وافتراء،... إنه، كما يرى الراوي، الجدار الصلب الذي يصطدم به المجتمع في حركة تطوره وتقدمه، فهو دائما يشده إلى الوراء، ويغرقه في بحار السحر والشعوذة..»[1] « إن هناك نماذج بشرية هي شرائح تخرج من صلب المجتمع ناتئة شاذة لو قورنت بأحط الحشرات لكانت هذه الكائنات أكثر نفعا منها... الحاج صالح مثلا...»[2]. و نقابل بطل الرواية السلبي الذي يحس بثقل القيم الاجتماعية عليه فيحاول أن يتمرد عليها، ولكنه يرمى بالجنون ويصبح همه الوحيد في الحياة هو أن يثبت رجاحة عقله للذات الاجتماعية، تلك الذات التي تقمع نزعاته الفطرية وتشل إرادته فيتجذر الخوف في صدره:

«يا إلهي! كلما حاولت أن أنسى يداهمني الخوف، يقتحم حياتي، لا أحد يستطيع أن يقطع الخوف من صدري، بل كلما حاولت أن أفعل شعرت أن خوفي يقتعلني من جذوري»[3]. فالشخصية ارتبطت في الرواية بالمكان، حيث كانت تغيير الشخصيات لمعالم المكان في الرواية؛ وذلك إفراز حقيقي لظاهرة الجنون، التي ستلاحق بطل الرواية في كل مكان.

أما دعبل فهو الصديق للبطل الذي يشاطره آماله وآلامه، يرحل معه في أحلامه وفي عذاباته إلى الحد الذي يندمج فيه أحيانا مع البطل،» آه يا دعبل، أنت الآن أنا ، وأنا دعبل، أخذتني إليك منذ أن بدأت رحلتك مع الصراع الأزلي بيني وبين من حولي الذين هم حولك أيها المتمرد على

(١) أحمد الزعبي، فضاءات النص الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٥٦-١٥٧.
(٢)علي أبو الريش، رواية نافذة الجنون، مصدر سابق، ص.٩٧.
(٣)علي أبو الريش، رواية نافذة الجنون، مصدر سابق، ص.٣٠-٣١.

نفسك أين أنت الآن وأنا أين، ربما نعيش معا، هل من المعقول أن تفكر أنت نيابة عني..» [1]. إن دعبل، «بإحالاته التراثية على الشاعر دعبل الخزاعي يجسد صوت الكاتب الداخلي، وكأنه الصوت الأقوى والأجرأ والأكثر تمردا..... إن دعبل الكامن في الراوي، الذي يجسد ثورة متأججة في أعماقه حينا، وعاشقا رومانسيا نبيلا آخر، وهو وجه من وجوه الراوي نفسه في مراحل سابقة من حياته..»[2].أما شخصية الأم في الرواية فتعتبرمصدر العاطفة والتربية والثقافة للطفل/ الراوي في مرحلة الطفولة، أو مرحلة العقد النفسية في الكبر، حيث غرست تلك الثقافة الخرافية في السن الذي يرافق المرء إلى نهاية حياته، كما تجسد شخصية الأم بعدا دلاليا يرمز إلى الأمة بأكملها، من زاوية أخرى، وإلى الواقع والمجتمع بتشكيلاته ومكوناته الثقافية الفكرية. من هذه الزاوية يمكن النظر إلى المكان في هذه الرواية بوصفه محرّضاً للشخصية لتعبر عن قلقها وتوترها وعبثيتها وانتمائها، يسهم المكان في انكشاف الشخصيات. وإننا نطلع على الأجواء الداخلية والنفسية للكاتب من خلال أجواء المكان بل وقد أعد المكان بطلا مساندا للشخصيات ومهيمنا عليها.

تقوم رواية (تل الصنم) لعلي أبو الريش على اتخاذ النكرات والمهمشين والضعفاء من ذوي العاهات، شخصيات أساسية فيها، ترتقي إلى مستوى البطولة المضادة والشخصيات المحورية. لتبين للقراء كيف يؤثر المكان على هذا النوع من الشخصيات. (معتوه)، الشخصية المحورية الأولى التي تستقطب اهتمام الراوي وتستحوذ على الجانب الاكبر من الرواية،لكن شخصية (الضرير) لا تقل أهمية عنها، إذ تبدو صنوها والعراب الذي لا غنى لمعتوه عنه، مما يفسر التصاقه به وإصغاءه له. و مع تطور الأحداث في الرواية يتخذ (الضرير) دور الراوي، بهدف تعمق المضمون الاجتماعي للرواية، إذ ندرك من خلال وعيه (مونولوجه) وتدفق ذاكرته.

إن الأهوال التي ينوء بها كاهل (معتوه) وسخرية الآخرين منه، يتم استدعاؤها من الماضي لتعميق رؤية الراوي وتهيئة القارئ لاستنباط الدلالة المرادة. ومما سبق يتضح أن شخصية الراوي ممتلئة بإمكانات التمرد على الواقع، وجاهزة لتغييره، وعلى هذا النحو تتجلى وظيفة الراوي (الضرير)، في التوحيد فيما بين الوقائع المتباعدة، لتقديمها ضمن نسق رؤية كلية، تعمق الدلالة المقصودة من وراء العلاقات الاجتماعية التي تمثلها الرواية. تمثل شخصية (عبدالله الشديد) الشخصية المحورية في رواية(سلايم) لعلي أبو الريش والشخصيات الأخرى شكلت شبكة العلاقات الأساسية لهذه الرواية، فشخصية (سلايم) بدت في الرواية مثلا، منطوية على دلالة معنوية تجاوزت حدود شخصيتها الواقعية، لتدخل مجال الرمز الأكثر رحابة وشمولا، إذ ظلت موئل استلهام الراوي، ومصدر وعظه ونصيحته. ومثل شخصية (سلايم) شخصية (غزالة)

(١) المصدر نفسه،ص.٤٠.
(٢) أحمد الزعبي، فضاءات النص الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٥٨-١٥٩.

المرأة التي ظلت نصب عيني(عبدالله الشديد)، وأمله الذي سعى منذ بدء الرواية حتى سطورها الأخيرة، إلى نيل ودها وقبولها الاقتران به. ولم يقف أمر تقارب الشخصيات من حيث الأهمية في هذه الرواية، عند حدود الشخصيات ذات الحضور في المكان، فشخصية (النوخذة) تظل ماثلة أمامنا بوصفها المهيمنة على البنية السردية جميعا، فضلا عن كونها الباعث الرئيسي على أفعال الشخصية المحورية (عبدالله الشديد) ومواقفها السلوكية، بل وأزمتها النفسية كلها. نجد أن حرية اختراق سلايم لفضاءات القرية له أدواره الدلالية، فاختراق المكان المقيد بالعادات والتقاليد يكون محفّزاً على تفجير دلالات المكان.

توصف شخصية (حمزة البلوشي) بالمجنون،أو المسوس المسكون بالشيطان، الذي كان يسكن في بيت هجره أهله، ويعيش على صدقات الجيران، لقد كان رجلاً هامشياً ووحيداً على الدوام، صاحب صوت« أجش يشبه الزئير عندما يمر حول البيوت في الزقاق، ويسعل، تهتز له الجدران»[1] وعندما احترق منزله ذات يوم احتراقاً تاماً، اعتقد المجتمع أنه مات محترقاً وضاعت جثته بين الأنقاض، ولكنه بعد أسبوع سيشاهد على شاطئ البحر، فيرفض المجتمع تصديق أنه حيّ، لأنهم اعتقدوا أنه مات، ولن يتنازلوا عن هذا المعتقد، ولذلك سيتساءلون: من أين أتى هذا الرجل المعجزة؟ ثمّ تستحيل الدهشة إلى خوف مرعب يدفعهم لأن يقرروا أنه ليس بشراً، بل إنه مسكون بالجنّ والعفاريت، ومنذ هذه اللحظة سيبدأ المجتمع في إقصائه دفاعاً عن بعض العادات التي ظلت راسخة في المجتمع. ونعتقد أنّ استحضار شخصية هامشية كحمزة إنما هو سعي إضافي لإدانة مجتمع/ المكان تسيطر عليه العادات والمعتقدات الخاطئة التي تسيطر على الشخصيات وتؤثر على مجرى حياتها.

تؤدي شخصية حمزة البلوشي دور المجنون داخل المجتمع الروائي، فقد أثرت فيه الظروف الاجتماعية فنعتوه بالجنون لممارسة أفعال تدل على الجنون، ولن يكون ذلك ممكناً لشخصية جعفر إلا بانتقالها من فضائها الخاص (البيت) إلى فضاءات أخرى. شخصية (شامة) في رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب) ، نموذج لامرأة من نساء معيريض، هي في العقد الثالث لم تتزوج لأسباب تعود لرفضها أو لعدم الإقبال عليها.. فهي تعيش عالمين، عالم الذكورية القاسية المتجسدة في أبيها (أبو مفتاح) وعالم الاستسلام والخجل المتجسد في (أمها عفراء)، وعليه تتمرد (شامة) وبخاصة عندما كانت تنظر إلي صديقتها (غاية) حبيبة (سلوم) الذي غدر بها فتزوجت من آخر ، فتحولت إلي امرأة عجفاء تحمل قلباً يرق عندما يسمع ذكر اسم (سلوم) الذي رحل بعيداً. (شامة) تري أن غاية أمها وكل نساء (معيريض) صورة للانهزام والخضوع لسلطة الذكورة. ولهذا تخلقت في داخلها ثورة التمرد الذي تجسد بحملها بذكر اسمته (الوعل)، حينها تقرر

(١)علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق، ص.٨٨.

(شامة) الانتباذ بعيداً إلى الجبل كي تنجب (الوعل).. متأملة في تلك البنية الاجتماعية من أعلاه إلي الأسفل عند منحدراته حيث يرقد مجتمع (معيريض).. ولكنها في كل ذلك لا تعطينا مسببات هذا الحمل لنظل نسأل أهو حقيقة أم خيال؟ « هو من شحمي ولحمي، ولم يأت من فراغ الظهور الحامية، بل جاء من وعد ومن رعد الجسد المترامي منذ بداية الساحل حتى نهاية السفوح الجبلية»[1] .

يعد» بيت الأب «المحضن الأول للمرأة حيث من المفترض أن تنال الرعاية الكاملة جسميا ونفسيا وتتلقّى التربية التي تنشأ عليها وتصدر عن مبادئها في سلوكها بعد ذلك؛ ولذلك نجد لدى »شامة « نوعا من الشعور بالخوف وعدم الراحة تجاه البيت الأول وساكنيه وخاصة الأب؛ فشامة في بيت والدها الذي يعيش مع مفاتيحه كمجنون لكنه يفرض هيمنته على زوجته الخانعة وابنته التي بلغت الثلاثين وهي ترفض الزواج وتكره الرجال بل تكره والدها وتكره النساء الخانعات، فتقرر التمرد عبر الخروج من بيت أبيها وعدم العودة، إليه، فتهرب إلى الطبيعة.

يمكن القول أن المكان بما يضم من قيود ومنظومة أعراف وتقاليد أنتج شخصية ذكورية انتهازية، متسلطة، شخصية متمردة اتخذ تمردها أشكالا عدة غبر مواقف كثيرة. عندما نقترب من شخصية (شامة) و(أبو متراس) في رواية « ثلاثية الحب والماء والتراب»، نجد (أبو متراس) الشخصية الاشكالية في الرواية، الرجل الستيني الذي ماتت زوجته عفراء،صاحب الحكمة الأبدية، المتمتع بالعلم والخرافة والعرافة معا. يقع أبو متراس في مزدوجة أبدية وهي الصراع بين (الخرافة) و(المعرفة)، الخرافة والسحر اللذين أسبغهما عليه المجتمع والمعرفة التي استدل عليها عقلياً وعالج من خلالها الرؤيا. لذلك نرى (أبو متراس) يسخر من أوهام (معيريض) التي يرضعون لبانها في المهد ويفسر مصدر الوهم « بضعف الإنسان الذي يصدق الأكاذيب، بل وفي لحظة ما يؤمن بها»[2].

إن الشخصيات في الرواية يتأملون في القيم الاجتماعية والعادات غير الصحيحة كما يرى أبو متراس أن « الأرض مجرد كذبة كبرى، نحن الذين نصنعها، ثم نشكل منها معرفتنا، الأرض مزار باهت شاحب بلا معنى، كل الذين جاؤوا إلى الأرض خذلتهم، ثم ابتعلت أجسادهم ..»[3]. نلاحظ أن العلاقة مع المكان علاقة إنسجام؛ مع الطبيعة حيناً حيث تفترش شامةُ الأرضَ. تتوغل الرطوبة إلى نسيجها، تشعر بالانتماء إلى المكان. تشعر الآن أنها صارت لها خصوصيها.. حين تتعرى تباركها الأرض والصخور وتسبح حمداً لهذا الجسد المرتعش . بل إن علاقة شامة بالرمل هي التي توحي لها بفكرة أن تلد من الطبيعة: داهمها شعور أن الرمل بإمكانه أن يصنع عجينة

(١) علي أبو الريش، ثلاثية الحب والماء والتراب، مصدر سابق، ص.٥٧٥.
(٢)علي أبو الريش، ثلاثية الحب والماء والتراب، مصدر سابق، ص.٤١٦.
(٣) المصدر نفسه، ص.٤١٢.

ثالثة غير الرجل والمرأة . ومن خلال إيمانها هذا حققت ما تسميه رغبة أصيلة كمنت في داخلها.. رغبة الخلاص من عقدة أنه لا بد لكل امرأة من رجل يحتويها ويضمها إلى قافلة جواريه وعشيقاته . وبالنسبة إلى أبي متراس فتغيير المكان حتى وإن كان من غرفة إلى غرفة أخرى (في البيت نفسه) يضيف إحساسا مختلفا في المكان.

تقديم رواية «طروس إلى مولاي السلطان» المكان ووصف المنطقة الخضراء التي استقر فيها الشيخ ابن عتيج وقومه، وهي عبارة عن منطقة جبلية خصبة،»فإن الشيخ ابن عتيج سوف يستأثر بالحكي خلال الفصلين الأولين، وستتمركز الأحداث عليه شخصية واقعية وأسطورية في آن، ومن خلاله تنفتح مجموعة من الأطر الفرعية، تسعى الساردة إلى الكشف عنها بوسائل تقنية تنم عن خبرة وجرأة سردية في متابعة الجزئيات والتفاصيل، ومدى ارتباط هذه التفاصيل بالحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع الخضراء»[1].

هذا الارتباط العميق بين الشخصية والمكان، تمثل روائياً على مستويين:الأول، جعل المكان شخصية روائية تؤثر وتتأثر بغيرها من الشخصيات. والثاني، الكشف عن مدى تعلق شخصيات الرواية بالأمكنة التي تجد فيها الحب والسكينة والاطمئنان ،وهو يمثل تعلق ابن عتيج بالبلد خضراء، «فبعد موت ابن عتيج، سوف يتابع القارئ الكثير من العلاقات الاجتماعية من خلال التركيز على شخصية جمعة الذي ورث والده كشيخ لقبيلة بني كعب وللخضراء عموما، فتعمل على أسطرته كشخصية تجابه مشيئات قدرية ومكائد شيطانية، وغير ذلك مما يعطي انطباعا عن آليات التفكير والعلاقات الاجتماعية في ذلك الزمان«[2]، والمكان. نلاحظ كيف تتأثر وتؤثر الشخصية بالمكان، فالمكان يعتبر مصدر جذب أو طرد للشخصية.

وشخصية (جمعة) هي الشخصية الرئيسية المؤثرة بالنص، ومنها تنطلق شخصية البطلة وإخوتها، قراراته النافذة تسير الأحداث من دفة إلى أخرى، و قد اتخذ من الزواج والطلاق جانبا من جوانب شخصيته الطاغية فله مسوغاته وحلمه بزيادة نسله وخوفه من الموت الذي يتربص بأبنائه.. وحالة اليتم التي عاشها لكونه وحيد والديه، لم يتم التضييق بتاتا على شخصية (جمعة) وهو الذي يتخذ القرارات المصيرية في حياته وحيوات أسرته الكبيرة وحتى قبيلته، شخصيته التي اتخذت صفة الحكمة بعد من كم التجارب التي عايشها يسخرها لتعليم أبنائه. ويمكن القول إن شخصية (ابن عتيج) و(جمعة) تأثرت بالعادات و» الطبيعة المكانية للخضراء المنغلقة على نفسها والمنفتحة على العالم بمقدار لا يؤثر في أهلها، ولا في تقاليدهم النابعة من حياتهم الزراعية

(١) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١١٤.
(٢)المرجع نفسه، ص.١١٥.

البسيطة التي يغيب عنها العلم»[1]. المنطقة الخضراء هي المكان الذي يجري فيه الحدث الروائي، وهي القرية التي تنتمي إليها معظم شخصيات الرواية .

احتلت شخصية (حصة) أهمية كبيرة لدى الكاتبة ، وألقت الضوء على حياة هذه الصبية منذ الولادة حتى زواجها من شخص لا يناسبها، فقط كانت ترغب بالزواج من ابن عمها « أمضت حصة ووالدتها أياما في بيت عمتها... وبرغم أنها لم تزد على الأسبوعين، غير أن حصة شعرت بها عمرا جميلا بأكمله«[2]. فقط صار عبدالله « البلسم الشافي لها»[3]. حصة شخصية متنامية، يفرض عليها المكان بما يحمله من عادات حياة معينة مع زوج لا يناسبها، إلا أن اللحظة السردية الفاصلة في حياتها تتكثف في لحظة دخولها دبي، دبي المدينة المغايرة لزمان الخضراء، فالمكان الجديد (دبي) يؤثر في حياة الأسرة ويجعلها تواكب الحياة العصرية وبما تحمله من تعليم وثقافات مختلفة.

نلاحظ كيف تحمّل الشخصية المكان الاجتماعي (منطقة الخضراء) إضافة إلى بعده الجمالي والحضاري بعداً نفسياً ورؤيوياً يتساوق مع ذات (حصة) الحالمة. تحمل الرواية عشرات الشخصيات العابرة وبذلك يكون للمكان بكل دلالاته وتشكلاته هيمنة واضحة على شخصيات هذه الرواية وأحداثها.

الطلاق:

يعد الطلاق من أبرز الآثار السلبية التي تترتَّب على التقليدية في الزواج، ويعد الطلاق – في الغالب – قرارا فرديا سلطويا يتخذ من قبل «كلِّ الأنظمة الاجتماعية ...منذ بدء الحضارة حتى بدء نشوء البورجوازية وتأثيرها على المجتمع؛ لم يكن الطلاق موجودا إلاَّ من طرف واحد هو الرجل؛ فالمجتمع الطبقي الرجالي لم يكن ليسمح (للمرأة) في أن تتخلَّى عن مالكها ...ولم يكن احترام المرأة الزائد من قبل المجتمع الإقطاعي في مرحلته الأخيرة أكثر من احترام البورجوازي لتحفة أو لقطعة أثاث فاخرة في منزله«[4].

وبالإضافة إلى الآثار السلبية للطلاق الواقعة على المرأة فإن هناك آثارا أشد وأنكى ، وهي تلك الآثار التي تقع على الأولاد الناتجين عن هذا الزواج؛ فمن المسلَّم به أن الوظيفة الأساسية للأسرة هي توفير الأمن والطمأنينة للطفل ورعايته في جو من الحنان والمحبة؛ إذ يعتبر ذلك من الشروط الأساسية التي يحتاج إليها الطفل كي يتمتَّع بشخصية متوازنة قادرة على الإنتاج

(١)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١١٥-١١٦.
(٢) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص.٢٠٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص.٢٠٩.
(٤)بوعلي ياسين، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط.١، ١٩٩٠، ص. ١٤٩.

والعطاء، وهذا ما لا يتوفّر في حالات الطلاق والانفصال بين الزوجين التي غالبا ما يسبقها صراعات وخلافات شديدة، ويتلوها فراق يتشتّت فيه الأبناء ماديا وعاطفيا .

ومن أبرز النماذج رواية (أوجه المرايا الأخرى) لفاطمة السويدي، تعالج مشكلة الطلاق وأثره على البيت والمجتمع من خلال شخصية(مهرة) التي وجدت نفسها تعيش مع جدتها بعد انفصال والديها عن بعضهما البعض، وللمكان أهمية بالغة في نفس الشخصيات، وخاصة (مهرة) التى تشعر بالفقدان الكبير المترسب في قاع الطفولة المفطومة من حنان الأم، من هنا، نكتشف أن العلاقة بين هذه الشخصية والمكان علاقة عاطفياً متوترة ، فالبطلة تحيا في مجتمع مدني، لم يتم تحديده على وجه التعيين ولكنه يبرز لنا من سيميائيات المكان مكتبة العم، والمدرسة التي تذهب إليها، فالأماكن تعبر عن البطلة وعن ما يدور في نفسها.

تتميز شخصية البطلة (عائشة) بمجموعة من المواصفات الاجتماعية والفكرية. فعندما تخترق هذه الشخصية مكاناً آخر(البحرين) غير مكانها الأصلي (الإمارات)، يتم ذلك عبر الشخصية الحاملة لتصور مكان ما، ومكان آخر، فجاء المكان رمزا «ويحمل قدرا كبيرا من الإيحاء بالأجواء النفسية التي تسود الشخصيات... وخصوصا شخصية البطلة(عائشة) وكان ظهوره متوافقا ومتطلبات الأحداث على نحو فضاءات محددة، وهذا التنوع في وصف المكان على النحو السابق بحيث يتناغم مع نفسية الشخصيات، كان له أثره الذي يحمد على المستوى الجمالي، إذ كان المكان الضيق كالغرفة مثلا يتسع في ظل اللقاءات العاطفية التي تجمع بطلة الرواية عائشة بخالد ، فالبطلة تسعى إلى الهروب من قيود المكان/ المجتمع الذي تعيش فيه.إلى مكان آخر تجد فيه نفسها ويشاركها المكان الجديد(البحرين) مشاعرها وعواطفها.

تتمحور رواية (بنت المطر) لمريم الغفلي، حول شخصية لطيفة، ابتداء بتزويجها وهي في الخامسة عشرة من العجوز بوعبدالله، وذلك على يد زوجة أبيها نورة، لتتخلص منها وتستولى على ميراث والدها المتوفى ، تتابع الكاتبة حياة البطلة لطيفة و انتقالها من دبي الى أبوظبي. فالمكان يساعد في نمو الشخصية وتطورها، حيث تنمو شخصية لطيفة في لندن وتصادف الشخص الذي احبته، ويقدم لنا المكان(لندن) يد المساعدة على التعرف على الشخصية (لطيفة) عن قرب، ذلك أن القراءة الدلالية للمكان توضح لنا ملامح شخصية (لطيفة) و (محمد)، لذلك يشارك المكان مشاعر الشخصيات ، ويوضح للقارئ ملامح ومميزات الشخصيات وطبائعها، فالمكان يحمل دلالات متنوعة، تنسجم مع البناء العام للرواية . فالتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان يصور لنا الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية (لطيفة)، بل قد تسهم في التحولات التي تطرأ عليها . من هنا، تكتفي الشخصية بإثبات دلالات اجتماعية ونفسية في المكان.

تقدم صالحة غابش روايتها (رائحة الزنجبيل) من خلال شخصية (علياء) المثقفة

الموسومة بالقلق والتحرر والتمرد على عادات وتقاليد المجتمع «رفعت الغطاء عن رأسها وبان جهها المحتقن، تناولت الدواء وهي لا تنوي أن تنطق بكلمة واحدة ردا على دعوات الخادمة لها بالشفاء، أو على أسئلتها عن رغبتها في تناول شيء من الطعام أو زيارة للطبيب أعادت اللحاف إلى رأسها وتكورت ثانية به داخلة«[١]. هذا الوصف لأفعال الشخصة يوضح المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وبهذا يتحول المكان إلى عنصر هام للشخصيات.

