الفصل الخامس

نتائج الدراسة

٥,١ المقدمة

تشكلت هذه الدراسة عبر مسيرة عمل منهجي، ووفق تصور نظري ينتمي إلى البحث في الأدب عن ظواهر اجتماعية كامنة في العمل الروائي، وعن التحولات المجتمعية التي صورتها الرواية الإماراتية في فضاءاتها الفنية وعوالمها التخييلية. وتدخل الدراسة ضمن البحوث التي اهتمت بما أنتجه الخيال الإنساني ضمن سياقه التاريخي وشروطه الاجتماعية انطلاقا من فرضية أساسية تتجلى في أن الرواية وليدة المدينة والتمدن، وأن نشأتها غربيا وخليجيا إنما جاءت بفعل التطور المجتمعي والانتقال من نمط عيش إلى آخر مختلف.

وقد تمكنت الدراسة من الكشف عن التحولات الاجتماعية المختلفة في متون الروايات المختارة، حيث تبين حضورها بشكل واضح في مجالات الاقتصاد والعمران واليد العاملة، وعلى مستوى العلاقات الاجتماعية ودور المرأة. كما تبين ارتباطها بالواقع الإماراتي من خلال مجموعة من المؤشرات التي تجعل الصدق الفني والصدق الواقعي حاضرين وموجهين للعمل الفني. وفي إطار علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والواقع، سجلت الرواية الإماراتية انتقالها من التقليد إلى التجريب بفعل تأثير الظروف الاجتماعية المستجدة والمتطورة بتطور التاريخ والوعي، مما يسميه إدوارد الخراط "الحساسية القديمة" التي "تتوسل بالسرد المطرد والاختيار الموزون، والحبكة التي تنعقد بالتدريج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة ووصف، وحوار، وتأمل، إلى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معا، لأنها لا تقول —

فورا —كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، ومشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساسا –وقبل كل شيء– تثبيت وتحديد". (الخراط، ١٩٩٣)

إن التطور المجتمعي السريع والمستمر دفع الرواية الإماراتية نحو تبني "الحساسية الجديدة" التي أنتجها الواقع المتغير الذي "يحث الروائي على استغلال مادة جديدة ومجهولة وذات صمود أمامه، وهو ما يثير فضوله وانفعاله، ويغريه بالتجريب. إنه يرغمه على أن يرفض، باستمرار، كل الأعراف والمعايير والطرائق التي تحول بينه وبين هذه المادة الجديدة، مانعا إياه من إدراك كنهها". (ساروت، غرييه، جولدمان، مويلو، ٢٠١٨)

وفي هذا الإطار، تم تسجيل إجابات أسئلة الدراسة ضمن ثلاثة عناوين تمثل مناقشة لأسئلة الدراسة ضمن السياق التاريخي والاجتماعي للروايات موضوع وفي سياق عملية التأثير والتأثر المتبادلة بين الأدب.

٥,٢ الإجابة عن السؤال الأول ومناقشته: كيف ظهرت التحولات الاجتماعية في الرواية الإماراتية؟

أثبتت الدراسة بعد الاستقراء والوصف أن الأعمال الفنية محل الدراسة تحفل بأنواع التحولات الاجتماعية بأنواعها الاقتصادية والعمرانية، وما يتعلق باليد العاملة والعمالة الأجنبية، وبالعلاقات الاجتماعية ودور المرأة، وقد حركت هذه التحولات عوالم الرواية، وأطرت أحداثها وشخصياتها في أزمنة وأمكنة مختلفة، بحركات داخلية وخارجية في البناء السردي. كما وضعت الروايات إطارا موحدا لواقع التحولات وارتباطها بالواقع، حيث أجمع الروائيون في الأعمال المختارة على الصراع بين الماضي والحاضر، بين الشعور بالفقر والحاجة والاغتراب وتمزقات الفرد، وبين شعور الانعتاق وأحلام المستقبل ومظاهر الترف والرفاهية. على أن طريقة طرح هذا الموضوع ومقاربته فنيا قد اختلف بين الكتاب الأربعة، وذلك بناء على

اختلاف أجيالهم وتكويناتهم الأكاديمية ومشاربهم الثقافية، وعلى اعتبار الفترة الزمنية التي عاشها بعضهم قبل اكتشاف النفط وبداية التحولات الاجتماعية. فعلي أبو الريش عاش أكثر من عقدين في قرية تعتمد صيد السمك مصدرا للعيش، وعاشت فتحية النمر سنوات من طفولتها في الجو نفسه في الشارقة. أما صالحة عبيد وعلي الشعالي، فيعدان من الجيل الذي لم يعايش هذه الفترة، حيث ولدا في الثمانينات من الألفية الماضية مع ما عرفته هذه الفترة من تسارع لوتيرة التطور ودخول العمالة الأجنبية وإنشاء المدارس التي تعلم فيها الإناث والذكور دون تمييز، ومع ما عرفته مسيرة تمكين المرأة في المجتمع من تجاوز كبير لنظرة الدونية والسياسات المجتمعية في التهميش. على أن الروايات الأربع تقاطعت في تتبع التحولات الاجتماعية بداية من الماضي وزمن ما قبل النفط الذي عاش فيه الإنسان الإماراتي في مجتمع تقليدي بسيط يصارع البحر من أجل تأمين لقمة العيش بعيدا عما يتجاوز الحاجة إلى ما يمكن أن يكون كماليا ورفاهية، إلى بداية التحول المجتمعي وفترات استمراره بالوتيرة السريعة التي يسير بها حتى إن هذه الأعمال شكلت وثيقة اجتماعية لتطور المجتمع الإماراتي وطبيعة بنياته المختلفة.

اختار علي أبو الريش الإطار الواقعي الاجتماعي في كتابة رواية "السيف والزهرة"، حيث كانت الأحداث مستمدة من الواقع، وقدمت الشخصيات في البيئة المحلية للمجتمع الإمارات. وقد مثلت بذلك توثيقا للتحولات الاجتماعية الفعلية عبر شخصيات واقعية وأحداث مرتبطة بالتاريخ الاجتماعي والاقتصادي، حيث استخدم التاريخ خلفية لتطور الأحداث وبنا ءالحبكة، ووظف الحوار بين الشخصيات للكشف عن تحولات الوعي والرؤية للذات وللعالم، وعن الاختلافات الثقافية والفكرية التي تعرض وجهات نظر متباينة حول التحولات الاجتماعية. وقد تقدم السرد في الرواية في تسلسل منطقي للأحداث يعكس تطور المجتمع بمرور الزمن.

وتظهر أنواع التحولات الاجتماعية واضحة في التسلسل الدرامي للأحداث، وفي المجال العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتظهر فيه سلوكاتها وأوضاعها وعلاقاتها. كما حفل البناء الفني، ومن خلال تقنيات السرد المختلفة، بالتحولات الاقتصادية التي حركت الأحداث نحو تغير سريع مس جوانب مختلفة من مجتمع عوالم الرواية، ودفع الشخصيات إلى فضاءات مختلفة يؤثثها واقع جديد شكل في بعض جوانبه قطيعة مع الماضي القريب المستهدف قسرا بالتجاوز بعد اكتشاف النفط.

تدور أحداث رواية "السيف والزهرة" في الإمارات في ثمانينيات القرن العشرين في بيئة بحرية صعبة، يرصد فيها الكاتب، وفق رؤية فنية خاصة، تحولات مختلفة أطرت عالم الرواية، وذلك من خلال جيلين مختلفين، جيل (خلفان) الأب وجيل (سلطان) الابن، حيث يمثل الأب حياة ما قبل النفط والارتباط بالبحر، ومشاعر الانتماء والولاء للحياة البسيطة والخوف من تجربة الجديد، بينما يمثل الابن بدايات التحول واستشراف مستقبل مختلف بفعل إرهاصات الحياة الجديدة والواقع المستجد بقوة تأثير موارد النفط، الذي بشر بالانعتاق من قيود الفقر ودوامة الصراع اليومي مع البحر وما يوفره من القوت القليل الذي لا يتجاوز سد الرمق والاكتفاء بالضروريات. يمثل الأب في الرواية الاعتماد على النفس وتحقيق الذات في ارتباط بالبحر والأرض، ويمثل الابن تيار الرفض لما هو قديم مرتبط بصيد السمك والبحث عن اللؤلؤ.

وقد استطاع علي أبو الريش أن يصور بفنية كبيرة التحولات الأولى في الموارد الاقتصادية لمجتمعات الصيادين ولنشاطاتها الاقتصادية البسيطة القائمة على "عمليات التبادل التي تحدث في محيط السوق العادي، حيث يقدم البائع سلعة مادية أو يعرض خدمة لقاء مبلغ مناسب يدفعه المشتري" (ميرفي، ٢٠١٣)، وعلى العمل الذي يعتبر "العنصر الأساسي في الإنتاج، وهو النشاط المبذول لتطويع الموارد الطبيعية" (ميرفي، ٢٠١٣). هذه الموارد التي تمثلت في مجتمع الرواية في السمك واللؤلؤ، وهي موارد قائمة

على سد الحاجة والبحث عن الإشباع وصد الشعور بالحرمان في حال عدم توفير الحاجات الفردية اللازمة لاستمرار الوجود.

كان السمك المورد الرئيس للعيش، وكان البحر موردا طبيعيا ومصدرا لإنتاج السلع وتبادلها. ودفع البحر، باعتباره من عوامل الإنتاج، الصيادين الذين يمثلون الجهد البشري إلى خلق المنافع التي يستمر بها الوجود، وإلى التضحية ومواجهة البحار. وقد صورت الرواية ذلك بوضوح بصوت "خليفة" الذي يمثل الصوت الجمعي، وبتقنية السرد الواقعي المباشر والحوار الذي يقرب القارئ من الشخصية، حيث تظهر بساطة الحياة في زمن ما قبل النفط واعتماد الإنسان على البحر كمكان ذي رمزية وجودية ووظيفية. ينقل الكاتب بصوت الشخصية حقيقة أهمية البحر باعتباره عنصرا طبيعيا جوهريا في الحياة التقليدية البسيطة في إمارات ما قبل النفط، وفي وصف قوة الارتباط الوجودي مع هذا الكائن الطبيعي تمهيد من الكاتب لفهم الصورة الجديدة واستيعاب صدمة التحول الاجتماعي التي ستعيشها الشخصيات. يقول "خلفان" في حوار مع ابنه: "هذا البحر لا غنى لنا عنه فهو خيرنا ومصدر رزقنا" (السيف والزهرة، ص١٢)، "وكيف يعيش الناس بدون السمك؟ فمنه غذاؤنا ومصروفنا اليوم". (السيف والزهرة، ص ٨)

صورت الرواية بتقنيات فنية متنوعة التحول الذي طرأ في وعي "خلفان" بعد أن تلمس بوادر التغيير في حوار مع ابنه يوجهه فيه إلى التعلم لنيل شهادة تؤهله لعيش الواقع الجديد الذي بدأ يقصي الماضي ويفرض نفسه على الأجيال الصغيرة. وتظهر نبرة الأب التوجيهية في الحوار الذي يقدم مقارنة ضمنية بين جيل الآباء وجيل الأبناء. يقول "خلفان": "اعلم يا بني أنك في زمن لن تكون في حاجة إلى البحر بفضل ما ستناله من علم وشهادة يؤهلانك لأن تصبح رجل أعمال إدارية". (السيف والزهرة، ص٢٨)

تحمل البنية الداخلية للمقطع، وحسب التحليل البنيوي التكويني، دلالة تعليمية توجيهية يمثلها خطاب الأب لابنه، حيث ينفي فيه الحاجة للمصدر التقليدي للعيش المتمثل في السمك الذي يجود به

البحر بالقدر الذي يضمن العيش ويقي من الهلاك. وتدلل الشهادة والأعمال الإدارية على الحداثة والتعليم النظامي في مدارس الدولة وجامعاتها. وبناء على هذين العالمين المتناقضين، تتشكل داخل الرواية بنية التحول من مجتمع بسيط إلى مجتمع حديث. وفي إطار ربط بنية النص الداخلية بالسياق الاجتماعي ضمن مفهوم التفسير عند غولدمان، يمكننا القول إن خطاب الأب يعكس تحولا في الوعي الجماعي، حيث أصبح اكتساب العلم والشهادات الجامعية وسيلة للابتعاد عن العمل اليدوي ومهنة الصيد وطريقا لترقي الطبقي وارتفاع المكانة الاجتماعية.

تمكن "سلطان" من أن يبتعد عن البحر الذي كان موردا طبيعيا في عملية الإنتاج، وعن الصيادين الذين كانوا بجهدهم جزءا من هذه العملية، حين تحول نحو عمل جديد بعد حصوله على وظيفة في مكتب بدبي: "ألتحق بعمل مكتبي" (السيف والزهرة، ص٧٦)، هذا العمل الذي جعله عنصرا في نوع آخر من الإنتاج، بنوع مختلف من الجهد البشري والسلع التي أصبحت تقوم على مورد طبيعي آخر هو النفط. تقول الشخصية: "وقع بصري على عالم آخر غير عالمنا، إنه عالم الحياة الحقيقية والعيش الهانئ" (السيف والزهرة، ص ٦٦)، ويعلو صوتها بنرة احتفائية معلنة الانفصال بين الماضي والحاضر: "قد ولت أيام الفقر، وها نحن نخوض مرحلة جديدة من حياتنا" (السيف والزهرة، ص ٩٥)، "وها نحن اليوم ندخل على الدنيا من أبوابها الرحبة". (السيف والزهرة، ص٩٣)

وتنقلنا صالحة عبيد في مسيرة بناء نصها الروائي إلى التحولات العميقة التي مست موارد العيش واليد العاملة، وتحولت معها مجتمعات الرواية إلى اقتصاد مختلف بموارد طبيعية وسلع وخدمات استهلاكية جديدة شكلت قطيعة جذرية مع الاقتصاد القديم المرتبط بالبحر والسمك. فبعد أن كان الصياد و"مصيره المرتبط بالماء" (لعلها مزحة، ص٢٤) أساس العيش، وبعد أن كان البحر "مصنع الرجال الحقيقي" (لعلها مزحة، ص٢٤) بفعل تضحيات الصيادين وقوة عملهم وصراعهم من أجل توفير القوت اليومي ومواجهة

الندرة التي يمكن شرحها "باختصار من خلال الإشارة إلى وجود موارد محدودة ورغبات لاحد لها" (ميرفي، ٢٠١٣)، أصبح الصيادون "لا ينشدون القرب من البحر كونهم في طريقهم للابتعاد عنه" (لعلها مزحة، ص٦٦) بعد أن "انتهت أزمنة الغوص منذ سنوات، وحل محلها زمان التنقيب عن النفط". (لعلها مزحة، ص٢٣)

بهذه المقاطع السردية، تحول الجهد البشري في عملية إنتاجه البسيطة من صيد السمك والبحث عن اللؤلؤ إلى الوظائف الحكومية، حيث عمل "سعيد" و"مسلم" في وظيفة حكومية، "بعد أن انتظم الأمر بهما في مديرية الشرطة الجديدة" (لعلها مزحة، ص١١٢)، وانتقل أبو "حصة" إلى ممارسة الأعمال الحرة المرتبطة بالشركات العالمية. تقول "ميرة": "عمل أبي صباحا وأعمال حرة مساء" (لعلها مزحة، ص٧١)، وكثرت رحلاته إلى الخارج بغرض العمل وتبادل السلع والخبرات، وبهدف تسيير الشركات والمصانع الحديثة التي أنتجها الاقتصاد الجديد والتطور العمراني المصاحب له، وتعبر عن ذلك الساردة بضمير المتكلم: "والدي الذي كان يهم بالمغادرة إلى المطار في رحلة عمل أخرى". (لعلها مزحة، ص١٢٧)

يكاد يستقر رأي النقاد على بداهة ما تمتاز به الرواية الإماراتية من حضور للتحول الاجتماعي في سياق العمل التخييلي المرتبط بعوالم الواقع، حيث ألفى جيل من الروائيين نفسه موضوعا للتغير باعتبار نشأة الرواية في عالم متغير كان سببا لانفراز هذا الشكل الفني في الكتابة والتعبير في واقع اقتصادي جديد وتحولات عميقة نتجت عنه. وفي هذا السياق، تحيلنا تجربة فتحية النمر على التحول الذي عاشه أبطال روايتها، فبعد تصويرها لحياة الصيادين، وارتباطهم بالبحر مصدرا لإنتاج قوتهم اليومي ولأنشطة تبادلاتهم التجارية الصغيرة التي يعرضون من خلالها السمك والمواد الاستهلاكية الضرورية لعيشهم اليومي في الأسواق الصغيرة ويركبون القوارب بحثا عن اللؤلؤ وعوائده البسيطة، أصبحت هذه الأنشطة من الماضي. تقول الساردة في (رسائل عشاق، ١٩٨): "هذه المهنة التي كانت في طريقها للاندثار والاختفاء من الدنيا لأسباب يعرفها الجميع،

أولها الأزمة المالية التي حلت بالعالم كله متزامنة مع انهيار أسواق الأوراق المالية العالمية، فضلا عن ظهور اللؤلؤ الياباني المزروع الذي يعد أقل كلفة، والذي من أهم صفاته أن الحصول عليه لا يخطف الأرواح التي لا حصر لها".

تقوم البنية الدالة داخل المقطع السردي على ثنائية القديم والحديث من خلال التقابل بين المهن اليدوية وتطور الاقتصاد العالمي، وتعكس وعيا داخليا بتحولات العولمة وموقفا عقلانيا من التغيرات في الأسواق العالمية. ويحيل النص في مرحلة التفسير في المنهج البنيوي التكويني وفي ارتباط بسياقه الاجتماعي والتاريخي على التحول الاقتصادي الذي عرفه العالم وتغير معايير القيمة في عملية الإنتاج والتسويق، مما أثر على المجتمع الإماراتي الذي تراجعت فيه تجارة اللؤلؤ. وتظهر رؤية العالم كما عند غولدمان في الوعي النقدي الذي تقدمه الكاتبة للمهنة التقليدية التي سببت خساذر في الزرواح، هذا الوعي الذي يمثل وعي الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها الكاتبة وانتمى كل فئات المجتمع الإماراتي إما واقعا أو تاريخا للأجداد يروي الصراعات المميتة مع البحر ضمن المهنة التقليدية التي مارسها أغلبهم.