علياء نموذج للفتاة الثرية المثقة التي تسعى للتحرر من قيود المجتمع « بدأ المطر يتساقط و(علياء) تنظر إليه عبر نافذة غرفتها فشردت بخيالها في» صورة لقلبها يسبح في بركة ماء عذب أو ربما يمشي تحت المطر»[٢]. فتقرر علياء أن تخرج من غرفتها نحو العالم، تخرج (علياء) من منزلها/ المكان إلى الشارع حيث المطر المنهمر تاركة وراءها العادات والتقاليد لمجتمعهاونظر هذا المجتمع إلى المرأة، وخصصا أنها أستاذة جامعية وسيدة أعمال لشركة كبيرة. « تبحث (علياء) في الفصل الأول من الرواية عن ذاتها وحقيقتها في المطر الذي أخذ يتهاطل فجأءة مضمخا النخيل والرمال بمياهه غاسلا وجه المدينة الأشعث؛ تحاول أن تئد رغبتها العارمة في السير تحت ذلك المطر، ولكونها تخشى معاتبة الآخرين الذين يمكن أن يراها من خلف نافذتهم، وهم يتفردون»[٣]. على ذلك « الاحتفال الشتوي الناعم»[٤]؛ فالمرأة في الإمارات تحكمها العادات من جميع الجهات وتعرقل حركتها كما لاحظنا في الرواية، وكأن الرواية «اختزلت أحداثها في هذه الشخصية المشحونة بتوترها بل وجعلتها تتدلى من أصابعها كل خيوط الشخصيات الأخرى واتخذت البطلة من كل هذه الشخصيات: الأب (أحمد الغافي) الأم ، الأخ، زوجة الأخ، عبد الرحمن، ناصر، عذيبة صديقتها بالمصادفة، ملاذا آمنا أحيانا للتنفس، وربما يكون سببا للتراكم النفسي غير الحميد، هذه الشبكة من الخيوط التي تمسك بها علياء و تحركتها باتجاه الماضي، والحاضر والمستقبل ومن خلال هذه الشخصيات مجتمعة و منفردة في رحلتها طول فصول الرواية تأسست حوادث الرواية على شخصية علياء المؤسسة على هذه الوشائج الرابطة مع الشخصيات الأخرى و التي تحركها علياء باتجاهات سالبا وإيجابا»[٥]. فالشخصية الرئيسية أثرت على باقي الشخصيات، والمكان يكون محفّزاً على تفجير دلالات الذات، فكل الخصائص السيكولوجية والاجتماعية التي تميز شخصية علياء انبثقت من المجتمع / المكان، وأثر هذا المكان على جميع شخصيات الرواية.

يمثل (عيسى المزلاي) في رواية (الجسد الراحل) الشخصية التي تتمحور حولها أحداث الرواية، وتركز الكاتبة في هذه الرواية على« ارتباط الشخصية بذاكرته الأولى وبمحبته للمكان

(١)صالحة غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٥.
(٢) المصدر سابق، ص.٩.
(٣) الرشيد بو شعير،مساءلة النص الروائي، مرجع سابق، ص.٤٤٠.
(٤)صالحة غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١١.
(٥) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.٢٧٧.

(الإمارات) ، وبالرغم من أنه عندما هرب كان عمره لا يتجاوز السادسة عشرة ساعيا إلى حاضنة بديلة بعدما استولت على حاضنة الأولى امرأة غريبة«[1]. وتتطور شخصية(عيسى المزلاي) من خلال الرواية وتتضح لنا ملامحها أكثر في الأماكن الجديدة التي أمضى عمره فيها وخاصة بريطانيا. ونلاحظ « أن تأثير المكان يسيطر على ذاكرة (عيسى المزلاي) وينفخ في نارها، فذاكرة الفريج والسوق المسقوف بالسعف، والبحر وذاكرة الناس تعج به، تظل تطارد (عيسى المزلاي) في كل انتقالاته وفي كل المطارح، فتهاجمه ذكرى سيارة والده المنغرسة فى الرمال ومحاولة والده سحبها وصب السمن في محركها بعد احتراق زيتها، هذا المكان الذي يحمل الاغتراب والوحدة أضفى على النص تأملاته ونجواه الذاتية، حتى وإن كانت قصيرة، وفرض عليه شكله وهويته»[2]. لقد ركزت الكاتبة على شخصية (عيسى المزلاي)، وبذلت جهدا كبيرا من أجل رسم أبعاد هذه الشخصة النفسية والاجتماعية والثقافية .

تلعب المرأة الدور شبه المركزي إلى جانب دور (عيسى المزلاي) ، بل هناك نساء أخريات، حاضرات غائبات، يلعبن أدوارا شبه مركزية في الرواية، كان محركا فاعلا في تمثيلهاRepresented للشخصية الذكورية شخصية (عيسى المزلاي) بوصفها الشخصية/ المركزية، خصوصا وأن الكاتبة تضاعف من سلطة المرأة في روايتها هذه فهناك «بدرية« الفتاة التي يعشقها عيسى ويغادرها إلى رحلة المنافي، وهناك «حليمة«، والدة عيسى الراحلة التي يتكرر حضورها من خلال تمسك عيسى بها، ،وهناك زوجة عيسى «ميري« إلى جانب زوجة أب عيسى الثانية، فضلا على نسوة أخريات مثل «ليلى« ابنة خلف، الذي عمل معه عيسى بالبحرين لثلاث سنوات، والخالة أم حمود جدة «مريم« صديقة «بدرية«، و «موزة« عمة عيسى، وغيرهن من النسوة[3]؛ فالرواية تسعى إلى الكشف عن علاقة الإنسان بطبيعة حياته المجتمعية على الصعيد الأسري، وسيطرة عادات هذا المجتمع/ المكان عليه، المكان يؤثر بشكل مباشرة على الشخصية كما رأينا في هذه الرواية. (حمدة) بطلة رواية (عيناك يا حمدة) لآمنه المنصوري، التي تنبش في ذاكرتها، وتسترجع طفولتها البرئية التي كانت تعاني من قسوة الكبار عليها بسبب كونها بنتا، كما كانت تعاني من تميز أخيها (حمد) عليها. «هذه الرواية تسجل حياة أسرة صغيرة تتكون من الأب والأم والخال والبنت ومربيتها وصديقة الأم وابنها، ومن حياة اجتماعية بعاداتها وتقاليدها وقوانينها ترسم الإطار الذي تدور فيه الحكاية..... وصغر مساحة المكان، وهو منزل الأسرة أو بيت الخال مما يعنى حوشا أو غرفة، قد فرض صيغة الحوار على من فيه»[4] .

(١)عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.٩٦.
(٢)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٩٠.
(٣)بتصرف، رسول محمد رسول، تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية ، مرجع سابق، ص.٨١.
(٤) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.١٧٨.

هذا المنزل يمثل مجتمع الإمارات في جميع الجوانب من الحياة الاجتماعية في الأعياد والمناسبات المختلفة، بل يذهب إلى التفاصيل الدقيقة التي تحدث داخل هذا المنزل/ المكان، فالمكان بكونه تحكمه عادات خاصة فإن له أثرا على (حمدة) وعلى حياتها بشكل كبير. وهناك شخصيات كان لها «حضور غني إلى جانب(حمدة) ،ومثالها الأم فاطمة وثقافتها الشعرية وحسن علاقتها مع المحيط، والمربية صالحة وحواراتها الساخرة واللماحة»[1] . وهكذا لعب أبو حمد دورا مهما بإزاء الخال محمد وراشد.

(ليلى) بطلة رواية (تئاؤب الأنامل) زوجة وأم لثلاثة أطفال، تتزوج من (منصور) برغبة من الأهل فتنقطع عن داستها من أجل هذا الزواج التقليدي، « إن صوت (ليلى) هو الذي كان طاغيا في سائر فصول الرواية؛ فالأحداث كانت تروى من منظورها وحدها، ولعل صوتها كان يمثل صوت الكاتبة نفسها...ومع ذلك فإن صوت(منصور) يتسرب من خلال اعترافات (ليلي) في مذكراتها؛ إذ يستطيع المتلقي أن يسترق السمع إلى صراخ(منصور) المختنق[2]. فإن شخصية الزوج تظهر في الرواية مسطحة مرسومة بريشة البطلة ،جامد، مشوّه الملامح بتقاطيع العنف والقسوة ، غير قابل لإضافة أي لمسة أخرى تنفخ فيه شيئاً من الروح الإنسانية.

تكتفي الكاتبة بوصف هذه الشخصيات وتحليل مشاعرها دون أن تقنعنا أنها شخصيات حية من دم ولحم ، ولربما بدت (نورا) بنت البطلة(ليلي) التي تولت دور الراوي في أجزاء كبيرة من الرواية، أكثر هذه الشخصيات احتمالاً للعب دور هام لا يقل عن دور البطلة الأم، نظراً للمخاضات النفسية والاجتماعية التي تعرضت لها ، بل هي محركة للأحداث على التوازي مع شخصية البطلة، ولربما وجهت الصراع ليضفي على الرواية بعداً دراماياً ويتجاوز البعد الذاتي الذي تشرنقت به البطلة إلى أبعاد الصراعات الأخرى التي تحكم النفوس الآدمية ، وتجعل للحياة أكثر من معنى واتجاه.

وضعت الكاتبة الشخصيات في صورة مسرح الأحداث الجارية، ورسمت خلفية المشهد الروائي مكانياً، فالمكان هنا (البيت والغرفة) ، البيت شاهد على معاناة البطلة وعلى خيانة الزوج، كما يكشف المكان عن ثقافة الشخصيات، ويتسم بمعرفته بمجرى سير الشخصيات، وعن مشاعر الشخصيات الداخلية، فكأن المكان هو الصديق والشاهد الوحيد لما تواجهه الشخصيات في هذا البيت / المكان. وهذا «المنزل الذي تجرى فيه معظم الرواية ينم عن أنه في مدينة عصريةإذا ما أمعنا النظر إلى مشهديته التي تبوح به أحيانا البطلة أو الساردة عن تراكيبه، عن الحجرات، عن المكونات الحداثية له، عن وجود الهاتف، الحديقة ، الممر ..إلى غير ذلك مما يدل على أنه منزل

(١)عزت عمر، سوسيولوجيا النص السردي، مرجع سابق، ص.٨٠.
(٢) الرشيد بو شعير،مساءلة النص الروائي، مرجع سابق، ص.٤٠٥.

عصري«[1]. و يصبح المكان رمزاً لحدث ما، أو متكئاً للشخصيات في صراعها على نحو ما نجده من استخدام بارع للمكان (البيت)، حيث يكتسب أهمية بالغة في المتن الروائي وفي تطور الأحداث.

الشخصية المثقفة:

لدراسة شخصية المثقف في الرواية الإماراتية أبعاد فكرية وفنية وجمالية، تأتي أهميتها من أن هذا الموضوع سيكون بشكل من الأشكال مفتاحا لالتقاء عنصر الشخصية بعناصر المكان، لذا فمن الواجب علينا أن نتاخم بين فن الرواية الأدبي، ومرجعياته الثقافية والاجتماعية.

تعريف المثقف:

تبرز مادة ثقف في معاجم اللغة في مضمونين : الأول حسي، والآخر ذهني -تجريدي .من الجانب الحسي: « اشتق العرب الثِّقاف، وهي آلة يقوم بها القواس أو الرماح الشيء المعوج«[2] (ثقف الرمح) صوبه، أي جعله مستقيما سلسا يصيب الهدف لا يخطئه.

وأما المضمون الذهني لمادة» ثقف « فيفيد الفطنة والذكاء، وسرعة التعلم، فكانوا يسمون الرجل بالمُثقف إذا كان فطنًا ذكيًا، سريع الفهم«[3] فقد كان العرب لا يطلقون على الرجل صفة المثقف أو الثقف إلا إذا توافرت فيه صفتان :الأولى فيزيولوجية، وهي المهارة في الفهم وحدة الذكاء، والثانية :أخلاقية، وهي الاستقامة والتهذيب.

ويمكن تقسيم المثقفين ذوي الشهادات على مستوى آخر إلى نوعين، الأول هو المثقف المختص بشؤون الثقافة، والمنتج لثقافة المجتمع، ويشكل النشاط النظري جوهر فعالية هذا النوع، لذا يتحول مثقفوه إلى نخبة مثقفة، تهتم بالفكر المجرد البعيد عن أمور الحياة والواقع .وثمة عاملان يؤثران في شخصية المثقف المختص« هما

- النظام التعليمي الذي يلعب دورًا أساسيًا في تحديد درجة وعي المثقف، ويساهم أيضًا في تحديد مواقفه وسلوكه.
- قدرات الشخص المثقف وإمكاناته، ومدى استعداده لتحمل المهمات الملقاة على عاتقه«[4].

إلى جانب التعريفات التي اتخذت المستوى الثقافي معيارًا لتعريف المثقف ثمة تعريفات أخرى نظرت إلى المثقف من خلال الدور الذي يقوم به، وحددت في ضوئه ما إذا كان الإنسان يستحق أن

(١) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.٢٩٦.
(٢) ابن منظور، تحقيق علي شيري، ، لسان العرب، بيروت ، دار أحياء التراث، ط .١٩٨٨،١.مادة (ثقف).
(٣)لسان العرب. مادة(ثقف)، وأنظر أيضا مادة (ثقف) الفيروز أبادي، القاموس المحيد المطبعة الحسينية، مصر، ج٣، مادة(ثقف) .
(٤)أحمد حجازي، المثقف العربي والالتزام الإيديولوجي، مجلة الوحدة، ١٩٨٨، العدد ٤٠- ص. ٢٣.

يوصف بالمثقف أم لا. يقول غرامشي:« إن جميع البشر مثقفون، مع الاستدراك بأن جميع البشر لا يمارسون وظيفة المثقفين في المجتمع«[1] وللمثقف دور قيادي، هو المشاركة المباشرة في الحياة العملية، وبنائها وتنظيمها، ومن دون هذا الدور سيتحول إلى مثقف اختصاصي فقط، يعيش حياته كفارس منابر، لذا يجب على المثقف أن يحول الكلام إلى فعل، والنظرية إلى ممارسة ليتمكّن من تحقيق الغاية البعيدة المنوطة به، ألا وهي» تغيير عقلية المجتمع، وتوعيته، وتعويده على تحكيم العقل والمنطق، بدل الأهواء والمصالح الآنية«[2]. ولن يصل المثقف إلى هدفه، ولن يؤدي دوره كما يجب إلا إذا تمكن من استخدام ثقافته بشكل سليم وصحيح.

- جاء المثقف /البطل في الرواية الإماراتية للكشف عن مواقف الشخصيات المثقفة وتأثيرها في المكان الذي تحل فيه، ولتحديد إيديولوجيا الشخصيات المثقفة وإيديولوجيا الكاتبة/ الكاتب، وعلاقتهما بالمكان. وسنعتمد على الشخصية المثقفة في توضيح العلاقة بين الشخصية والمكان:

الشخصية المثقفة:

خلفان: « خلفان التاجر، الفيلسوف، وعالم النفس الذي أمضى حياته في الأبحاث العلمية، والدراسات الفلسفية والنفسية»[3] فقد تزوج من (غزالة) وهي أمية لا تقرأ ولا تكتب ولا تعرف غير بعض من القرآن الكريم، وهذا الاختلاف بين وعى الشخصيتين واهتماماتهما يولد نوعا من القلق والصراع الداخلي، وخاصة أن (غزالة) لم تنجب وأصبح الأنجاب حلمها وشغلها الشاغل. «في المساء، ومن كل يوم، يدخل خلفان التاجر، مكتبه، يرتب أوراقه المبعثرة، التي تركها في اليوم الفائت هكذا بعد ان أرهقه التعب، وشعر بحاجة إلى الراحة، يقف الرجل بهدوء أمام المنضدة الخشبية..»[4] تصبح العلاقة بين الشخصية و المكان المغلق لفضاء البيت / المكتب، علاقة ألفة واستقرار داخلي للشخصية، على الرغم من افتقاده لقيم الألفة والاستقرار في الأماكن الأخرى من البيت، فيصبح المكتب هو الوحيد الشاهد على أبحاث البطل ويشاركه معرفته العلمية.

ويظهر أبرز نماذج العلاقة القائمة بين المرأة والمكان في رواية (رائحة الزنجبيل) فالمرأة »هي المهندس الأعظم لجماليات الأمكنة ...بحضورها في المكان تستطيع أن تحيله إلى أجمل الأمكنة في العالم إذا كان حضورها جميلا ، وتستطيع في الوقت ذاته أن تحيله إلى أقبح الأمكنة إذا كان حضورها قبيحا؛ فهي التي تضيء المكان وهي التي تعتّمه[5] « .

ولتوضيح العلاقة القائمة بين المكان والشخصية نجد(علياء) بطلة الرواية، تمثل امرأة

(١) غرامشي، أنطونيو، قضايا المادية والتاريخية ، بيروت، دار الطليعة ، ١٩٧١، ص .١٣١.
(٢)ابن عبد الحي. محمد، المثقف المنزلة والدور، مجلة المعرفة، العدد ٣٤٧ ، ١٩٩٢، ص .١٧٣ .
(٣)علي أبو الريش، رواية فرت من قسورة، مصدر سابق، ص.٧.
(٤) المصدر نفسه ، ص. ٩.
(٥)جماليات المكان في الرواية العربية: المرجع سابق، ص .٢٠٧.

واعية مثقفة ، وسيدة الأعمال المعروفة الناجحة، فقد درست في القاهرة وحصلت على درجة الدكتوراه في الاقتصاد ، وأوكل إليها والدها إدارة ثروته فنجحت في الوصول إلى القمة، فعلياء المرأة الشرقية المثقفة، التي حاولت أن تطبق ما درسته في مجتمعها/ المكان الذي ولدت في وسطه، فتساعد على تطويره والارتقاء به إلى الأحسن، ترفض عادات وتقاليد مجتمعها حول المرأة، وتحاول تجاوزها، و « تنفرد في تجسيد أزمة المثقف المعاصر في صراعات الواقع المادي والفكري، وعجز الطبقة الواعية المثقفة عن وقف انهيارات القيم المتتالية، أو الحد من طوفان المادة التي غدت بؤرة اهتمام المجتمع، فابتعدت قيم الجمال والعدالة والحب في هذا العصر، وبدت صورة المجتمع لوحة من الصخب والصراع والسباق المحموم نحو الثراء والمظاهر والزيف«[1]. إن (علياء) تحاول الخروج من القيود التي فرضها عليها المجتمع/ المكان والتمرد على هذه العادات التي تقيد حريتها.

وإذا كانت رواية (عيناك ياحمدة) قد غلبت عليها سمة العادات والتقاليد بشكل كبير، فإن البطلة (حمدة) فتاة مثقفة « شغوفة بالقراءة، ومتعلقة بالثقافة والأدب لإرساء قضية ضرورة الوعي والمعرفة والثقافة للمرء، الذي سيجعله قادرا على الفهم والتطور والنبوغ، ومتفاعلا مع قضايا عصره وذاته، فيعي ماحوله ويحسن اتخاذ قراراته، ويخطو بمجتمعه خطوة نحو الارتقاء والتقدم«[2].

وكان هذا الانفتاح الثقافي من خلال مكتبة خالها ومذكرات صديقه راشد اللذين يمثلان فئة الشباب المثقف المنفتح على العالم الأخر. فالبطلة (حمدة) تريد أن تثبت نفسها ومكانتها « أنا اليوم بنت بو حمد وباكر بصير حرمة راشد وعقب باكر بصير أم فلان وعلان، ومتى يكون أنا، متى يكون لاسمي معنى ومكان، متى يكون عندي الحق أني أختار اللقب اللي يناسبني: الدكتورة حمدة، الكاتبة حمدة، المديرة حمدة أو السفيرة حمدة، ينبغي أن تعرف المشكلة يا راشد المشكلة أني بدأت أحس أن إرادتي مسلوبة من كل شيء، تاريخي، اسمي، ثيابي، وحتى مستقبلي، خطبتي لك ماكانت بإرادتي، مثل اسمي مثل عباءتي، هم يختارون يقررون وأنا المفروض أسمع وما أخالفهم«[3]. فالمشكلة هنا هي المجتمع وما يفرضه على الشخصية، ويجب على هذه الشخصية أن تحترم عادات وتقاليد المجتمع ، طالما أن هذه الأفعال التي تقوم بها تصدر رغما عن إرادتها، فهي لم تكن صاحبة الشأن؛ فإذا تصادف أن المرأة أو الابنة قد تسلّم والدها السلطة عنها في قضية اختيار شريك حياتها وغيرها من القرارات المصيرية، فقد اضطرت إلى ذلك اضطرارا ؛ فإن ذلك قد يعد نوعا من التقليدية في مجتمعها، يفرض نفسه على الجميع.

وهناك أيضا صورة الفتاة المثقفة في رواية (ريحانة) التي تتلقى التعليم في الجامعة المصرية

(١)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، المرجع سابق، ص.٢٠١.
(٢)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.٢٠٧.
(٣) آمنه المنصوري، رواية عيناك يا حمدة، مصدر سابق، ص.١٦٦-١٦٧.

مندمجة في الأحداث الاجتماعية، ولها دور في الأحداث الطلابية اليومية التي تعبر عن الأحداث التي أصابت القاهرة والجامعة. «وكأن الرواية تفتح لهذه الشخصية المثقفة منفذا لاستكمال حوادثها بالمقابل للشخصية الأخرى العبدة ريحانة....فشخصية الأميرة المتعلمة التي تنظر للحوادث وتتكلم عن سيرة الأمراء وعن صراع من نوع آخر داخل إطار العائلة أو مع المستعمر«[1]. فالشخصية المثقفة تشارك في بناء مجتمعها وتقدمه وتساعد من بناء ذاتها.

يمثل بطل رواية (ورقة السرير) الرجل المثقف الذي يعمل في المجمع الثقافي في أبوظبي، وذكرياته في خمسة عشر عاما مع الأمكنة التي كان يسكنها في أبوظبي وتترك أثرا في نفسه.« دخلت إلى مكتبي الذي كادت الأوراق تصل إلى بلعومه«[2]. وفي موضع أخر « في كل الشقق التي مررت عليها خصصت غرفة للمكتبة. إلا أنني قليلا ماكنت أستعملها كنت أكتب وأقرأ في أي مكان، ولم أستطع يوما في أية شقة أن أبني عشا للقراءة أو للكتابة. أو لما يتحدث عنه الجميع التأمل»[3]، على البرغم من أن البطل أراد أن يخصص مكانا للثقافة في كل الشقق التي سكنها ،فالشخصية لم تستطع أن تخصص مكانا للتأمل في الكتب، وهكذا يتضح لنا من خلال موقف الشخصية المثقفة الشرقية أنها تستطيع الاندماج في أي مكان للقراءة.

تأخذنا رواية سعيد البادي(المدينة الملعونة) إلى عالم البطل المثقف، العالم بعادات الشعوب وتقاليدهم فيرحل بنا إلى « عالم مفعم بالغموض وأساطير الحضارات القديمة البائدة التي تركت بصماتها في أميركا اللاتينية، في أحداث يقودها حب المؤلف للمغامرة والاستكشاف ورغبته في تقديم رؤيته عن التداخل بين مصائر البشر واختياراتهم، والتشابك الذي يحكم مسارات حياتنا بين الواقع والخيال«[4]. يصورالكاتب صورة الغرب التي تتجلى في عاداتهم وتقاليدهم، فشخصية البطل تؤكد لنا أثر الأماكن التي زارها، وكيف أثرت على نفسه وسلوكه، فلولا ثقافة الكاتب لما وصلت إلينا هذه العادات والمعلومات عن تلك الأماكن العجيبة التي من الصعوبة الوصول إليها. أحمد) بطل رواية (عندما تستيقظ الأشجان) لعلي محمد، رجل مثقف، أخذ شهادة التجارة «ليساعد والده في أعمال الشركة»[5]، لقد قدم (أحمد) المثقف للشركة الكثير من العطاء « لشركة الإخوان المتحدين للاستيراد والتصدير«[6]. فعمل على تطبيق ما درسه في هذه الشركة، فكانت دبي في تلك الفترة قد عرفت التطور وتغيرت كليا فتغيرت معها نفوس الشخصيات، تمتلك شخصيات الرواية مواصفات خاصة لتحديد المكان. ثم تعيشه الشخصيات الأخرى التي يحتويها

(١) عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق، ص.٢٨٨.
(٢) أحمد راشد ثاني، رواية ورقة السرير، مصدر سابق، ص.١٨.
(٣) المصدر نفسه، ص.٤٧- ٤٨.
(٤)سعيد البادي، رواية المدينة الملعونة، مصدر سابق، ص. ٨.
(٥) علي محمد راشد، رواية عندما تستيقظ الأشجان، مصدر سابق، ص.٥.
(٦) المصدر نفسه، ص.٢٨.

المكان، وتساعد في تطور الرواية.

وهذا(مرزوق) الشخصية الرئيسية في رواية (حدث في إسطنبول)، شاعرٌ ولكن ملامحه تبقى غائمة غير واضحة لأنه يمثل رمزاً للمثقف العربي الذي يعيش الضياع. لا نرى إشارة إلى ملامحه الفسيولوجية،ماعدا ما جاء على لسان ليلى ونيفرا، وهو مثال للمؤمن بالقيم، وعندما نجمع كل القرائن المتعلقة بشخصية مرزوق تظهر لنا صورة البطل المثالي ، الذي ضحى في سبيل رد الحق لأصحابه، وهو المثقف ثقافة عالية ، ثقافة سياسية وثقافة أدبية وثقافة اجتماعية وخبرة في نفسية الناس، نجده يتحدث في التاريخ فيما يخص الدولة العثمانية « فلا يمكنني أن أقول خلافة إسلامية، في حين كان العثمانيون يحاربون اللغة العربية، وكان شرط الحصول على الوظائف الرسمية إتقان اللغة التركية بالنسبة للعربي، ولا أتفق مع من يسمونها استعمارا، لأن كلمة استعمار وردت في القرآن بمعني جميل حيث تقول الآية (٦١- سورة هود) (هو أنشأكم في الأرض واستعمركم فيها)، لم أفهم شيئا من كلامك هذا، يبدو أنك من المثقفين، لأن لهم آراء غريبة غير مفهومة بأمور محسومة«[١]. وإذا عدنا إلى الرواية ، نجد أن شخصية (مرزوق) تقبع في عالمها الخاص الذي يتوافق مع وظائفها في تطوير الأحداث، حيث تتوزع هذه الشخصية إيديولوجياً على المكان/ اسطنبول، ويحدد مسار انتقالها واختراقها للمكان وفق هذا التوزيع الإيديولوجي . وعليه، يمكن أن نقيس محدودية الأمكنة، بالنسبة إلى هذه الشخصية فهي تتحرك بحرية في هذه الأمكنة.

وبالجانب الأخر شخصية (سلامة الجفالي)، « فلسطيني من مهجري ١٩٦٧«[٢]. شاب فلسطيني، ومثقف أنهى دراسته الثانوية في غزة ثم هرب منها لسوء المعاملة، « جمال عبد الناصر كما يعرف الجميع كان يعطي امتيازات خاصة لطلبة غزة في الجامعات والوظائف في مصر»[٣] فبعد حصوله على منحة دراسية تابع دراسة الطيران في باكستان، وانتمى فيها إلى الجماعات الإسلامية، وتعرف على جماعة الدعوة وطوائف أخرى، اضطر إلى تعاطي الحشيش وطبعت شخصيته بتناقضات مدينة لاهور، وهو في عين مرزوق مراهق سياسي متأخر مختلف عنه في التفكير وفي مفهوم الإنسانية. ونلاحظ كيف ترتبط الشخصة المثقفة بالأماكن داخل الرواية.

(١) كريم معتوق، رواية حدث في إسطنبول، مصدر سابق، ص.٢١.
(٢)المصدر نفسه، ص.٣٧.
(٣) المصدر نفسه، ص.٣٩.

الفصل الثاني

علاقة المكان بالزمان

إن العلاقة التي تربط الزمان بالمكان هي علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الأخر، ومن ثم لا وجود لأحدهما دون الآخر. إن هذه العلاقة أساسية لأنها تشخص جدلية في الحياة وتشخيص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته. إن إدراك الإماراتيين للزمان لم تكن معزولا عن المكان. وذلك منذ اللحظة الأولى لانتقالهم من فترة ماقبل النفط إلى مابعد النفط، فالبيت البسيط ومن ثم الفلل والعمارات والتطور، كل هذا ليس بالعلامة الخطية للزمن القادم، بل بالعلاقة الفراعية للمكان.

المفهوم العام للزمن :

١- لغويا : « الزَمَنُ والزَمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أَزمانٍ وأَزْمِنَةٍ وأَزْمُنٍ. ولقيته ذاتَ الزُمَيْنِ، تريد بذلك تراخيَ الوقت، كما يقال: لقيته ذات العُوَيْم، أي بين الأعوام. عاملته مُزامَنَةً من الزَمَنِ، كما يقال مشاهرةً من الشهر»[١]. وفي القاموس المحيط «الزمن لقليل الوقت وكثيره ، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن وأزمن بالمكان: أقام به زمنا والشيء طال عليه الزمن. يقال: مرض مزمن وعلة مزمنة والزمان : الوقت قليله وكثيره ويقال السنة أربعة أزمنة : أقسام وفصول»[٢]. ولفظ الزمان مشتق معناه من «الأَزْمَنَة» بمعنى الإقامة، «ومنه أشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه ، يقال : رجل زمنٌ وقوم زمْنى»[٣].

إن الزمن مرتبط بحياتنا اليومية بكل تفاصيلها، فالحياة زمن، والزمن يدل على قرب نهاية هذه الحياة، فالزمن شيء يصعب الإمساك به ، تدركه عقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، ولكنا قد ندرك آثاره التي يعتقد البعض أنها الزمن ، والزمن يرتبط بالمكان والحركة التي لولاها لما استطعنا إدراك الزمن ، فحركة الأرض حول نفسها تنتج الليل والنهار ، بينما تنتج حركتها حول الشمس الفصول الأربعة وما يترتب عليها، والزمان تابع للحركة والحركة لا يمكن أن تحدث إلا في المكان.

٢ - اصطلاحا : إن الزمن يكتسب معاني مختلفة ، بل متشابهة ومتباينة كذلك. فالزمن يأخذ أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة ، كما أن للزمن معاني اجتماعية، نفسية ، علمية، دينية، وغيرها .[٤] «فالزمان ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وسمة الديمومة للزمان، أعطته وجودا حقيقيا»[٥] ويبرز دور الزمان في الرواية الإماراتية حين تلاحظ المكانة الكبيرة التي يحتلها

(١) ابن منظور ، (ت ٦٣٠- ٧١١هـ) ، لسان العرب ،ج٦ ،ص ٨٦- ٨٧.
(٢) الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب : قاموس المحيط ، مر ، شركة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده ، ط.٢، ١٩٥٢، ج ، ص. ٢٤٥.
(٣) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية القاهرة ، ط.٢، دون تاريخ ، ج ٢، ص. ٤٠١.
(٤) أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، دار فارس للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٤ ، ص. ١٦.
(٥) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر. محمود الربيعي، ط. ٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٥م، ص.٥.

من عملية السرد، و على وتيرة واحدة في السرد الممتد من الزمن الماضي قبل التحول، وصولا إلى الحاضر والتطورات التي جرت في الإمارات، فالزمن كان الشاهد على هذا التغيير الذي أصاب المكان/ الإمارات. تشير العلاقة بين المكان والزمان في العمل الروائي بشكلٍ مدرك ومُشخّص. الزمان «يتكثّف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث التاريخ، وعلاقات الزمان تكشّف في المكان، والمكانُ يدرك ويُقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفنّي»[1].

إن علاقة المكان بالزمان علاقة متداخلة ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون تناول مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره فلا « يستطيع أحد أن ينكر تلك العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان لأن المكان هو علة وجود الزمان ، ولا يمكننا معرفة قيمة الزمن إلا بإدراكنا علاقته بالمكان أي من خلال كون مادي يظهر أثر الزمان عليه أو يؤطّر شكله.»[2] يلعب المكان دورا واضحا في التأثير على الزمان، فالزمان مرتبط بالمكان، وطبعا « هذا الربط هو وجهة نظر تحيلنا على معرفة الزمن وعلى نسبته إلى المكان، وبالتالي على الزمان المطلق الذي يسكن في المكان المطلق أيضا ، أي كلما تأطّر المكان ضاق الزمان، وكلما اتسع المكان أطلق الزمان، ولعل هذا مادعا الإنسان إلى تأطير الزمان بالمكان سعيا للسيطرة عليه والتحكم به ، وربما لإلغائه»[3] .

المفارقات الزمنية:

يرى جيرار جنيت أن المفارقات الزمنية،» تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتبع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وإنما تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية» [4].يمثل زمن السرد رؤية فكرية وجمالية وأدبية،»فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة. واستحالة التوازن يؤدي إلى الخلط الزمني الذي يميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى

(١) ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ،تر. يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٩٠ ، ص. ٥،٦.
(٢) بهيجة مصري إدلبي، الزمن بين الخيال والعلم،دار عبد المنعم ناشرون، ط.١، ٢٠٠٥، ص.٣٣.
(٣) المرجع السابق، ص.٣٤.
(٤) جيرار جنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق.ص.٤٧.

الوراء والاستقبالات أو الاستباقات»[1]. وسأعتمد على حركتين أساسيتين للسرد هما الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع: flash back

الاسترجاع خاصية حكائية في المقام الأول، وقد اهتم بها النقد الحديث، نشأت مع الملاحم القديمة، وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطورها، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية[2]، والاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، حيث « يترك فجوة في الرواية، ويرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ماقبل زمن بداية الرواية أو مابعدها، ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها»[3]؛ أي أن هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزمني، فمن خلالها يعود الروائي إلى الوراء لإضاءة ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلقة بالسرد، ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث، ومجرى الأمور. وينقسم الاسترجاع تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي، وعمومية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر، فعلى ضوء الحدث السردي يتحدد كل تحريف زمني. وبذلك يمكن تقسيم الاسترجاع على النحو الآتي: الاسترجاع الداخلي. « الذي يختص باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه، ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها»[4]. كما سنرى في رواية (زاوية حادة) ورواية (حدثنا ميرة) وغيرها من الروايات. و»يعد الاسترجاع الخارجي هو الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة، لأن لجوء الروائي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني، بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائية ماضية تلعب دورا أساسيا في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارهما»[5]؛ فالاسترجاع الخارجي يمثل «الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية»[6]. ومن بين الاسترجاعات الداخلية والخارجية في الرواية الإماراتية نقرأ ما يأتي : في رواية (رائحة الزنجبيل) لصالحة غابش، أسست بنيتها السردية على المقاطع

(١) تزفطان تودوروف،الشعرية، مرجع سابق، ص.٤٨.
(٢) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج ٢ طبع دار هومة، الجزائر، ١٩٩٧، ص .١٦٩.
(٣) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مرجع سابق ، ص .٤٠.
(٤) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،ط.١، ٢٠٠٤، ص.١٩٨.
(٥) المرجع نفسه، ص.١٩٥.
(٦) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص. ١٩٥.

الاسترجاعية بعيدة المدى والقريبة، فهي تكشف عمق التحول في حياة الشخصيات، وحالة التغير الناتجة عن حركة الزمن والمجتمع، وهذا التحول الناتج عن ظهور البترول الذي أدى إلى تحولات مكانية وزمانية غايرت المألوف في مجتمع البيئة المحلية الإماراتية. فالزمن في الرواية زمن مضغوط لا يتجاوز الأيام القليلة التي أمضتها البطلة (علياء) في المستشفى، إلا أن هذه الأيام كانت كافية لكي تسترسل بأفكارها وتأملاتها ما بين الماضي والحاضر، فالمكان/ أيضا محدود عند الكاتبة ألا وهو المستشفى، « فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، فالاسترجاع الخارجي في النص يرتبط بالماضي البعيد نسبيا، في زمن الآباء والأجداد، ومايرتبط بماضيها هي وعلاقتها مع الأهل والأصدقاء والمحيط، لنرى أن الماضي في بعديه سوف يشكل علامة مضيئة، وذلك عندما قالت:» قادت سيارتها متجهة إلى مسقط رأسها/ الحيرة..بلد السماكين والشعراء، ومازالت فيها أرض واسعة لم تلمسها جدران الأسمنت، بقيت بنخيلها وأصيلها محتفظة بحس الأصالة.. أوقفت السيارة وبقيت داخلها تتأمل النخيلات المتبقية...»[1] هنا مازالت بقايا طبيعية من رمال ونخيل وشاطئ وبحر وفضاء البراءة الأولى التي تشعر بها علياء كلما جاءت هنا نائية عن الضجيج، فكرت كثيرا أن تغتنم أرض العائلة.. وتستلهم لها مشروعا لا يدوس نخلة من نخيلها.. كانت تحلم أن تكون رسالته أو أى أمر يتعلق به مستوحى من اسم (الحيرة) التاريخية التي تولى حكمها المناذرة لتربط التاريخ بالحاضر، فاسترجاع الماضى واستمراريته في الحاضر في ذهن الكاتبة في تلك اللحظة دفعها إلى إقامة مجموعة من التناصات التاريخية عن منطقة الحيرة في الشارقة كمكان أنجب تجارا وشعراء حملوا ألوية الوعي الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. فالمكان والزمان مرتبطان ببعضهما البعض بحيث لا يمكن فصل الأول عن الثاني و العكس. « تبدأ الرواية بزمن ماض،هو ماض بعيد له انعكاساته وعلاقاته بالحاضر، حيث تتذكر علياء كفاح جدها مع الإنجليز في الأربعينيات، وتظن أن تأثير حلم اليقظة قد فاض حتى تمثلته في حواسها، وخاصة حاسة الشم التي التقطت رائحة حرق السفن»[2]. مما يؤدي إلى انصهار المكان والزمان في هذا العمل الروائي بشكل مدرك وكشخص، فالزمان في هذه الرواية،» يتكثف يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف ويندمج في حركة الزمن، والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث التاريخ وعلاقات الزمان تنكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان.هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني»[3]. وبين الحين والأخر تسعى الرواية إلى استرجاع الماضي واجتراره، للتخلص من رتابة الحاضر، وما يثيره من توتر وقلق، يخلق إحساسا باللاجدوى في نفس البطلة (علياء).

(١) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص. ١٢٧.
(٢)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي، مرجع سابق،ص.٢٥،٢٤.
(٣)بختين ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر. يوسف الحلاق، دمشق، وزارة الثقافة ، ١٩٩٩، ص.٥-٦.

ومن خلال ذلك نلاحظ كيف تضفى الكاتبة على عنوان كل فصل لمسة شاعرية بعبارات إضافية تعود من خلالها إلى الماضي الجميل من مثل» للماضي أسئلته وللحاضر أيضا»[1] ، « الحيرة كم تذكرت سويعات الأصيل»[2] وغيرها من العناوين التي تأخذنا إلى ماضي البطلة فالعودة إلى « الماضي، تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به الراوئي، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[3] ؛ فالكاتبة تتوغل في ثقافة المكان بحيث لم تتأثر بالمدينة فحسب، وإنما ذهبت إلى المناطق الشرقية(الريفية) حيث قضت البطلة ليلة في وادي الحلو. لقد ربطت بين الزمن/ الليلة بذلك المكان واستمرت بقائه في الذاكرة، برغم كل هذه السنوات التي تعود إلى مرحلة المراهقة، حيث تتذكرها البطلة وهي على مشارف سن الأربعين، وحاولت تصوير المشاعر الإنسانية العائدة من الذاكرة من خلال طابع تاريخي وأيضا ثقافي، كما تطرقت إلى منطقة (الرولة) وقارنت بين ماضيها وما أصبحت عليه اليوم، وإلى شاطئ خورفكان حيث الدفء الأسري. « بكت بشدة كأنها لك تبك يوما وتابعت طريقها إلى وادي الحلو.. أسلمت كيانها وما يتنازع فيه من مشاعر وأفكار لهذا الغموض الرائع الذي يمتد في الطريق إلى المنطقة الشرقية»[4]() ،كما برعت الكاتبة في وصف الزمكان وخاصة وصف دلالات المكان ورسمت خريطة تفصيلية في الرواية، « أطفئت القناديل، والتحفت البيوت بظلامها باكرا كالمعتاد في هذا الليل الشتوي الطويل مما أوجد غطاء لبعض الأنشطة المحظورة في هذه المدينة»[5]؛ فالمكان والزمان متلاحمان يسيران في خط واحد. وتلعب «الحواس دورا أساسيا في تحفيز الذاكرة لتتم عملية الاسترجاع، فالرؤية البصرية لشخص ما أوشيء ما في الحاضر تدفع إلى استعادة الماضي، كما أن الرائحة والأصوات، وكل ما يمكن أن يثير حواس الإنسان قد يعمل على استحضار الحدث الماضي»[6].

أمام رهبة صوت المؤذن المنبعث من المسجد في منطقة الحيرة، تتداخل الأزمنة. وكان صوت الأذان محركا لحواسها فقد أرجع البطلة إلى الزمن الحاضر بعد أن كانت غائصة في بحر الماضي. « أعادها صوت الأذان إلى مكانها في حيرة الشارقة..... نظرت إلى السماء: النجوم مازالت غائبة ولكنها تكاد تطل من نوافذها الصغيرة في السماء وقد أفاقت لتسهر الليل حتى الفجر... نهضت علياء من مكانها ونفضت ما علق بعباءتها من تراب مع مرور نسمة باردة مفاجئة

(١) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.٨٢.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٢٧.
(٣)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص.١٢١.
(٤)صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٤١.
(٥)المصدر نفسه، ص.٥.
(٦)مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص.٢٠٣.

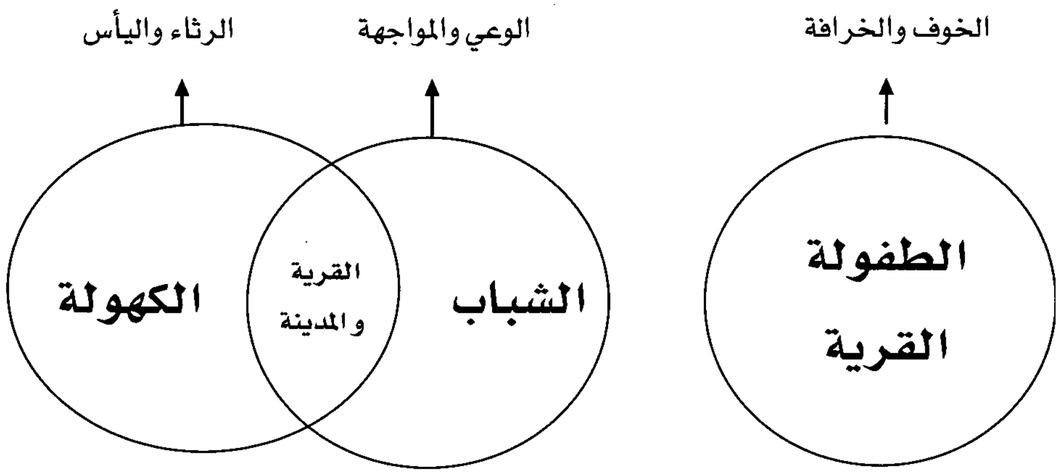
ذكرتها بحليب الزنجبيل وبصوت أمها»[1]. ما يلفت النظر في هذه الفقرة أن البطلة منحتها وصفا نفسيا (الحزن) على الزمن، وبالرغم من عدم اعتراف الراوي أن ثمة حزنا يصاحب لحظاتها الزمانية القليلة،إلا أن تلك اللحظات ارتبطت بالمكان / الحيرة. تلعب الأشياء دورا عظيما في توليد الاسترجاع فرائحة الزنجبيل يُذكر البطلة بأمها وتعود بها إلى الوراء « انبعثت من البرودة الشديدة رائحة الزنجبيل من أكواب الحليب المغلي كانت والدتها تنتظرعودتها وعودة إخوتها من المدارس في الظهيرات الباردة التي تغيب عنها الشمس بأكواب من الحليب المنقوع فيه الزنجبيل لتبعث الدفء في الأجسام الصغيرة»[2]. يمكن أن نعتبر رائحة الزنجبيل المحفز الأول لاستثارة الذكرى واستحضار صورة الماضي في ذهن البطلة.

لم يحدد الراوي في (نافذة الجنون) لعلي أبو الريش، سنوات الاسترجاع الخارجي بشكل دقيق، وإنما اعتمد على تحديد مراحل العمر (الطفولة والشباب والكهولة) فلكل مرحلة إيقاعاتها وتحولاتها. وجاء سرد الأحداث دون انتظام او تسلسل، تتقاطع حسب اللحظة الإنفعالية في ذاكرة الراوي، فهو ينتقل من زمن إلى آخر، ومن مرحلة عمرية إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر»حسب صخب الذاكرة ومصادر آلامها المستفزة في أعماق الراوي، وكان لابد أن تتجسد هذه التقاطعات والتداخلات في الأزمنة عن طريق الاسترجاع الداخلي في أعماق الراوي، التي تدل على محاورة الذات التي تتزاوج بين حركتين متداخلتين بين الماضي والحاضر[3]، وذلك عند قوله:»ياتعيس.... ينبغي أن تصفق كما يصفقون...» [4]،ويتجلى هذا» المونولوج الداخلي بصورة تكشف عن أهمية هذه الآلية في صناعة الاسترجاع حيث تعيش الشخصية مع ذاتها في حوار صامت، فينهال الكلام بصورة عفوية للتعبير عن تجربة البطل الذهنية والنفسية»[5]. نلاحظ اندماج المكان والزمان معا ،فالمكان يؤثر على نفسية الشخصية في جميع مراحل حياتها، كما رأينا في المثال السابق.

إن طفولة الراوي مريرة كئيبة فيها خوف وجهل فرضت عليه من المجتمع المحيط والأسرة والواقع. فزمن الطفولة وجزء من زمن الشباب يتحركان معا، بينما الراوي يصارع آفات هذه المرحلة في القرية.وتبدأ مرحلة ثانية حيث تتوفر إيقاعات الأزمنة والأمكنة الجديدة في العالم العربي أو عالم المدينة الجميل الصاخب.وهي زمنيا تمتد من فترة الشباب المتأخرة ومرحلة الرجولة وتنتهي إلى مابعد سن الخمسين حيث يعود فيه بعد ذلك إلى الوطن أو قبله بقليل.

(١) صالحة غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٣٣ .
(٢) صالحة غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٢ .
(٣)بتصرف، أحمد الزغبي، فضاءات النص الإماراتي، مرجع سابق،ص.١٦١.
(٤) علي أبو اليش،رواية نافذة الجنون، مصدر سابق، ص.١٣٧.
(٥)مها الحسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص.٢٠٧.

ويمكن رصد إيقاعات الأزمنة والأمكنة في الرواية حسب تشكيلها العام:



نلاحظ من خلال هذا الشكل أن الأمكنة أيضا مصدر خوف للراوي، فالمكان الأول: القرية مثل الزمان الأول: الطفولة، والمكان الثاني: المدينة مثل/المرحلة الثانية: الشباب/ الكهولة، فهي مصدر القلق والاختناق والجنون. إن البطل يبحث «عن مكان تهدأ فيه النفس ويرتاح القلب والذهن من تصدعاته،فكل مكان يذهب إليه، من خلال الواقع أو عبر الذاكرة ،يدفعه نحو الهاوية،إلى أين يذهب إذا، وهو يريد أن يلغي تفكيره بالأمكنة خشية أن يضطر إلى النظر إلى مكان وحيد وحتمي...مكان مظلم مخيف(القبر) فالقرية والمدينة بشوارعهما وقصورهما وفضاءاتها لم يوفر له هدوء القلب والعقل...«[1]. أما عيسى بطل رواية(الجسد الراحل) ، فقد كانت وحدته في الغربة بعيدا عن أهله ووطنه دافعا للتأمل ورؤية الأشياء والحوادث الماضية بعمق،وقد نتج عنه الاسترجاع الخارجي، حيث يختلف البطل مع والده الذي يصفه في يفاعته بإساءة الأدب مع زوجته، فيترك المنزل ويهاجر إلى البحر وهو يجتر مشاعر الاغتراب والإحساس بالظلم والحنين إلى والدته التي فقدها منذ صغره، فضلا عن شوقه إلى بدرية التي كان يحبها في صمت.