وتحفل تجربة علي الشعالي بمظاهر التحول في مجالات مجتمعية مختلفة، إذ رصد في روايته ملامح التغير نحو الاقتصاد الجديد القائم على موارد النفط، وما مثله من قطيعة جذرية مع صيد السمك التقليدي البسيط الذي عاش معه جيل ما قبل النفط حياة الفقر والحاجة. يحكي السارد مغادرة "يحيى" للمستشفى الذي كان يعمل فيه بعد تقديم استقالته، وتشبثه بأخذ تمثال سمكة المورانو التي كانت تزين مكتبه، والتي تذكره بمهنة أبيه التي لم يشاركه فيها وبأمه التي علمته ألا يغامر بحياته في البحر: "فقد أراد أن يحوز ما يذكره بجميرا وبحرها الزاخر، وبأبيه الذي لم يصطد معه السمك، وأمه التي علمته كيف يتقي الغرق بألا يجازف كالحمقى بكل ما هو نفيس". (الحي الحي، ص ٦)

كما ينقل الشعالي تحول الجيل الصغير الذي عاش أولى سنوات النفط والتطور نحو التعلم في المدارس والجامعات، ومنهم "يحيى"، حيث يقول على لسان سارده: "إن أردت أن يكتمل بدر بنوتك لسعيد الصياد فما عليك إلا أن تجيد السباحة، وتبرع في صيد السمك، ضمن أمور أخرى هامشية؛ فسعيد نوخذة، وأسرته كلها متورطة مع البحر، أما يحيى – آخر العنقود – فطالب مجتهد في المدارس المنشأة حديثا، يساعد أساتذته في جمع أوراق الامتحانات، بل وتصحيحها، وسيصير رجل مدينة ذا صيت، تفتح له أبواب السيارات، وأبواب الغرف بأنواعها" (الحي الحي، ص. ١٤٧). تقلد الشباب الإماراتي، ذكورا وإناثا، في عوالم الرواية وظائف مختلفة انفصلوا فيها كليا عن البحر، حيث ظهر "يحيى" طبيبا، و"أميرة" مديرة تنفيذية، و"تماضر" كاتبة، و"وليد" مهندسا، و"سارة" طبيبة، و"ميرة" في مجال الفنون الجميلة.

وفي إطار البحث عن التحولات الاجتماعية في الروايات محل الدراسة، تبين وبشكل واضح التحول الكبير في نوعية اليد العاملة التي أصبحت مساهمة في عملية الإنتاج في شكل النظام الاقتصادي الجديد. ولم تخل البناءات السردية من حضور للعمالة الوافدة لتثبت التحول الكبير الذي طال مجتمعات الرواية وحرك أحداثها. يصرح مدير المكتب الذي يعمل فيه "سلطان": "تواجد العمالة الأجنبية أمر واجب وضروري لأننا بحاجة إلى الأيدي العاملة التي تقوم بقضاء حاجات الناس" (السيف والزهرة، ص ١٠١)، "فلولاهم كيف سيتم بناء الوطن .. العمارات الشاهقة .. بدونهم ستشل حركة العمران في البلد" (السيف والزهرة، ص ١٠١). وبفعل الهجرة واستقدام العمال، تغيرت فضاءات الرواية وتطورت أحداثها بما يتناسب مع حاجيات الشخصيات وحركاتها وعلاقاتها، وتغير حضور الشخصيات في الشوارع العامة وفي البيوت وفي الأسواق. يقول السارد: "السوق مليء بالغرباء، الزقاق يعج بالناس والبلد مليء بأجناس مختلفة من البشر". (السيف والزهرة، ص ١٤٤)

تغيرت اليد العاملة وتوجه الإماراتي إلى الوظائف، "وصار الوافدون يشاركون الناس لقم العيش، ويعيشون معهم في بيوتهم سواء كانوا خدما أو عمالا. فهل يستطيع الناس الاستغناء عن روافد حياتهم؟" (السيف والزهرة، ص ١٣٠). ينقل علي أبو الريش في هذا المقطع السردي صورة للتحول الحاصل في تركيبة المجتمع ووظائف الشخصيات ودورها، كما ينقل علي الشعالي صورة تعدد الجنسيات والأعراق في دبي نتيجة تدفق العمالة الأجنبية في محكي أم "ذكرى" زوجة "يحيى": "لقد تمكنت في مجتمع دبي الفسيفسائي من استعادة شيء من التاريخ البائد" (الحي الحي، ص ٣٢٧). ويقول السارد ناقلا صورة الحي الجديد الذي سكنه "يحيى": "هذه المنطقة التي تضم جنسيات أكثر مما هنالك في سجلات الأمم المتحدة" (الحي الحي، ص ٣٤). وفي السياق نفسه، تنقل فتحية النمر صورة التحول الناتج عن العمالة الوافدة، حيث الاعتماد على الخدم في البيوت، تقول على لسان ساردتها حيث الشخصية الرئيسة تشعر بالراحة في البيت لقيام الخادمة بشؤونه: "لا شيء سيتعطل، فالخادمة ستقوم بواجبها على أحسن وجه" (رسائل عشاق، ص ١٠١)، كما ترافقها في أشغالها خارج البيت، حيث يقلهما السائق: "ركبت مع السائق والخادمة، ووصلنا إلى البيت، لنكون نحن الثلاثة أمام المفاجأة التي كنا نخشاها.. لقد أحكمت فطيم غلق الباب من الداخل بالمفتاح". (رسائل عشاق، ص ١٠٨)

وفي إطار دلالة المشهد السردي نفسها، تنقل رواية "لعلها مزحة" تحول شخصيات الرواية إلى الاستعانة بالخادمات في البيوت وبالمربيات اللائي صرن مسؤولات عن الأطفال ورعايتهم، يشاركن الأمهات في دورهن، بل إن علاقتهم بهم أقرب، تقول الراوية في حديثها عن حصة ومسلم "يتسللان بعد عودتهما من المدرسة بين الأب و"مسلم" والأم والمربية" (لعلها مزحة، ص ٤٤). وتنشغل المربية أيضا في أعمال البيوت التي تستدعي أعمالا إضافية: "حتى المربية هي الأخرى انشغلت مع الخادمة التي أحضرت لمعاونتها على هذا المنزل الكبير المكون من طابقين والكثير من الغرف". (لعلها مزحة، ص ٧٢)

ويظهر التحول العمراني واضحا في الروايات محل الدراسة، فكما تغيرت الموارد الطبيعية والاقتصاد، تغيرت الأحياء والشوارع والبيوت، "كل شيء تغير، الناس تغيرت الشوارع، المنازل، كل هذه ارتدت هنداما جديدا" (السيف والزهرة، ص ١١٩)، و"البيوت الحالية ليست متلاصقة كثيرا، بل هي متجاورة ومتباعدة، وقد حلت محل الأزقة الضيقة الرملية القديمة شوارع مسفلتة واسعة مزينة بالأشجار والأضواء واللوحات الإرشادية و"الدواوير" المختص كل منها بعلامة بارزة، على سبيل المثال هناك دوار النافورة، ودوار النخلة، وأشهرها هو دوار الساعة". (رسائل عشاق، ص ٢٠٧)

إن التحليل البنيوي للمقاطع السردية يكشف عن مقارنة ضمنية بين الماضي والحاضر، وعن تحول بنية المكان التي أنتجت تغيرا في بنية القيم والهوية الثقافية والاجتماعية. وباعتماد أسلوب التفسير كما طرحه المنهج البنيوي التكويني كإجراء يأتي بعد الفهم القائم على القراءة البنيوية الداخلية للنص، يتبين تحول البنية الاجتماعية من التقليد إلى الحداثة في المجتمع الإماراتي، وتظهر البنية الذهنية للكتاب من خلال الوعي الاجتماعي بازدواجية الشعور بين الإعجاب بمظاهر الحداثة والتخوف من تراجع العلاقات الاجتماعية. وبالتالي، فإن هذه المقاطع تقدم رؤية للعالم خاصة بفئة الكتاب الذين يعيشون واقع التحول. تنقل الساردة في (رسائل عشاق، ص ٢٠٣) زيارة البطلة لمدينة العين وما قالته صديقتها عن المدينة: "أعرفكم على ملامح المدينة المليئة بالمزارع والمزدحمة بالنخيل، هذه المدينة التي حولها الشيخ زايد إلى واحة خضراء رائعة لا مثيل لها، تفوقت بفتنتها وسحرها على البصرة العراقية التي كانت مثالا للجمال".

وتنقل "ميرة" حقيقة تحول البيوت والأحياء وضرورة التأقلم مع شكلها الجديد: "الحي المترفع هنا فيما يشبه الصمت الدائم، والبيوت الضخمة التي تكاد تشعرك لشدة سكونها أن لا أحد يقطنها، حتما علي أن أتمرن على نظامنا الجديد" (لعلها مزحة، ص ٧١)، حيث "لم يعد للحي القديم أثر" (لعلها مزحة، ص ٦٦)، "وصار الناس يركبون السيارات الفخمة ويسكنون البيوت الحديثة" (لعلها مزحة، ص ١٣٨). وتحضر

"دبي" مع علي الشعالي باعتبارها المدينة التي تضم "أفخم كيلومتر مربع على وجه المعمورة" (الحي الحي، ص ١٢٧)، وشارع جميرا الذي "يمتلئ سريعا بالمطاعم التي تقدم مطابخ العالم والعيادات التخصصية، ومراكز التجميل، ودور الموضة والديكور، ومشاريع محلية طموحة لخياطة الملبوسات الرجالية والنسائية، وواجهات لمعارض المفروشات الممهورة بالتواقيع". (الحي الحي، ص ١٢٨)

تراجعت العلاقات الاجتماعية في الروايات وبين الشخصيات مع بدايات التحول العمراني الذي باعد بين البيوت ورسم مسافات واسعة بين الأحياء، وأجبر السكان على هجر بيوتهم القديمة ليسكنوا بيوتا جديدة متطورة. وقد صور المتن الحكائي في رواية (رسائل عشاق، ص ٢٠٧)": "لكن المحزن هو أن التغير لم يكن يقتصر على المباني فحسب، حيث شمل شيئا آخر هو العلاقات، ومثال على ذلك ما طرأ على العلاقة بين أم خلفان وفطيم التي انتهت واقتصرت على تبادل الأطعمة في رمضان والعيد الصغير والعيد الكبير، غير هذا فلا علاقة أصلا، العيد ورمضان هما فرصة لا تفوتهما فطيم ولا أي عجوز أخرى، فطيم تعد تجهيزات حافلة، تشتري الحلوى العمانية بالمكسرات والهيل والزعفران والفواكه المتنوعة.. تفاح وبرتقال وموز وعنب ومانجو عمانية أيضا عدا تلك الهندية، وتحضر المائدة العامرة في المجلس، وهي تعرف أنه لن يكون لنا زوار سوى امرأة واحدة أو اثنتين أو صديقتها المقربة على الأغلب".

لقد أدى "انتشار القيم البيروقراطية خلال عملية تحديث المجتمع الخليجي إضافة لزيادة الدخول المالية للأسر الخليجية إلى تحولات نحو: (أ) شيوع روح الاتكالية في الأسرة من جانب الأبناء بخاصة، فقد يزداد اعتمادهم على الآباء لتوفير الحاجات الضرورية والكمالية، وهذا يناقض ما كان عليه الأبناء ودورهم الاقتصادي في مرحلة ما قبل النفط حيث كانت أغلبية أفراد الأسرة تساهم في الإنتاج. (ب) الاتجاه نحو ازدياد النزعة الفردية وضعف الروح الجماعية على مستوى الأسرة، فالتحديث يقوي من النزعة الفردية كسلوك يهدف الفرد من ورائه لتحقيق مكاسب مادية. (ج) ...(د) خضعت الأسرة الخليجية لتحولات

في حجمها ووظائفها الاجتماعية والاقتصادية وربما السياسية، فقد كانت الأسرة التقليدية تعرف بالأسرة الممتدة بحيث تضم الأسرة التقليدية أجيالا مختلفة، وكان أفراد الأسرة يمارسون أنشطة اقتصادية معينة تعود بالنفع على الأسرة ككل محرفة الغوص على اللؤلؤ، أو صيد الأسماك، أو الزراعة أو الرعي، وكانت الأسرة التقليدية هي الشكل التنظيمي الأكثر ملاءمة لظروف العمل المهني والحرفي". (زايد وعلام، ٢٠٠٠)

وتظهر ترجمة هذا التحليل في رواية "السيف والزهرة" حيث يعقد علي أبو الريش مقارنة بين علاقات الناس قبل النفط وبعده على لسان "أبي صالح": "كنا نعيش فقراء، وأيضا بسطاء، أما الآن، فكل شيئ تغير، الناس تغيروا، البيوت تغيرت، وصارت مثل الجحور لا يعرف الجار جاره ولا يصل الصديق صديقه .. كنا نسمع الهمس الذي يدور بين الجيران.. أما الآن، فلا يوقظنا حتى صراخ الأرامل" (السيف والزهرة، ص ١١٩). وتصور فتحية النمر حقيقة فتور العلاقات الاجتماعية. حيث يقول السارد: "ففي الماضي كانت العلاقات بين أصحاب البيوت وثيقة ووطيدة وقوية، بينما اليوم لم يعد ذلك كله موجودا، بل مفقودا للأسف، لقد صرنا كالأغراب لا نعرف بعضنا، فمن أين جاءت الحواجز والحدود التي لم نعرفها قديما، وفرضت نفسها علينا، وقطعت كل الأواصر والعلاقات". (رسائل عشاق، ص ١٠٥)

تنقل الساردة في رواية (لعلها مزحة، ص ٤٠) تحول العلاقات داخل الأسرة إلى شكل غريب عما كانت عليه قبل التطور الذي عرفته فضاءات الرواية: "الجيرة هي شيء أقرب للرابط الأسري المحكم هنا، كان ذلك قبل أن تتحول إلى قيود من التحكم الخانق ومخاوف القيل والقال وأشكال أخرى لا مبررة من التمييز". إن محاولة فهم البنية الداخلية للمقطع يضع القارئ أمام كلمات ذات طابع وجداني متناقض، ذلك أن عبارات "الجيرة" و"الطابع الأسري" و"القيود" و"التحكم الخانق" و"مخاوف القيل والقال" تدلل على تحول في العلاقات الاجتماعية من الإيجابي إلى السلبي. كما أن هذه الثنائيات المتضادة تظهر وعي الكاتبة بتغير البنية الاجتماعية وانتقادها لسلطة المجتمع والآخر على الفرد وشعورها في إطار رؤيتها للعالم

كما يقدمها غولدمان وضمن فئتها الاجتماعية بالاغتراب داخل المجتمع المتحول بوتيرة سريعة. ويجد سؤال تحول العلاقات الاجتماعية جوابه في تحول الأسرة، ذلك أن "من أبرز الظواهر الاجتماعية المصاحبة للتطور الحضري، والتوسع العمراني في الدول الخليجية تحول الأسرة من أسرة ممتدة إلى أسرة نووية، وسبق الإشارة إلى أن الأسرة الممتدة يقصد بها سكن الابن بعد زواجه مع أبيه، وكذلك بقية الإخوة الذكور، حيث تضم الأسرة الوالدين والأبناء وزوجاتهم وأبناء الأبناء". (السدحان، ٢٠١٠)

ترجع الساردة في (رسائل عشاق، ص ١٠٥) سبب تراجع حميمية العلاقات الاجتماعية إلى ظهور المدن حيث تقول: "ورغم كثرة وسائل الترفيه والراحة المتوفرة في البيوت هذه الأيام، اختفى شيء ما من القلوب، شيء كان له أثر عظيم في بث الطمأنينة والسلام والراحة والسعادة، اليوم لا أثر لشيء من ذلك حتى في أقل درجات حضوره، ولعلها ضريبة المدينة"، مدينة الحرية والفردانية والانعزال التي جعلت "سلطان" يتساءل في رحلاته الأولى إلى دبي: "ما بال هذا العالم.. الناس يضنون على بعضهم حتى بالكلام؟ حتى بفلوسك لا تجد أحدا يرضى عنك ويفتح لك صدره كل واحد يسير منشغلا بنفسه كأن القيامة ستقوم، أو أنهم سمعوا عن بركان سيحرق الأرض". (السيف والزهرة، ص ٨٠)

أصبحت العلاقات الأسرية والاجتماعية مصدرا للصراع بدل أن تكون بيئة حميمية توفر الدعم للشخصيات والشعور بالانتماء، وقد ساهمت في بناء السياق الثقافي والتاريخي للرواية في ارتباطها بالقضايا المجتمعية التي تعرضها. وفي هذا الإطار، سادت العلاقات المبتورة فضاءات رواية "الحي الحي"، ومالت الشخصيات للانعزال والفردية، حيث اللقاءات بين أفراد الأسرة قليلة، وإن حصلت فإن الحوار يكون فيها نادرا. ينقل الشعالي علاقة "يحيى" بابنه في اجتماع عفوي حول وجبة الفطور: "يسلم على ابنه دون أن يقاطعه، فهو يعلم أن فرصته في إنشاء حوار ليست عالية" (الحي الحي، ص ٣٣)، و"يوزع نظرات سريعة

على سارة وسعيد المتهربين من لقاء وشيك للأعين، مازال الصمت ردهم كلما ذكر أمهم الراحلة". (الحي الحي، ص ٣٥)

توحي لغة المقطعين في مستوى فهم البنية الداخلية حسب المنهج البنيوي التكويني حالة الانفصال العاطفي بين الناس وداخل الأسرة من خلال حضور الصمت ونظرات الأعين المرتبكة بدلا من لغة الكلام، ما يدلل على صراع داخلي واغتراب تعيشها الشخصيات بتأثير من الظروف الاجتماعية والنفسية. كما يعكس النصان، في إطار الربط بالسياق الاجتماعي والبنية الخارجية، رؤية وجودية تشاؤمية للكاتبين من تفكك الروابط الأسرية والاجتماعية.

بعد أن خضع دور المرأة لتقسيم العمل حسب الجنس خلال زمن الصيد وقبل اكتشاف النفط، حيث ظهرت "موزة" في "السيف والزهرة"، و"فطيم"في "رسائل عشاق"، و"صفية" في "الحي الحي"، "عليا" في "لعلها مزحة" شخصيات تعيش القهر وشظف العيش، وتعاني الجهل والأمية ومصادرة الحقوق والرأي، حصل التحول الواضح في الروايات مع "ميرة" و"أميرة" و"سارة" و"تماضر" و"وفاء"، وشخصيات أخرى ساهمت في تحريك الأحداث وفقا لطبيعة التحولات الاجتماعية التي أثثت فضاءات الروايات، حيث بدأ إنشاء المدارس وحصل التحول في النمط التصوري والفكري للآباء والمسؤولين. أعطيت "ميرة" حق اختيار الرجل الذي تراه الزوج المناسب لها وإن اختلف معها في الثقافة والدين، ولم يمانع والدها من أن تواصل دراستها في باريس: "أبلغ والدي برغبتي بمواصلة الماجستير في الخارج، لقد أحببت "باريس" أريد أن أقضي فيها المزيد من الوقت، أردت هروبا مؤقتا، يعيد لي التوازن". (لعلها مزحة، ص ٢١٨)

وتظهر الشخصية الرئيسة في (رسائل عشاق، ص ٢٣٥) فتاة متمردة على التقاليد السائدة التي تمنعها حق التعليم: "في تلك الأيام البعيدة منتصف الخمسينات كما أسلفت، طالما سرت، كنت أمشي

يوميا مسافة طويلة جدا لأبلغ مكان المبنى المختلف عن البيوت، والذي أطلقرا عليه اسم "المدرسة"، كان المبنى طينيا ضئيلا، له نافذة خشبية عريضة مشرعة على الأزقة يبدو منها المارة وكأنهم نقاط على سطور".

ويبلغ التحول في دور المرأة ومكانتها مبلغا كبيرا، حيث مثلت "أميرة" دور المدير التنفيذي لمستشفى "يحيى" بشخصيتها القيادية وخبرتها الكبيرة. يقول السارد في (الحي الحي، ص ١١٤): "في نهاية كل عام تجتمع أميرة بالشركاء والمساهمين وتقدم مدير الحسابات والمدقق المالي، فيشرحان بالتفصيل بنود الميزانية، والأرباح والخسائر وحقوق المساهمين وما إليه، تقترح هي نسب التوزيعات والسيولة التحوطية فتشتعل نقاشات كثيرة حتى المساء". و"في الصباح التالي وبعد أن تزول سكرة الاجتماع يدركون أنهم، بعد نقاشاتهم المملوطة والمحتقنة، ما زادوا على مقترحها الأول شيئا ولا نقصوا منه، وإن فعلوا فبالكاد رقما خلف فاصلة عشرية". (الحي الحي، ص ١١٤)

٥,٣ الإجابة عن السؤال الثاني ومناقشته: ما الارتباط بين التحولات الاجتماعية في الرواية الإماراتية والواقع؟

إن قراءة المتون الروائية المختارة للدراسة تجعل القارئ يقف على مجموعة من الأحداث التي تجد مرجعيتها في الواقع، ذلك أن النص الأدبي يصوغه فرد نيابة عن جماعة، وهو "محكوم في رؤيته بطبيعة الحال بحقيقة الواقع وحقيقة الإنسان" (الجيار، ٢٠٠٥). ثم إن "الأدب ناموس اجتماعي، يتخذ وسيلة له اللغة التي هي وليدة المجتمع، والأدوات الأدبية التقليدية مثل الرمزية والعروض هي بطبيعتها أدوات اجتماعية. إنها تقاليد ومستويات لم تكن لتنشأ إلا في إطار اجتماعي، بل أبعد من هذا. إن الأدب "يحاكي" الحياة، والحياة – في معظمها – حقيقة اجتماعية، رغم أن عالم الطبيعة الخارجي، والعالم الداخلي الذاتي للفرد كانا أيضا موضوعا "للمحاكاة" الأدبية. فالشاعر نفسه عضو في المجتمع، له وضعه الاجتماعي الخاص، يكافئه المجتمع

معترفا بجهده" (وليك ووارن، ١٩٩٢). كما أن الدراسات النقدية والفلسفات المختلفة على مدى التاريخ الأدبي لم تفصل الأدب عن شروطه الاجتماعية رغم اختلافها حول طبيعة هذه العلاقة، "ذلك أن التجربة البشرية للأديب لا يمكن أن تكون فردية، وإنما يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعي أو الإنساني المعاصر، وهو في تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب". (مندور، د ت)

ولأن العمل الفني، حسب (وليك ووارن، ١٩٩٢)، "نظام معايير لمفاهيم متداخلة الذاتية، ولابد أن نفترض أنه يوجد في أيديولوجية جماعية، يتغير معها ويتوصل إليه بالخبرات الفردية الذهنية القائمة على البناء الصوتي لجمله"، فإن الباحث يستطيع أن يكشف فيه عن صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجه، إذ "لا تستطيع الرواية بنوعيها أن تبتعد عن الأيديولوجية السائدة طالما هي تصور بشرا أحياء، فاعتبارها –الرواية– نثرا واقعيا – أي مصورا للحياة الواقعية، أو لشبكة محاكية لشبكة الحياة الواقعية – فإنها لا تستطيع إلا أن تعرض الأيديولوجية السائدة، طالما أنها موجودة وسائدة، فهذه الأيديولوجية هي نمط علاقات الناس، هي عاداتهم وأفكارهم وأخلاقهم، وكما هو معروف، فالأفكار والقيم المتداولة هي قيم وأفكار الطبقة السائدة، والرواية بعرضها وتصويرها لعادات الناس وعلاقاتهم وطرق معيشتهم إنما تعرض كذلك، شاءت أم أبت أيديولوجيتهم". (الخطيب، ١٩٨١)

إن الكشف عن الارتباط بين التحولات الاجتماعية في الروايات وبين الواقع يستدعي استناد الدراسة أيضا، إلى ارتباط الأدب بالمجتمع في إطار مفهومي المحاكاة والانعكاس، ذلك أن كل فن هو تصور للواقع حسب الواقعية، و"إن كل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاسا في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلا عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع" (فضل، ١٩٨٠). وتمثل نظرية الانعكاس بهذا المعنى لدى لوكاتش "المبدأ المشترك

لكل صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع من خلال الوعي الإنساني" (فضل، ١٩٨٠). وبهذا المعنى، يكون ما نقله كتاب الروايات موضوع الدراسة عن التحولات الاجتماعية تمثيلا لتناولهم العقلي لواقعهم ووعيهم بالشروط اللازمة لتحويله إلى عمل فني انطلاقا من رؤيتهم للعالم ومجموعة أفكارهم وتطلعاتهم التي تربطهم بمجتمعاتهم. إنه تمثيل للنشاط الجمعي بوعي فردي وتفسير خاص.

من هذا التصور، ومن التحليلات العلمية والنقدية المختلفة، انطلقت الدراسة في ربطها بين التحولات الاجتماعية في الروايات المختارة وبين الواقع، لتثبت أنها تحولات واقعية عاشها المجتمع الإماراتي في اشتراطاته اليومية المعيشة بعد اكتشاف النفط وقيام الاتحاد، وأن أنواعها المختلفة وتجلياتها المتعددة الملامح في عوالم التخييل الفنية تجد مرجعيتها في الظروف الخارجية للعمل الأدبي وفي التجربة الجماعية التي عاشها كتاب الروايات الذين انطلقوا فيها من واقع الحياة، ومن وعيهم وهمومهم ومشاكلهم وتصوراتهم التي لا تعدو أن تكون تجارب جماعية عاشها المجتمع في مسيرة تطوره. وقد ظهرت الروايات الأربعة موضوع الدراسة على اختلاف جيل كتابها في صورة وثيقة اجتماعية عكست الواقع الإماراتي وتحولاته بعد اكتشاف النفط، وطرحت أسئلة الهوية والقيم، والانتماء وصراع الأجيال في بنيات سردية تحمل دلالاتها داخليا وفي سياق مرجعيتها التاريخية.

لقد عرف المجتمع الإماراتي تحولات جذرية في مجالات مختلفة، حيث شكل اكتشاف البترول في دول الخليج "بداية تغير اجتماعي حقيقي، فالتجمعات البشرية حول هذا المواد الاقتصادي الجديد يمثل منطلق كل حضارة وتنمية، فكان نشأة بعض المراكز الحضارية هنا وهناك وبشكل كبير ومختلف عما سبق، ليبدأ منها التحول الاجتماعي في المجتمع الخليجي انطلاقا من نشوء المراكز الحضرية والمدن بشكلها الحالي" (السدحان، ٢٠١٠). وهي صورة التحول نفسها التي تنقلها صالحة عبيد عن بدايات اكتشاف النفط في الإمارات ومحدودية وعي السكان بالثروة التي تحققها عوائده، حيث تعاملوا مع الحدث الذي عرفته دولة

الكويت قبل الإمارات كفرصة فردية لاكتساب دخل شخصي وليس كثروة وطنية ستساهم في تحول اجتماعي كبير، وكانت رغبتهم في الاستفادة من التحول في أسرع وقت تدفع بعضهم للهجرة إلى الكويت مع الاستبشار بوصول المورد الجديد إلى قراهم في الإمارات. يقول السارد: "كان السكان يظنون أن ما يسعون إليه من مواد أن بقاءهم مرتبط بذلك فقط، بما يلفظه البحر من خيرات، وما تقدمه اليابسة من فتات، ثم جاء زمن التنقيب عن النفط، ولا أظن أن الأمر اختلف كثيرا في مفهومهم البسيط الذي كانوا يتعاملون مشكل لا واع، هم ما يمتلكونه، حيازة النفط ستجلب لهم الرخاء الذي بدأت مظاهره ترى في "الكويت" مثلا"، البعض منهم كان يختصر الطريق، ويسافر إلى هناك للعمل، لكي يمتلك، رابطا بقاءه بما قد يمتلكه، وبما قد يتركه لأسرته، لتمتلكه بما قد يقدمه لمن يحب". (لعلها مزحة، ص ١٦٦)

يحيل الفهم المباشر للمقطع السردي على تحول مفهوم البقاء من الارتباط بالمورد الطبيعي البسيط إلى الارتباط بالمورد الاقتصادي الجديد متمثلا في النفط وفي العمل في الكويت كسياق تطوري متقدم، وبالتالي انتقال الوعي الجمعي من العفوية والبساطة المعتمدة على الطبيعة إلى التعلق بالمادة والامتلاك تحت تأثير الحداثة الاقتصادية. ويعكس طرح هذا النوع من التحول، في إطار ربط الظاهرة الاجتماعية بسياقها التاريخي كما تطرحه البنيوية التكوينية، فترة ما بعد اكتشاف النفط في الإمارات التي تحولت فيها البنية الاجتماعية إلى منظومة استهلاكية تهدد ارتباط الفرد ببيئته. هذه المنظومة المادية التي تنتقدها الكاتبة ضمنيا بوعي تأملي عميق.

ويصور علي أبو الريش، برؤية قائمة على وعي بالتحول الجذري في بنية المجتمع، صورة التغيير الذي نتج عن اكتشاف النفط وظهرت تجلياته في الانتقال من الحياة البسيطة إلى حياة التمدن والتحضر، حيث بداية نشأة المدن الحديثة وتحول القرى الطينية في المناطق النائية إلى صروح عمرانية متطورة في أحياء سكنية منظمة، وما يتبع ذلك من تحولات مادية ومعنوية تمس النسيج الاجتماعي بما فيه من أنماط التفكير

وأساليب الحياة والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم. يقول السارد بلغة تقريرية تتداخل فيها الدهشة والقلق. يقول السارد: "كل شيء تغير، الناس تغيرت، الشوارع، المنازل، كل هذه ارتدت هنداما جديدا". (السيف والزهرة، ص ١١٩)

كما توثق فتحية النمر المشهد نفسه في رواية "رسائل عشاق"، حيث تصور التحول الاجتماعي في الإمارات على مستوى الفضاء العمراني كدليل على التمدن وحداثة التخطيط الحضري، ودخول المجتمع في طفرة عمرانية نوعية بهوية حضرية جديدة تحولت فيها الرموز العمرانية التقليدية إلى رموز حداثية. وكلها تغيرات لم تكن لتحصل لولا النفط الذي حول الحياة بكل مجالاتها من الحاجة إلى الرفاه، ومن مستويات الذوق البسيطة إلى مستويات عالية من الحداثة والعصرنة. تقول الساردة: "البيوت الحالية ليست متلاصقة كثيرا، بل هي متجاورة ومتباعدة، وقد حلت محل الأزقة الضيقة الرملية القديمة شوارع مسفلتة واسعة مزينة بالأشجار والأضواء واللوحات الإرشادية و"الدواوير" المختص كل منها بعلامة بارزة، على سبيل المثال هناك دوار النافورة، ودوار النخلة، وأشهرها هو دوار الساعة". (رسائل عشاق، ص ٢٠٧)

وينقل علي الشعالي حدث انتقال "سعيد الصياد"، بعد اكتشاف النفط في الإمارات، من بيوت العريش إلى (فيلا) فسيحة في واحد من أرقى الأحياء بدبي، حيث يقدم مشاهد تغير مفهوم البيت من مأوى بسيط للأسرة الممتدة إلى رمز للثراء والمكانة الاجتماعية تسكنه الأسرة النووية في رحلة تطورها الاجتماعي والاقتصادي وتحول قيم الترف والملكية الفردية والتطور العقاري. وقد تحولت منطقة جميرا في رواية "الحي الحي" كما في الواقع من منطقة بسيطة مرتبطة بمهنة صيد السمك إلى منطقة للنخبة الثرية ورمز للتحول الحضري والارتقاء الطبقي. يقول السارد: "لقد عبرت عائله "بن راشد" مع الناجين فترات الكساد العظيم التي نخرت عظام العالم بين الحربين العالميتين، ثم بعد وفاة "بن راشد" وتقسيم الإرث، استطاع سعيد

أن يكون مجموعة تجارية لها وزن. سكن الخيام، وبيوت العريش، والبيوت الطينية، إلى أن شيد لأبنائه التسعة فيلا فسيحة، مكسوة بالحجر الطبيعي، مطلة على شاطئ جميرا". (الحي الحي، ص،١٥٢)

انطلاقا من بنية النص الداخلية للنص والسياق الاجتماعي الذي أنتجه، وفي إطار مفهومي الفهم والتفسير، وعلاقة التجربة الشخصية للكاتب بالسياق التاريخي لمجتمعه، يظهر حدث عبور عائلة "بن راشد" فترات الكساد وتأسيس ابنه "سعيد" مجموعة تجارية تطور معها مسكنه من بيت بسيط إلى " فيلا" في جميرا رمز الحداثة والتطور في إطار زمني متصاعد يعكس التحول الاقتصادي والاجتماعي، والتحول من الفقر إلى الثراء، وهو ما يعكس نموذجا اجتماعيا مألوفا في الإمارات. كما يحيل المقطع في سياقه التاريخي إلى فترة ما قبل النفط وما بعده والتحول الاجتماعي والاقتصادي من الفقر إلى الغنى ومن البداوة إلى التحضر.

وتعكس الروايات محل الدراسة من خلال متنها السردي ما يقرره الواقع والمعرفة السابقة عن التحول في العمران، ف"في الماضي لم يكن في قرى صيد الأسماك واللؤلؤ إلا قليل من المباني الحجرية، وأبراج مراقبة محصنة، وربما سكن محصن لشيخ القرية، وكانت المساكن تصنع من العريش الذي يبنى بحصر من سعف النخيل التي يخاط بعضها ببعض وتربط بإطار خشبي... أما البيوت الصيفية التي تسمى أيضا العريش، فكانت ذات أسقف مسطحة، وتصنع جدرانها من سعف النخيل المجرود من أوراقه وتنسج على هيئة سلة مفلطحة تسمح بدخول النسيم". (بوليه وديموغ، ٢٠٢٣)

وفي ارتباط بهذه الصورة، تنقل رواية "لعلها مزحة" أثر اكتشاف النفط على العمران والإنسان من خلال وعي"ميرة" بحتمية التغيرات الاجتماعية التي تنتج عن التحول الاقتصادي، حيث تقف الشخصية في لحظات تأملية أمام المشهد العمراني الفلكلوري القائم في الشارقة كعتبة للانطلاق نحو عالم مفتوح ومتعدد. يقول السارد: "فيما الحي المسفلت حديثا في ذلك الوقت، يجعلني أرى أول عتبة للعالم على هيئة

لوحة فلكلورية غريبة أيضا، الإسفلت والبيوت المصطفة على جانبي الشارع وسيدات الساحل على امتداد الجانبين، ببراقعهن، وسجاديدهن الملونة". (لعلها مزحة، ص ١٥)

كما اعتمدت الروايات محل الدراسة، ضمن زمنها التاريخي الذي يشكل الخلفية التاريخية للأحداث، سرد الذاكرة من خلال تمثيل التاريخ، وتقاطع في بنائها المرجع التاريخي الواقعي والبناء الفني الجمالي ليقوما بوظيفة تشكيل فضاءات الرواية وشخوصها وبناء الصراع في جبهات مختلفة بمرجعيات وتواريخ وأماكن حقيقية. وفي هذا السياق، تحضر أهمية المعرفة المستقلة عن عالم الرواية. يؤكد (وليك ووارين، ١٩٩٢)، في إطار الحديث عن العلاقة بين عالم الواقع وعالم التجربة في الفن، أن "الأدب في كل الحالات يقدم مختارات من الحياة، لها هدف محدد. ولابد من معرفة مستقلة عن الأدب كي ندرك علاقة العمل الأدبي المعين بالحياة". كما طرحا سؤال "ما الذي يربط بين فن الرواية والحياة؟"، وكان جوابهما أن "الإجابة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية ستكون أنها تقدم النموذج، النمط العالمي –نموذج البخيل (في موليير وبلزاك)، نموذج البنات العاقات (مسرحية الملك لير وجورجيو). ولكن أليس لهذه المفاهيم عن الطبقة مكانها في علم الاجتماع؟ أو ربما يقال إن الفن موجود بالطبع، ولكنه يظل أسلوبا، وليس جوهر الفن ذاته، وإن كان المحقق أن الفن كله، بإعطائه للبعد الجمالي، وبتشكيله وتعبيره، يجعل الشيء المؤلم في التجربة أو في المشاهدة في واقع الحياة أمرا مستحبا في التأمل. وربما قيل إن العمل القصصي يقدم "عرضا لتاريخ حالة" تصويرا أو تمثيلا لنموذج أو لنمط شائع عام من الأعراض. وهناك أمثلة تقرب من ذلك، في بعض القصص القصيرة مثل قصة كاتر المسماة "حالة بول" أو تلك المسماة "جنازة المثال". بيد أن القاص لا يقدم حالة –سواء بالنسبة للشخصية أو للحدث – وإنما يقدم عالما. كل كبار كتاب القصة لهم مثل هذا العالم الذي يمكن التعرف عليه بتداخله مع عالم التجربة. ولكنه يتميز بإمكان إدراك تجانسه الذاتي. وأحيانا يكون عالما يمكن تحديده في مكان ما

في خريطة العالم مثل المحافظات والبلدان ذات الكاتدرائية التي يرد ذكرها في قصص الكاتب الإنجليزي ترولوب".