من هنا تبدأ رحلة الاسترجاع في الرواية من أول صفحة ، إذ امتدت الصفحات ما بين (٢٨إلى ١٣٥) بطريقة متواصلة متسلسلة، واستمرت في باقي الفصول، ولكن بطريقة متقطعة «لاسترجاع أفكاره المتحجرة بداخله كل هذه السنين، تذكر اليوم الذي خرج من البيت هائما على وجهه بعد الصفعة التي تلقاها من والده، كان يومها في السادسة عشر من عمره عندما دخل والده المنزل وراه في شجار عنيف مع زوجته»[2]، وقد لعبت اللحظة الحاضرة بكل معطياتها دورا في تفجير الذاكرة وتداعي صور الماضي وذكرياته « عيسى ، لقد حذفتك من ذاكرتي، لكن لا أعرف

(١)علي أبو الريش،رواية نافذة الجنون، مصدر سابق، ص.١٧٦.
(٢) أسماء الزرعوني، رواية الجسد الراحل، مصدر سابق، ص.١٤.

لماذا القدر بالمرصاد؟ لماذا وضعك أمامي مرة أخرى؟ كنت سعيدا في حياتي كيف ظهرت لي من جديد؟ أرغمتني على رد شريط الماضي وعذاباته!»[1]. فبمجرد أن رأت ليلى عيسى رجع حبها القديم له وارسترجعت أيام البحرين واستدعت الماضي. أما عيسى فقط استرجع بدرية « صورة ليلى وأسئلة كثيرة، بدرية التي ضاعت في محافل السنين، جاءت ليلى لتوقظ الماضي أي حقيقة أم رماد خلفته السنون، حنينه يهتف وبركان في صدره يكاد يصرخ: اللعنة للغربة»[2]. نلاحظ أن الماضي يسيطر على البطل طول مرحلة غربته.

الأزمنة	(١٦سنة) الطفولة و المراهقة	(٣ سنوات) المراهقة	(بقية العمر) الشباب والشيخوخة
الأمكنة	الوطن(الإمارات)	البحرين	بريطانيا (وجزء منه في الإمارات)

نلاحظ من خلال المخطط أن: المكان الأول: (الوطن) مثل الزمن الأول الطفولة وجزء من المراهقة وهي مصدر حنين وعاطفة جياشة للحبيبة.

المكان الثاني: (البحرين) مثل الزمن الثاني (٣ سنوات) المراهقة، يهرب فيها إلى البحرين محملا بذكريات الفريج (القرية) والوطن والعاطفة.

المكان الثالث: وهو المكان الذي طال مكوث البطل فيه، وهو بريطانيا مثل زمن الشباب والشيخوخة، حيث يتزوج وينجب وتستمر حياته إلى أن يأخذه العمر وهو في بلاد الغربة، ويقرر في نهاية المطاف العودة إلى وطنه.

نلاحظ أن إيقاعات الأزمنة والأمكنة متداخلة في أعماق الراوي، تتقاطع حسب اللحظة الانفعالية في ذاكرته، لذلك كان لابد من استخدام الاسترجاع من أولها إلى نهايتها، وقد وظفت الكاتبة الاسترجاع الذي يقوم به (عيسى) خلال ما تستغرقه رحلة عودته من بريطانيا إلى الإمارات إنها ساعات معدودات، لكن(عيسى) يملأ الساعات بما امتلأت به سنوات عمره خلال هذه الساعات القليلة، « أعلنت المضيفة عن ربط الحزام استعدادا للهبوط بالطائرة»[3]. كأن المضيفة هنا توقظ البطل من الماضي واسترجاع تفاصيله وتعيده إلى أرض الواقع استعدادا لحياة جديدة في أرض الوطن.

« ما الذي يتبقي حين تنأي الذكريات وتصير حلما؟ بالسؤال تبدأ أمنيات سالم روايتها (حلم كزرقة البحر) وسرعان ما تتدفق الذكريات لتكوين الرواية وتساعد في بناء نصها. « كل ما أمتلكه

(١) المصدر نفسه، ص.٦١.
(٢) المصدر نفسه، ص.٥٩.
(٣) أسماء الزرعوني، رواية الجسد الراحل، مصدر سابق، ص.٨٧.

صورة: صورة مدرستي، وصورة ابن خالي وهو مازال طفلا، وهذه أنا عيون صغيرة لامعة، ابتسامة سعيدة .. ثمة أشياء أخرى: قلم رصاص بال أعمى قديم يعيش من أول امتحان.»[1] وسنلاحظ من خلال هذه الفقرة أن الصورة ستكون بمثابة مفتاح أولى للذكرى، وستكون بمثابة حافز للعودة إلى أيام الطفولة وحياتها العائلية التي كانت تعيشها في قريتها (الجزيرة الحمراء)[2] حيث تصحبها الذكرى في جولة في أنحاء الجزيرة التي يعرفها على أهله، فتخزن ذاكرتها الطفولية هذه المشاهد، وتحولها إلى صور فوتوغرافية معنوية بأشكالها، فالرواية تلخص الصراع بين الاسترجاع والواقع الصاخب المزدحم المتصارع.

أما الجدة بأشيائها وأفعالها المحببة دائما، فإنها على مدار النص كانت تقدم للكاتبة محفزات كثيرة للذكرى: علكة ذات ورق أصفر كأنها عسل مصفى، علبتها السحرية التي تضع فيها عدة الخياطة، البراقع النسائية التي كانت تخيطها، اصطحابها معها في أنحاء الفريج المختلفة لبيع الكحل..»[3]. نلاحظ من خلال هذه الفقرة كيف يمكن للأشياء أن تعيد نشاط الذاكرة البعيد، فالمكان يتلاءم زمانيا مع زمن القص، مع زمن الكاتبة التي تشكلت وتكونت معرفيا، وباتت امرأة ناضجة تعيش حياتها العملية كسائر البشر، ولكنها إلى ذلك ماانفكت تعيش لحظات حنينية إلى زمان مضى ولن يعود، فالزمن تغير وكثير من الشخصيات والأحداث التي عاشتها سافرت إلى ممالك النسيان، حيث إننا مع الفصل المعنون بـ(منا في الغربة)، سنلاحظ بداية الانتقال الزمني الجديد، ومعه سنلتمس الكآبة والحنين إلى الماضي قابعة في خلفية المشهد، الآن الكل ذهب إلى الماضي،عالم النسيان: الأب، الأم، الجدة ، وسائر الأشياء الجميلة التي كونت حكايتها، فالرواية جاءت على شكل شريط من الذكريات تسترجعها البطلة بعد مرور أكثر من عشرين عاما عليها، وتغطي هذه الاسترجاعات والذكريات مراحل الطفولة والمراهقة حتى نهاية المدرسة الثانوية، والوقوف على أبواب الجامعة، وعلى صور أحلامها القادمة. وتسترجع الراوية الأحداث الماضية بعين الفتاة أو المرأة الناضجة ،فبعد أن تمر السنون وتكبر الراوية وتغترب وتشعر بالوحدة والحنين إلى الماضي زمانا ومكانا، تبدأ باستعادة الذكريات والأماكن التي تشعر في هذه اللحظة بأنها ما تبقي لها من منفى الذات المنعزلة وغربة النفس ، بعد أن ضاعت الأحلام والذكريات والأحبة والأهل والأصدقاء.

هذه الذكريات التى تستعيدها البطلة هي الأكثر تأثيرا في نفسها والأعمق جرحا في عالمها الداخلي، فالبطلة ما تزال في قمة الحلم الرومانسي والتمزق العاطفي والشوق إلى الذكريات الضائعة، والبحث عن الماضي بكل ما يحتويه من أماكن وشخصيات.

(١) أمنيات سالم، رواية حلم كزرقة البحر، مصدر سابق، ص.٥-٦.
(٢)منطقة الحمراء : منطقة تقع في إمارة رأس الخيمة.
(٣)عزت عمر، توجهات الخطاب السردي في الرواية الإماراتية والعربية المعاصرة، مرجع سابق،ص.٧٨،٨٢.

وتبدأ الرواية في استرجاع مرحلة المراهقة الخطرة في حياتها الماضية المنعمة بالأحلام والأوهام، « ياليل..قضي أمرك... وبدأت أوهام الصباح إذ يتنفس والحنين يختال مستقبلا حينا مودعا حينا آخر..فالوقت يبدأ مع فجر الليل لا النهار..أوزع في ساعة الليل الأولى كتبا من قصائد، وأنتقي أجملها، وأقضي الوقت لأحفظها وأدونها وأحكيها لي وللبحر الساكن ..»[1]. وقُدّم لذا الاسترجاع بالوصف الزماني ،وأثره فى النفس، فالليل ينقضي ،ومع ساعات الليل الأولى تنتقى البطلة أجمل أبيات الشعر وتلقيها لأفضل مكان معها اقترن بالليل والهدوء وهو البحر، فالبحر المكان الذي يشارك البطلة أفضل لحظات حياتها.

تستهل رواية (عيناك يا حمدة) أحداثها من النهاية، حيث تجالس البطلة (حمدة)، حبيباً حكمت عليها ظروف بفراقه، وتسترجع بعد أن تخلو بذاتها شاطئ البحر، رحلة حياتها، فتسترجع تلك الأيام التي مضت معتمدة في ذلك تقنيات مختلفة يأتي في مقدمتها أسلوب (الاسترجاع) الذي امتاز بالكشف عن جوانب مهمة من حياتها ،فكأن البحر هو المكان الذي ساعد البطلة على استرجاع معظم مشاهد الرواية؛ حيث تذكر أول صدمة في حياتها وهي في العاشرة من عمرها بأنها كانت كائناً غير مرغوب فيه منذ ولادتها، إذ كان أبوها ينتظر الولد بدلاً منها، ولذا جردت من علامة تأنيثها، وكانوا يطلقون عليها اسم (حمد)، حتى ولدت أمها ولداً فصار هو (حمد)، واستردت الوليدة كينونتها، لكنها لقبت بـ (كذبة أمها). يتفتح وعي الصغيرة على تلك التفرقة، التى يوقعها المجتمع عليها. وتستمر الكاتبة في استرجاع الأحداث التي تساعد في نمو الرواية وتطورها، وهذا الاسترجاع يستدعى استدعاء تلك المساحة الصغير من المكان / منزل الأسرة ومنزل الخال، فالزمان يدور ضمن هذا المكان الصغير ولا يكاد يتعداه . وتعد رواية (طوى بخيتة) من أهم الروايات التي تعود بذاكرة النص إلى الوراء بالزمان والمكان ، إلى زمن ما قبل البترول، وقبل قيام الاتحاد، ف» التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي يستخدم اصطلاحا للدلالة على استبطان أي خبرة انقضت ومرت لتوها «[2]. فهي قصة أرادت منها الكاتبة أن تصف تلك الرحلة وتنقلها من كونها مجرد ذكريات يتغنى بها الجيل السابق واحتفظ بها في الذاكرة خوفا عليها من الضياع، أرادت الرجوع بالمكان والزمان إلى عصر الأجداد، ذلك كان هدفها، لذا نجد الرواية عبارة عن تسجيل لعادات وصفات البدو والأمكنة التي كانوا يسكنونها، فرواية (طوى بخيتة) هي الماضي الجميل،ولإعادة سرد وقائع الزمان والمكان لصحراء الإمارات وبدوها وعاداتها وتقاليدها.

تبدأ رواية (تثاؤب الأنامل) من نهايتها، حيث تلجأ الكاتبة إلى تقنية الاسترجاع، وتيار الوعي لسرد الأحداث والصراعات التي أفضت إلى تصدع الأسرة وانهيارها، وتقوم بسرد الأحداث

(١) أمنيات سالم، رواية حلم كزرقة البحر، مرجع سابق، ص.٦١.
(٢)مها حسن،الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص.٣٢١.

وتداعي الذكريات بشكل رئيسي (نورا)، بطلة الرواية، وهي ابنة الزوجين الفاشلين: منصور وليلى، حيث تعثر على « صندوق خشبي مركون على زاوية العمر، يترقب يدا تمتد، تهبه بعضا من رفق وحنان، كأنه تائه، يشعر باليتم والفقد، إذ يبدو أن صاحبه غاص في عمق البحر، بينما أخذت الأمواج على عاتقها أن تهديه إلى الشاطئ، إنه مزخرف، نقشت عليه حروف صغيرة(ليلى) وعلى زاويته حمامة صغيرة تتوق للحرية....[1]. فكأن الأحداث تنبثق من هذا الصندوق المحمل بذكريات وماضي ليلى فهذه «هي (ليلى) كما وجدتها أنا في صندوقها مشتتة، مبعثرة، اختلطت الأزمنة حتى صارت زمنا واحدا، فالماضي يشبه الحاضر، والمستقبل مرآة الماضي ..»[2]. ولعل الزمن المتاح في الرواية هو زمن هذا الصندوق، والرجوع بالقارئ إلى ماضي صاحبته (ليلى).

تأخذنا رواية (حدثتنا ميرة) إلى الفترة الزمنية الممتدة من ثمانينات القرن العشرين إلى الآن، حيث ترصد الكاتبة بعيون الطفلة ميرة، تارة، وعيون الراوية، تارة أخرى، تطورات المجتمع الإماراتي وتحولاته، مقدمة مشاهد مفعمة بالخصوصية من هذا الواقع، فالرواية تعود بنا إلى مرحلة الطفولة إلى ذلك المكان وإلى تلك الفترة من الزمان بكل ما تحتويه من مكان وعادات وتقاليد.

استرجعت الكاتبة تلك المرحلة من حياة البطلة (ميرة) مرحلة الطفولة، والقرية أو الفريج، والشارع ،والمدرسة، والبيت، وكأن طفولتها كانت الدافع وراء هذا العمل الأدبي « عشت طفولتي بين أعداد كبيرة من سكان المنزل، إذ كانت جدتي تجمع كل أبنائها في منزل واحد، تصر على أن يجتمع الأبناء والزوجات والأحفاد كل يوم على مائدة الغداء«[3].

لقد جاء توظيف الاسترجاع لضرورة فنية ،وحاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشخصيات فى الزمن الماضي، ومن دون الاسترجاع لا يمكن معرفة علاقة (ميرة) بالشخصيات الأخرى، كما أن الاسترجاع يضيء صفحات من تاريخ الإمارات في تلك الفترة من الزمن، وتختم الكاتبة روايتها بالحنين إلى ذلك الماضي الجميل « أجلس أمام المرآة لأتمعن فى الوجه الذى أحمله منذ سنين،ذات الملامح القديمة، لم تتغير ولم تتحول من الطفولة إلى الشباب ..... كما هو الحال في الملابس، لكنني أجد الحل دائما، حيث أمد يدي في الجلد لأحدث فتحة صغيرة فوق الترقوة، فيتصاعد منها دخان فضي اللون يرسم فوق رأسي دائرة عشوائية، تصدر أصواتا أعرفها جيدا، أتعرف إليها دون الحاجة للتفكير، أشعر بثقلها علي، ذاكرتي ، حنيني، وأزمنة تتجاوز رائحة الماضي التي تلف أيامي مذ كنت صغيرة«[4]. أي أن للمكان حضورا بارزا ومكثفا فى فضاء

(١)رحاب الكيلاني، رواية تثاؤب الأنامل، مصدر سابق، ص.٥.
(٢) المصدر نفسه، ص.١٦٨.
(٣) لميس فارس المرزوقي،رواية حدثتنا ميرة، مصدر سابق، ص.٧١.
(٤)المصدر نفسه، ص.١٠٤.

الاسترجاع مثل الفريج« أحببت كثيرا حكايات ميرة عن فريجهم المطل على البحر«[١] .

وفي موضع أخر « حين أذكر منزلنا القديم بشئ يشبه النعاس، فقد كانت شجرة السدر الكبيرة ....»[٢]، والشارع «وقفنا في الشارع المؤدي إلى فريجنا»[٣]. وفي موضع أخر « منذ أن عرفت الشارع حين صرت ألعب مع أطفال الفريج» [٤]، والمدرسة» الذي عاد بنا إلى تذكّر ذلك الزمن الجميل. إن استرجاع هذه الأماكن يعيد البطلة إلى الواقع ، فالفريج لم يتحول إلى مدينة ولم يكن الزمن مثل هذا الزمن، هذه المدينة الجديدة تتنازل عن كثير من العفوية والراحة النفسية التي كانت تشعر بها البطلة في تلك الفترة وتلك الأمكنة.

ويروي بطل رواية (للحزن خمسة أصابع) تفاصيل المأساة، ويسترجع ذكرياته مع مراد وأسرته، ومداعباته للصغيرة نورة التي وعدها في آخر مرة رآها أن يصحبها إلى الحديقة، لكنه بدلاً من ذلك حملها إلى قبرها بعد الحادث، متمنياً أن تفي لها الملائكة بوعد لم يستطع هو إنجازه. ويذهب بذاكرته إلى رغبة والدتها بالزواج من حبيبته « المذياع يبث بعض الإعلانات. تتوه ذاكرتي في صوت زينب حين اتصلت وهي تبكي قبل ٣ سنوات وترفق صوتها بحب لا يمكن أن تعثر عليه في التاريخ....«[٥] فالعبارة التمهيدية تعتبر مؤشراً دلالياً على المكان والزمان، وبذلك ربما تؤكد إمكانية اكتشاف سرها داخل المتن المنتظر للقراءة الذي يقول فيه ‹‹إلى سائق التاكسي الذي أقل والدي لسنوات من باب البيت الى السوق الداخلي›› [٦]، و نحلل رموز العبارة التمهيدية التي جاء بها الكاتب في إهدائه لهذه الرواية ، العبارة نص سردي كامل يمتلك عناصر سردية تعاقبية ‹‹سائق تاكسي، الأب، الزمان، سنوات، والانتقال اليومي للأب من البيت إلى السوق الداخلي›› وبالرغم من أن السائق يتردد عبر الزمن ‹‹سنوات›› الى دار الأب، ولذا فمن الطبيعي أن يلصق اسمه بالذاكرة ، فالزمان وارتباطه بالمكان له حضور قوي منذ البداية.و يعتمد الكاتب على عناصر استرجاعية كثيرة نافياً العناصر الاستباقية مطلقاً. فالبطل (ناصر) يسرد لنا في بداية الرواية طفولته ورائحة المكان التي ظلت تلاحقه طوال حياته وذكريات بيروت، وألمانيا، ورأس الخيمة وأماكنها المتعددة(الممرات ، الكراج، البيت، وغيرها). وجاءت بعض العنوان الفرعية تحمل الزمن والمكان « الإمارات- صيف ١٩٩٣)[٧] و»بيروت- شتاء ١٩٩٦»[٨]، فالمكان والزمان مرتبطان ارتباطا وثيقا في العناوين،

(١) المصدر نفسه، ص.٩.
(٢)المصدر نفسه، ص.٢٤.
(٣)المصدر نفسه، ص.٦٣.
(٤)المصدر نفسه، ص.٧٤.
(٥) محمد حسن أحمد، رواية للحزن خمسة أصابع، مصدر سابق، ص.٣٦.
(٦) المصدر نفسه،ص.٧.
(٧) المصدر نفسه، ص.٩.
(٨) المصدر نفسه، ص.٥٧.

فالأحداث دارت في صيف ١٩٩٣ وقد حدد الكاتب المكان/ الإمارات، وفي الفصل الأخير ارتبط الأحداث بالشتاء في عام ١٩٩٦ في بيروت. ويختم الكاتب روايته باسترجاع للمكان والزمان « في الساعة الخامسة من يوم بارد في باريس، قبل عودتنا بيوم واحد وبعد ثلاثة معارض مختلفة لصور مراد.... في نفس الليلة فجرا بقيت في الفراش أتأمل أصابع قدمي العشرة «[١] لاحظنا أنه من الضرورى ونحن بصدد الحديث عن الاسترجاع ، أن المكان متواجد فى بعض الاسترجاعات التى تختص بالزمن البعيد، وبرحيل الزمن تتحول الأمكنة إلى ذكرى.

نقرأ في بداية رواية (زاوية حادة)، « لو كانت لنا نافذة مشرعة على قمر الحرية»[٢]. ثم تترك للذاكرة أن تعود بنا إلى الوراء لتفصح عن فضاء المكان وعن زمن الحكاية الأول وهو زمن الطفولة « ما أذكره اليوم حارات قديمة، حارات تنبعث منها في ليالي الصيف المعتمة والساخنة الروائح الكريهة..... ما أذكره عوالم حبلى بالأسرار وبيوتا خشبية، ملاصقة لبعضها البعض، في داخلها الكثير من الأسرار، أسرار مختبئة تحت عباءة الوقت، ذاك الذي يمضي بطيئا ورتيبا، لا تخلخله إلا أصوات الأذان المنبعثة من مساجد مختلفة بعضها بعيد عن منزلنا والآخر قريب جدا ....»[٣]. وتقدم لنا الكاتبة هذا النوع من استحضار الزمن البعيد الذى يغوص فى طفولتها، ويرحل بنا إلى ذلك الزمن الجميل، وتلك الحارات القديمة البسيطة. هذا الوصف يسهم في تحديد صورة العالم الذي عاشت فيها بطلة الرواية طفولتها وعلاقتها به، إذ يستدعي هذا الوصف علاقته الجدلية بالزمن الذي يتصف بالرتابة والبطء في حركته وفي تحولاته. وعلى الرغم من تلك الصورة التي ترسمها لذلك العالم الذي ينغلق على أسراره، فإنه يبقى عالما أليفا لكونه يمثل عالم الطفولة الذي كانت تحتمي به البطلة من المجهول. ولأنه عالم مغلق على ذاته بسبب طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكمه، يغدو التلصص على العالم الخارجي من ثقب الباب أو الفتحات الأخرى الممكنة هو وسيلة التعرف الممكنة على هذا العالم واكتشافه من قبل بطلة الرواية لكونها أنثى، في حين يتمتع الأطفال الذكور بحرية الحركة واللعب واختراق المكان على أساس القسمة الاجتماعية التي يفرضها المجتمع. ويستمر هذا الاسترجاع في أخذ مساحة نصية طويلة تكاد تكون الرواية بأكملها استرجاعا لمراحل العمر المختلفة « ذاك العالم الذي انتميت إليه في طفولتي؛ يعود أحيانا لينقذ بعضا من جفاف الروح، فتأتي صور من تلك الغرفة البسيطة، بأغراضها غير المرتبة، وكتبها القديمة....«[٤]؛ فهروب البطلة إلى الزمن الذى ينقذها من جفاف الروح فتخرج عن فسحة شهيق وزفير إلى ذلك الزمن الجميل، ومن خلال هذه الإضاءات استطعنا تحديد الحاضر، وأنه انطلق إلى الزمن الماضى لاسترجاعه ، والهروب من الزمن الحاضر؛ إذ ترحل بنا

(١) المصدر نفسه، ص.١٤٣-١٤٤.
(٢)فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصدر سابق، ص.٧.
(٣) المصدر نفسه، ص.٧.
(٤)المصدر نفسه،ص. ٩،١٠.

الكاتبة إلى أماكن متعددة مثل (البيت، الغرفة، السطح، المدرسة، الكراج) ، « تلك الأماكن بقيت بمثابة شارع طويل في داخلي..»[١]. ومن خلال هذه الاسترجاعات تتوالد استرجاعات أخرى فى مدة سابقة زمنياً على هذه الفترة.

إن الاسترجاعات الواردة في هذا العمل، ساهمت بشكل فعال في تطويره كما في الاسترجاع التالي « أنظر إلى ساعة الحائط الخالية من بطاريتها، تعودنا على شكلها، لقد توقفت عقاربها من فترة طويلة جدا، ولم يعد أحد يأبه لها، ولكنها في هذا الوقت، شكلت بالنسبة لي شيئا مهما، أردتها في تلك اللحظات أن تحرك عقاربها، أن تعطيني أملا في الحياة....»[٢] فكأن ساعة الحائط هنا تجسد العودة إلى الماضى، وكأن تحرك عقارب الساعة يوحي بالزمن الجديد الأمل في الحياة.