إن العوالم التي يمكن تحديدها في مكان ما على الخريطة واضحة في الروايات محل الدراسة، ما يؤكد واقعيتها وارتباط التحولات في أحداثها باشتراطات وظروف الحياة في الواقع. وإن معرفة سابقة بهذه الأماكن وجغرافيتها تقدم معرفة متكاملة عن عوالم الرواية التي يتماهى فيها الواقع بالتخييل. يحضر "الخليج" و"دبي" وقرية "المعيريض" في رواية "السيف والزهرة" لتأطير الأحداث، وهي مواقع جغرافية لها موقعها في خريطة دولة الإمارات وفي الواقع الذي يعيش فيه الإنسان الإماراتي وتعيش فيه الشخصيات التي تقدم في الرواية باعتبارها نماذج لشخصيات واقعية. يحضر الخليج بمرجعيته الجغرافية الواقعية حيث تمتد سواحل الإمارات الشمالية على أطرافه. يقف "خلفان" على شاطئ الخليج في إحدى لحظات تأمله: "وقف سلطان على الشاطئ، قرأ خيالا انثال في رأسه كما ينثال البحر على الشاطئ. شعر أنه كصدفة منسية على شاطئ الخليج" (السيف والزهرة، ص ٤٥)

كما تحضر دبي المدينة العالمية الحديثة المعروفة بانفتاحها الاقتصادي وغناها الثقافي واللغوي كرمز للتحول من مجتمع بسيط يمتهن أهله الغوص وصيد اللؤلؤ. يقول السارد عن زيارة "خلفان" لصديقه في دبي ومعه ابنه "سلطان" الذي لم يزر دبي من قبل: "في أول زيارة يقوم بها والده لصديقه ويصحبه معه.. ولأول مرة يزور مدينة دبي العامرة، وهي تختلف كثيرا عن مدينته البسيطة، دخل خلفان ومعه ابنه، جلس على كرسي بجانب الصديق وجلس سلطان على كرسي أحمر قبالة أبيه. ذهل سلطان، صار ينكمش بين ضفتي الكرسي الفاخر". (السيف والزهرة، ص ٥٩)

وفي طريق عودة "خلفان" وابنه "سلطان" من دبي، يحيل السارد إلى قرية "المعيريض" في منطقة "رأس الخيمة": "وكانت السيارة قد شارفت الطريق المؤدي إلى قرية المعيريض.. كل شيء هادئ يؤمه سكون المقابر وخفوت الأموات". (السيف والزهرة، ص ٦٤)

وفي رواية "لعلها مزحة"، تؤطر الشارقة مجموعة من الأحداث، ويشكل "حصن الشارقة القديم" ببرجه الدفاعي "المحلوسة" مكونا من مكونات فضاءات الرواية، الحصن الذي بناه الشيخ سلطان بن صقر الأول ليكون موقعا دفاعيا لحماية الشارقة، والذي يتكون من ثلاثة أبراج أحدها "المحلوسة". يقول السارد: "ليستقبلهم حصن الشارقة القديم، كمركز لقوتهم الشرطية الجديدة، البوابة الكبيرة ماتزال على حالها، والعلم بلونيه الأبيض الذي يتوسطه مستطيل أحمر، يزين الجانبين، ويرف هناك في العلو أيضا". (لعلها مزحة، ص ٢٢). وفي لعبة تخييل التاريخ، يحيل السارد على "المحلوسة" المعروفة تاريخيا سجنا في قصر الحصن كما بينته الكاتبة في الحاشية أسفل الصفحة: "يتذكر أنه رأى منذ زمن طويل هنا، "مرشد" الحرامي، وهو يساق إلى "المحلوسة"، رأى الروع في نظرته دون أن ينساها". (لعلها مزحة، ص ٢٣)

إن واقعية الأماكن في الروايات محل الدراسة تظهر بوضوح ارتباط التخييل فيها بالواقع، وتؤكد أنها أداة لاستكشاف وتمثيل واقع المجتمع، وبهذا المعنى "يتخذ المكان أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" (بحراوي،١٩٩٠). اختار علي الشعالي دبي مكانا لأحداث الرواية، وفي جنباتها وضمن حركات شخوصها، يحضر متحف الاتحاد وشاطئ الورقة الطائرة وديرة ودبي وبر دبي، والبوليفار وشارع الشيخ زايد والنافورة الراقصة، وشارعي الضيافة وجميرا ومكتبة أم سقيم العامة: يقول السارد: "لو انطلقت من الميدان الصغير الذي يشكل كوعا بين شارع الضيافة وشارع جميرا، حيث يقع متحف الاتحاد ويشمخ علم الدولة مضاء خفاقا، وقدت سيارتك بتمهل قسري وتوقف متكرر عند إشارات المرور، وأبحرت ضمن حشود السيارات الباهظة واللامعة إلى أن تصل نهايته عند مكتبة

أم سقيم العامة، واجتهدت أثناء ذلك في رصد الفيلات التي لم تتحول بعد إلى مشروع لاستطعت أن تحصيها على أصابع يد واحدة". (الحي الحي، ص ١٢٨)

إن للمكان ضرورة في السرد الأدبي، وهو في الروايات محل الدراسة، مكان حقيقي يربط القارئ بمرجعيته في الواقع لإقناعه بأن ما يقرؤه حقيقة وليس خيالا، وذلك من خلال وصف تفاصيله الدقيقة، فعندما نقرأ لعلي أبو الريش وصالحة عبيد، ولفتحية النمر وعلي الشعالي، نقرأ الخارطة الجغرافية والمكانية للإمارات ونعرف أحياءها ومدنها وقراها، نعرف دبي والشارقة ورأس الخيمة والمعيريض، وشاطئيْ جميرا والطائرة الورقية، ومنطقة العوير الصناعية وحي القوز، ومنطقة الورقاء ومارينا دبي، وديرة وبر دبي، ومعرض الشارقة للكتاب، وأماكن أخرى أظهرت ارتباط الذات الساردة بالخلفية المكانية التي جعلتها فضاء للأحداث، "والخلفية المكانية قد تكون العامل الضخم المتحكم في مجرى الأحداث إذا أخذت البيئة بمعنى العلية الطبيعية والاجتماعية، وهو أمر لا يقوى الفرد على السيطرة عليه". (رينيه ويليك، ص ٣٠٦)

يكشف القارئ للروايات المختارة للدراسة عن تأطير أحداثها بتواريخ حقيقية تتراوح بين ما قبل النفط وما بعده، وتتطور الأحداث والشخصيات بناء على تطور الوقائع ومرجعيتها التاريخية وعلى المراحل الزمنية لتطور المجتمع. وفي هذا الإطار، ارتبط كتاب الروايات الأربع بتتبع الزمان، وارتبط التخييل بتواريخ زمنية حقيقية، ذلك أن الرواية "تلفت انتباهنا إلى الزمان وإلى تتابع في الزمان" (وليك ووارين، ١٩٩٢)، و"الأدب بشكل عام يمكن أن يصنف على أنه فن زماني (ليميز عن الرسم والنحت التي هي فنون مكانية) ... الرواية القديمة أو الحكاية (سواء كانت ملحمة أو قصة) كانت تدور أحداثها في الزمن – وكانت الفترة التقليدية للملحمة عاما. وفي كثير من القصص العظيمة يولد الرجال، ويكبرون ثم يموتون، وتنمو الشخصيات وتتحول، بل ربما شاهدنا مجتمعا بأسره يتحول (كما يحدث في قصة "سيرة عائلة فورسايت، والحرب والسلام

أو ازدهار أسرة ما ثم انحدارها (كما في قصة بادنبروك)، إذ من الزاوية التقليدية، على القصة أن تأخذ البعد الزمني مأخذا جادا". (وليك ووارين، ١٩٩٢).

وفي هذا السياق، كان إهداء رواية "السيف والزهرة" استدعاء للتاريخ والذاكرة، وارتباطا بالواقع والحقائق، وبالماضي الذي يحن إليه الكاتب ويتطلع إلى إعادة تجربة عيشه بعد أن تجاوزه التاريخ ورماه في بوتقة الذاكرة. يقول علي أبو الريش: "من منا يذكر اسم زهرة لم تجتثه حماقة التاريخ، وفجاجة الزمن الأغبر؟ هل تعرفون؟ هل تذكرون؟ أعيدوا التاريخ، واقلبوا آنيته الصدئة، تكون الذاكرة قلما يسجل من جديد، ويحفر أوراق الوطن ليعيده إلى أصحابه ويعيد الأصحاب إلى الأصحاب". (السيف والزهرة)

وتؤكد صالحة عبيد في عتبة لغوية وجيزة مستقلة عن المتن الحكائي حقيقة التواريخ وبعض الأحداث العامة في عملها الفني التخييلي، ومحاولتها تقديم ما يوازي الواقع من أحداث حصلت بالفعل في فترات زمنية متعاقبة لتحيل بوضوح إلى واقعية الأحداث وارتباطها المباشر بالواقع، وإن كانت تقدم اعترافا بكونها تخلق مساحة روائية مختلقة تعيد فيها تشكيل الواقع في سياق فني يمارس لعبة التخييل: "المخيلة ربة الرواية، وهي هنا محاولة لرتق مجموعة من الأفكار، في نسيج إنساني واحد، وكل ما فيها ما عدا التواريخ وبعض الأحداث العامة هي من افتعال مخيلة متوثبة، ورغبة بابتكار ذاكرة موازية لما قد حدث". (لعلها مزحة، ص ٧)

استنادا إلى هذه العتبة التي تعتبر ميثاقا بين الكاتب والقارئ، ووحدة لغوية تخاطب أفق انتظار المتلقي، تستهل الكاتبة كل باب من أبواب الرواية الخمسة عشر بتاريخ مقترن بالمكان وبإحالة واقعية حقيقية للأحداث التي سيقبل القارئ على قراءتها، ففي باب الرماد، رابع الأبواب، تختار الكاتبة عنوانا فرعيا (صفحة مقتضبة من ذاكرة "هلال" وسيدات النار")، وتربطه بالشارقة: "الشارقة ١٩٢٠/١٩٦٩". وتتراوح التواريخ في الأبواب بين (١٩٦٩) في باب الهدم، و(١٩٧٢) في باب التحلل، و(١٩٨٢) في باب

التهشم، و(١٩٩٥) في باب الخدش، و(٢٠٠٩) في باب التلف، وكأن هذه العتبات التي تحيل على الواقع تتحدث عن السرد، والسرد بالمقابل يتحدث عنها.

كما اختار الشعالي أن يعنون الفصل الرابع من روايته "بنجلور ١٨٩٦ – الخلود للأبطال" بمكان وتاريخ وأحداث يتداخل فيها الواقع والتخييل، حيث يبدأ السارد عرض أحداث الفصل قائلا: "في نهايات القرن التاسع عشر تململت بنجلور – التي كانت حينها تحت التاج البريطاني – وتمطت في سريرها كقط، وفي سيمفونية خالدة تداخلت أصوات المارة مع ضجيج العربات الخشبية التي تجرها الدواب أو يدفعها البشر، واشتعلت الأسواق بحوارات التجار وجدالاتهم مع الدلالين". (الحي الحي، ص ٧٣)

ويتصاعد السرد ليمسك بلحظة تاريخية ذات مرجعية واقعية، حيث يخوض الزعيم البريطاني "تشرشل" معاركه في الهند. يقول السارد: "تشرشل الذي يفترش كرسيا رحبا بثياب تنكر الرسمية، يقطف ثمار العلاقات الرفيعة بين أسرته وأجهزة الحكومة، إنه كيحيى الصياد في أن أمه أحبته حد أن باتت تتواطأ مع الأقدار كي لا يغرق، يسند ظهره ويمد رجليه على وسادة ذات أرجل، غامسا رأسه في كتاب ثخين ذي صفحات صفر، ينقش وقته بما يستطيب من قراءة ورعي للفراشات رغم كل الاعتراضات التي تصل من حين لآخر إلى القيادة، بل وإلى ونستن نفسه، كرسالة أمير ويلز الداعية ب إلحاح إلى امتناع الضابط عن كتابة مذكراته من قلب الثكنات العسكرية والمحذرة من خطورة أن يصبح الضابط مراسلا لصحف تنشر للعامة دواخل الجيش وحملاته". (الحي الحي، ص ٧٤)

لم يبتعد التخييل في رواية "الحي الحي" عن الواقع، وعن التاريخ الزمني الحقيقي. وقد جاء عنوان الفصل الثامن "جميرا ١٩٧٠ – يحيى سعيد" ضمن هذا الإطار، حيث جعل عام ١٩٧٠ مؤطرا للأحداث ومحيلا على مرجعيتها في الواقع الذي مثل بدايات تخلي أهل "جميرا" عن مهنة الصيد والتحول نحو العمل في التجارة وتوجيه الصغار والشباب نحو التعليم ودخول الجامعات. إن التفاعل الفني مع التاريخ واستلهام

التجربة الاجتماعية يضفي على التحولات المجتمعية في الرواية صفة الارتباط بالواقع. ينقل السارد صورة التحول الذي عرفه حي "جميرا" عام ١٩٧٠ من خلال شخصية "سعيد" وتحول علاقته بالبحر الذي تغيرت خيراته من مورد بسيط إلى مادة ثمينة شكلت أساس التحول المجتمعي كله: "إن أردت أن يكتمل بدر بنوتك لسعيد الصياد فما عليك إلا أن تجيد السباحة، وتبرع في صيد السمك، ضمن أمور أخرى هامشية، فحتى بعد انتقاله إلى العمل في التجارة ظل سعيد وفيا للبحر، يصبح عليه من شرفة بيته، ويعد والصغار من عياله مراكب الصيد الحالمة، واليخوت الماجنة، وناقلات النفط الراسية كالجبال في مدى البصر". (الحي الحي، ص ١٤٧)

ومن خلال التداخل بين خطاب الراوي والخطاب المسرود في الرسالة التي يؤطر أحداثها مكان وتاريخ معينين، يظهر الزمن التاريخي محددا للأحداث المروية في الرسالة التي اعتمدتها فتحية النمر، وليس المنطق الخاص الذي يحكم الخطاب الروائي من خلال ارتباط الحدث بغيره من العناصر الفنية، حيث يقوم الخطاب التسجيلي، ومن خلال تضمين الرواية شكلا أدبيا آخر بدلالاته البنائية والنفسية، بتأطير الخطاب المنقول ويوهم بواقعيته وارتباطه بالحياة المجتمعية التي كتب فيها.

إن اعتماد الرسالة في السرد يعني أن الكاتب أكثر التصاقا بوعيه الإنساني وباللحظة التي يعيشها ويعبر عنها، كما تجعله أكثر قدرة على أن يكون صادقاً في مواجهة ذاته وتعرية ما ينتقده في مجتمعه. كما أن اعتماد ضمير المتكلم في رواية "رسائل عشاق" وفي بعض أبواب رواية "لعلها مزحة" يؤدي دور الإيهام بأحداث خارجية خارج إطار الذات، أي أنه وسيلة للتعبير عن الأنا الكاتب وتدفق أفكاره، وتوحد لعالم الكاتب بالعالم الموضوعي دون أن يشعر القارئ بفارق بينهما.

وإذا أردنا أن نقيس الصدق الفني في الروايات محل الدراسة وفقا للواقعية، فإنه يجب النظر إلى عمق التناول الموضوعي لما يطرحه التطور الإنساني الناتج عن الحركة المجتمعية، حيث تفترض الواقعية أن الكاتب

يكشف بصدق عما يراه ويعيشه في مجتمعه، "فالصدق الشخصي للكاتب لا يمكن أن يؤدي إلى الواقعية الحقيقية إلا إذا أصبح تعبيرا أدبيا عن حركة اجتماعية هامة تدفع الكاتب بمشاكلها كي يعرض عناصرها الجوهرية المتطورة بروح من الشجاعة والمهارة التي لا مفر من أن يخصبا رؤيته للواقع. فالمعنى الموضوعي للصدق الشعري هو القدرة على كشف وعرض المكونات الجوهرية في التطور الاجتماعي، وهذه القدرة يمكن أن تتلاءم مع أيديولوجية الكاتب التي قد لا تخلو من عناصر محافظة أو رجعية. فصدق الكاتب في هذه الحالة يتطابق مع حقيقية التطور الاجتماعي بقدر ما يتحرك في نطاقه ويحل مشاكله. وبهذا يمكن أن نقيس صدق الكاتب بمدى تعبيره عن ممثلي الحركات الاجتماعية المتوسطين، لا بتصريحاته المباشرة، وإنما يتوقف الصدق على مدى العمق في التناول الموضوعي للمشاكل الحاسمة في التطور الإنساني الناجمة عن الحركة الاجتماعية". (فضل، ١٩٨٠)

وفي هذا السياق، وبالنظر إلى ما تم تناوله في عوالم الروايات محل الدراسة من تحولات مجتمعية عاشتها الشخصيات في ارتباطها بالمكان والزمان الروائيين، يسهل الحديث عن واقعية هذه الأعمال الفنية وصدقها الفني، فقد تابعت التحولات التي عرفها المجتمع على مستوى الاقتصاد والثقافة والعمران والتعليم والعلاقات الاجتماعية، وعلى مستوى أنساق الفكر التقليدي والعادات الموروثة، وذلك عبر تقنيات مختلفة تراوحت بين زمن الحكاية باعتباره الفترة التي تغطيها أحداث القصة، وصدق المكان وتوظيف أسماء المدن والصدق الواقعي وتوظيف ضمير المتكلم. إن ما يسميه رولان بارت "الأثر الواقعي" مرتبط بتفاصيل المكان الذي يتراوح بين الواقع والتخييل وما يعيد الكاتب تقديمه عن الواقع الذي عاشه، ولذلك ظهر البحر في الروايات باعتباره المكان الأول للشخصيات وللكتاب الذين تشكل وعيهم النفسي في البحر وعلى الساحل، "فالمكان الأول في وجداننا العاطفي، سواء كان كوخًا أو قصرًا، يترك أثره في اللاوعي الذي يعيد إنتاج الصور عن

ذاك المكان، ومع مرور الزمن لا تكون تلك الصور مطابقة غالبًا للواقع، بل إنها مطابقة لذكرى المكان في مخيلتنا". (باشلار، ١٩٨٤)

وضمن هذا المعنى، يستمد المكان أهميته في الروايات محل الدراسة من تقديمه حركة التاريخ عبر المكان، هذه الحركة التي تميزت بتحولات كبيرة غطت مساحة السرد وزمنه، وعقودا من تاريخ دولة الإمارات، وشمل حضور الأماكن أحداثا تاريخية مفصلية مثل قيام الاتحاد وانضمام الشارقة له. يقول السارد في (لعلها مزحة، ص ١١٠): "لا شيء جوهريا يحدث بينهم هنا في هذا المنزل الطيني الصغير، في حين كانت التحولات في الخارج عارمة.. فالشارقة أصبحت قبل بضعة أشهر، جزءا من شيء يسمى "دولة الإمارات". يظهر التحول السياسي في هذا المقطع كما في الواقع الاجتماعي المعطى قبل أن تنقله الكاتبة إلى واقع مبني حكائيا عبر وساطة تخييلية تجعل عالم الرواية الممكن موازيا للعالم الكائن الواقعي. وبعد حدث الاتحاد، سيظهر جواز سفر جديد في الإمارات المتحدة حصل عليه "سعيد" و"مسلم" حيث حدث مرة أن عادا "بدفاتر صغيرة، وصفاها بجواز سفر الاتحاد المؤقت". (لعلها مزحة، ص ١١٠)

وفي أحداث "باب الشق"، توهم الكاتبة قارءها في لعبتها التخييلية بواقعية الأحداث، وذلك عبر التمهيد للباب برسالة لحاكم الشارقة: "نحن، خالد بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة وتوابعها، وافقنا على تأسيس وتنظيم قوة الشارقة، وعلى مسودة المرسوم المقترح المؤرخة في يوليو ١٩٦٧م، وسيصبح مرسوم الشرطة نافذ المفعول بدءا من تاريخه" (لعلها مزحة، ص ٢١)، لتظهر بعد ذلك أحداث التحاق مسلم بالشرطة في بناء فني يتداخل فيه الواقعي بالتخييلي. يقول السارد: "يشد الرجل الذي قارب الثلاثين عاما قامته، يفرد جذعه الذي اكتسى بتلك الحلة ترابية اللون يعدل من وضع القبعة السوداء التي تحمل شعار إمارة الشارقة، وهو يكاد يزهو بطوله الذي يفوق أقرانه هنا، لقد أنهى تدريباته اللازمة .. أخيرا هو في

مكانه المناسب، على ما يبدو، يتأمل الواجهة الضخمة البيضاء والزرقاء أمامه، وهو يبدأ يومه الأول ضمن قوة شرطة الشارقة". (لعلها مزحة، ص ٢٣)

مثلت الروايات محل الدراسة، وفقا لتصور لوسيان غولدمان، بنيات ذهنية دالة، أي ما يفهم من العمل الأدبي في مجمله في تناظر مع بنية الوعي الجماعي التي يجتمع فيها أفراد عاشوا أنشطة متشابهة ومواقف مشتركة، ذلك أن "الأعمال الإنسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهي أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة التوليدية" (فضل، ١٩٨٠)، وأن الأعمال الأدبية "لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها". (فضل، ٢٠٠٧)

وبهذا المعنى، فإن كل رواية من الروايات تمثل رؤية للعالم يجتمع فيها الكتاب الروائيون الأربعة باعتبارهم أعضاء في مجموعة اجتماعية واحدة، حيث تمكن المتلقي من فهم العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، وذلك من خلال عقد تناظر ضمني بين العمل الأدبي ومرجعيته الواقعية مع استقراء الشروط التي تحكمت في توليد البنية النصية الداخلية الدالة. وإذا كان فهم النص ينطلق من بنيته الدلالية فإن تفسيره لا يتأتى إلا ضمن البنية الاجتماعية التي نتج فيها. وفي هذا السياق، يمكن فهم كون أكثر الأعمال الروائية نجاحا هي تلك التي عبرت عن ضمير الجماعة وعن المجتمع بأبعاده المختلفة، وعكست آلامه وآماله، ومشاكله في إطار تحولاته الحتمية بتأثير من العوامل الداخلية والخارجية المختلفة، حيث يعيش الكاتب داخل نفسيات أبطال عمله ويكشفها للقارئ باعتباره مشاركا في البناء الفني للرواية. ولم تكن الروايات موضوع الدراسة سوى تراكمات لمعارف وصور ورؤى خيالات اكتسبها كتابها ضمن شروط مجتمعية اتسمت بالتحول السريع الذي غير في بنيات المجتمع وأنتج أنماط حياة جديدة.

٥,٤ الإجابة عن السؤال الثالث ومناقشته: كيف وظفت الرواية الإماراتية التقنيات السردية في سياق الواقع الاجتماعي المتغير؟

تزامن ظهور الرواية الإماراتية مع التحول الكبير الذي عرفته الإمارات المتحدة سنة ١٩٧١ بفعل قيام الاتحاد، ولم يعرف الإماراتيون فن الرواية قبل هذا التاريخ، كما لم يستطع هذا الفن أن يشكل حضورا متميزا أمام حركة الشعر والقصة القصيرة التي سبقته في الظهور والنشأة. وكما نشأت الرواية في أوروبا بتأثير من التحول المجتمعي، و"كفن للحضارة الصناعية الرأسمالية الجديدة، بعد أن كانت الملحمة والسيرة (والأسطورة) فنون المجتمع الإقطاعي الزراعي الذي يقوم فيه (الغيب) بكل تجلياته بالدور الأساسي في نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعي وحمايته، بل تسييره في جميع مؤسساته" (واط، ١٩٩٧)، كذلك نشأت الرواية في الإمارات نتيجة التحول السياسي والانفتاح على العالم بفضل اكتشاف النفط واستغلال عوائده، واستطاعت أن تحتل مكانة موازية للشعر وأن يتعدد كتابها وتتنوع أصواتها بتطور المجتمع وتعدد تحولاته المجتمعية. "وإذا كانت الرواية العربية منذ نشوؤها أوائل القرن المنصرم، قد تمكنت من تأكيد ذاتها كجنس أدبي في المشهد الإبداعي العربي، فإن الرواية الإماراتية بدورها سعت منذ تأسيس دولة الاتحاد إلى تأكيد حضورها كجنس أدبي لا تقل أهميته عن الشعر في المشهد الإبداعي الإماراتي، وهي إلى ذلك حققت تراكما لا بأس به حتى الآن فيما إذا قارنا بين الكم الروائي المنتج هنا، وبين الكم المنتج في أية دولة عربية أخرى باستثناء مصر وسوريا، كبلدين رائدين في هذا المجال". (عمر، ٢٠٠٣)

إن الأدب يتأثر بالعديد من العوامل التي يعرفها المجتمع في مسيرة تطوره ويستجيب لتحولاته وللظروف الاجتماعية التي تؤثر في الكاتب وحالته الوجدانية ورؤيته للعالم وتجربته للواقع، كالفقر والحروب والظلم الاجتماعي. وبغض النظر عن محدودية العدد في الإنتاج الروائي الإماراتي، "فإن جملة الأطروحات الفكرية التي تناولتها هذه الرواية على المستوى الاجتماعي والتاريخي، إنما عكست وعيا كبيرا بأهمية هذا الجنس

الأدبي، وبدوره الواضح في إعادة إنتاج الانعطافة النوعية لعملية التحول الاجتماعي التي شهدها المجتمع الإماراتي بعد ظهور النفط وتأسيس دولة الاتحاد وبداية التعليم النظامي، وانتشار وسائل الإعلام المختلفة، وخصوصا الصحافة المكتوبة، حيث ساهم مثقفو الإمارات من خلالها في تأسيس زمن ثقافي جديد، عماده الثقافة المكتوبة والمتفاعلة تفاعلا حقيقيا مع منجز الثقافة العربية والعالمية". (عمر، ٢٠٠٣)

ولأن الرواية فن طبع تاريخه بالمرونة والتطور، فإنه "يمكن الانطلاق من مقولة "إن الرواية جنس غير منته في تكونه" للحديث عن تنوع كبير في التجارب الروائية وعن قدر غير متناه من محاولات التجريب والخصوصية في بناء العالم الروائي، الأمر الذي يعني أن كل تجربة روائية لها خصوصيتها ومسارها، بل إن تجربة الكاتب الواحد يمكن أن تخضع للفحص والتحليل من محاور عدة وزوايا مختلفة، ومن ثم فإن الحديث عن تجربة متشابهة في الروايات الخليجية فيه الكثير من التعميم وعدم الدقة وغياب الموضوعية. ومع ذلك يمكننا الحديث عن ملامح كبرى يمكن أن تنضوي تحتها محاولات التجريب التي تمس تعدد الرواة واختيارات مختلفة للراوي ونوعه وتقنية التداعي أو الفلاش باك، وتشظي الزمن والأحداث وتجاور الحكايات أو تناسلها، والحكاية داخل الحكاية وتوظيف التاريخ والتراث، والأسطورة وتوظيف العجائبي والغريب، وتداخل الخطابات والأنواع السردية وغير ذلك". (مركز الخليج للأبحاث، ٢٠٢٣)

في هذا السياق، يتضح أن الإجابة عن سؤال توظيف الرواية للتقنيات السردية المختلفة في سياق التغير المجتمعي والكشف عن تأثير التحولات الاجتماعية في هذا الفن الأدبي يستدعي قراءة الروايات موضوع الدراسة باعتبارها نصوصا تطورية تختلف في بعض ملامحها على مستوى اللغة الروائية في تعددها وتنوع نبراتها، وعلى مستوى الخطاب الروائي بطرق حضور السارد فيه وتشخيص الحكاية لفظيا وما يجعل السرد قابلا للتحليل. ولأن الخطاب الروائي لا يكتب بطريقة خطية، ولا يكرر دائما التجارب الروائية السابقة عنه، فإن من سماته التحول، "ويصبح تحوليا عندما يفرز تشكلات تيمية وشكلية جديدة في

فضاءي التكرار والتشبع" (عقار، ٢٠٠٠)، أي في سياق تقيده بالشكل والمضمون السائد في فترة زمنية ما أو في سياق تشبعه بالتكرار بحيث لا يقدم اختلافا في السمات الأسلوبية.

اختلفت سنوات كتابة الروايات محل الدراسة وإن تقارب أغلبها، وتنوعت لغتها وثيماتها بفعل تدخل تأثير التحولات الاجتماعية التي عاشها الروائيون في مجتمعهم، وإن كانت تشترك في ارتباطها بنسق القيم السائد وبالمتغير أيضا حسب نمط الوعي والموقف من التحولات. وفي هذا الإطار جنحت روايات صالحة عبيد وعلي الشعالي وفتحية النمر إلى التجريب وكسر التقليد في السرد، لتندرج في إطار الرواية الجديدة. و"لعل من أهم سمات الرواية العربية الجديدة نزعتها التجريبية القائمة على كسر الرتابة التقليدية للسرد ومكوناته، والانقلاب على الأسس الشكلية والثوابت التعبيرية المرتهنة بأنظمة كتابية محصورة في سياقات نوعية وجنسية، ودوائر تاريخية وسوسيوثقافية، ومدارس فنية وأدبية لها تجلياتها المختلفة على المستويين الجمالي والفكري" (النعيمي، ٢٠١٩). وبالتالي فإن "المسألة لا تتعلق فقط بالشرط الكتابي الذي يعيد تنظيم المنطق السردي، بل في عملية إدراك العالم ومن ثم إدراك العالم السردي الموازي أو المخالف له". (النعيمي، ٢٠١٩)

٥,٤,١ رواية "السيف والزهرة":

هي العمل الروائي الثاني لعلي أبو الريش بعد روايته الأولى "الاعتراف"، صدرت عام ١٩٨٢، وتدور أحداثها في ثمانينيات القرن العشرين، في البيئة البحرية التي يعيش فيها مجتمع الصيادين، وتنطلق من أساس واقعي معيش، يضيء جوانب من الحياة الاجتماعية وفق رؤية فنية ترصد التحولات في مكان وزمان محددين. ويمكن اعتبار "السيف والزهرة" من روايات الريادة باعتبار فتوة التجربة الروائية الإماراتية وقت صدورها، ومن هنا حاجتها إلى موضوع كلاسيكي جاهز وإلى التقيد بالنموذج الأول والشكل التقليدي

للرواية الغربية من حيث الوصف وتقديم الشخصية وخطية السرد. وفي بحثها عن التأصيل للشكل الأدبي الناشئ، حضر المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها.

إن انتماء أبو الريش للجيل الروائي الأول الذي بدأ الكتابة في فترة قريبة من بداية التحول المجتمعي، وإلى الجيل الذي عاش فترة من سنوات عمره في قرى الصيادين جعله متشبعا بقيم الارتباط بالجذور وتقديس الماضي والذاكرة التي تخزن ذكريات أيام الطفولة والشباب وتنظر إليها كمنطقة أمان واستقرار نفسي، وقد دفعه ذلك إلى مقاربة موضوع التحولات الاجتماعية في الرواية بتقنيات كلاسيكية تمجد الماضي وتؤشر على معاني التخوف من الواقع المتغير والتشكيك في كل من يحمل شعارات الاندماج التي سببت مشاعر الاغتراب النفسي ومشاكل القيم الانتماء والهوية.

وفي هذا السياق شكل البحر ثيمة مركزية تستثير خيال علي أبو الريش كما استثارت الخيال الجمعي للروائيين قبله وبعده، حيث استلهم البحر ليجعله إطارا للحكي وبداية لمشاهد الرواية التي يظهر فيها خلفية طبيعية قاسية مهيمنة يعيش تحت رحمته أهل القرية، ويرونه واقعا وجوديا يعيشونه قسرا، حيث يتحالف مع الصحراء وحرارة الجو لصناعة مشاهد القساوة ونشر مشاعر الضيق والاختناق وانحسار الحرية. يستهل السارد وظيفته بعرض المشهد الأول في الرواية: "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 البعض، صراخ الأطفال وزمجرة الكبار وزعيق ربات البيوت لا تخفيه حواجز لأن الجدران منخفضة والأفنية واسعة والأبواب مفتوحة ليل نهار، وهذا ما يساعد على انتقال صدى الأصوات". (السيف والزهرة، ص ٣)

يقدم السارد هذا المقطع بصيغة الإخبار والتقرير، وبصيغة الخطاب المسرود بضمير الغائب ورؤية السارد العالم المضطلع بوظيفة السرد، وهي تقنيات سردية كلاسيكية ستؤطر البناء الفني للرواية، ويربطها بالواقعية بوصفها الاتجاه العام الذي أطر رواية السبعينات وبداية الثمانينات بخصائصها البنائية والفنية. كما يظهر البحر شاهدا على الواقع الاجتماعي الصغير أمامه، مغرقا القرية في صراعاتها الناتجة عن مساهمته بمعاني الامتداد أمام الضيق الذي يحكم البوت المتلاصقة.

كما يحيل العنوان باعتباره عتبة للنص وأول ما يتلقاه القارئ إلى الدلالات الممكنة للرواية، و"هو فضاء مرتبط بالأزمة والتحول الجذري في المصير" (الحسيب، ٢٠١٤). ويكشف توالي مُكونَيَ العنوان "السيف" و"الزهرة" تداخل حقليهما الدلاليين، ويؤكد النص دلالاتهما، فالسيف يرمز للقوة والعنف، للحياة الأولى البسيطة، حياة الجيل الأول والصيادين والمزارعين التي لا تتغير بتغير الزمن، للماضي الجميل والعلاقات الاجتماعية المتماسكة. فيما ترمز الزهرة للجمال والسلام والمحبة، وللتغير كونها تتغير بانتقالها من حالة التفتح إلى حال الذبول.

إن الجمع بين المتناقضين في العنوان يمثل فكرة الحاضر والمستقبل، فكرة الماضي القريب الذي ينزع إليه المؤلف ويحن إليه كونه جزءا من ذاكرته، وفكرة الحاضر الذي يخشاه ويعيشه بفعل قوة التحول وحتمية التطور بتأثير من العوامل الطبيعية المستجدة، وهو ما يفسره الإهداء الذي يحمل المعنى الذي يهديه المؤلف للقارئ قبل أن يترك للسارد دور حكاية القصة ليفسر العنوان ويكشف عن دافعيته للكتابة، فبين العنوان والإهداء بناء دلالي يدفع القارئ لاستلام دلالات النص. يقول الإهداء: "إلى الزهرة التي عانقت السيف دهرا بحثا عن وطن يعشق العيون المخلدة بين حبيباته النازفة عرقا وكدا... كان السيف يوما ناقة تبحث عن قوت راعيها، وكان وكان وكان... فارتد وجاء ليجيء الموت، ينسل في الجسد قسرا يقتفي أثر الساردين... من منا يعرف زهرة لم تمسها الأنياب الزرقاء؟ من منا يذكر اسم زهرة لم تجتثه حماقة التاريخ،

وفجاجة الزمن الأغبر؟ هل تعرفون؟ هل تذكرون؟ أعيدوا التاريخ، واقلبوا آنيته الصدئة، تكون الذاكرة قلما يسجل من جديد، ويحفر أوراق الوطن ليعيده إلى أصحابه ويعيد الأصحاب إلى الأصحاب". (السيف والزهرة)

يدعو علي أبو الريش إلى إعادة التاريخ والوطن والذاكرة، ويجعل القارئ ينفتح عل ثيمات الرواية المتمثلة في الوطن والهوية والماضي والنسيان والخيانة والواقع والتحول. ويقرر الإهداء أن المادة الحكائية من التاريخ والذاكرة، ومن الظروف المجتمعية والتاريخية التي تضفي على العالم الروائي صفة المصداقية، وعلى الأحداث والشخصيات صفة الإمكان. إن صيغ التقرير والاستفهام والأمر تكشف قلق المؤلف من المصير المجهول للواقع الجديد وحنينه للماضي الجميل الذي يشعر فيه بالانتماء للوطن، وهو المعنى الذي سيضفيه المؤلف على الشخصيات الروائية فيما ينتابها من قلق واضطراب وهي تعيش آثار التحول والابتعاد عن الماضي وعن حياة الجيل الأول خاصة الشخصيات التي تلعب دور البطولة، حيث يصبح مصيرها محددا بصوت السارد الذي هو نفسه المؤلف الذي يقرر من خارج الشخصيات مصائرها، "ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الرواي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم. ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه "توماتشفسكي" بالسرد الموضوعي" (لحميداني، ١٩٩١)، حيث الراوي أكبر من الشخصية الحكائية وحيث الرؤية تكون من الخلف. يقول السارد على لسان "مريم" في آخر مشاهد الرواية: "هذا جزاء كل من يخلف العهد، وعقاب كل من ينقض الوعد.. ركضنا وراء زيف المكتب، والجميع ركض معنا، وهتف باسم العهد الجديد، وصفق وزغرد.. جلنا تقزز من رائحة السمك، ومن لزوجة البحر السمجة، وامتطينا أحصنة العصر الجديد، فماذا

تريد من هذا البحر أن يقول؟ ماذا تريد من الأرض أن تقول، وهي المتحدثة باللغة العربية، ونحن نمضغ لغة مهجنة غريبة عن كيان الأرض، وعن أصل البحر". (السيف والزهرة، ص ١٥٨)

يقدم أبو الريش من خلال صوت الشخصية نقدا ساخرا لحالة الاغتراب الجماعي التي يعيشها المجتمع نتيجة خيانته للغة والهوية والتاريخ، وخيانته العهد بارتمائه في أحضان العالم الجديد والابنفصال المادي والوجداني عن البحر. كما يدين الواقع الجديد بقيمه الجديدة ولغته الهجينة التي صفق لها أهل القرية وزغردت لها النساء في انسجام سمج متكلف جعلهم يستحقون العقاب كردع وتذكير بضرورة العودة إلى الماضي وإلى البحر الذي يمثل الارتباط بالأصل والجذور. وتبدو لغة الشخصية غير منسجمة مع مستواها الاجتماعي، حيث تتحدث "مريم" ضمن أسلوب السرد العام لغة فصيحة واعية، وكأنها ترمز لجيل الكبار الذين فهموا خطر التحولات المجتمعية على ثوابت الماضي. وفي ذلك توظيف انفعالي وإيديولوجي للشخصية لطرح رأي الكاتب.