ولاشك أننا سنجد تباينا واضحا بين موقف البطلة من المكان والماضي الذي عاشته، فإذا كانت العلاقة كما لاحظنا تتسم بالتداخل بين مشاعر الحب والكراهية، فإنها في نهاية الرواية تتخذ بعدا واحدا هو القسوة والخوف، وكأنها في استعادة ذكريات هذا الماضي وصوره قد انفتحت على عذاباتها التي عاشتها وعلى رعبها ومرارتها التي كانت ثاوية في أعماق النفس بفعل الزمن وهاهي توقظها من جديد لتكتشف مرارته وألمه وفجيعته «لقد امتلأت الذاكرة بالمياه الآسنة، عالم قبيح من الصور أمامي، صور قاتمة، أرى نفسي بين حشود تحاصرني، وأنا ضائعة، عارية مجردة من ملابسي يمارسون تعذيبهم عليّ ينتزعون شراييني بقسوة ويسبون دمي، هذه الصور المتكررة أراها دوما أخفيها بين تقاطيع هذا الوجه المتعب المنكسر»[٣] .يقدم الاسترجاع لنا صورة عن زمن الطفولة، وما تعرضت له من المجتمع/ المكان « تعود بي الذاكرة إلى سنوات انقضت من عمري، وأكلت بأنيابها فاكهته، تلاشت تلك السنون ولكنني لم أستطع نسيانها، تعمقت في داخلي ووصلت إلى الجذور بكل قسوة، وفي لحظة تتجمع كل المشاعر التي عرفتها في حياتي، والتي تكومت في داخلي، الكره والحب، العشق والجنون، الحزن والهم، التعاسة والتفاؤل، الألم والأمل، وأشك أحيانا، بأنني أشبه بذاكرة حاسوب تختزن كل ما تراه وتحتفظ به بتلذذ جميل»[٤] فالمكان يفرض سيطرته على البطلة ويقيد حركتها وأغلق عليها «كل المنافذ»[٥]، فالاسترجاع يكشف عن ماضي المكان بما يحمله من عادات وتقاليد ضد الأنثي.

يلعب مرور الوقت دورا هاما فى تحريك ذاكرة بطل رواية (الرجل الذي اشترى اسمه)، «وضعف ذاكرتي تناثرت الأشياء منها كزجاجة تحطمت على جلمود صخر فانتشر حطامها

(١) فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصدر سابق،١٠٦.
(٢) فاطمة المزروعي، زاوية حادة، مصدر سابق، ص.١٢١.
(٣) المصدر نفسه، ص.١١٩.
(٤) فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصدر سابق،١١٩.
(٥) فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصدر سابق،.١٢٠.

على مسافات متباعدة ولم تعد سوى ذكرى وذكريات تتراءى في خيال يدغدغني ويراودني في وحدتي»[١]. من خلال هذا الاسترجاع تظهر بعض جوانب حياة البطل فهو شخص وحيد تسيطر عليه الذكريات والحنين إلى ذلك الزمن الجميل الذي يدخل فيه البهجة إلى نفسه. « ذات يوم من أيام الصيف الملتهبة حين تتحول البيوت إلى أفران والحيوانات تتراكض دون هدى لاهثة تبحث عن الظل والعصافير تتطاير كالمجنونة إلى أقرب شجرة...»[٢] .

ما يلفت النظر فى هذا الاسترجاع أن الكاتب منح المكان والكائنات وصفا نفسيا، فالكل يلهث وراء الظل هربا من أيام الصيف الملتهبة. يشتمل النص الروائي على مقاطع استرجاعية متعددة تحيلنا على أحداث سابقة، يكون من مقاصدها ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق الأحداث، أو باطلاعنا على حاضر الأحداث، أو السرد/ الفراغ الذي حصل في القصة حين يسرد البطل الأحداث، و يترك بعض الأحداث جانبا لفترة زمنية معينة « انتبهت من غفوة أحلامي بعد أن شرد فكري إلى ثمانين سنة خلت على قشعريرة باردة تخترق جسمي، فإذا بالوقت قد أظلم، وهذا هو الليل يفرش ظلامه.... كما جئت رجعت ساحبا رجلين محملتين بثقل السنين، مطأطئ الرأس، محدودب الظهر، مشتت الذهن..»[٣]. وقد استغل الكاتب علي أبو الريش في رواية (فرت من قسورة) تقنية الاسترجاع في استرجاع الطفولة والمراهقة « في الطفولة عرف الطريق إلى السكينة والهدوء، قبل أن يعرف السبيل إلى المراهقة العشوائية، فسارت هادئة، مطمئنة، خاصة وأن ترعرع على يد رجل اكتفى بالرزق الحلال....»[٤] ؛ فالاسترجاع ساعد الكاتب على سد بعض الثغرات النفسية التي كان يشعر بها البطل من أثر علاقته بزوجته (غزالة) فهو يعيش مع ذاكرته بعد أن فقد توازنه الجسدي والنفسي مع زوجته. «في هذا المكان، على مرتفع يطل على مدينة رأس الخيمة، وقرية المعيريض، هناك، غابة القرم، المنتشرة، على شكل لسان، حول تجويف بحري، امتد من بحر الخليج.. يقف قابض، يضم قبضته على حفنة من رمل، يصرخ، مثل هذا الرمل الأحمر، يتلون قلبي، يضخ مداده، يغسل القيعان، والأفلاج والوديان ووجوه الناس» [٥] ، ويظلّ يتلذذ بذكر المكان في نزوع إلى الماضي وانسلاخ في آن معا. وتظل لوحات المكان تتشكل من بيئة الصحراء والبحر والأرض والطيّور والنسور والأماكن والقرى والحيوانات الضالة الأزقة والدكاكين والبيت القديم والأبواب الخشبية والعروة الصدئة والمزلاج الحديدي المقفل وملابس خلفان المطلق الرثة.

نلاحظ كيف يشترك المكان في تنشيط الذاكرة والرجوع بها إلى الخلف : «الآن عندما أنظر

(١) منصور عبد الرحمن، الرجل الذي اشترى إسمه، مصدر سابق، ص.٢٣.
(٢)المصدر نفسه،ص.٢٤.
(٣) المصدر نفسه،ص.٦٩.
(٤) علي أبو الريش، رواية فرة من قسورة، مصدر سابق، ص.٧١.
(٥) علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق، ص.٤٠٤، ٤٠٥.

إلى قاربه الضخم، وهو مسجى على الشاطىء، أحفر في الذاكرة، وأجلب الألم والحزن»[1].وهذا الاسترجاع يحقق التوازن الزمني في النص الروائي، ويكشف عن عمق التطور في الشخصية بين الماضي والحاضر.

الاستباق:

هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام متجاوزة الماضي والحاضر إلى المستقبل، بعكس الاسترجاع، و هو «تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلا فيما بعد «[2]. فيعرضه الكاتب كالومضة بتنبؤ أو استشراف في سياق الأحداث، ليعود بعدها الكاتب إلى زمنه بحاضره أو ماضيه ؛ فهو « قفز على فترة ما من زمن القصة، و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[3]. و هو بهذا المعنى يرصد الأحداث التي ستؤول إليها الرواية. و إذا عدنا إلى النص الروائي الإماراتي، نجد أنّ الرواية لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ إلى الاستعادة، و لكننا نجدها في بعض النصوص الروائية، بما يؤكد حضور هذا النسق البنائي للزمن واستيعابها لأهميته، و ما يحققه من استشراف، و قراءة للآتي من الأحداث، و ما يخلقه من متعة لدى القارئ.

ونجد في رواية «المدينة الملعونة» للكاتب سعيد البادي، التعامل الواضح و الفعلي مع الاستشراف، وبناء الحدث، و تراكم السرد، و تكسر الزمن بما يتلاءم مع تكرار انبثاق الاستشراف، أوهي النبوءة، التي ما تفتأ تطل برأسها على القارئ، لتطلعه على إمكانية تحققها. البحث عن (المدينة الملعونة)يتكرار على مدار النص، وهذا التكرار للإشارة الاستباقية، يؤدي إلى تأكيد الحدث النهائي المتمثل في الرغبة في الحصول على تلك (المدينة). و في رواية «عنق يبحث عن عقد» للكاتب عبدالله الناوري، نجد الاستشراف تفصح عنه جريمة قتل سلوى ؛ فهي تستبق الأحداث بالإخبار عن قتلها « أضع احتمال انتحارها لأي سبب غير ظاهر، أما قتلها فيجب أن تتوافر فيه عوامل مختلفة..»[4]. هذا الاستباق، كان له، فعل التَّرَقُّب، و الانتظار المأسور بفداحة الحدث القادم، والترصد للزمن المقبل المحمّل بالفجيعة و رائحة قتل سلوى.

في نصوص روائية آخرى ؛ نجد الاستباق يأتي خاطفاً نادراً لا يكاد يذكر، بما يؤكد مقولة (جيرار جنيت) «إنَّ الحكاية... لا تلجأ إلى الاستشراف بقدر ما تلجأ غالباً إلى الاستعادة»[5]، و ما يبرر هذا الأمر هو « أنّ الماضي أكثر وضوحاً من الحاضر،و المستقبل؛ فالماضي و الحاضر،

(١) المصدر نفسه، ص.٣٩٠.
(٢) مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص.٢١١.
(٣) حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص.١٣٢.
(٤)عبدالله الناوري، رواية عقد يبحث عن عنق، مصدر سابق، ص.٤٥.
(٥)جيرار جنيت،عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص.٣٣.

مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل، أو تحدث الآن، أمّا المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه»[1]. وما دامت صورة المكان تقوم على حفر في الذاكرة، فإنها تخضع لتأملات الذات عند إعادة إنتاج المكان، فالرؤية الجمالية للمكان في الروية الإماراتية لا تنقطع عن الذاكرة إذ أنها تظل مرتبطة بعلاقتها بالمجتمع.

من هنا نصل إلى أنّ من أهم دعائم بناء النص الروائي، (الزمن) بما يحمله من تقنيات كالاسترجاع،و الاستباق، التي تسهم في رسم صورة واضحة المعالم للحياة المراد تجسيدها ؛ فبالزمن يوهب النص الحياة، و توهب الحياة للشخوص و الأمكنة، و من هنا يأتي الترابط بين الزمان و المكان في العمل الروائي ؛ فالزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان.

(١)أحمد حمد النعيمي،إيقاع الزمن الروائي في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق،ص.١١٣.

الفصل الثالث

علاقة المكان بالأحداث

يشيع في النقد المعاصر تعبير(أحداث وقضايا) عند دراسة النص الأدبي بعامة والنص الروائي بخاصة، فالحدث هو» الذي تدور حوله القصة، ويعدّ العنصر الرئيسي فيها «[1] ؛ فهو يسهم في تنمية الموضوعات، و تحريك الشخصيات، و يبعث النشاط في الأزمنة، ويحيي الأمكنة، مما يؤدي إلى سرد متجدد في العمل الفني.

ومما لاشك فيه أن الأحداث التي تتعلّق بمكان ما، قد يتعذَّر أو يستحيل حدوثها في مكان مُغاير، فالحدث الذي يدور على سفينة في البحر يختلف عن غيره الذي يكون في صحراء، عن ثالث يكون في مدينة تمور بالحركة والحياة، ومعنى هذا أن الحدث الروائي «لا يُقدَّم إلا من خلال معطياته الزمانية والمكانية، ومن دون هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية»[2]. والمكان لا يتشكل في الرواية ولا يأخذ شكله الروائي إلا من خلال ما يرتبط به من أحداث «وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ... وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطاً بخطة الأحداث السردية، و يُمكن القول إنه هو المسار الذي يتبعه تجاه السرد، وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيُعطي للرواية تماسكها وانسجامها ... إن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث»[3]، ولن تكون هناك رواية ما إذا لم يكن هناك مكان ما يلتقي فيه شخص بشخص، ويقع فيه حدث ما، تحتاجه الحبكة الروائية والموضوع الروائي. فالمكان «لا ينفصل عن أشيائه، فهي التي تملؤه، وتمنحه ذلك الثراء الذي يتميَّز به مكان عن آخر»[4].

ويرى كثير من النقاد أن المكان يرتبط بالأشياء التي توجد فيه، و»ليس مستقلا عن نوعية الأجسام الموجودة فيه»[5]. وقد صوّر علي أبو الريش في رواية (ثنائية مجبل بن شهوان) المكان تصويراً أخاذاً يمتزج فيه الحدث بالغاية من القص، وهو إبراز جمالية المكان مع ملاحظة المعنى الذي يُريد الإلحاح عليه، وهو أنه هناك ما يتصل بالموروث الشعبي، فالبيئة المحلية ظاهرة في هذه الرواية، فالروائي يختار فترة زمنية معينة هي بالتأكيد فترة ما قبل النفط وتمتد على استحياء إلى فترة «الرخاء»، فالبيئة المحلية حاضرة، بيئة الصحّراء والرمل والبحر والزراعة والقرية، بيئة العرائش والبيوت الطينية الضيقة الصّغيرة، بيئة النخيل والغاف والأسماك، بيئة الغوص والمحار والقواقع واللؤلؤ، بيئة البحارة والقوارب والنواخذة والعلاقات الاجتماعية البسيطة والمعقدة. حتى اللغة المجازية تفزع إلى البيئة لتفيد من التصوير: «يمضي الزّمن، يزحف على صدر مجبل،كما تفعل شباك الصيد، عندما تجر خلفها الرمل ومخلفات المحار والأسماك الميتة، ثم يتوقف مجبل،

(١)عزيزة مريدن،القصة و الرواية، دار الفكر (دمشق) ،١٩٨٠م، ص.٢٥.
(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص.٢٩.
(٣)المرجع نفسه، ص.٢٩.
(٤) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، العدد (٨٣)، سلسلة «كتاب الرياض»، الرياض ٢٠٠٠م، ص٢٠٩.
(٥)محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط.١، ١٩٩١م، ص٥.

ينظر إلى الشاطئ بعينين غاضبتين؛ يصرخ: أيها الشاطئ الأصم، كل شيء هنا أصم، وأخرس، يمارس فجاجة التماثيل والأوثان.» [١].

ومن مثل: «ورسخت البذرة في صحراء صدورنا» [٢]. و يتحدث عن أثر البيئة في الناس وفي تطور الحدث، «هذا الحّر اللاهب الذي لا يطاق» [٣]. فالمكان يؤثر على لغة الشخصيات وعلى سير الأحداث وتطورها. «ستأتيني امرأة بدوية، تحمل على رأسها حزمة حطب، وتتأبط بقجة تلف فيها قوت العيال» [٤] و«امرأة تهش على الغنمات» [٥]. وتلتقي صورة البيئة في تصوير المهنة والمهني والعلاقات الغرامية من مثل ما نرى في تصوير المزارع «البيدار» سلوم العور (الأعور) الذي يحدّث فتاته برقة متناهية بعد أن استدرجها إلى حوض النخيل، ثم حين يقضي وطره منها ينتهرها ويسبها سبّا قبيحا. وتستعين الرواية بجماليات المكان في تطور الأحداث فعند منعطف الطريق المؤدي إلى بيت السركال، المواجه للشارع البحري، كانت هناك، خيمة شامخة، محاطة بفناء من السعف» [٦]. ويتحدث «قابض» طويلاً عن ذكرياته مع عفراء حين ركبا الحمار ليجلبا الماء في منطقة المعيريض، وقدما وصفاً مسهباً عن هذه الذكرى وعن تفصيلات المكان [٧]. ويتلذذ بذكرى المكان «الحديبة» و«طريق بوشج» [٨]. والحديث عن الشاطىء:

«الممتد لساناً بحرياً، لصق خاصرة قرية «المعيريض» فلا يرى «غير المحار، والقباقب الميتة، كم من العمر، والبحر يهمس في أذني وأنا لا أصيخ السمع، وأسير جافلاً قانطاً، عيني تلاحق الروائح النتنة، وأذني تستمع إلى أنين المجذومين..» [٩]، ويشترك المكان أيضاً في بيان التحولات: «الآن عندما أنظر إلى قاربه الضخم، وهو مسجى على الشاطىء، أحفر في الذاكرة، وأجلب الألم والحزن» [١٠]. ارتبطت الأحداث بالمكان في الرواية من أول فقرة فيها إلى آخر فقرة.

تدور أحداث القسم الأول من رواية (فرت من قسورة) لعلي أبو الريش في مكان مغلق، هو فضاء الغرف الذي يتألف منه المسكن الحديث لبطل الرواية التاجرخلفان، بينما تدور أحداث القسم الأخير في مكان مغلق قديم هو القلعة، وفي فضاء مفتوح يتوزع بين الشوارع والجبل والصحراء، حيث يرتبط التحول الذي يطرأ على أحداث السرد، والمنحى الدرامي الذي تتخذه

(١) علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق،ص.١٥، ١٦.
(٢) المصدر نفسه، ص.٢٤.
(٣) المصدر نفسه، ص.١٠٣.
(٤) المصدر نفسه، ص. ١٤٦.
(٥) المصدر نفسه، ص.١٧٢.
(٦) علي أبو الريش، ثنائية مجبل بن شهوان، مصدر سابق، ص.٢٩٢.
(٧) المصدر نفسه،ص. ٣٣٥.
(٨) المصدر نفسه ،ص. ٣٣٦.
(٩) المصدر نفسه ،ص. ٣٤١.
(١٠) المصدر نفسه ،ص. ٣٩٢.

تلك الأحداث بتلك الحركة في الانتقال من مكان إلى آخر. وفي حين ينتمي العالم المغلق للبيت إلى العالم الحديث للمدينة الحديثة، فإن العالم الخارجي يحمل صفات القدم أو يمثل عالم الصحراء، حيث تتجلى ثنائية المكان أو العلاقة الضدّية بين المكانين، وارتباطها بالتحول الذي يطرأ على شخصيات الرواية وعلاقاتها ببعضها البعض، أو علاقاتها بالمكان، ودور هذا التحول والتبدل في تعميق المنحى الدرامي لأحداث الرواية، وتطور بنيتها السردية الحكائية.

يحيل المكان المغلق ـ كما هو معروف ـ على ما هو خاص وذاتي أو على الحياة الداخلية لشخوص الرواية الثلاث خلفان الزوج وغزالة الزوجة وهيلين الفتاة المتبناة القادمة من ويلات بلاد البوسنة، لكي تعوض غزالة عن مشاعر الأمومة التي لم تستطع تحقيقها بسبب عقمها.

داخل جدران تلك الغرف تتكشف الحياة الداخلية لتلك الشخصيات الثلاث من مشاعر وأحلام ورغبات وقلق وصراع يتجلى من خلاله اختلال العلاقة المتفاقم بين خلفان وغزالة، والناجم عن الاختلاف في وعي الشخصيتين واهتماماتهما، حتى يصبح من غير الممكن استمرار تلك العلاقة والبقاء معا، في حين تعيش هيلين صراعها الداخلي المحتدم داخل عالمها بين مشاعر متناقضة حيال تلكما الشخصيتين، تؤدي إلى كسر رتابة إيقاع السرد، وخلق تحول درامي في بنيته الحكائية، وإلى تبدل في علاقة الأحداث بالمكان، وفي المنحى الدرامي لأحداث الرواية.

يؤثر المكان على أحداث رواية (رائحة الزنجبيل) ويسيطر على الكاتبة مما جعلها تتناول عددا من القضايا الاجتماعية والعاطفية والثقافية والاقتصادية التي تطفو على سطح الواقع اليومي وتشكل علاقات الناس ومواقفهم وصراعاتهم وأهدافهم المختلفة. وتتجسد هذه القضايا من خلال الأحداث التي ترويها الراوية، حيث تصارع بطلة الرواية عادات وتقاليد المكان الذي ولدت فيه وتبين لنا عجز الطبقة الواعية المثقفة، عن وقف انهيارات القيم المتتالية، أو الحد من طوفان المادة التي غدت بؤرة اهتمام المجتمع.

للمكان(المجتمع) بعاداته وتقاليده أثر على نفسية البطلة، فقد جعلها تخوض تجربة الزواج النفعي أو زواج المصلحة، لتقدم تحذيرا للمجتمع من عواقبه فتتزوج علياء برجل أعمال متعثر، حاول إقناعها بأنه الأنسب لها زوجا ومديرا لأعمالها ومشاريعها الكثيرة. وتحاور علياء نفسها قائلة: « هناك فواتير كثيرة دفعتها عن ناصر، ليست الفواتير الورقية وحسب، بل فواتير استنزفت عاطفتها إلى أقصى حد لا يمكن أن تسدد بسهولة....» [١] تبرع الكاتبة في تصوير المكان ومدى تأثيره على الشخصيات وعلى سير الأحداث.

نرى القرية ومدى تأثيرها على سير الأحداث وعلى شخصية(عذيبة)، التي لم تلوثها

(١) صالحة غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.١٢٤.

الحضارة الزائفة في المدن الكبيرة، فنلاحظ من خلال سير الأحداث كيف أن المكان يؤثر على نفسية الشخصيات فبمجرد أن تذهب علياء إلى تلك القرية للقاء عذيبة في تلك المنطقة النائية تشعر بالراحة والبساطة والقدرة على التأمل.

« عذيبة قرب الباب محاطة بصغارها وزوجها الذين سيقولون لها بعد قليل: إلى اللقاء لا تتأخري سنفتقدك، لأنها ستصحب صديقتها في نقاهتها إلى الشاطئ الذي مازال محتفظا بأناقته الطيبة التي تغري المتعبين للمخاطرة باللجوء إليه حتى وهو يتخلى عن دفئه بعض الشيء لصالح الشتاء..»[1]. وهذا الوصف الممتع لحياة عذيبة وبيئتها البسيطة هو الذي ساعد في تطور الأحداث وتطورها.

تستهل رواية (عيناك يا حمدة) أحداثها من النهاية، تجالس حمدة حبيباً حكمت عليها ظروف بفراقه، وتسترجع بعد أن تخلو بذاتها على شاطئ بحر، رحلة حياتها، من يوم أن صدمت وهي في العاشرة من عمرها بأنها كانت كائناً غير مرغوب فيه منذ ولادتها، إذ كان أبوها ينتظر الولد بدلاً منها، ولذا جردت من علامة تأنيثها، وكانوا يطلقون عليها اسم حمد، حتى ولدت أمها ولداً فصار هو حمد، واستردت الوليدة كينونتها، لكن ألحق بها الكبار لقب «كذبة أمها». تطرح الكاتبة قضية اجتماعية مؤلمة خطيرة في مجتمعنا.

يسلب المجتمع (المكان) من المرأة قدرتها على تحقيق ذاتها، فهي متبوعة دائما بالذكر وبالعائلة «لبستني أمي العباة والشيلة بدون ما تأخذ رأيي... فجأة مطلوب مني أكبر وأصير عروس..فجأة مطلوب مني أكون عاقلة ورزينة عشان أتأهل لزوجي الجديد حرمة راشد أنا اليوم بنت بو حمد وباكر بصير حرمة راشد..وعقب باكر بصير أم فلان وعلان.... ومتى بكون أنا... متى يكون لاسمي معنى ومكان، متى يكون عندي الحق أني أختار اللقب اللي يناسبني: الدكتورة حمدة الكاتبة حمدة المديرة حمدة.....»[2]. فالمكان يسيطر على الإنسان ويحدد مجرى حياته كما رأينا خلال سرد أحداث حياة حمدة، وتتأزم الأحداث، وتفقد حمدة أمها في حادث خلف الأب مشلولاً، وبقيت حمدة بجواره تمرضه، تاركة راشد بعد أن حكمت عليه ظروف عمله بالسفر خارج الوطن.

تتسلل (مريم الغفلي) فى روايتها (طوى بخيتة) من بين الأحداث لتلفت الانتباه إلى القضية المفجعة في المجتمع(المكان)، التي تتكرر فى أحداث الرواية، خشية أن تتكرس مثل هذه الظاهرة، وتصبح حلا يغض عنه الطرف المجتمع والقانون تحت مبررات واجتهادات كثيرة، إذ تدين الكاتبة من حيث المبدأ الانتقام والقتل الوسيلة الناجعة والخيار الأمثل لحل هذه المسائل، كما

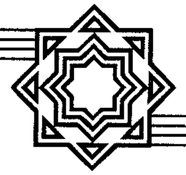
(١) صالحة غابش، رائحة الزنجبيل، مصدر سابق،ص،١٤٣.

(٢) آمنه المنصوري، رواية عيناك يا حمدة، مصدر سابق، ص.١٦٧،١٦٦.

تدين وترفض السلوك الأرعن أيضا الذي يثير الفتنة بدافع الانتقام من العمة (طريفة)، مثلما تدين سلوك الأب الأهوج الذي لم يتحقق من الأمر أو حتى يستجيب لدموع ابنته وهي تنتحب أمامه مؤكدة براءتها، لكن غياب صوت العقل في تلك اللحظة وسيطرة فكرة الشرف والعار. «تصرف بسرعة، الأمر لا يحتمل السكوت أو التهاون، عويش البقرة الياعدة.. لا تفهم شيئا كلما نصحتها غضبت مني وكأني عدوتها.طوفان من الغضب ثار في رأسه يجيبها والشر يتطاير من عينيه: كفى، كفى يا طريفة لا أرغب بسماع المزيد اكتمي ما سمعت وما رأيت دعيني اتصرف وحدي أرجوك... «[1]. الصحراء هي المكان الذي تجرى فيها أحداث الرواية، وبمقدار ماهو تحديد جغرافي، هو أيضا تمكين فكري تاريخي ونظرة مستقبلية لسير الأحداث .