تتألف الرواية، بالإضافة إلى العنوان والإهداء، من بنيات حكائية ولغوية ونصية تربطها بالرواية العربية التقليدية وبالاتجاه الواقعي الذي ساد عالم الرواية في السبعينات، ومنها أحادية الصوت الناتجة عن السارد العليم وصيغة الخطاب المسرود، حيث يتوارى المؤلف فيأتي صوته متماهيا مع صوت السارد الذي يقول في وصفه لصراع "خلفان" مع البحر: "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 ب"القاهرة". كان القارب يتهاوى في عرض البحر وهو يصارع الموج الغاضب، يغطس تارة ويعلو تارة أخرى. امتطى خلفان ظهر قاربه ونادى ابنه الصغير سلطان ليتبعه بسرعة. رفع سلطان إزاره وهو يحتضن "بقجة" التمر والخبز وقنينة الماء، بسمل ودخل البحر". (السيف والزهرة، ص ٣)

يظهر أن المتلفظ هو السارد العالم غير المشارك في الأحداث، وأن الزمن الغالب هو الماضي (وقف، بسمل، قرأ)، حيث حكاية الأفعال الخارجية الظاهرة. وينتقل السارد إلى أعماق الشخصيات ليحكي قراراتها ونواياها: "توسط خلفان ظهر القارب وأمسك بمجدافيه وراح يحدف والبسملة لا تفارق فمه، بينما جلس سلطان في مؤخرة القارب على "الفنة" يلاحظ عظلات زندي أبيه تتقلص منتفخة كالكرة وتمدد في حراك دينامي أذهل بصيرة سلطان، حتى خيل إليه أن أباه هو ذلك العفريت الضخم الذي كانت أمه تخيفه به.. هل سأصبح بطلا مثل أبي أخيف أبنائي في المستقبل؟". (السيف والزهرة، ص ٣)

إن لغة سردية موضوعية مثل التي مثلها المقطعان السابقان إنما تستهدف التعبير والتواصل بالدرجة الأولى والإيهام بالواقعية لخدمة هدف الكاتب الذي يجعل أسلوب السرد العام محددا أيضا للغة الشخصيات. يقول السارد على لسان شخصية "أبي صالح": "البحر والأرض سيظلان حضنينا الأبديين، ومهما قسيا فهما الموئل الأخير، والموطن الذي لا تنام عيوننا إلا بين يديه" (السيف والزهرة، ص ٨٨)، وعلى لسان شخصية يوسف: "فكر يوسف: كان في السابق لا يوجد نفر من الأغراب، ولكن أيضا ما كانت توجد لقمة العيش الرغيدة.. كان المحل التجاري محدودا في إمكانياته، محصورا في تعامه مع نطاق ضيق من السكان". (السيف والزهرة، ص ١١٧)

إن اتخاذ السارد لوضعية العالم بكل شيء في رواية "السيف والزهرة" هو شكل من أشكال الرواية العربية التقليدية انطلاقا من إيمان المؤلف بأن الرواية حكاية تروي خبرا عن شيء ما، بحيث تبدو لغة الشخصية خاصة بها وأفعالها نابعة من آرائها ونظرتها للحياة، ويستعمل لذلك ضمير الغائب ليمارس السرد والتبئير، وليقدم الشخصيات ويتابع حركاتها وردود أفعالها انطلاقا من رؤية خلفية للعالم، وحيث التبئير المهيمن موضوع متركز على فضاء البحر وشخصياته. يقول السارد: "ازداد هياج الموج، واشتعل البحر

بضجيج مدو وفتك الخوف بصدر سلطان وهو يرى العرق يتصبب من جبين أبيه وقد اشتدت أوتار عنقه وتورمت عروق عضلاته". (السيف والزهرة، ص ٤)

"إن أحادية الرؤية السردية وليدة تصور محدد للحكي، المعرفة المطلقة والصوت الأحادي كلها سمات دالة على مبتغى الراوي التوجيهي لعملية القراءة، لأنه يوجه المتلقي (المروي له) ليشاركه رؤيته السردية إياها، ومن خلالها مشاركته لأبعادها الخارج-خطابية" (يقطين، ١٩٩٧). وانطلاقا من هذه الرؤية، جاء تبئير شخصية "خلفان" في علاقته اليومية مع البحر باعتباره فضاء للصراع الذي تخوضه الشخصيات من أجل العيش، حيث يظهر "خلفان" في صراع مركب مع قوة طبيعية صامتة يقل عطاؤها، لكنه لا يستسلم ويدخل في صراعه الوجودي من أجل البقاء، بل يتحول إلى وحش مجبر على القتال تتصارع داخله معاني اليأس والإصرار. يقول السارد: "اختلط الظلام وبدأ عطاء البحر يقل شيئا فشيئا، وكلت يدا خلفان من الجذب والسحب، ولم يعد بمقدوره الانتظار أكثر طالما لم يأت الانتظار بنتيجة.. طوى الخيط وركنه جانبا والتفت ناحية سلطان الغائص في هذا الخضم المفتون بسحر جمال هذه الألوان المختلفة والأشكال المتنوعة القارب الصغير يغص بالسمك الكبير والصغير بمختلف أنواعه وأصنافه، ثم رفع بصره متفحصا وجه أبيه المغسول بابتسامة عذبة دلت على فرحته الغامرة بهذا الخير الجزيل، ثم تفرس مليا بيديه المعروقتين وقد تشققتا ونزف منهما الدم وقد بدت أصابع والده كمخالب وحش مفترس، لكنه وحش يصارع البحر ويفتك بالأسماك ليهب الحياة إليه وإلى إخوته الذين ينتظرونه ومعه ينتظرون لقمة العيش." (السيف والزهرة، ص ٨)

وفي إطار التبئير المكاني وأحادية الرؤية السردية، ظهر مكتب "سلطان" رمزا للضغط البيروقراطي الذي تتراكم فيه الخدمات والتفاصيل الإدارية، حيث يتم وصف ما تراه الشخصية على المكتب دون تقديم مشاعرها بشكل مباشر. كما شكل المكتب رمزا للفوضى الناتجة عن تراكم الملفات التي تمثل طلبات استقدام العمالة الأجنبية. يقول السارد: "فوجئ سلطان بالأوراق التي تتكدس على مكتبه. الطلبات تنهال

عليه من كل حدب وصوب، الناس بدؤوا يتقدمون بطلب خدمات وسائقي سيارات خاصة وأجرة".

(السيف والزهرة، ص ١٢١)

دفعت الظروف المجتمعية، وبتأثير من الواقع الجديد، الراوي في "السيف والزهرة" إلى اختيار اللاتبئير أو التبئير في درجة الصفر، حيث اعتمد أبو الريش الهيمنة على السرد من زاوية العلم الكلي ومعرفة أكثر مما تعرفه الشخصيات. "إن الناظم الذاتي كصوت سردي يتجلى لنا بشكل أساسي عندما يتكلف راو براني بالسرد، ودائما بضمير الغائب لكن ذات التبئير تتوحد وموضوعه من خلال شخصية مركزية" (يقطين، ١٩٩٧). كما أن اعتماد الشكل التقليدي في خطية الأحداث والزمن حيث حياة الشخصيات تتكشف بترتيب زمني منطقي، وتتبع الأحداث في الحكاية مسارا زمنيا مستقيما من البداية إلى النهاية بحبكة منطقية، يؤكد تقليدية الرواية وعدم تقديمها بناء روائيا مختلفا يتجاوز النموذج الكلاسيكي.

٥,٤,٢ رواية "لعلها مزحة"

هي باكورة الإنتاج الروائي للقاصة والروائية صالحة عبيد. صدرت عام ٢٠١٨، وتدور أحداثها في مدينة الشارقة، حيث تروي جزءا من التحولات المجتمعية التي عرفتها دولة الإمارات في فترة زمنية تمتد من ثلاثينيات القرن العشرين إلى الألفية الثالثة. وتقوم بالأحداث شخصيتان هما "مسلم" و"ميرة" في فضاء بدأ مشتركا بينهما، وانتهى بكل واحد منهما في مكان مختلف تحت ظروف انتقال الشخصيات إلى أحياء جديدة بتأثير التحول المجتمعي الحاصل في عالم الرواية. تحاول "ميرة" حل لغز الخدش في إحدى عيني "مسلم" في رحلة زمنية ومكانية تحاول استكشاف تحولات المجتمع عبر جيلين متقابلين تختلف حياتهما ومواقفهما واختياراتهما، ويتعايشان في مدينة واحدة رغم اختلاف الأفكار والآمال والتطلعات والموقف من الماضي.

وتندرج رواية "لعلها مزحة" في إطار الرواية التاريخية الاجتماعية بالنظر إلى استنادها إلى وقائع تاريخية عاشتها الشارقة وجعلتها الكاتبة في لعبتها السردية مؤثرة في خلفية الرواية وفي حياة شخصياتها ضمن أبعادها التاريخية، وذلك من خلال تاريخ عائلة "مطر" وصراعاتها المرحلية بين جذور الماضي وصراعات الحاضر، وتنطلق من أساس واقعي معيش، يستلهم السياق الاجتماعي وفق رؤية فنية ترصد التحولات في مكان وزمان محددين. كما تعد الرواية من الروايات الجديدة التي كتبت في فترة النضج الفني الروائي في الإمارات، وبالتالي طبيعة تجاوزها للنموذج التقليدي رغم حضور المضمون التاريخي والارتباط المرجعي بتوارايخ وأحداث حقيقية تذكرها الكاتبة في النصوص الرديفة التي تستهل بها أبواب الرواية الخمسة عشر.

ورغم أن الفن الروائي يكاد "يكون الاشتغال المعرفي الوحيد –بين الاشتغالات الأدبية – الذي طاله الارتقاء المتواصل بلا انقطاع إلى جانب فن السيرة الذاتية الذي يمكن عده رواية ذات سمات خاصة" (ماتز، ٢٠١٦)، فقد استمرت ثيمات البحر والنفط والقرية في رواية "لعلها مزحة"، رغم فرق ستة وثلاثين عاما بين صدورها وصدور رواية "السيف والزهرة"، في استلهام جيل الألفية الثالثة واستثارة خياله كما الجيل الروائي الذي سبقه. وبذلك شكل البحر في الرواية إطارا للحكي يتلقاه القارئ من أول باب من أبوابها عبر المشهد الأول الذي شكل فيه خلفية طبيعية للأحداث ورمزا للألم والشفاء في ثنائية رمزية متناقضة، وذلك من خلال شخصية الطفلة "ميرة" وإصرار والدها على أن البحر والماء المالح علاج للطفح الجلدي الذي أصاب جسدها. وقد اختارت صالحة عبيد هذه الثنائية لتؤكد على بداية تحول رمزية البحر من التجارب القاسية إلى تجربة التطهير والشفاء مما سببته مغامراته من جروح وندوب. وبالتالي، فقد شكل البحر في المشاهد الأولى للرواية عتبة للتحول في الجيل الصغير الذي لم يعش تجربة الآباء، وفي التحولات التي ستؤطر أحداث الرواية بشكل عام. كانت "ميرة" تقاوم وهي تصرخ، لكنها بعد إخراجها تتحول إلى الصمت والشعور بالارتياح، ويظهر إصرار أبيها على إدخالها البحر رغم ما يسببه الملح من ألم في جسمها

إصرارا على التطهر الأخير لجيل الصغار الذي بدأ يعيش ملامح التحول الاجتماعي في كل مجالاته. يقول السارد: "الماء مرة أخرى.. ماء مالح وهي تصرخ. -الملح سيقتل هذا الطفح (يقول والدها بنفاد صبر) ... أخرجوها من الماء، كانت تصرخ، كفت، وراحت تتأمل بصمت الصغار المنهمكين باللعب على الشاطئ". (لعلها مزحة، ص ١٣)

ويستمر السرد في تبئير البحر كفضاء للأحداث، حيث يتم تقديمه كمصدر للهيبة يفرض على الأهالي احتراما مشوبا بالخوف والتردد، وعلى اليابسة واجب التبعية للأصل الذي خرجت منه ملوثة بالذنوب: "فيما يعبر الناس حول المكان في شيء من الهيبة والتردد، منصرفين لشؤونهم بين البحر المحاذي واليابسة التي تبدو كأنها قد خرجت منه كخطيئة". (لعلها مزحة، ص ٢٣)

ظل البحر محركا ومستثيرا للذاكرة متمنعا عن الغياب، وشكل الابتعاد عنه اغترابا للجدات وألما للشخصية الرئيسة في الرواية، والتي يحكي السارد حالها حين انتقلت عائلتها إلى بيت جديد بعيد، حيث وقفت تبكي أمام البحر الذي يمثل بحسها الفطري الطفولي المكان الأول ومصدر الشعور بالاستقرار. بينما تمثل الصحراء التي ضمت الأحياء الجديدة رمزا للتيه والضياع والمغامرة غير المحسوبة. تبكي "ميرة" وهي تودع البحر بما تحمله لحظات الوداع من مشاعر الحزن والحنين لكل ما سيفقد بسبب الرحيل. يقول السارد: "يتذكر أن "ميرة" الصغيرة وقفت تبكي فجأة بعد أن خططا لرحلة الصحراء والكنوز، وأنه عندما سألها عن السبب، قالت "سيبتعد البحر أكثر". (لعلها مزحة، ص ٩٧)

على أن المرجعية الواقعية في الرواية جعلت الكاتبة تكشف عن الوجه الآخر للبحر من خلال التوغل في مشاعر الشخصيات، ومن بينها "مطر" الذي صار يكره البحر بعد إرهاصات التحول المجتمعية الأولى، وبعدأن عاش الخلاص بحصوله على وظيفة في شرطة الشارقة. وقد ظهرت رمزية أخرى للبحر مختلفة عن رمزيته قبل مغامرة الرحيل، حيث مصدرا للألم والحزن والانتظارات العقيمة التي تقتل نشوة اللقاء، ورمزا

للخيبات والانكسارات العاطفية الناتجة عما سببه من الإحباطات المتكررة في مجتمعات الصيادين. يتمنى "مطر" لو تختفي رائحة البحر التي تقتحم أنفاسه وهو في عمله الجديد في حصن الشارقة القريب من البحر، الرائحة التي تفتح جراحه وتذكره بموت والده في رحلة الغوص، وبرحلات الصيد التي أرغمه عليها عمه "هلال". يقول السارد: "لو أن فقط رائحة البحر القريب تختفي من هنا.. كم يكره البحر! .. لطالما كرهه، البحر الذي مزق القلوب، وزرع الانتظارات مرارا دون أن يحصدها، هل يعلم أحد حقيقة أن تتكون الانتظارات تلو الانتظارات دون حصاد؟" (لعلها مزحة، ص ٢٤)

إن علاقة الإنسان المتوترة بالبحر والرمزية المزدوجة لهذا المكان الطبيعي بين الانتماء والضياع، وبين الماضي المتجاوز والحاضر المتغير، وما أنتجه ذلك من اضطراب في الانتماء والهوية جعل صالحة عبيد تختار معاني الخدش والفقد والتهتك والتلف وغيرها من معاني الضياع عناوين لأبواب الرواية، بحيث ينفتح كل باب على عالم مغلق يستدعي التأمل والتأويل، وكان ذلك في إطار محاولات تجاوز النموذج التقليدي الذي تمثلته الرواية الإماراتية فترة من الزمن، وذلك بالبحث عن تقنيات وأساليب سردية جديدة. وقد اختارت صالحة عبيد توظيف الأبواب بدل الفصول في سرد محكي روايتها، حيث نقرأ خمسة عشرا بابا روائيا أولها "باب الخدش" وآخرها "باب التلف" الذي وقعته تحت عنوان الباب بجملة "هزيلٌ صراخك، والثقب في صوتك فادح". إن دخول عالم الرواية من هذه الأبواب يأخذ القارئ في لعبة سردية ترحل به في عالم التحولات المختلفة التي عرفها الفضاء الروائي بمكانه وزمانه وشخوصه والعلاقات بين عناصر السرد المختلفة، حيث شكل كل باب مفتاحا لفضاءات مغلقة وعتبة لاختراق عالم سردي مختلف عن الآخر، ما يوفر للرواية طابعها التجريبي الحداثي من خلال انفتاح النص على معان وجودية تدفع القارئ إلى التفكيك والتأويل من أجل إعادة بناء المعنى.

وضمن فعل االقراءة، يتنقل القارئ داخل الرواية من باب إلى باب، ومن زمن وذاكرة وشعور إلى آخر، حيث تتنتقل الأبواب انتقالا سريعا ومفاجئا فى الفترة الزمنية ما بين (١٩٢٠) و(٢٠١٧)، وتقع أحداث كل باب في زمن مختلف لينفتح الحاضر على الماضي وعلى المستقبل عبر ذاكرة الشخصية وحياتها. بينما تبدأ أحداث الرواية عام (١٩٦٧) فى مدينة الشارقة. وقد اختارت الكاتبة فى كل باب صوتا واحدا من أصوات الشخصيات أو ذاكرة لها، ما جعل القارئ يتابع الأحداث من وجهات نظر شخصيات متعددة اختلفت عبر تقنية الاسترجاع بين ذاكرة هلال ما بين (١٩٢٠) و(١٩٦٩) فى باب الرماد: "باب الرماد (صفحة مقتضبة من ذاكرة "هلال" وسيدات النار) الشارقة ١٩٢٠/١٩٦٩"، إلى "صفحة مقتضبة من ذاكرة "مسّلم"" عام ١٩٧٢ فى باب "التلاشي"، وذلك في زمن إطار يمتد من زمن الغوص إلى زمن النفط وما نتج عن استغلال عوائده من تحولات مجتمعية واضحة.

كما اختارت الكاتبة، في إطار التجريب دائما وبتواز مع الواقع الاجتماعي المتغير، التمرد على البناء التتابعي لسير الزمن في الرواية، حيث اتخذت لكل باب تاريخا وسنة مرجعية للأحداث دون ترتيب منطقي، ما ولد مفارقات سردية ناتجة عن عدم تطابق نظام السرد مع نظام القصة. ظهر إيقاع الزمن في الرواية مبتدِءً بسنة (١٩٩٥) ومنتهيا بعام (٢٠١٧)، وبين التاريخين تلاعب بالزمن، حيث يتم الرجوع في الباب الثاني إلى عام (١٩٦٧)، ثم (١٩٩٨) في الباب الثالث، و(١٩٢٠) في الباب الرابع، ليستمر تشظي الزمن على مستوى ترتيب الأبواب، حيث يظهر زمن السرد في خط تتابعي للسنوات: (١٩٩٥، ١٩٩٨، ٢٠٠١، ١٩٦٩، ٢٠٠٢، ١٩٧٢، ٢٠٠٢ ،١٩٧٢، ٢٠٠٥،، ١٩٨٢،٢٠٠٨، ٢٠٠٩).

إن التلاعب بالنظام السردي وعدم اعتماد خطية السرد يجعل الرواية تنفتح على الماضي بتقنيات سردية تعمل على تكسير زمن الحكي باعتبار أن الزمن الروائي هو زمن تخييلي من صناعة الخيال الفني، وفي هذا الإطار، وباعتماد تقنية الاسترجاع، يقف زمن السرد عام (٢٠٠١) ليحكي التحول العمراني

المتمثل في ظهور بيوت جديدة ومدن كبرى انتقلت إليها "ميرة" وعائلتها، وكذا التطور التكنولوجي المتمثل في دخول (الإنترنت) والعناوين الإلكترونية التي تحول معها التواصل الاجتماعي إلى العالم الافتراضي. تم إيقاف السرد واستدعاء الماضي كشيء يحدث في ذهن الشخصية في حاضرها، وذلك لبناء المعنى في تركيب منسجم بين الماضي والحاضر وتشكيل جديد للزمن والشخصية والرؤية للعالم. يقول السارد: "الفتيات كلهن يتبادلن عناوينهم الإلكترونية، لكأنّها عناوين البيوت، المواعيد التي كانت يؤثث لها بعد سلسلة من موافقات الأهل، واعتبارات المكان والزمن تلاشت، لتحل محلها مواعيد افتراضية، لا تستلزم أيا من الشروط السابقة" (لعلها مزحة، ص ٦٧)

وبعد هذا الفضاء الحديث والمشاهد الجديدة، يعود زمن السرد في باب "الهدم" إلى سنة (١٩٦٩) ليحكي حدث الحريق الذي شب في حصن الشارقة و"مسلم" الشرطي في مناوبة حراسة ليلية يتابع تهاوي أبراجه بانهيار داخلي في نفسه. وقد وظفت صالحة عبيد الحصن في سياق التحول المجتمعي وتهديد معاني القيم والهوية رمزا للتحول من القوة والثبات إلى الضعف والانكسار، حيث صورت انهياره أمام قوة الآلات الغريبة كانعكاس لحرب الحداثة ضد كل موروث أصيل. يقول السارد: ""الحصن" الذي راحت أبراجه تتهاوى أمام إصرار الآلات الغريبة، ودهشة الناس وهو الذي تهاوى قلبه ما إن سمع بنبأ الحريق بعد مناوبة حراسة ليلية". (لعلها مزحة، ص ٨٥)

يظهر "مسلم" في حال انهيار داخلي يوازي انهيار الحصن الذي شكل صدمة نفسية في داخله وهو الذي يقوم بمهمة الحراسة ليلا لضمان الأمان والاستقرار، ولكن قوة الضربات الخارجية كانت أقوى، فسقط الحصن وبعده قلب "مسلم" في تماه حي للبناء المادي العمراني مع البناء النفسي الوجداني، حيث تم تقديم الحدث كمرآة لوعي الشخصية التي أدركت قساوة نتيجة السقوط وما ينتظر المجتمع الذي بدأ في التحول من تحد كبير لمواجهة الأسباب.