نستطيع أن نقول بأن الأحداث تقوم بها شخصيات أو أبطال الروايات، و تستغرق قطاعاً عريضاً من الزمن، ومكانا معينا تقوم فيها مجرى الأحداث، وبالتالي ونظرا لعدم التكرار في الحديث يمكننا الرجوع فيما تقدم من البحث لإثبات علاقة المكان بالأحداث.

(١) مريم الغفلي، طوي بخيتة، مصدر سابق، ص.١٠٢.



الفصل الرابع

علاقة المكان باللغة

ترى فتحية كحلوش أن «علاقة اللغة بالمكان تتجلى أكثر في الفن الروائي،حيث تتعدد الأصوات بتعدد الشخصيات، وكثيرا ما تكون هذه الشخصيات من بيئات مختلفة مما يؤثر على طابع اللغة. فنجد أنفسنا أمام تنوع لغوي حيث الشخصية القروية تتحدث(بلغتها) الخاصة، والشخصية المدنية تتحدث أيضا بلغتها الخاصة، والشخصية الأرستقراطية لها لغتها كما للشخصية الفلاحة لغتها الخاصة»[١].

وإذا كان الأدب - بتعبير بارت - ليس « سوى لغة، أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته، بل في هذا النظام»[٢]. فإن اللغة من وجهة النظرية الديسوسيرية نظام ، أى تعد «نسقا معينا مضبوط الحدود وهي الجانب الاجتماعي من الكلام الخارج عن نطاق الفرد لأن الفرد الأحد غير قادر على أن يخلقها أو أن يحورها وهي لا توجد إلا بمقتضى نوع من التعاقد بين أعضاء المجموعة البشرية الواحدة .»[٣] حيث تمثل اللغة « ذلك المظهر الرسمي للتراث اللغوي ، ذو النظام النحوي المتجانس المستعمل بين كل أفراد المجتمع «[٤]. أما اللغة بمعناها الخاص فتشير الى الصور اللفظية المعروفة كما تتكون من كلمات و جمل و قواعد و معنى...الخ .

نخلص مما سبق إلى أن اللغة هي تلك المجموعة المعينة من الرموز التي تساعد على التواصل الفكري بين أفراد المجتمع الواحد.و تتضمن المهارات اللغوية والقدرة على الكلام و الكتابة و فهم الرموز الموجودة في لغة الجماعة التي ينتمي اليها الفرد.

وظائف اللغة :

تتجلى أهمية اللغة في الوظائف التي تؤديها ، وقد حظي هذا الجانب باهتمام العلماء، الذين حاول كل منهم بحسب المدرسة التي ينتمي إليها تحديد وضبط هذه الوظائف ، فمنهم من نظر إليها من زاوية فلسفية نفسية ، ومنهم من نظر إليها من زاوية اجتماعية، ومنهم من جمع في نظرته إليها بين الجانبين معا.

ولعل ما يستوقفنا قول «ابن جني» الذي جمع فيه بين تعريف اللغة وظائفها،عرف اللغة بأنها «أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم »[٥] وهو تعريف جامع يستخلص منه معظم وظائف اللغة التي تشعب فيها المحدثونً، « تؤدي وظائف مختلفة تتعدد بتعدد استعمالاتها ومواقعها »[٦]. وبالنظر إلى هذه العناصر مجتمعة يمكن التمييز بين وظيفة وأخرى ، لأنه قد تلتبس علينا الوظائف أحيانا ،

(١) فتحية كحلوش، بلاغة المكان(قراءة في مكانية النص الشعري) بيروت، لبنان، دار الانتشار، ط.١، ٢٠٠٨، ص.٢٨٧.
(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢، ص.٤٨.
(٣) نور الدين النيقر، فلسفة اللغة واللسانيات، تونس، مؤسسة أبو وجدان للطبع والتوزيع، ط.١، ١٩٩٣، ص.٩٧.
(٤) ماريو باي، أسس علم اللغة، تر. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الأردن،ط.٨، ١٩٩٨، ص.١١٥.
(٥) أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.١ ،٢٠٠١، ص.٩٩.
(٦) نور الدين النيقر، فلسفة اللغة واللسانيات، مرجع سابق، ص.١٥٠.

ولا ملاذ لنـا إلا الرجوع إلى موقف الملقي أو المتلقي أو الظرف أو الرسالة أو السياق الذي ترد فيه .

ومن جملة وظائف اللغة نذكر :

١ـ وظيفة التعبير عن الأفكار والعواطف والانفعالات :

تعتبر اللغة ـ من وجهة نظر بعض اللغويين الذين ينظرون إليها على أنها تابعة ليمادين الفلسفة والمنطق والعواطف ـ أداة لنقل الأفكار والأحاسيس وكل ما يختلج بصدر الإنسان. «ينطق ببعض الكلمات إنما يفعل ذلك لكي يعبر، أي ينقل العواطف والأحاسيس والأفكار من الداخل إلى الخارج»[١] ، ومن هنا فاللغة « تتيح لكل إنسان تبليغ تجربته الشخصية إلى نظائره ، ويشمل مفهوم التجربة كل ما يشعر به الإنسان أو يلاحظه ، سواء أخذت هذه التجربة صيغة يقين أم شك أم رغبة أم حاجة ، ويمكن للتبليغ أن يتم في قالب إثبات أو استفهام أو طلب أو أمر دون أن يخرج من إطاره الخاص»[٢]. اللُغة إذاً هي وسيلة تواصل بين بني الإنسان، عن طريقها يستطيع التفاهم مع الآخرين، يعبّر لمن حوله عمّا في نفسه، ويفهم بها ما يدور في نفوس الآخرين.

٢- الوظيفة الاجتماعية: للغة رمز اجتماعي، وعليه فهي من وجهة نظر المدرسة الفكرية حقيقة اجتماعية باعتبارها أداة تساعد على تسيير شؤون المجتمع وتصريف أموره وتوجيه أفراده لما يتعين أن يكون عليه من سلوكات،وهذا مـا يؤكده يسبرسن الذي يرى «أن كلمات اللغة في الاختلاط الاجتماعي لا تستعمل في أكثر الأحايين لتنقل الأفكار أو لتوضيح أشياء من هذا القبيل أو حتى للتعبير عن الشعور، ولكنها تستعمل لتشبيع الاشتياق إلى النزعة الاجتماعية والمصاحبة التي يهواها الإنسان »[٣]. و يتجلى دور اللغة في الناحية الاجتماعية في المجتمع الإماراتي بوجه الخصوص، وتساعد في تقويم سلوك الفرد بما يتماشى وتوجهات المجتمع باعتبارها حاملة للقيم والمثل التي توارثها جيل عن جيل.

٣- الوظيفة النفسيـة :

تتمثل هذه الوظيفة عند ثروندايك: Thorndike في إحداث استجابات لدى المتلقين وإثـارة أفكارهم وعواطفهم ، ومن هنا فهي ترتبط بقانون « الإثارة والاستجابة « ، وهذا بخلاف ما يذهب إليه(يسبرسن) الذي يحصر هذه الوظيفة في الجانب الترفيهي للغة ، لكونها وسيلة من وسائل الراحة والترفيه عن النفس والتحرر من القلق والاضطراب ، لأن المرء حين يغني أو يتحدث بحديث لا هدف من ورائه ، فهو إنما يفعل ذلك ليرفه عن نفسه ويمتع الآخرين، «اللغة لها وظائف أخرى

(١) حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي،الجزائر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية،ط١، ١٩٩٣، ص.٧٣.
(٢) سليم باب عمر، باني عميري، اللسانيات العامة الميسرة (علم التراكيب) ،الجزائر، ١٩٩٠، ص.٦٩.
(٣) نور الدين النيقر، فلسفة اللغة واللسانيات، مرجع سابق، ص.١٥١.

علاوة على كونها أداة اتصال ، وهي لا تستخدم فقط في الكلام بل في الغناء أيضا، والحديث لا هدف له في الغالب إلا مجرد اللعب بالأصوات ليمتع الفرد نفسه ويمتع الآخرين ، فليست الحياة اليومية جدا كلها ، بل هناك فرص ينبغي أن لا نفكر فيها وذلك حينما نترك العمل جانبا ، وفي مثل هذه الظروف لا تؤدي اللغة وظيفة حل المشكلات، بل لها في هذه الأوقات وظائفها ، فهي وسيلة من وسائل الراحة وتقليل الاضطراب وكسر حواجز الغربة بين الفرد ومن يشاركه الحديث، وإقامة علاقات تنأى عن العلاقات التقليدية « [١]. ولكن مع هذا كله تبقى اللغة حتى في مثل هذه الحالات والظروف وسيلة تواصل فالمرء حين يغني أو يتحدث بأي حديث فهو يتواصل مع المحيطين به .

اللغة أداة للتواصل :

لعل مما يقع عليه الإجماع أن وظيفة اللغة الأساسية هي التعبير أي التواصل ، بمعنى أنها وسيلة لتبادل الأفكار ونقل الأخبار بين الأفراد .

أ ـ الاتصال :

الاتصال لغة من « و ص ل « ، ومن معانيها :

-بلغ وانتهى : حيث يقال : « (و ص ل) (وصلت) الشيء من باب وعد و « صلة « أيضا و « وصل « إليه يصل وصولا أي بلغ «[٢].

- اتصل : بمعنى « دعا دعوى الجاهلية ، وهو أن يقول : « يا لفلان « ، قال تعالى: « إلا الذين يصلون إلى قوم « / النساء : ٩٠ / أي يصلون «[٣] ، ومنه « وصل الشيء بغيره فاتصل ، ووصل الحبال وغيرها توصيلا :وصل بعضها ببعض...ووصلت شعرها بشعر غيرها، «ولعن الله الواصلة والمستوصلة» [٤] .

ب ـ التواصـل : التواصل من « تواصل « على وزن تفاعل و يدل على :

١ ـ المشاركة بين اثنين فأكثر ، مثل : تقاتل زيد وعمرو ، تجادل زيد وعمرو وعلي.

٢ ـ التظاهر : ومعناه الادعاء بالاتصاف بالفعل مع انتفائه عنه، مثل: تناوم، تكاسل

٣ ـ الدلالة على التدرج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا ، مثل : تزايد المطر، تواردت الأخبار.

(١) فتحى علي يونس ومحمود الناقة، وعلي مدكور، أساسيات تعليم اللغة العربية والتربية الدينية، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط.١، ١٩٨٠، ص.١٢.
(٢) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٦٧، ص.٧٢٣، وينظر ابن منظور، لسان العرب، ج١١، ص.٧٣٦.
(٣) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مرجع سابق، ص.٧٢٥.
(٤) الزمخشري، أساس البلاغة، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص:٦٧٨.

٤ ـ المطاوعة : وهو يطاوع وزن « فاعل « ، مثل : باعدته فتباعد ، واليته فتوالى» [١]. من خلال ما سبق يتضح أن» الاتصال « و» التواصل « مشتركان في الجذر اللغوي « وصل « وكلاهما مصدر ، فالأول « اتصال « للفعل المزيد « اتصل « على وزن « افتعل « ، قلبت فيه الواو « تاء « على الشكل الآتي : وصل : اوتصل اتتصل = اتصل ، قلبت الواو تاء ثم أدغمت في التاء المزيدة . والثاني « تواصل « للفعل المزيد « تواصل « على وزن « تفاعل « ومن هنا ـ وعلى الرغم من كونهما لا يأتيان في غالب الأحيان إلا متلازمين ـ يختلفان في المعنى، ويعود هذا «الاختلاف لاختلافهما في البنية المورفوتوجية ، فوزن « افتعل « وإن كان من معانيه كما يقول الصرفيون « الاشتراك «، فإن فعل « اتصل « لا يدل على هذا المعنى ، لأنه لا يقع من فاعل واحد ، وهو في ما نرى لا يتعدى في معناه الوضعي مجرد إقامة علاقة مع شيء أو شخص عن طريق وسيلة معينة ، ولا يدل على معنى التواصل [٢] .ويذهب عبد الجليل مرتاض إلى القول:» إن الاتصال أكثر عموما من التواصل والتوصل والمواصلة « [٣].

ومما سبق نتبين أن مفهوم التواصل ينحصر أساسا في الممارسة الفعلية للغة ، شفوية كانت أم كتابية، في حين يقتصر الاتصال على الوسائل والأدوات والطرق التي تساعد على تحقيق وتجسيد هذه الممارسة في الواقع الملموس، والوسائل متعددة، منها اللغة: الكلام، والكتابة: الرموز، والإشارات، والعلامات والرسوم ...إلخ . ومن هذه الوسائل ما يستدعي وسائل أخرى ففي الكلام مثلا قد نحتاج إلى الهاتف أو الصورة ، وفي الكتابة نحتاج إلى الفاكس ، والبرقية، والأنترنيت ...وما إلى ذلك مما توفره التكنولوجيا الحديثة ، وهذا بحسب موقف وموقع كل من طرفي العملية التواصلية.

نستنتج أن « اللغة تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش .... بلا قيد أو شرط، وتفتح منافذ متجددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطور باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنص، ومرايا تعمل على عكس مصوراتها في الاتجاهات كلها»[٤]. فاللغة وعاء المعرفة،وحمالة الفكر،وأداة تنميط المعرفة للهجات العامية، باعتبارها أداة التواصل والتفاعل وصياغة العلاقات الاجتماعية.

اللهجة:

اللهجة: « هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمى إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه

(١) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، بيروت، دار النهضة للطباعة والنشر، ط.١، ١٩٧٤، ص.٣٨.
(٢) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، المرجع السابق، ص.٣٦.
(٣) نور الدين النيفر، فلسفة اللغة واللسانيات ، مرجع سابق، ص . ١٥٧.
(٤) محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية(فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة) ، عمان، دار مجدلاوي،ط.١، ٢٠٠٧،ص. ٦٧.

الصفات أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هى جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر أتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض وفهم ما قد يدور بينهم من حديث فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات» [١] .

اللهجة مثل « اللغة تنظيم اجتماعي ترتبط أساساً بحركة الإنسان الذي يشكل نواة المجتمع، وتنظم حياة المجتمع بكافة على أبعادها من خلال ممارسة الفرد لمصطلحاتها « [٢]؛ «فالألفاظ تعيش مع الناس، تنتقل من جيل لآخر وهي بانتقالها تكتسب دلالات اجتماعية يتعارف الناس عليها، فقد يتسع مدلولها و قد يضيق و يتخصص»[٣] و الألفاظ بهذا المعنى حاملة ومحمولة حاملة لجملة من العلاقات الإجتماعية المنمطة و محمولة بممارسة الأفراد لها و نقلها من جيل لآخر، علاوة على امتلاكها لذاكرة، فيما تمثله من سيرورة متحولة من معنى إجتماعي لآخر.

ولتسليط الضوء على اللهجة الإماراتية وغزارة مفرداتها، نجد الحديث عن اللهجة يقابل دائما بالرفض من البعض الذي يرى أن الإكثار من هذا الموضوع إنما يكون على حساب اللغة الأم، وأنه يباعد بين أبناء الضاد ولغتهم التي يستمدون منها تميزهم وفضلهم على الأمم الأخرى. ونحن هنا لا نتحدث عن اللهجة إلا كونها ابنة اللغة الأم، تتميز بميزاتها وتتصف بصفاتها وتتشكل بشكلها.

إن أول ما يواجهنا في العمل الأدبي هو لغته، فاللغة تعكس جانبا مهما من جوانب الخطاب الروائي، كاشفة عن كثير من أساليب المؤلف في تشكيل بنية النص الروائي. تأتي اللغة في الرواية الإماراتية من خلال المزاوجة بين الفصحي والعامية، والمراوحة في استخدام اللفظة النابعة من البيئة المحلية (الإماراتية) ، إلى جانب الكلمات العامية ذات الجذور الفصيحة التي تنم عن وعي ودراية شديدين بالمجتمع وبقاموسه الخاص.

وفي رواية (بنت نارنج الترنج) لسارة الجروان، تعكس اللغة جانبا مهما من جوانب اللهجة العامية، كاشفة عن كثير من التكوين الجغرافي للبيئة المحلية. ولتتماهى مع تلك القيم الجمالية و الفنية التي تنهل من التراث اللغوي والأدبي و الفني ، و تستفيد من الموروث الشعبي الإماراتي.

من خلال السياق اللغوي التالي سنلاحظ كيف تكثر في السرد مفردات اللهجة المحلية الخاصة بالإمارات:

(١) أحمد عبد الرحمن حماد، الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط.١، ١٩٨٥، ص.٩.
(٢) محمد صادق حسن عبدالله ، جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط.١ ، ١٩٩٣ ، ص٧٦ .
(٣) عبد القادر أبو شريفة وآخرون، علم الدلالة والمعجم العربي، دار الفكر والتوزيع، الأردن، عمان، ط.١، ١٩٨٩، ص.٥١.

« سمع الراعي وشاف الغزال طايح على الطوي يصيح، راغ الراعي الغزال وحوشه صوب الحظيرة، بعدين رد وسار يويج في الطوي شاف هالبنية الغاوية في وسط الطوي تصيح وتنتحب ركض الراعي وخبر الشيخ. في اليوم الثاني ختل الشيخ للغزال وهو ساير صوب الطوي، يوم وصل الغزال عند الطوي برك على ركبه وصاح بأخته قال: يا خويتي السكاكين سنن ولقدور يصفرن، سامحيني يا أختي ما قدرت أحميج، وصاح الغزال لين تساقطت دموعه شرات البركة على الطوي، وطلع نواح أخته من الطوي صوت يحرق فؤاد الكافر.»[1] من الملاحظ فى لغة السرد في هذا المقتبس، أنه يستخدم اللغة العامية البحتة، وربما ترى الكاتبة في استخدامها انسجاما مع الشريحة الكبيرة من المجتمع. فالكاتبة اعتمدت في روايتها على تصوير شخصيات تتحدد هويتها بالمواقف التي تنسجها لها الكاتبة.وتدل على دراية الكاتبة بالألفاظ العامية، التي لا يجيدها إلا أبناؤها .

وفي مشهد أخر من الرواية نفسها:

« راح الحطاب حق عياله دخل عليهم فرحان زقرههم حواليه وطلب منهم يسكتون ما حد منهم يتكلم كلمة وحدة وقال لهم: هذه نعمة الله سبحانه أنعم علينا بها، ما أباكم تطرونها جدام حد من الجيران أو الأهل وإلا ترانا بننحرم منها للأبد وبيرد أبوكم للمشقة والتعب وبتردون للفقر والعازة «[2].

لم تتوقف الكاتبة في هذا المقتبس على استخدام اللغة العامية فقط ، بل استخدمت اللغة كسمة أسلوبية تعكس صورة المكان الذي يعبر عن هذه اللهجة، على سبيل المثال: (جدام) أصلها (قدام) قلبت القاف جيم.

نلاحظ أن اللغة كانت مقصودة من قبل الكاتبة فاختارت اللهجة المحلية لتعبر عن مجتمعها وليلائم النص الروائي. تلك اللهجة الإماراتية ذات الصبغة المميزة، والمعجونة بعرق التجربة الطويلة، والخبرة المتعمقة في فهم الحياة وواقع الإنسان الإماراتي،خلقت لدى الروائية (سارة الجروان) القدرة على الكتابة باللهجة الإماراتية، باعتبارها تسهم في تقديم صورة صادقة للمجتمع الإماراتي المحلي وهذا ما مثلته روايتها « طروس إلى مولاي السلطان»

« عجل حبيش برفع القرص فوق النار ووضعه فوق قطعة سرود[3]، صغير،وجعل ينفض عنه آثار الرماد اللاصقة به فيضربه على كلتا جانبيه ضربا خفيفا، ثم قطعه قطعا صغيرة، ووضعه في

(١) سارة الجروان، بنت نارنج الترنج، دار الآداب، بيروت،ط.١، ٢٠١٠،ص.٥١، ٥٢.
(٢) سارة الجروان، بنت نارنج الترنج، دار الآداب، بيروت، ط.١، ٢٠١٠،ص.٤٣.
(٣) سود مفرش سفرة الطعام يصنع من خوص النخيل.

المدق[1] أيدانا بتنعيمه بواسطة المنحاز[2]، تناول جمعة قطعة صغيرة لاكها[3] في فمه ثم قال:صب فوقه سمن[4] كان يحتفظ بالمسن في قطعة معدنية تناولها وكانت قريبة منه وصب منها كمية سمن فوق القرص... عزم على جمعة ليشاركه عشاءه المتواضع»[5].

في موضع آخر:

« بعد أيام معدودات وفي صبيحة يوم لم تعرف له الخضراء ألما أشد في قسوته سوى موت الشسخ بن عتيج، حضرت إلى بدعة البيت عربة فارهة سماها جمعة لأولاده عندما تساءلوا عنها بيت فرد اصطفت أسفل بدعة البيت، ليقوم البيادير بتحمل القش[6] الذي أوثق جيدا بواسطة الحبال والليف ولخصافة[7] ثم مالبثوا أن رتبوه في بدي الموتر[8] الكبير ذي الأسياخ الحديدية»[9].
تميزت الرواية بالعديد من مواطن الجمال ولكن ما يهمنا في هذا الموضع، استخدام الكم الهائل من كلمات اللهجة العامية، على النحو الذي رأيناها واضحا في المقتبس الأول والثاني، وقد افردت الكاتبة هامشاً كبيراً لشرح الكلمات العامية المستخدمة بعناية في سرد الأحداث، وبذلك منحت مصدر الموروث الشعبي المحلي مساحة ممتازة من النص، كون الموروث عنصرا عاكسا للظروف الاجتماعية والنفسية والاقتصادية.

عنوان الرواية بلا شك مثير للانتباه والتساؤل وبخاصة كلمة (الحدال) في عنوان الرواية الرئيسي ‹›طروس الى مولاي السلطان›› الكتاب الأول بعنوان ‹›الحدال›› بفتح الدال، وهي تسمية شعبية لثمرة المانغا قبل نضوجها، وقد تأخذ بعداً دلالياً يرتبط بالمكان الذي تواجدت فيه. لذلك حرصت الكاتبة على هذه اللفظة المحلية في العنوان وذلك لرغبة منها في استعادة مفردة مازالت ترتبط بالمكان وتؤثر فيه.

إن بنية العنوان اللغوية في رواية (طوي بخيتة) لمريم الغفلي، المستمدة من الملفوظ المحلي تجعله يحيل أيضا على ما هو خارج النص الروائي أي البيئة الاجتماعية التي تستخدم هذا الملفوظ في لهجتها الخاصة، الأمر الذي يكشف عن خصوصية المكان التي يحملها العنوان على المستوى الدلالي والرمزي، ودور ذلك في تحديد الإطار الثقافي والاجتماعي والتناصي الذي يندرج فيه.

(١) المدق: حديدة الهاون، تستعمل للطحن.
(٢) المنحاز: الهاون، ويتم بها طحن الحبوب وغيرها .
(٣) لاكها: ادخلها في فمه .
(٤) سمن: الدهن زبدة البقر.
(٥) سارة الجروان، طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق، ص. ١٠٨، ١٠٩.
(٦) القش: تقلب القاف ج (جش) نوع من التمر أشبه بالنغال غير أن لونه أحمر.
(٧) الخصافة: تصنع من سعف النخيل .
(٨) بدي الموتر: هيكل السيارة الخارجي، وهي كلمة إنجليزية في الأصل تم توضيحها سابقا.
(٩) سارة الجروان، رواية طروس إلى مولاي السلطان، مصدر سابق.ص. ١١١.

حيث تنتمي رواية (طوي بخيتة) إلى الرواية الواقعية التقليدية التي تعنى كثيرا بالمكان ووصف تفاصيله وتأثيره القوي في حياة شخصياته ولهجتهم الخاص.