إن تتبع التحول على مستوى الخطاب الروائي يستدعي معرفة التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وتتبع ظهور السارد في الرواية بوصفه ذاتا للتلفظ. وتمثل رواية "لعلها مزحة" في هذا السياق نصا منفتحا على أصوات متعددة، غير متمركز على لغة واحدة ولا خطاب واحد، فقد تداخل في السرد ضمير الغائب وضمير المتكلم لتتعدد الخطابات بين الناظم الذاتي والفاعل الداخلي، بين السارد العليم والسارد المتكلم، وهذا "التعدد والتحول علاوة على كونه يمارس خروجا على الأحادية وأبعادها يتجاوز الارتخاء الذي نحس به كمتلقين عندما نتعامل مع الخطابات الأحادية، بخلقه لنوع التوتر لدى المتلقي، وإذا كان الخطاب الأحادي يتصف بالشفافية فنقيضه الخطاب المتعدد الذي يطفح بالعتامة". (يقطين، ١٩٩٧)

تعددت الأصوات في أبواب الرواية، حيث اضطلع بالسرد الراوي من الخلف والراوي من الداخل، الراوي بضمير الغائب والشخصية المركزية بضمير المتكلم. في باب "التفتت"، يتناوب لعبة السرد (الراوي) وشخصية "ميرة"، حيث يتكلف الراوي البراني بالسرد ليتم توحيد ذات التبئير وموضوعه من خلال الشخصية الرئيسية. تنقل صالحة عبيد بداية علاقة "ميرة" بأستاذها الفرنسي في معهد الفنون الجميلة "جيلبيرت"، حيث يظهر السرد بضمير الغائب فضولها لمعرفة شخصيته، وذلك من خلال الاستماع إلى صوته ومحاولة تحليل نبرته التي تراها متناقضة مع مظهره الخارجي الصبياني، وهو ما يفسر تصرف "ميرة" ووعيها في محاولتها فهم هذه الازدواجية في شخصية الأستاذ الأجنبي، ورغبتها في استكشاف الآخر المختلف، الآخر الغريب الذي يثير مشاعر الخوف الداخلي من الاختراق الثقافي والتهديد القيمي. يظهر وعي شخصية "ميرة" وارتياحها ل"جيلبيرت" من خلال نبرة صوته التي ستجعل منها طريقا للارتياح وتراجع درجة الحرص من الثقافة الأجنبية الغربية التي تبدو في مظهرها مضطربة ومخيفة. يقول السارد: "استمتعتْ ميرة إلى نبرة صوت "جيلبيرت" الرصينة التي تناقضت مع مظهره الصبياني". (لعلها مزحة، ص١٧٧)

وبصوت البطل الذي يسرد قصته، تظهر الشخصية و"يكون رصد أفعالها وسلوكها من الخارج كما تتصرف أمامنا وعلى قدر كبير من الموضوعية، وإذ يقوم بهذا العمل من الداخل (داخل القصة)، يكون أكثر قدرة على رصد الخارجي المتصل بالشخصية" (يقطين، ١٩٩٧). تقول "ميرة" التي تقوم بفعل السرد لترصد استحضارها لتجربة "مسلم" وقصة خدش عينه الذي يلازمها السؤال عن سببه منذ طفولتها، حيث تتداخل ملامح المكان وزمن الغياب عن الزيارة لاستدعاء ذكرى هذا الحدث، ويمثل المطار تحفيزا للذاكرة ولشعور الشخصية بالذنب لتأخرها عن زيارة "مسلم"، وبالتالي استمرار السؤال والغموض حول سبب الخدش: "كل مطار يعيد تذكيري بالمحطة وخدش "مسلم" الأب والهذيان، أسبوعان مرا دون زيارة له، وكان الأول على قائمة ما سأفعله في صباحي الباكر" (لعلها مزحة، ص ١٨٥). كما تتعدد الخطابات بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية في باب "التهتك"، حيث يقول السارد بضمير الغائب: "بقيا يحدقان طويلا في ذلك الجذع الطويل المسجى أمامها بسكون.. يهمسان سؤالهما حول ماهية الحالة التي هو فيها.. كانت الغرفة باردة جدا، نصف مضاءة كعيني "مسلم" (لعلها مزحة، ص ٣٩)

استخدم ضمير الغائب ليكون السرد أكثر حيادية في موقف يولد الشعور بالغياب والمسافة العاطفية بين الشخصيات، وبالبرود والعزلة والانفصال، حيث يمثل الجذع حالة الموت والجمود، ويمثل "مسلم" الغائب الحاضر، "مسلم" الذي تعرض "ميرة" قصة اقترابها من الخدش الذي في عينه من منظورها هي، وبالتعبير المباشر الذي يرفع من صدقية السرد ويجعل القارئ يعيش معها تجربها الذاتية المباشرة ويتفاعل بعمق مع حالتها النفسية. يسلم الراوي السرد ل"ميرة" لتحكي تجربتها وحالة الصدمة النفسية التي عاشتها في احتكاكها المباشر مع عين "مسلم" وتفاعلها مع المواقف المتسارعة أمامها ولتكون الرواية من الداخل اعترافا ذاتيا صادقا يحفز مشاعر التفاعل والتعاطف لدى القارئ، وهو أسلوب يميز الرواية الحداثية التي تركز على القلق الوجودي والتوتر النفسي للشخصيات التي تواجه التشضي والضياع. تقول "ميرة": "لمستُ تلك

العين.. فسقط القلب.. قلبي الذي تلقفه "مسلم" يومها، فيما رحت أقلب عيني بين يديه وقلبي والفراغ الغريب في صدري". (لعلها مزحة، ص ٤٥)

إن هدف تحرير المضمون من الرتابة والتجريد وتخليص اللغة من قيود التقليد، دفع صالحة عبيد إلى تنويع الخطابات، حيث تداخل خطاب الراوي وخطاب الشخصية، وتم توظيف الرسائل حيث "تسهم الرسالة (تكتبها إحدى الشخصيات المحورية في الخطاب الروائي) بدورها في تأطير الحدث أو تقديمه مما تتضمنه أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ " (يقطين، ١٩٩٧). وقد حضرت رسائل "ميرة" و"مسلم" في حوارات إلكترونية تظهر تأثير التحول المجتمعي في مستواه التكنولوجي في أساليب السرد وتداخل القديم والحديث للكشف عن التحولات النفسية والاجتماعية عبر تجارب الشخصيات. تقول "ميرة": "أعرف أن مسلم الآخر لن يكون موجودا في مثل هذا الوقت، لكنني وجدت نفسي أكتب له في نافذة محادثة تظهر عدم اتصاله:

–حدث أمر مهم في حينا القديم.. قد يكون هناك مكروه أصاب مطر أو مسلم، رفض والدي أن يخبرني بما حدث.. أنا خائفة". (لعلها مزحة، ص ١٢٩)

نقلت الرسالة حالة الانتظار التي عاشتها "ميرة" ومشاعر الخوف والقلق التي اختارت أن تنقلها رقميا ل"مسلم الآخر"، وشكل الحدث المهم في الحي القديم اختراقا لمشاعر الاستقرار التي بدأت تعيشها "ميرة" مع أسرتها في الحي الجديد، ما يؤشر على حالة قلق مجتمعية عامة من التحولات التي تحصل في الأحياء القديمة التي هجرها أهلها وما تسببه من تأثير نفسي على الأفراد. ويعكس اعتراف الشخصية بالخوف وتوقعها للسيء مما سمعته من خبر ومن رفض والدها إخبارها به حقيقة الخوف من المجهول الذي قد يكون مؤلما وصادما للدرجة التي يجعل منه الأب سرا لا يستطيع الكشف عنه تحت سلطة العيب والشعور بالعجز.

ومن التحولات التي ظهرت على مستوى اللغة، بوصفها حيزا للتواصل الحواري بعيدا عن قواعدها المغلقة، توظيف صالحة عبيد، في محاولتها إنعاش الذاكرة الإماراتية التي تمثل رحلة التحول من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث، الأسلوب غير المباشر واللهجة الإماراتية والتناصات التي تعكس انفتاحا ثقافيا للكاتبة أفرزه التحول الذي عرفته المرأة ودورها في المجتمع الإماراتي. إن "اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد". (فضل، ٢٠٠٥). ينقل الحوار بين "ميرة" و"مسلم الآخر" مقولة للفيلسوف الألماني نيتشه: "نيتشه يقول "إن الانسان التائه لا يبحث مطلقا عن الحقيقة، إنه يبحث فقط عن نغمة/ أغنية.. تعينه على الطريق". (لعلها مزحة، ص ١٥٢)

وظفت صالحة عبيد مقولة نيتشه في إطار تقنية التناص كانعكاس لحالة الإنسان الضائع الذي لا يهمه البحث عن الحقيقة الموضوعية بقدر ما يبحث عن معنى موسيقي وجداني يوفر له الدعم العاطفي ويعينه على تحقيق التوازن الداخلي للاستمرار في الواقع المضطرب، وهي بذلك تربط الفلسفة بالتغيرات النفسية والاجتماعية، وتبحث فيها عن الحل الذي يخلص الذات من مشقة بحث عديم الجدوى عن الحقيقة ويجعلها تتطلع لما يسهل تكيفها مع المتغيرات.

وتستهل الكاتبة الجزء الثالث من باب "الاضمحلال" بأبيات شعرية لريم الصالح تحيل لغتها على الشعور بالخوف والاختناق النفسي والاجتماعي في جو متوتر تعيشه الشخصيات بشكل متكرر في مواجهة واقعها المضطرب. كما خدم توظيف هذه الأبيات تكثيف التعبير العاطفي وخلق لحظات درامية تجعل المعاناة النفسية للشخصيات تبدو أكثر تأثيرا في القارئ:

"الوحدة حقيرة

الهواء في غرفتك حامض

والكلمة العفنة عند حلقك لاذعة جدا

ما الذي ستقوله؟

أنت محاط بك، ولا تقدر على الهرب!" (لعلها مزحة، ص ٧١)

٥،٤،٣ رواية "الحي الحي"

هي أول رواية للكاتب علي الشعالي، صدرت في طبعتها الأولى سنة ٢٠٢٠، ويقوم محكيها على حياة "يحيى" التي تبدأ بولادته في دبي وتنتهي بحادث انتحاره في لندن. يعيش البطل حياتين، الأولى في دبي حيث عاش عربي الجسد والهوية والذاكرة، والثانية تبتدئ بلندن، في اللحظة التي استيقظ فيها من موته بعد انتحاره ليجد نفسه يحمل جسد ضابط بريطاني لا يعرفه، وتختفي معه الهوية والذاكرة ليعيش حياة الاغتراب والتشظي والقهر والاستلاب، وذلك عبر توظيف الذاكرة كمكون دلالي ترتد معه عوالم السرد إلى الماضي بما يختزنه من معاني الانتماء والهوية والارتباط بالمكان الأول، والانفتاح الحذر على تطورات العصر وملامح التحضر التي دفعت ب"يحيى" إلى الانتحار، لينتقل إلى الموت ويجد نفسه متنقلا بين فضاءات جغرافية تمثل مشاعر الرفض والوحشة وحالات الضياع والانفصام.

يحيل النص المحيط، الذي يمثله عنوان الرواية "الحي الحي" بملفوظيه المنظمين في تركيب يجمع نفس المفردة مكررة، على الفضاء الجغرافي الذي تعنيه لغويا كلمة (الحي)، وما تختزنه من معاني الارتباط وحميمية العلاقات في التجمعات البشرية الصغيرة. إن تكرار كلمة "الحي" بمدلولها اللغوي المحيل على الحياة والتجدد يدل في تعالقه مع بنية النص الروائي ومع اسم "يحيى" على معاني الموت والغياب والتيه والضياع التي عاشها البطل نتيجة انفصاله عن ماضي أبيه وأجداده، وعن البحر وحياة دبي القديمة بفعل التحول الاجتماعي

الكبير الذي عرفته المنطقة بعد اكتشاف النفط. كما يشير العنوان إلى سلطة المكان على الإنسان، وتكشف دلالاته العلاقة بين الحي وبين حياة الشخص المرتبط به، وبين اللامنطق الذي يحكم تحركات البطل والشخصيات والزمان والفضاءات، حيث مثلت الأحداث في علاقاتها بالمكونات السردية الأخرى حالة الانفصام التي عاشها البطل في علاقته بمجتمعه، وبخيبات الأمل التي يعرفها التاريخ العربي وذاكرة شعوبه المحملة بآثار الحروب والإخفاقات على المستويين الفردي والجمعي. تنقل رسالة "يحيى" الصوتية لزوجته المتوفاة وهو في الطائرة متوجها إلى لندن التي أنهى فيها حياته صورة لإخفاقه الفردي، حيث كانت ابنته تفتح هاتف أمها وتقرأ الرسائل. يقول السارد: "فتحت سارة الهاتف وسمعت الرسالة الصوتية التي سجلها أبوها من الطائرة، وسط الرسالة نتأت عبارة: "خسرتك، خسرت كل شيء، كل أحد، وانهارت العيادة". (الحي الحي، ص ١٤٤)

وفي سياق الواقع الاجتماعي المتغير، اختار علي الشعالي منطقا خاصا بنصه الروائي باعتباره تقنية سردية يتجاوز بها المألوف في السرد التقليدي، حيث شكل اللامنطق وتوظيف العجائبي في روايته تطورا كبيرا في لغة الرواية الإماراتية وخطابها السردي وتقنياتها الفنية، ولم يكن ذلك إلا جزءا من طبيعة الاستجابة للتحول المجتمعي والفكري والثقافي الذي ميز الإمارات، وجعلها تعيش إيقاعا سريعا جدا في الانتقال نحو التحضر والعصرنة، خاصة أن الشعالي ينتمي للجيل الذي ولد في سياق التحولات الاجتماعية ولم يعايش ما قبل الاتحاد واكتشاف النفط.

على أن الكاتب لم يخرج عن إطار البحر والصحراء حتى بعد التغير المجتمعي الكبير، كونهما يمثلان مكانين يتقابل فيهما الماضي والحاضر ويبرز من خلالهما التحول بصورة واضحة. وقد شكلت الصحراء وقساوتها الفضاء العام لرواية "الحي الحي" مع ما تحمله من معاني الاتساع واللانهاية، وبإيحاءاتها الرمزية على الجذب والتيه والبداوة، كما تتماهى مع حالة الضياع التي يعيشها "يحيى" نتيجة الإغراق في الحداثة والابتعاد

عن الجذور. يقول السارد: "مرت عشر سنوات، وها هو يقود سيارته عبر ذات الشوارع في نهار صيفي، يوم جمعة مغبر وعاصف، تكاد تسمع دبيب النمل في الأحياء والضواحي لولا دوي الريح. المتاجر والمطاعم مطفأة الأنوار، مسدلة الستائر، وأفواه المخابز فاترة. أما دوامات الهواء فترقص متلفعة بالرمل في الأزقة، وتنهار عارية فور بلوغها الشوارع العريضة، في الجزيرة العربية لا في غيرها تتضافر رعونة الخريف مع قسوة الصيف لتنتج فصلا خامسا، تستطيع، ربما، أن تطلق عليه اسم "الخصيف"، حيث تغطي طبقة من الغبار الناعم كل شيء، ثم تتبعها طبقة أخرى عند اشتداد الريح من الرمل الحبيبي الذي يدهم أهل المنطقة داخل بيوتهم، ثم يتسلل إلى نفوسهم ويطمر منافذ شعاعها. لا شيء غير الصفون (صوت الرياح الناقلة للتراب) والرمال وما يشبه الرماد". (الحي الحي، ص ٨)

دفعت البيئة الاجتماعية التي عاشها الشعالي وعاصر تحولاتها وتطورها السريع إلى تجاوز الرواية الكلاسيكية واندراج كتابته ضمن "الحساسية الجديدة" في الرواية، ذلك أن التغيرات التي تطرأ على الأجناس الأدبية "ترجع إلى الوراثة والجنس وتأثير البيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية، وفي الدرجة الأولى تأثير شخصية الأديب التي يعيرها أهمية كبرى" (اليبوري، ١٩٩٣). في هذا السياق، وفي مسيرة التجريب وتجاوز المألوف في التخيل السردي، يقارب علي الشعالي في "الحي الحي" فكرة الموت، ويقرر أن الإنسان حتى في موته حي: "إن الحياة هي قدر الإنسان، وليس الموت، وإن الانسان ولد ليحيا، لا ليموت". و"كلما كان التجريب الفني في الرواية مرتبطا بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية كان أكثر استشرافا للمستقبل وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلاق فيها" (فضل، ٢٠٠٥)، وقد ظهر ذلك من خلال العنوان الذي هو عتبة النص، حيث "يقوم التخاطب الأدبي، عادة، على "ميثاق ضمني" ينعقد بين الكاتب والقارئ، وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى، وإبراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على المخاطب". (أشهبون، ٢٠٠٩)

كما اعتمد الشعالي، في رسم فضاءات روايته الجديدة، اللامنطق من خلال الرؤى والأحلام والهلوسات وكوابيس الموت والأحداث التي تستهدف إثارة القارئ عبر توظيف العجائبي الذي "يقتضي أن تكون شروط ثلاثة منجزة. أولا لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق–طبيعي للأحداث المروية. ثم، قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ ويتوحد القارئ مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة. أخيرا ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا تجاه النص". (تودوروف، ١٩٩٣)

يمهد علي الشعالي للعجائبي في روايته بحديث عن رسائل "يحيى" الهاتفية لزوجته المتوفاة، والتي كانت ابنته سارة تسمعها كونها احتفظت بهاتف أمها في خزانة ملابسها، ويظهر فيها انفصال "يحيى" عن واقعه، وارتباطه بشخصيات تاريخية من الحرب العالمية الثانية التي لم يعش زمنها ويعيشها هو في واقعه اليومي، ما يضفي على الأحداث حالة من الاضطراب الناتج عن التداخل بين الواقعي والمتخيل وبين الحياة والموت، ويجعل اللامنطق محركا للأحداث كانعكاس للاضطراب الوجودي الذي يعيشه "يحيى" في مجتمع متحول ومتنوع ومنفتح بطريقة مست ملامح الهوية والانتماء. يقول السارد: "تبقي سارة الجهاز مطفأ في أعمق بقعة من خزانة ملابسها، وتقوم بدور الجاسوس ذي الأهداف النبيلة، تماما كما فعلت أمها، جاسوس بمبادئ روبن هود، مهمة لها مصاعبها، وأشدها أن تتلقى من أبيها رسائل باللغة الإنجليزية تتحدث عن شخصيات وأحداث لا تعرفها ولم تسمع بها من قبل، حيث يصف ساحة المعركة، يتوجع من ثقل الترقب، ويرثي بعض أصدقائه، يعاتب تشرشل الذي يدعوه بالرفيق، ويسب هتلر وروزفلت وآخرين، يصلي لقوة عليا أنن تنتهي المعارك، وفي لحظات شططه لا يهمه إن كان سيخرج من هذه المعامع منتصرا أو خاسرا، حيا أو ميتا، شرط أن يأتي الحسم سريعا، تنصت سارة إلى الرسائل، فتتذكر ما سمعته كثيرا من قبل أن أباها

كان مسكونا بأرواح شريرة، بعالم آخر، بتاريخ وجغرافيا بعيدة، وأنه ظل يعالج وهو لا يزال فتى من الهلوسة على يد مشايخ، وأشباه سحرة، وخبراء طاقة" (الحي الحي، ص ٢٣)

إن واقعا اجتماعيا قطع فيه الفرد والجماعة أشواطا كبيرة من التطور والانفتاح الثقافي والمعرفي ينتج أديبا باحثا عن تمثيل وعي مجتمعه واستثارته لجعله مساهما فاعلا في مسيرة التطور. ومن هنا، جاء توظيف العجائبي في رواية "الحي الحي" انعكاسا لتأثر الرواية بالمجتمع وبما يعيشه الفرد داخله. وترمز شخصية "يحيى" إلى الإنسان المسكون بصراعات تاريخية وحروب تزعمتها قوى غربية مختلفة الثقافات والمصالح والانتماءات، وإلى الفرد المهزوم نفسيا رغم الغنى المادي والتطور الحضاري الذي يعيشه. يقرر "يحيى" الانتحار بعد إفلاس عيادته وتراكم القروض عليه، ما جعل درجة اندماجه في محيطه ومجتمعه أمرا صعبا، كما أن ما تعرض له، في إطار اللامنطق والعجائبي، من سقوط في نهر التايمز خلال رحلة له وهو طفل صغير مع عائلته إلى بريطانيا ونقله إلى المستشفى ينطوي على معاني الغرابة وما فوق الطبيعي والواقعي.