تستخدم الكاتبة اللغة الفصحى إلى جانب اللغة المحلية، فهي تستخدم أسماء الأشياء والأدوات المستعملة، أو أبيات الشعر النبطي الذي يجري على ألسنة شخصياتها باعتباره جزءا من طقوس الحياة البدوية في تلك البيئة التي لا تعرف الاستقرار. لذلك تكثر في السرد مفردات اللغة الخاصة بهذه البيئة مثل مفردات الأشياء والأدوات المستعملة: الرشاء[١] ،الهاروك[٢]، التاوه[٣]، الياعد[٤]،الضميدة [٥]، الخرس[٦]، السيم [٧]، الصوفية [٨] المدواخ[٩]، العنزروت [١٠] وغيرها الكثير من الألفاظ العامية التي سادت السرد الروائي.

تظهر أهمية العناية بذكر الألفاظ العامية الخاصة بهذا المكان الجغرافي، في أنها تساعد القارئ على معرفة اللهجة التي يتميز بها المكان الروائي في العمل الأدبي وحرص الكاتبة على توضيح وأبراز هذه اللهجة.

لقد استخدم ناصر الظاهري في روايته(الطائر بجناح أبعد منه) الألفاظ العامية، للتعبير عن الأغراض التي يحول العرف الاجتماعي بينه وبين الإفصاح عنها؛ فمرة يعبر بلهجة العامية البحتة، ومرة باللهجة القريبة من الفصحي من مثلا: الأدب[١١]، ماصخ[١٢]، الحوة[١٣] هاب ريح[١٤]،

(١) الرشاء: هو حبل مجدول من الليف تربط به الدلو، مريم الغفلي ، رواية طوي بخيتة، ص. ١٣.
(٢)الهاروك: هو خرج من الجلد توضع فيه عدة الأكل والمؤنة على ظهور الأبل. رواية طوي بخيتة، ص. ٢٦.
(٣) التاوه: هو أداة نحاسية تحرك بها حبات القهوة في التاوه. رواية طوي بخيتة، ص.٢٦.
(٤) الياعد: هو الفرو المصنوع من جلد الغنم المدبوغ بدون إزالة الصوف منه، رواية طوي بخيتة ص. ٢٩.
(٥) الضميدة: هي سلة صغيرة تصنع من سعف النخيل الطري لا تستعمل إلا في بداية موسم التبشره حيث توضع فيها تباشير الرطب ويتم إغلاقها بعد ذلك بواسطة خوص النخيل وتهدى للأهل والأحباب وعادة ما يكون أول بشاير الرطب من نخلة النغال التي تجود زراعتها في المناطق الجلية وخاصة جبال الحير. رواية طوي بخيتة ص.٥٢.
(٦) الخرس: هو جرة من الفخار عادة ما كانت تعلق أمام البيوت لتبريد الماء والخرس أصغر جرار الماء ذو رقبة صغيرة من الأعلي ويستعرض عند الوسط وله قاعدة... رواية طوي بخيتة، ص. ٧٢.
(٧) السيم أو المنامة: وهو مكان النوم ينصب أمام البيوت قديما كي تنام عليه الأسرة كاملة وتستخدم في بناءه جذوع النخيل والسعف. رواية طوي بخيتة، ص. ٧٣.
(٨) الصوفية: قطعة مستطيلة من الصوف تنسجها النساء قديما على السدو وهي تتكون من لونين هما الأسود والأحمر في نهاية طرفيها شراشيب جميلة تستخدم كغطاء وتوضع على ظهور الأبل وخاصة عندما تركب النساء وكانت أجمل هدية من الممكن أن يحصل عليها الرجل من قبل الأمهات والأخوات...رواية طوي بخيتة، ص. ١٠٦.
(٩)المدواخ: هو الأداة التي يوضع فيها التبغ أثناء التدخين قديما، رواية طوي بخيتة، ص. ١١٨.
(١٠) العنزروت: دواء شعبي يستخدم لتجبير الكسور.
(١١) الأدب: لفظة محلية تعني الحمام وتقال تأدبا عند الناس، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص. ٣٥.
(١٢)ماصخ: ماسخ قلبت السين إلى الصاد، وهو الطعام إذا كان ناقصا من الملح او السكر أو طعمه غير مستحب، رواية الطائر بجناح أبعد منه ، ص. ٤ .
(١٣)الحوة: نبتة برية تنبت في المقابر ولا تؤكل، ولا يعرف عن أصل لعروقها، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص.٤٧.
(١٤)هاب ريح: كناية عن الشجاعة، أي رجل فيه نخوة وشهامة، وهاب ريح النار: مُشعلها، دلالة الكرم، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص. ٤٨.

دروازه[١]، العتلة [٢] الحرمة المدارسة [٣]، العلعول [٤] الحوايّ [٥] البادلة و التلي [٦] وغيرها الكثير من الألفاظ التي سادت الرواية وأضفت عليها شيئا من الطابع المحلي.

كان الكاتب حريصا كل الحرص على إدراج الألفاظ العامية وشرحها في الهامش ليتمكن الجميع من فهمها. فلغة الرواية ينبغي أن تكون بمثابة أمارة خفية لخصائص المكان وما يرتبط بطبيعة هذا المكان، وبيئته، فاللغة هي التي تحدد طبيعة المكان. عند الحديث عن ثنائية الفصحى والعامية التي تشكل دائرة من أوسع الدوائر وأعمقها جدلا بين المؤيدين والمعارضين في هذا المجال وبالرغم من ثقل كفة المؤيدين لسيادة الفصحى في السرد الأدبي بأنواعه ،إلا أن الصراع ما زال دائرا بين مؤيد ومعارض في أن تنخرط لغة الموروث الشعبي في لغة النص الروائي سردا ووصفا وحوارا أو لا تنخرط ولاشك أنه بين انخراطها أو عدم انخراطها فجوة عميقة ينبغي الإلمام والوقوف عندها. فثمة فريق يرى بأن اللهجة العامية قادرة على نقل الوقائع والأحداث بمصداقية، وبحرارة ملتصقة بالحدث اليومي، بينما يرى فريق آخر بأن الكتابة الأدبية تستلزم البلاغة، والأسلوب الرصين، والجماليات التي لا تتحقق إلا عبر اللغة العربية الفصحى.

يرى المناصرون لسيادة العامية أن الأدب يجب أن ينزل إلى مستوى الأفراد العاديين، وذلك انطلاقا من أن اللغة ملك الأمة التي تنطق بها ولا يعني هذا إلا احترام لغة العامة التي يتناولون بها أحاديثهم ويعالجون بها قضاياهم المختلفة [٧]. ويذهبون إلى أبعد من ذلك عندما يتحدثون عن هذه الازدواجية بين الفصحى والعامية على أنها إذا لم تحسم لصالح الثانية فإنها تصدع وحدة المجتمع وتجعل منه طبقات اجتماعية ثقافية وعقلية، وذلك عندما ينقسم المجتمع إلى مثقف وغير مثقف، وبالتالي يصبح المجتمع عندهم طبقات متفاوتة، وهذا في نظرهم ليس في خدمة المجتمع، وبدلا عندهم من أن تكون اللغة وسيلة للمعرفة تصبح اللغة غاية في حد ذاتها، وتصبح مادة صعبة التعلم، ولا يضيف هذا في نظرهم إلا معاناة تضاف إلى أنواع المعاناة الأخرى في آدابها وفنونها ووعيها ،ويعزز هذا الموقف (أنيس فريحة) في كتابه (نحو عربية ميسرة) ، عندما يقول: « إن العرب يشعرون أن لغتهم هي اللغة المحكية، وأن الفصحى لغة رسمية، وعليه عنده فهم لا يشعرون بأنها

(١) دروازه: البوابة الكبيرة، وهي فارسية من دار وازا أب الباب أو الممر، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص. ٦٢.
(٢) العتلة: فصيحة وهي قطعة حديد تقيلة مسننة، تشبه الرمح للحفر. رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص. ٦٥.
(٣) الحرمة المدراسة: من المعتقدات القديمة التي عرفها مجتمعنا، وهي العروس التي لم تنجب، بسبب دخول امرأة أخرى عليها ولدت حديثا وأكلت من طعامها وتعالج المدراسة بأخذها على قبر إنسان مقتول حديثا وتطوف حول قبره، ويردد الأهل: يا مذبوح بلا جرمه فك الدراس عن الحرمة. رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص.٨٧.
(٤)العلعول: خصلة شعر طويلة في قمة رأس الصبي، تترك دون حلق، كجزء من زينة أو كجزء من معتقد شعبي، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص.٨٨.
(٥)الحوايّ: الحواج وهو بائع الحاجات، إما يكون متجولا أو صاحب مكان معروف، رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص.٨٨ .
(٦) خيوط من الزري الفضي أو القصب أو المذهب، تزين به النساء صدور كناديرهن أو سراويلهن الطويلة، والبادلة تصنع من التلي وتزنر ساق السروال الطويل. رواية الطائر بجناح أبعد منه، ص. ١٠٣.
(٧) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط.١، ١٩٨٢، ص.٧٧٩.

جزء من حياتهم،بل إنهم إذا تكلموا أو صلوا أو غنوا أو غضبوا أو شتموا فإن اللغة التي يعبرون بها عن هذا كله إنما هي اللغة العامية« [1]. ويتمثل بالجانب الأخر وجود « تيار محافظ « من اللغويين القدامى ؛ سعوا إلى منع التهاون في الفصحى نطقًا وكتابة ، وكان لهم الدور الأكبر في الحفاظ على العربية الفصيحة . ويرون أن العامية لم يكتب لها النجاح والرواج لأنها في نظرهم « عاجزة عن استيعاب الآداب الرفيعة والمعاني العميقة التي ينبغي أن تسود في المجتمع إذا أردنا تكريس الجيد وإبعاد الرديء« [2] .

و يا ترى هل هناك صعوبة في تصوير البيئة بلغة عربية فصحى وبالعامية معا، وبشكل يفهمها القارئ العربي أينما كان، ويفهم معاني ألفاظ الرواية ومدلولاتها؟ هذا ما تجيب عليه الروايات الإماراتية التالية:

فمن الضروري الوقوف على اللغة في بعض الروايات، مزجت رواية (عيناك يا حمدة) لآمنه المنصوري، بين الفصحي والعامية، فأنطقت البطلة (حمدة) بالفصحي في الأجزاء الأولى من الرواية، ثم أنطقتها باللهجة العامية المغرقة في محليتها في سائر الأجزاء الأخرى.

أما رواية (شجن بنت القدر الحزين) فتميزت باللغة « المبسطة الخالية من التقعير في المفردات المستخدمة، وهي لغة تكاد تقترب من اللغة الصحفية،إذ تتسم التراكيب اللغوية بالتقريرية والتعبيرية البسيطة المؤدة باللغة الفصحي البسيطة والعامية أحيان خري»[3]. نلاحظ وجود لهجة عامية بجانب الفصحى، وهي تمثل ظاهرة موجودة في معظم الروايات الإماراتية. إن اللهجة المحلية للحياة اليومية تخضع للطبيعة الاجتماعية،التي تقضي بوجود لغة للثقافة والمكان الذي تمارس فيه الحياة اليومية.هذا ما تميزت بها راوية (أنثى ترفض العيش) لمريم مسعود الشحي، « يا عمتى سعاد اشتقت لج موت، هكذا رميتنرد احتياجي واشتياقي، عسى الموت لعيوم عدوينج با غالية هلا وغلا بريحة الغاليين يا قطعة منهم اشحالج يمة؟«[4].

وفي موضع آخر

« نهضت، فالمساء نوم طويل وعميق، كان لدي إحساس إنسان طرح أرضا جراء حمل قصف كاهله، هكذا صحوت وجلست لأكمل ما بدأت به من كتابة... كيلا أموت يا أبي!» [5]. فالكاتبة استخدمت العامية لأنها تناسب الرواية وتعبر عن شخصياتها بشكل أدق، واستخدمت الفصحي في القواعد والنحوي.

(١) أنيس فريحة ، نحو عربية ميسرة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط.١، ١٩٩٥، ص. ١٢٢.
(٢) مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ٢٠٠١، ص. ٢٩.
(٣)عبد الفتاح صبري، السرد في الأدب الإماراتي ، مرجع السابق، ص. ٣٠.
(٤) مريم مسعود الشحي، أنثي ترفض العيش، مصدر سابق، ٩٦.
(٥) مريم مسعود الشحي، أنثي ترفض العيش، مصدر سابق،ص.٢٣.

تميزت رواية (ريحانة) لميسون صقر، بتداخل المستويات المختلفة للغة في الرواية، بين الفصحى والعامية (الخليجية والمصرية) والديالوج والمونولوج الداخلي. وإدخال اللهجة العامية ساعدا على التباين بين الشخوص، وبالتالي تنوعت المستويات اللغوية، وخاصة الحوارات بين الزملاء في الجامعة، لكن ثمة حوارات تدور بين بعض الشخصيات، تكون باللهجة المحلية أو بلهجة قريبة للفصحى وتتناسب تماماً مع شخصياتهم ومستواهم الثقافي أو المعرفي، وثمة حوارات للأشخاص أنفسهم تكون لغتهم عالية جداً ومفرداتهم جزلة أو حتى متعددة الدلالات ولا تتناسب أبداً مع شخصياتهم، والأمثلة عن الحوارات بن محراك وناصر كثيرة. كما يوضح المثال التالي:

« كنت أهم بالخروج، حين فتحت باب البيت وجدت محمد دولار أمامي حاملا بيديه سلة بها بعض الدجاج المذبوح، فقلت له:

إللي مالوش أول، مالوش تاني. إيه ده يا محمد أنت رجعت تبيع الفراخ؟

أيوه يا ست شمسة خلاص أهي دي الشغلة إللي الواحد عارفها من الأول مضمونة وفي حالها لا تدخل السجن ولا تخليني هربان وكمان ما عنديش فلوس كتير أعمل مشروعات زي نم كده»[1].

نلاحظ أن الحوار هنا باللهجة المصرية وفي موضع أخر باللهجة الإماراتية المحلية :

«حين أعود، أدخل عليها وهي ترفو ثيابها: كل ما أدخل عليك أشوفك تخيطين، شو بينلوني؟

منو بينلوني؟

بينلوني هاي واحدة كانت تخيط ثيابها وتفكها، تخيطها وتفكها إلين ما أجاها حبيبها»[2].

بدأت اللغة تأخذ تنويعاتها الواضحة وإن ظلت أحياناً متداخلة بين العامية (الإماراتية والمصرية) كم رأينا في المثالين السابقين. حيث استخدمت اللهجة التي تتناسب تماماً مع شخصياتها ومستواهم الثقافي أو المعرفي.

تميزت رواية (رائحة الزنجبيل) باللغة الصحفية التي تتصف بالتقريرية والتعبيرية، بلغة فصحى بسيطة وأحيانا بلغة عامية، تنوعت اللغة بين الحوار والسرد.

« عبدالله وجاسم أفشلا حلم الأب في الشركة العائلية، فأحدهما مابرح يحلم بالعيش في أوروبا، والآخر ظل يبحث عن الاستقلالية ظنا منه أنه سيكون الغافي رقم ٣ في الأسرة. تقدمت علياء لوالدها ذات مساء كان حائرا فيه:

أنا يا بويه

(١)ميسون صقر، رواية ريحانة، مصدر سابق، ص. ٨٠.
(٢) ميسون صقر، رواية ريحانة، مصدر سابق، ص. ١٨١.

نظر إليها وهو ينتظر تفسيرا

أنت شو؟ أنا الريال اللي بتعتمد عليه في أعمالك»[1].

نلاحظ من خلال الفقرة السابقة كيف مزجت الكاتبة بين الفصحي والعامية .

(١) صالحة عبيد غابش، رواية رائحة الزنجبيل، مصدر سابق، ص.٣٥.

أهم النتائج:

اتسمت الرواية الإماراتية في وصف المكان بقدرة عالية على إدراك الدقائق والإطناب في التفاصيل، وقد منحت العديد من شخصياتها عينا حادة وبصيرة استطاعت وصف المكان بدقّة وواقعية؛ بحيث تجد المكان بتفاصيله حيا ينبض. واتّسمت شخصياتها بأنها نماذج فنّية رامزة،و دالّة على شرائح اجتماعية واتّجاهات فكريّة، و شخصية الروائي هي شخصية مركزية قادرة على جعل الأحداث و الشخصيات الأخرى تدور فى فلكها،مما ساعد القارئ فى الكشف عن حقيقة الشخصيات الروائية و جوهرها.

يلعب المكان دورًا مهمًا في تشكيل المزاج النفسي والذهني للشخصية في لحظة معينة ،وتأثير هذه الأمكنة على سلوك الشخصيات، وخاصة بعد انتقال الشخصيات من القرى والأرياف والصحراء إلى المدن ومدى تكيّف هذه الشخصيات مع الفلل والشوارع والأحياء والعمارات، لنتعرف من خلال الروايات على تأثير المكان على الشخصية.

إن الزمان لايمكن أن يكون له شكل محدد إلا إذا أطّرناه بالمكان ودون هذا الإطار لايمكن أن ندرك ماهية الزمان وطبيعته وتطوره.

بيد أن استخدام اللهجة العامية في بعض الروايات لا ينبغي أن يتجاوز الحد المقصود الذي يود الكاتب إبرازه فنيا كالتعبير مثلا على الانتماء الحقيقي والواقعي للمكان في النص، ولا يكون ذلك إلا في النصوص ذات الأبعاد الاجتماعية الشعبية في الأوساط البسيطة والقرى أما في النصوص الأخرى التي لا تكون فيها الضرورة ملحة إنما ينبغي أن تكون فيها السيادة المطلقة للفصحى تحقيقا لأهداف جمة لا يغفلها الكاتب والباحثون .نذكر منها أن الكتابة بالفصحى تجعل من النص ميسورة قراءته في جميع أقطار البلاد العربية دون عناء خلافا لو كان مكتوبا بالعامية أو ممزوجا لغير ضرورة فنية .فقد تقف كثير من الكلمات حائلا دون الوصول إلى المعنى المقصود وحينها يحبس النص داخل حدوده المكانية وفي ذلك ولا شك إعاقة للنص على أن ينتشر في مختلف الأقطار العربية. بصورة مجملة ينبغي أن تكون اللغة في العمل السردي في خدمة القضايا العربية والتي منها قضية اللغة التي تعاني تدهورا كبيرا جدا في العقود الأخيرة. وبذلك يجد المرء ذاكرته مليئة بالمواقف والأحداث والأفكار، وكلها تأتي في سياق يضع المكان إطارًا يُمسك بتلك الذكريات. والملاحظ أن المكان الأول الذي سكنه المرء في حياته، وغالبًا ما يكون في طفولته، هو النموذج الذي تتشكل من خلاله بقية الأمكنة في الروايات.

الخاتمة :

يعد عالم الرواية، عالما محصنا ومعقدا أدى فيه السرد دورا أساسيا في تشكيله وبنائه، بما أنتجه من الكلمة والجمل ومن بناءات مكانية في علاقتها بالعناصر الروائية. كانت بمثابة المادة التي وفرت له شروط الانسجام والتماسك، وعملت على إعادة إنتاجه.وانتهى بي المطاف إلى رسم شعرية المكان الرواية الإماراتية. وهي كما يلي:

فمن حيث المتابعة التاريخية لعنصر المكان في الرواية الإماراتية نلاحظ أن المدونات الروائية المختلفة قد ارتبطت بموضوعة المكان فشكلته في صور متنوعة تعقبت المراحل والأحداث التاريخية التي مر بها المكان، حيث أصبح المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص و أرضا خلفية للأدبهم. وبذلك شكل المكان قيمة فنية مهيمة في النص الروائي الإماراتي. وأصبح النفط والصحراء مكانين وازنين يحتلان حيزا هاما في تلك الرواية: الصحراء بما هي مكان تجري فيه أحداث الرواية، بمقدار ما هو تحديد جغرافي، هو أيضا تمكين فكري تاريخي ونظرة مستقبلية للتحول. وهكذا تحول المكان في الرواية الإماراتية إلى كائن حي يتنفس الحياة، لم يعد ديكورا أو رسما، له بعض المعالم والتضاريس، بل عضوا حيا ضمن المجموعة البشرية، و شخصية روائية بامتياز. و من أهم السمات التي ربطت النص الروائي بالمكان اهتمام الخطاب بالذاكرة، والتراث بمرجعياته المتعددة المتنوعة، حيث تحوّلت هذه المرجعية إلى أقنعة ورموز عامة وظفها الكتاب كلٌّ حسب اتجاهه وهدفه.

وقد ارتكزت صورة المكان على حقول الأرض والطبيعة(الجبال والصحراء)، لما وفرته من أبعاد رمزية للرواية، فعندما تمحور الكُتاب حول المكان، لم يكن ذلك مجرد بنية فارغة، كما لم يكن مجرد حضور عرضي واكب الرواية في مرحلة ما من مراحلها ، إذ أن قراءة النصوص المختلفة أكدت أن مفهوم الأرض يتجاوز مفهوم المكان البصري ،فحضور الأرض لا يكتفي بصورته الطبيعية، وإنما هو حضور كوني وإنساني متشعب الأوجه ومتنوع الأنظمة والأنساق.

أما البحر فقد كان هو الآخر عتبة مكانية، و نموذجا مكانيا مفتوحا على العوالم الممكنة، حيث جعل منه الخيال الروائي صورة مكانية مرنة سريعة التحول يمكن من خلالها بناء الأماكن الأكثر تباعدا وتناثرا؛ وبالإضافة إلى ذلك فإنها اكتسبت نوعا من التخصيص اللغوي غرست دلالاته في المخيلة الروائية الإماراتية، فامتدت صوره إلى موضوعة التحول، وحلم العودة وذاكرة الوطن .

أما على مستوى حضور الصحراء والبحر في المدونة الروائية الإماراتية، ومقارنة بصور الطبيعة الأخرى ،فإنها كانت قليلة،وربما يعود ذلك إلى ذاكرة البحر والصحراء الغالبة على خيال الكُتاب، كبوابة للعودة إلى الماضي الجميل؛ولذلك فإنها تأخذ سمة التحولات المستمرة، و تعتبر علامة رمزية خاصة في إطار مرجعيتها وما تعلّق بها من موروث ثقافي ومعرفي .

إن الإحساس بالمكان قبل النفط، والتحول الذي رافق تجربة المكان في الرواية، نسج العلاقات المكانية في مستوى النص على جدليات ثنائية تعكس علاقات الاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج، كما أن صور المكان سواء أكانت ذات المرجعية الدينية أو التاريخية أو الجغرافية تعد شكلا من أشكال الهوية. ويعد البيت من أهم المعالم المكانية التي شكلت بوضوح تأملات الألفة باعتبارها جمالية تستحضر المكان الأليف وذكريات الطفولة ومفهوم الحميمية. فصورة البيت أو المنزل لم تعد مجرد تصور لشكل هندسي قائم في الواقع كحقيقة عينية، بل إنه علامة لذاكرة طفولية مشبعة بالحنين، ومكون من مكونات الانتماء.

وإذا كان الزمان يرتبط بالإدراك النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، فالأول يرتبط بالأحداث في تفاعلها بين مد وجزر وتداخل، والثاني يرتبط بالأشياء التي تشغل مساحة ما؛ هذا الارتباط العضوي الزمكاني هو الذي أعطى لشعرية المكان ف الرواية الإماراتية دلالاتها الفنية والجمالية. وطلبا للصدق الفني اعتمد الكُتاب اللهجة المحلية في العديد من الروايات الإماراتية، وأوضحوا مدى تأثير المكان في لغة الإنسان وفي سلوكه وأفكاره وعلاقاته الاجتماعية. وبالإضافة إلى التوترات النفسية لبعض الشخصيات، فإن النفط أثر في البنية الجسدية لابن الصحراء، فأصبح إنسانا واعيا بواقعه، متفاعلا مع زمنه الحضاري الجديد.

كما يلاحظ القارئ تأثير المكان على الأشياء ،فهو يؤثّر على الأحداث ويغير شكلها، مثلما يؤثّر على الشخصيات فيزيدها قوّة و تألقا ،أو ينحدر بها نحو الضّعف. وقد تميز بعض الروائيين الإماراتيين بجرأة بالغة فى اقتحام الممنوع و كسره ،و يبدو على مستوى اللغة التى مزجها بالشعرية حينا و العامية حينا آخر.

وهكذا يتضح أن الرواية الإماراتية ظلت مرتبطة بالأرض وتحولاتها، ولذلك فإن شعرية المكان الروائي تتطلب أكثر من بحث ودراسة بالنظر إلى كثافة حضورها، ولقد حاولت أن أحيط بكل تشعباتها – ما استطعت إلى ذلك سبيلا- ولم أدخر جهدا للتوصل إلى أبعادها وتحديد ملامحها.

قائمة المصادر والمراجع

١-القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

٢- المعاجم :

(١) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ، ط.١ ، ١٩٩٠.

(٢) الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب ، قاموس المحيط ، مصر ، شركة ومطبعة مصطفى اليابي الحلبي وأولاده ، ط.٢، ١٩٥٢.

(٣) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، محق.مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي،٢٠٠٨.

(٤) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١ ، ١٩٦٧.

٣- المصادر:

الروايات المعتمدة في الدراسة:

(١) أحمد راشد ثاني، ورقة السرير، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.١، ٢٠١٠.

(٢) أسماء الزرعوني، الجسد الراحل، الإمارات ،الشارقة ، دائرة الثقافة الإعلام، ط.١، ٢٠٠٤.

(٣) أميرة القحطاني، فتنة، لبنان، بيروت ، دار العلم للملايين، ط. ١، ٢٠٠٧.

(٤) أمنيات سالم،حلم كزرقة البحر، كولونيا/ ألمانيا ، منشورات الجمل ، ٢٠٠٠.

(٥) باسمة يونس، لعله أنت، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، الإمارات، ط..١، ٢٠١٠.

(٦) خالد سالم الجابري، الرحالة، الإمارات،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠٠٩.

(٧) رحاب الكيلاني، تثاؤب الأنامل، الإمارات،الشارقة ،دائرة الثقافة والأعلام، ط.١، ٢٠٠٤.

(٨) سعيد البادي، المدينة الملعونة،مصر، دار صفصاف،ط .١، ٢٠١٠.

(٩) سارة الجروان:

• طروس إلى مولاي السلطان،بيروت، دار الآداب، ط .١، ٢٠٠٩.

• شجن بنت القدر الحزين، لبنان، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر،ط.١، ١٩٩٢.

• بنت نارنج الترنج، بيروت، دار الآداب، ط.١، ٢٠١٠.

(١٠)سلطان إسماعيل الزعابي، عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل،ط.١، ٢٠٠٧.

(١١)سلطان بن محمد القاسمي:

• الحقد الدفين،الشارقة، مركز الشارقة للإبداع العربي،ط.١، ٢٠٠٤.

• الأمير الثائر، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع العربي،ط.١، ١٩٩٨.

• الشيخ الأبيض، الشارقة، دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر، ط.١،

١٩٩٦.

(١٢)صالحة عبيد غابش، رائحة الزنجبيل، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام ، ط.١، ٢٠٠٨.

(١٣)عبدالله الطابور، رواية سهيل، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط.١، ٢٠٠٧.

(١٤)عبدالله الناوري، عنق يبحث عن عقد ،الإمارات، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع،ط.٢، ٢٠٠٩.

(١٥)عبدالله خليفة،رواية الينابيع، الإمارات الشارقة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط.١، ١٩٩٨.

(١٦)علي أبو الريش:

• نافذة الجنون، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ط.١، ٢٠٠٩.

• السيف والزهرة، لبنان، بيروت ، دار الكتاب العربي، ط.١، ٢٠٠٩.

• سلايم، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ط.١، ٢٠٠٩.

• ثنائية الروح والحجر التمثال، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ط.١، ٢٠٠٩.

• الغرفة ٣٥٧، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ،ط.١، ٢٠٠٩.

• ك.ص/ ثلاثية الحب والماء والتراب، أبوظبي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/ وزارة الثقافة والشباب، ط١، ٢٠٠٧.

• ثنائية مجبل بن شهوان، أبو ظبي ، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع ، ط.١، ١٩٩٧.

• رماد الدم، دار الكتاب العربي، بيروت/ لبنان،ط١، ٢٠٠٩.

• رواية الاعتراف،الإمارات،أبوظبي، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع،ط.١، ١٩٧١.

• زينة الملكة، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي،ط.١، ٢٠٠٩.

• فرت من قسورة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ٢٠١٠.

(١٧)علي أحمد الحميري، النبراس، الإمارات، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام،ط.١، ٢٠٠٣.

(١٨)علي محمد راشد: ساحل الأبطال، مطابع البيان التجارية، دبي، ١٩٨٧.

(١٩)فاطمة الحمادين، بين طرقات باريس، الإمارات،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠٠٨.

(٢٠)فاطمة المزروعي، رواية زاوية حادة، مصر، القاهرة ، دار العين للنشر، ط.١، ٢٠٠٩.

(٢١)كريم معتوق، حدث في إسطنبول، الإمارات، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط.١.

(٢٢)كمامي، إف/هم، مصر، دار صفصافة،ط.١، ٢٠١٠.

(٢٣)لميس فارس المرزوقي، حدثتنا ميرة، مصر، دار صفصافة،ط.١، ٢٠١٠.

(٢٤)محمد حسن الحربي،أحداث مدينة على الشاطئ، بيروت،دار الفاربي، ط.١٩٨٦،١.

(٢٥)مريم الغفلي :

• بنت المطر،سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط.١، ٢٠٠٩.

• طوي بخيتة، أبوظبي، المجلس الوطني للإعلام، ط.١، ٢٠٠٧.

(٢٦)مريم راشد خميس الزعابي، بالأحمر فقط، أبوظبي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع،ط.١، ٢٠٠٩.

(٢٧)مريم مسعود الشحي، أنثي ترفض العيش،لبنان،بيروت ، دار الفارابي ،ط.١، ٢٠٠٩.

(٢٨)منصور عبدالرحمن، الرجل الذي اشترى اسمه، لبنان، بيروت، دار الفارابي، ط.١، ٢٠٠١.

(٢٩) ميسون صقر، ريحانة، دار الهلال، ط.١ ، ٢٠٠٣.

(٣٠)ناصر جبران، سيح المهب، أبوظبي،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط.١، ٢٠٠٧.

(٣١)ناصر الظاهري، الطائر بجناح أبعد منه، الرياض، رياض الريس للكتاب والنشر،ط.١، ٢٠٠٥.

(٣٢)نبيل الكثيري، سيدة الموت، مصر، القاهرة ، المتحدة للطباعة والنشر، ، ط.١، ٢٠٠٩.

٤-المراجع العربية:

(١) أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، دار فارس للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٤.

(٢) أحمد الزعبي، فضاءات النص الإماراتي، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام ،ط.١، ٢٠٠٥.

(٣) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ٢٠٠١.

(٤) أنيس فريحة ، نحو عربية ميسرة، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط.١، ١٩٩٥.

(٥) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بيروت، دار الحداثة،ط.١، ١٩٨٦.

(٦) بسام قطوس، سيمياء العنوان ، عمان، الأردن ، وزارة الثقافة، ط.١ ،٢٠٠١.

(٧) بشير القمري: مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، بيروت ، دار الآداب، ط.١، ١٩٩٩

(٨) بهيجة مصري إدلبي، الزمن بين الخيال والعلم، حلب، دار عبد المنعم ناشرون، ط.١، ٢٠٠٥.

(٩) حربي عباس عطيبو ومحمد علي أبوزيان ، دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، بيروت ،دار المعرف، ط.١، ١٩٩٧.

(١٠)حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب ومابعد الحداثة، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ط. ١، ٢٠٠٣.

(١١)حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط.١ ، ١٩٩٨.

(١٢)الحسن ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين، العمدة في محاسن الشعر وآدابه«، لبنان، دار الجيل، ط١، ١٩٧٢.

(١٣)حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، الدار البيضاء، المغرب المركز الثقافي العربي،ط.٢٠٠٠،١.

(١٤)حميد لحميداني، بنية النص السردي، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط .١، ٢٠٠٠.

(١٥)خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، العدد (٨٣)، سلسلة «كتاب الرياض»، الرياض ،٢٠٠٠.

(١٦)رسول محمد رسول، صورة الآخر في الرواية الإماراتية، أبوظبي،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠١٠.

(١٧)رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، عمان، الأردن، دار مجدلاوي، ط.١، ٢٠٠٦.

(١٨)الرشيد بوشعير، مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة ، أبوظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط.١، ٢٠١٠.

(١٩)سامح كعوش، تحولات الرمل(قراءة في جماليات المكان في الرواية الإماراتية)، الإمارات، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ط.١، ٢٠١٠.

(٢٠)سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط.٥، ٢٠٠٧.

(٢١)سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط، منشورات الزمن، ط.١، ٢٠٠٢.

(٢٢)سعيد يقطين:

- الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي) ،الدار البيضاء/ المغرب ، المركز الثقافي العربي، ط.١، ١٩٩٧.
- انفتاح النص الروائي، ، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ط.١ ، ١٩٨٩.
- تحليل الخطاب الروائي، المغرب،الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.١، ١٩٨٩

(٢٣)سليم باب عمر، باني عميري، اللسانيات العامة الميسرة (علم التراكيب)،الجزائر، ١٩٩٠.

(٢٤)سمر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠٠٣.

(٢٥)سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، مصر، المجلس الأعلي للثقافة، ط.١، ٢٠٠٢.

(٢٦)شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ١٩٩٤.

(٢٧)شاكر عبد الحميد، عصر الصورة(السلبيات والإيجابيات)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٣.

(٢٨)الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٤.

(٢٩)صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط.١ ١٩٩٤.

(٣٠)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٢.

(٣١)عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء ،٢٠٠٠.

(٣٢)عبد الفتاح الحجمري عتبات الكتابة : البنية و الدلالة ،الدارالبيضاء ،منشورات الرابطة، ١٩٩٦.

(٣٣)عبد الفتاح صبري،السرد في الأدب الإماراتي: تجربة الرواية النسائية، الشارقة ،دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠١٠.

(٣٤)عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، القاهرة ، مكتبة الشباب، ط.١، ١٩٨٢.

(٣٥)عبد القادر أبو شريفة وآخرون، علم الدلالة والمعجم العربي، الأردن/ عمان، دار الفكر والتوزيع، ، ط.١، ١٩٨٩.

(٣٦)عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) الكويت ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ، ط.١، ١٩٩٨.

(٣٧)عثمان أبو الفتح بن جني ، الخصائص، الجزء الاول، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.١،

٢٠٠١.

(٣٨)عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية،الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٠.

(٣٩)عزت عمر:

- توجهات الخطاب السردي في الرواية الإماراتية والعربية المعاصرة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠٠٣ .
- سوسيولوجيا النص السردي، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط.١، ٢٠١٠.

(٤٠) عزت محمد: نظرية المصطلح النقدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(٤١)عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، الإسكندرية، دار العين للنشر، ط.١، ٢٠١٠.

(٤٢)علي عبد العزيز الشرهان، تحولات اللغة الدارجة (أثر التغير الاجتماعي على العربية في الإمارات) ،الشارقة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط.١، ١٩٩٠.

(٤٣)فتحى علي يونس ومحمود الناقة، وعلي مدكور، أساسيات تعليم اللغة العربية والتربية الدينية، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط.١، ١٩٨٠.

(٤٤)فتحية كحلوش، بلاغة المكان(قراءة في مكانية النص الشعري)، لبنان، بيروت، دار الانتشار، ط.١، ٢٠٠٨.

(٤٥)فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، رسالة ماجستير منشورة، البحرين، فراديس للنشر والتوزيع، ط.١ ، ٢٠٠٣.

(٤٦)كامل المهندس، مجدي وهبة ، (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٩.

(٤٧)لطيف الزيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،دار النهار للنشر، ٢٠٠٢.

(٤٨)مجدي وهبة ،كامل المهندس، (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (بيروت مكتبة لبنان، ١٩٧٩.

(٤٩)مجموعة من المؤلفين تحت إشراف محمد القاضي ،معجم السرديات، ، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١،٢٠١٠.

(٥٠)محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد ، المغرب الدار البيضاء،دار الثقافة، ط.١، ١٩٨٢.

(٥١)محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط.١، ٢٠١٠.

(٥٢)محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية(فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة)، عمان، دار مجدلاوي،ط.١، ٢٠٠٧.

(٥٣)محمد علي أبوزيان وحربي عباس عطيبو، دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، بيروت ،دار المعارف، ط.١، ١٩٩٧.

(٥٤)محمد مفتاح ، دينامية النص،المركز الثقافي العربي ، المغرب، الدار البيضاء،ط. ٢ ، ١٩٩٠.

(٥٥)مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.

(٥٦)مصطفى الضبع ، استراتيجية المكان ، دراسة فى جماليات المكان فى السرد العربى ، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨.

(٥٧)مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف،المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط.١، ٢٠٠٣.

(٥٨)مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.١، ٢٠٠٤.

(٥٩)ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، المغرب، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي، ط.٥، ٢٠٠٧.

(٦٠)ميلود (عثمان) ،شعرية تودوروف، الدار البيضاء، منشورات عيون المقالات، ط.١، ١٩٩٧ .

(٦١)نور الدين النيقر، فلسفة اللغة واللسانيات، تونس، مؤسسة أبو وجدان للطبع والتوزيع، ط.١، ١٩٩٣.

(٦٢)هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، بيروت، لبنان، دار

الكتاب الجديد المتحدة، ط .١، ٢٠٠٨.

(٦٣)ياسين بوعلي ، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.١، ١٩٩٠.

(٦٤) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت ، لبنان ، دار الفارابي، ط.١ ، ١٩٩٠.

(٦٥)يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،، الجزائر،منشورات الاختلاف،ط.١،٢٠٠٨.

٥-المراجع المترجمة:

(٦٦)أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط.١، ١٩٩٦.

(٦٧)آن إينو وميشال آريفيه وأخرون، تر. رشيد بن مالك، السيميائية(الأصول، القواعد، والتاريخ)، عمان، الأردن، دار مجد للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٨.

(٦٨)أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، بيروت، منشورات دار الطليعة، ط.١٩٧١،١.

(٦٩)تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،تر . الصديق بوعلام،دار الكلام،الرباط ، ط.١، ١٩٩٣.

(٧٠)جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، المغرب ،دار توبقال، ١٩٨٨.

(٧١)جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة ، تر. صباح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،١٩٧٧.

(٧٢)جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،تر.مبارك حنون وآخرون، المغرب، دار توبقال، ١٩٩٦.

(٧٣)جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، الدار البيضاء، ط.١، ٢٠٠٢.

(٧٤)جينيت جيرار:

• عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، ، الجزائر، منشورات الأختلاف، ط.١، ٢٠٠٨.

• مدخل لجامع النصّ، تر. عبد الرحمن أيوب ، ، دار توبقال للنشر، ط.٢، ١٩٨٦.

• خطاب الحكاية : بحث في المنهج: تر. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.١. ١٩٩٧

(٧٥)دانيال تشاندلر، أسس السيميائية تر.طلال وهبة، بيروت، لبنان،المنظمة العربية للترجمة، ط.١، ٢٠٠٨.

(٧٦)رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ،تر. سعيد الغانمي ، بيروت، لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٦.

(٧٧)روبرت هولب ،نظرية التلقى، تر. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠.

(٧٨)روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر. محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، ط. ٢، ١٩٧٥.

(٧٩)رولان بارث،بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة،تر. عمر أوكان،المغرب، إفريقيا الشرق، ١٩٩٥.

(٨٠)عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، تر. عبدالكبير الشرقاوي ،الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣.

(٨١)غاستون باشلار: جماليات المكان، تر.غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.٦، ٢٠٠٦.

(٨٢)فيلب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بن كراد، الرباط، المغرب، دار الكلام، ١٩٩٠.

(٨٣)كارين أرمسترونغ، تر.فاطمة نصر، محمد عنانى، القدس.مدينة واحدة وعقائد ثلاث، مصر،الأسكندرية، الهيئة العامة لمكتبة، ط.١ ،١٩٩٨.

(٨٤)ماريو باي، أسس علم اللغة، تر.أحمد مختار عمر، الأردن، عالم الكتب، ط.٨، ١٩٩٨.

(٨٥)مرسيا إلياد:

• المقدس والمدنس،تر. المحامي عبد الهادي عباس، دمشق، دار دمشق للطباعة والنشر

والتوزيع، ط.١، ١٩٨٨.

• مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، ط.١٩٩١،١.

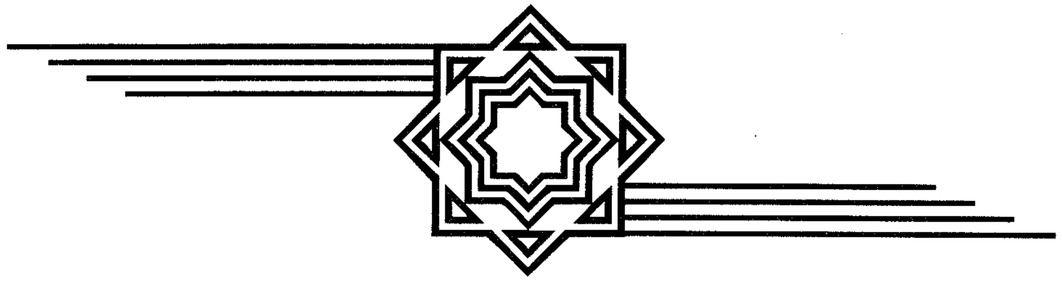
(٨٦)ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ،تر. يوسف حلاق ، دمشق، وزارة الثقافة ، ط.١، ١٩٩٠ .

(٨٧)جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر.أمام السيد، مصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط.١، ٢٠٠٠ .

٣- المواقع الالكترونية:

١- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

٢- http://ar.wikipedia.org/wiki .



الفهارس

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١٣
التمهيد	١٧
تعريف السرد والسرديات	١٩
السرد	٢١
الصيغة السردية	٢١
السرديات	٢٤
السيميائيات السردية	٢٥
تعريف الشعرية	٢٦
المكان(أدبيا – فلسفيا)	٢٩
الفضاء الروائي	٢٩
الحيز	٣٥
المصطلح المعتمد	٣٥
الباب الأول : العتبات النصية:	٣٧
مدخل	٣٩
العتبات الخارجية	٤٠
العتبات الداخلية	٤٠
الفصل الأول: العنوان	٤١
العنوان	٤٣
الفصل الثاني: عتبة المقدمة	٥٣
مفهوم المقدمة	٥٥
مقدمة المؤلف	٥٦
مقدمة غير المؤلف:	٦٥
الفصل الثالث:عتبة العناوين الداخلية	٦٩

مدخل	٧١
هيمنة أسماء بعض الشخصيات على العناوين:	٧٢
حضور المكان في العناوين الداخلية في الرواية الإماراتية:	٨٠
هيمنة الزمن في العناوين الداخلية في الرواية الإماراتية:	٨٦
شيوع عناوين الحرب والرحيل والموت:	٩١
عناوين متنوعــة:	٩٢
النتائج	٩٢
الباب الثاني: تشكيلات المكان في الرواية الإماراتية:	٩٥
الفصل الأول: هوية المكان	٩٧
هوية المكان	٩٩
الفصل الثاني:المكان الأسطوري	١١٣
التوظيف الرمزي الأسطوري للتراث العالمي:	١١٥
ثانيا: التوظيف الرمزي الأسطوري التراث الشعبي	١١٨
الفصل الثالث:المكان العجائبي والغرائبي	١٢٥
المكان العجائبي والغرائبي	١٢٦
الفصل الرابع: قدسية المكان	١٣٣
المسجد:	١٣٦
أماكن مقدسة أخري	١٤٠
الفصل الخامس:المكان الثابت / المتغير	١٤٩
المكان الثابت	١٥١
المكان المتغيير أو المفتوح	١٥٧
الفصل السادس:المكان المغاير	١٦٧
الفصل السابع:عناصر المكان الجغرافي	١٧٧
البيت	١٨٠
المقهى	١٩٠
النتائج	١٩١

الباب الثالث: بنية المكان الفنية في الرواية الإماراتية	١٩٣
الفصل الأول: علاقة الشخصيات بالمكان	١٩٥
شخصيات ذات مرجعية تاريخية:	١٩٩
شخصيات ذات مرجعية فكرية	٢٠٢
الشخصية المثقفة:	٢١٧
الفصل الثاني:علاقة المكان بالزمان	٢٢١
مدخل	٢٢٣
الاسترجاع flash back	٢٢٥
الاستباق:	٢٣٨
الفصل الثالث:علاقة المكان بالأحداث	٢٤١
الفصل الرابع:علاقة المكان باللغة	٢٤٩
اللهجة:	٢٥٤
النتائج	٢٦٣
الخاتمة	٢٦٤
قائمة المصادر والمراجع	٢٦٧
فهرس الموضوعات	٢٧٩
الملخص	٢٨٥

الملخص

تبحث هذه الدراسة في شعرية المكان في الرواية الإماراتية كما يشير إلى ذلك عنوان الدراسة، وهي تتناول عنصرا من عناصر البناء الروائي المتمثل في المكان لتتبع صوره والوقوف على جمالياته؛ وذلك من منظور الشعريات التي تتقصد البحث في قوانين الخطاب الأدبي وطرائق إنتاجه، ومن هذا المنطلق اختارت هذه الدراسة مسلكا نصيا ينحاز إلى النسق أكثر من الاعتماد على السياق الخارجي، علما بأنني لا أكاد أهمل السياق إهمالا كليا ولا سيما في أثناء تحليل جماليات البلاغة الجديدة في خطاب المكان والإشارة إلى قوة الإقناع الفني في تشييده للبناء في الرواية الإماراتية.

اشتمل البحث على: المقدمة أشرت فيها إلى أهمية» المكان «في العمل الروائي، واهتمام النقد الأدبي به، وانتقلت بعد ذلك إلى الدوافع التي حثّتني على اختيار موضوع الدراسة والمعوقات التي قابلتها أثناء البحث، ثم تعرضت لأبرز الدراسات التي تناولت الموضوع وأفادت هذه الدراسة منها، موضحة المنهج الذي اعتمدته هذه الدراسة في البحث. أما الفصل التمهيدي: فاتحة البحث فيه تتجه تحليل شعرية المكان في الرواية الإماراتية .وفيما يخص الباب الأول: تطرقت فيه لدراسة العتبات: العنوان الأساس، وعتبة المقدمة، وعتبة العناوين الداخلية أما الباب الثاني: خصصته للحديث عن تشكيلات المكان في الرواية الإماراتية و تألف هذا الباب من: هوية المكان، و المكان الأسطوري، والمكان العجائبي والغرائبي، والمكان المقدس، والمكان الثابت،المتغير، وعناصر المكان الجغرافي. وتناول الباب الثالث: صلة المكان الفنية في الرواية الإماراتية، تناولت فيه الشخصيات والزمان، والأحداث، واللغة. ثم خلصت إلى الخاتمة التي عرضت فيها النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Abstract

This study examines the poetic place in the novel UAE as indicated in the title of the study, which is dealing with an element of construction novelist goal in place to keep track of forms and stand on Aesthetics; and from the perspective of the capillaries that purposely search in the laws of literary discourse and methods of production, and this point has study a textual biased attitude on the format more than relying on external context, note that I hardly neglected context totally neglected especially in the course of the analysis of the aesthetics of the new rhetoric in his place and refer to the technical power of persuasion in the construction of the building in the UAE novel.

The search included

Introduction: noted the importance of «place« in working novelist, and literary criticism, and then moved to the motives that encouraged me to choose the subject of the study and the obstacles which were offset during the search, and then exposed to the studies highlighted in this subject, and said this study them, explain the methodology of this study adopted in the search.

The introductory chapter : usher Find it trending analysis lattice place in the UAE novel With regard to Part I: touched it to study the thresholds : Title basis , the threshold is provided, and the threshold of internal address. The second sectio: appropriated to talk about formations place in the UAE 's novel and this section consisted of : the identity of the place , and the place is legendary , andmiraculous place and Orwellian , the holy place , the place is fixed / variable , and the elements of the geographical location Part III addressed : relevant technical place in the UAE's novel , which dealt with the characters , and the time, events, and language. Then concluded Conclusion which presented the findings of the study

94
ك
1436هـ/14

كلية الدراسات الإسلامية والعربية
دبي - الكرامة - شارع زعبيل - ص.ب. 50106، الإمارات العربية المتحدة
هاتف: +971 4 3961777
فاكس: +971 4 3961314
الموقع الإلكتروني: www.islamic-college.ae