ينقل الحوار بين "سعيد" والد "يحي" وصديقه "خلفان" الحادث الغريب وكيف تم إعادة الطفل إلى الحياة بزرع خلايا دماغية بعد أن مات سريريا: "–سعيد! هل حدث هذا حقا؟ لم تخبرني من قبل!

يدفع براحتي كفيه الهواء تجاه جليسه:

–مهلا، لا وقت للعتاب الآن، اسمع الباقي، توجهت إلى المستشفى وإذا بيحيى في غرفة العناية الفائقة، قدمت الأوراق الثبوتية، ثم اجتمع بي الطبيب وأخبرني أن فرص النجاة متدنية. ذرعت الممر جيئة وذهابا حتى كاد ينفرق، ثم جلست في قاعة الانتظار لا حيلة لي، وهناك قابلني رجل اسمه مارك وأطلعني على فحوصات تثبت أن الأوكسجين لم يصل إلى دماغ طفلي لبضع دقائق، وأن نسبة من الخلايا قد انطفأت، مما قد يسبب في إعاقات دائمة. وبعد أن تيقن أني مستعد لقبول أي شيء، تقدم بعرض خدمة نعتها بالشخصية؛ أن ينقل يحيى إلى مركز بحثي متطور على أطراف لندن، مركز مستقل يعمل على معالجة

الأمراض المستعصية وخاصة المتعلقة بالدماغ والأعصاب، ويعمل بتقنية جديدة لترميم الخلايا بمواد مستخلصة من ذاكرة نبيلة، إما هذا أو المجازفة العمياء، وتوقعات ببطء في النمو الذهني. الحركي، لم أتردد:

-كفى، كفى، أنا موافق، كم ستكلف العملية؟

مارك: لا شيء يذكر، ضع توقيعا صغيرا على هذا الإقرار. ويشير إلى خط متقطع أسفل الصفحة.

-أي شيء تريد، أعد ابني إلى وطنه وبيته سالما، وذلك ما تريد.

-لنأمل الأفضل، سيكون عليك أن تشرفنا بزيارتك مع البطل مرة كل عام على الأقل. كما أخبرتك، هي تقنية جديدة، وما سنقوم به لإنعاش يحي سيتطلب مراقبة دقيقة لتطور الخلايا الدماغية إلى أن يكتمل نموه، ونصبح جميعا في حل من أمرنا". (الحي الحي، ص ١٧٦)

تستمر مشاهد الغرابة والعجائبية في حوار "مارك" مع "يحي" في لندن بعد استيقاظه من الموت بسبب انتحاره، حيث يتم عرض فعل الانتحار كإنجاز يستوجب تقديم التهنئة، إذ كان فرصة لزرع ذاكرة وقلب جديدين يضمنان العودة إلى الحياة بكيان هجين مسخر لخدمة مصالح الطرف المهيمن في معركة الهوية. ويُقدم زرع الذاكرة ونقل القلب إلى جسد "يحي" كفعلين مألوفين يكتسبان المشروعية بموجب عقد يكره على توقيعه معلنا ميلاد كائن جديد تتعدد في داخله الهويات والمشاعر والأذواق. يقول "مارك" موجها حديثه إلى "يحي": "-سيدي.. أتقدم لك بأحر التهاني وخالص التعازي، وصادق المباركة والمواساة في الدكتور يحي، سيدي.. لقد نجحت قبل أسابيع في إتمام عملية انتحار بأدوات بدائية؛ بشفرة حلاقة، أما التهاني فهي أنك نجوت منها" (الحي الحي، ص ١٨٥). "ولحسن الحظ فقد قررت سيادتك أن تنتحر في مدينتنا بعد الحادث بيومين فقط، وقد سمحنا لأنفسنا بموجب العقد أن نستخدم قلبك، وأن نعتصر ذاكرتك ونضخها في جمجمة الضابط جوزف، وها أنت ترتدي جسده وروحه، أو بالأحرى يا حضرة الضابط، لا

تشكرنا على تزويدك بالقطع اللازمة لاستمرارك في خدماتك الجليلة، فهذا واجبنا، أنت يا حضرة الضابط تحمل قلب عاشق، وعقل دكتور بارع، وذاكرة مليئة بالقصائد والجمال". (الحي الحي، ص ١٨٨)

يحيل المقطعان إلى الاستعمار الرمزي الذي يتعرض له الإنسان العربي لخدمة قوى الاستعمار الجديد، وذلك عبر تحويل الهوية إلى بنية هجينة تسخر لخدمة مصالحها. يجرد "يحيى" من إنسانيته ويتم تفكيك جسده ومصادرة عقله ولغته وذاكرته، ويتم تشييؤه بالنظر إليه كأداة تسخر لخدمة الآخر، ويقابل فعل انتحاره بالتهاني لأنه موت للذات وانتصار لقوى الهيمنة. ويمكن قراءة هذه الصورة في سياق نقد ما بعد الاستعمار وضمن مفاهيم التشييء والتمثيل القائم على التفوق المعرفي وسلطة المركز كتعبير عن مأزق الفرد في العالم المستعمر ثقافيا، ونقد لحالة الاضطراب والضياع والتمزق النفسي الناتجة عن الاستغلال والاستلاب والهيمنة المبررة بشرعية تعاقد ضمني، ما يحيل على الخطاب الإمبريالي الذي كان يبرر الاستعمار ب"العقد الحضاري" أو "المهمة التمدينية".

ظهرت أبعاد شخصية "يحيى" من طفولته إلى ما قبل حادث انتحاره مشوشة يصعب على القارئ ترتيبها، فأحيانا يكون هو "يحيى" وأحيانا يكون الجنديّ البريطاني الذي من خلاله ظهرت تقنية التناصية في الرواية لتوليد معان جديدة من خلال تقاطع النصوص وتعدد مصادر الخطاب. "هذه العلاقة – في تصور جينيت – تروم التركيز على حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، عن طريق الاستحضار. وفي غالب الأحيان بالحضور الفاعل لنص داخل آخر، بشكله الجلي حرفيا". (أشهبون، ٢٠٠٩)

يظهر "يحيى" في طفولته حافظا لخطابات تشرشل ومحبا للفراشات كما أحبها الزعيم البريطاني، وقدمت ذاكرته في صورة مشوشة تعاني التشظي على مستوى الهوية. وبالمقابل يقدم التناص، باعتباره تقنية تجريبية وحوارا مع نصوص أخرى من نوع مختلف، صورة للتشظي السردي الذي يهدف الكاتب من خلاله إلى دفع القارئ لتفكيك المعنى في الأصوات المتعددة وإعادة بنائه بطريقة واعية تعيد طرح أسئلة الشخصية

في الواقع. يقول السارد: "درة التاج كانت باستيقاظه ووصوله على غفلة الأم إلى مجلس الرجال وإلقائه خطبة عصماء للسياسي والأديب ونستن تشرشل، تلك التي ألقاها في مجلس العموم البريطاني للمرة الأولى عقب توليه منصب رئيس الوزراء: "إنني أؤكد لمجلس العموم، كما سبق وأن أكدت لأولئك الذين انضموا لهذه الحكومة، بأن ليس لدي ما أقدمه غير الدم والكدح والدموع والعرق، والآن.. ونحن نواجه محنة من أكثر المحن ضراوة وشراسة، أمامنا شهور طويلة من الصراع والمعاناة"". (الحي الحي، ص ١٦٦)

وبذلك انفتحت الرواية على مرجعيات تاريخية وخطابات سياسية وتاريخية تؤرخ لشخصية "تشرشل" وشخصية "سعيد"، وفي الوقت نفسه تؤرخ لمرحلة ظهور النفط وما رافقها من تداعيات أثرت في وجدان الشخصية العربية التي تعاني الاستلاب والغربة القسرية والانفصال. ينقل علي الشعالي صورة واقع "يحيى" بعد عملية انتهاك جسده وذاكرته: "الدكتور يحيى الذي قضى حياته الأولى غريبا في محيطه إلا من شكله ولونه، يعيش عربيا في ملامح غير ملائمة، لكن هذا لم يكن أكثر ما يشغله وهو من الأبلغ علما أن خطوط الجسد وألوانه قابلة للتغيير، إنه يواجه معضلة التكيف مع ما يسند إليه من مهام من قبل المركز". (الحي الحي، ص ٢٧١)

أسندت إلى "يحيى" مهمة القيام بدراسات اجتماعية لمجتمعات مختلفة حول العالم من قبل الآخر/ المستعمر الذي يمثل الهيمنة الغربية ويمارس أشكال العنف السلطوي من خلال تعريض الفرد المستلب للتغييب القسري والممارسات القمعية من منع وتهديد وتغييب، ما وجه القارئ إلى انهيار المنظومة الحضارية والأخلاقية الغربية. يخبر "مارك" الذي يمثل سلطة المؤسسة المهيمنة "يحيى" بعد انتحاره واستغلال جسده وذاكرة الجندي البريطاني "جوزف" في صورة واضحة لاستهلاك العالم الغربي للإنسان كما تستهلك الأجهزة: "ببساطة، نريد منك أولا القيام بمهام تتعلق بدراسة سلوك وثقافة مجاميع بشرية في أنحاء متفرقة من بريطانيا وأوروبا ودول أخرى، تهمنا في هذه المرحلة الخاصة، بل والحرجة، ستنتهج الإثنوجرافيا والأنثروبولوجيا،

ومناهج الرصد والاستقراء والاستقصاء، أي أنك ستعايش تلك المجاميع لفترات نحددها نحن، ومن خلال تلبسك بذات الظروف التي يعيشونها تمام التلبس ستأتي النتائج، ومن ثم تنطلق إلى مهمتك التالية". (الحي الحي، ص ١٩٥)

يؤشر النص ضمن مقاربة النقد ما بعد الاستعماري على شكل من أشكال الهيمنة في علاقة الغرب الذي ينظر إليه على أنه المركز بالأطراف التي تمثلها المستعمرات السابقة، حيث يعكس فعل تكليف "يحي" قسرا للقيام بدراسات حول مجتمعات مختلفة عن طريق معايشتهم المراقبة الثقافية للمركز الذي يتخذ من الإثنوجرافيا والأنثروبولوجيا وسيلة للدراسة والرصد، وأدوات علمية لفهم الشعوب. يقدم علي الشعالي عبر قصة "يحي" انتقادا للخطاب الاستعماري المؤسسي الذي يسلب الشعوب المستعمرة أو ما بعد الاستعمار إنسانيتها، ويحولها إلى كائنات تجريبية يتم تشييؤها وتوظيف البحوث العلمية لدراستها لتعزيز هيمنته الثقافية والسياسية.

إن الرواية تعبير عن مجتمع يتغير، والواقع الذي يتغير بوتيرة سريعة يلزمه شكل أدبي يجاري تحوله ويلتقط إيقاع أنفاسه السريعة وأساليب تفكيره، وفي هذا السياق، جاءت رواية "الحي الحي" عملا مثالا لظاهرة التجريب يعكس وعيا حداثيا لفعل الكتابة وآلياتها، وفعلا تغييريا خرج عن النمطية والقواعد الجاهزة في الإبداع الروائي من حيث الشكل وطرق السرد وزوايا الرؤية والانفتاح على أجناس أخرى كالشعر، حيث تماهى هذا الأخير مع السرد في الرواية بهدف تحريك المشاعر وإثارتها. حضرت قصيدة مظفر النواب لتعزز انفعالات الحلم ولغة الذاكرة:

"عبر الليطاني، فقدناه،

وتبعنا رائحة الجرأة والدم،

حاولنا نأخذ بارودته

لم نتمكن،

هو والبارودة

في السهل دفناه،

بل هو يدفننا وهو الحي،

الحي الحي!

أهلنا كل تراب الأرض، فما واراه" (الحي الحي، ص ١٣)

كما اعتمدت رواية "الحي الحي" استحداث تقنيات جديدة باعتبارها شرطا لمسايرة الواقع المتغير، وذلك من خلال العناوين الفرعية التي وظفت في فصول الرواية فحولتها إلى مقاطع وأجزاء دلالية قائمة بذاتها مرتبطة بالعنوان الفرعي الذي يوفر للقارئ قراءة استباقية للأحداث والشخصيات التي تتطور عبر لقطات متباعدة تتناسب مع الطابع العجائبي التجريبي للرواية، حيث تم ترقيم كل فصل وعنونته بعنوان فرعي يمثل موقفا ما للكاتب وصوتا مختلفا يكسر الهيمنة الصوتية الواحدة ويساهم في تفكيك المعنى وإعادة تركيبه داخل بنية النص. وقد جاء عنوان الفصل الأول "فراشة في حريق" ليحيل على رمزية الفراشة التي وظفها الكاتب في الرواية، والتي أخذ "يحيى" حبها من "تشرشل" الذي يحفظ خطبَه وحياته "جوزف" الجندي البريطاني الذي حلت فيه ذاكرة "يحيى". وعنون الفصل السادس "هاوية أقرب من كابوس" في تماه مع دلالات المتن الروائي داخل الفصل، ومع موقف "يحيى" من القروض التي بدأت عيادته تهوي بسبب تورطه فيها.

إن "كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كونا دلاليا محتملا. كما توفر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب (المتن المركزي). ذلك أن القارئ

يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص، وفي مداخله الافتتاحية". (أشهبون، ٢٠٠٩)

وإلى جانب العناوين الفرعية، اعتمد علي الشعالي تقنية الحواشي التي تستخدم عادة في الأبحاث والنصوص الأكاديمية، وهي ملاحظات توضيحية تحقق التداخل النصي للرواية مع النصوص التاريخية والفلسفية والعلمية والدينية ضمن قواعد البحث والتوثيق العلميين، وتدخل مع النص المركزي في علاقة "النصية المحاذية" التي تمثل واحدة من بين العلاقات الخمس التي يثبتها جيرار جونيت للعلاقة عبر النصية، "ويشمل هذا التصنيف كلا من العناصر الآتية: العنوان، العنوان التحتي، العنوان الداخلي، المقدمات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهامش في آخر العمل، العبارات التوجيهية، الصور". (أشهبون، ٢٠٠٩)

يخاطب الشعالي بأدواته التجريبية القارئ في مجتمعه المتغير، ويمثل وعيا روائيا جديدا يعيد تشكيل العلاقة بين القارئ والنص، وذلك عبر توسيع مجال الرواية لتتجاوز حدود النوع بتعدد مستويات الخطاب فيها وزعزعة البنية الكلاسيكية التي كانت سائدا في الرواية التقليدية. يشرح الكاتب نوع السمك "الشعري" أسفل الصفحة: "من الأسماك الحاضرة في اليوميات الإماراتية" (الحي الحي، ص ٦)، ويقدم معنى كلمة "الخنين" أيضا أسفل الصفحة: "ذي الرائحة الشهية" (الحي الحي، ص ٩)، وكلمة (ندف): "قطع صغيرة من الشيء، ومثلها نتف" (الحي الحي، ص ٢٠). كما يقدم شرحا لكلمة (البلاليط): "شعيرية محلاة يتربع على سطحها بيض كبير ذو طبقات" (الحي الحي، ص ٣٤)، ولكلمة (الديوانية): "الديوانية: المجلس الذي يجتمع فيه الرجال مساء" (الحي الحي، ص ٤١). ويتابع القارئ مجموعة أخرى من الحواشي التي تقدم شروحات للقارئ كما في الحاشية السفلية: "تقول الإحصاءات إن أكثر وفيات الرجال البريطانيين دون سن ال٤٥ تحصل بالانتحار، المصدر: *Wikipedia.org*". (الحي الحي، ص ١٣٩)

إن ترقيم فصول الرواية لم يعكس التسلسل الزمني للأحداث ولم يلتزم خطية السرد، ما ولد مفارقات سردية تراوحت فيها الأحداث بين الماضي والحاضر، وتنقل معها القارئ، في لعبة السرد ومع تعطل حركة السيرورة الزمنية، بين عوالم وأزمنة متناقضة جعلت من الرواية نصا جريئا يمارس مغامرته في إطار الغريب والعجائبي. يتوقف خط السرد في الفصل الأول ليرجع إلى لحظة سابقة قبل عشرين سنة حيث يقول السارد: "يعود شعره كله إلى لونه الفحمي الأصيل، السماء صافية سوى من ندف مشتتة، والأرض تكتسي بربيع فرد، يمسك كفي ذكرى، وينظر إلى عينيها بعمق حتى يصل إلى وهج روحها، يلفهما صمت أبلغ من قصيدة، يمشيان على شاطئ جميرا، ترفع ثوبها مخافة ابتلاله، تختبر للمرة الأولى فوضى الماء والرمل، تتحول مشيتها إلى رقصة فرس إسبانية، تحاور الموج، تتجلى على وجهها علامات الدهشة، يجاريها يحيى الذي لم يختبر هذا الشعور منذ دهر، ضاحكا من براءتها. كان ذلك قبل أكثر من عقدين من الزمان". (الحي الحي، ص ٢١)

ويعود السرد إلى سنة ١٩٧٠: "في عام ١٩٧٠ بلغت إمارات الساحل أوج تصالحها، لكن القبلية كانت لا تزال رازحة، قبائل يجمعها نظام اجتماعي واقتصادي وسياسي متوازن في تضاده وتآلفه" (الحي الحي، ص ١٧٧)، كما يقطع السارد زمن السرد الحاضر ليستدعي الماضي البعيد وقصة جد "يحيى": ""بن راشد" على الشاطئ يتتبع سحر السردين من بعيد، يقف على صخرة ويمسح الأفق بقلبه وعينيه، لم يكن لينام وأهل جميرا يشكون قرصة الجوع". (الحي الحي، ص ١٧٨)

وبموازاة تقنية الاسترجاع وتفكيك الزمن السردي، ظهرت شخصية "يحيى" في الرواية مستمرة في تحولاتها الدائرية بين "يحيى" جميرا دبي، و"يحيى" لندن، و"يحيى" دبي في عودته إليها. وفي ذلك دلالة على استمرار الانهزام الداخلي وتكرار تجربة الانكماش على الذات المنشطرة والهروب من الروح المتشظية التي اختارت أن تعيش ذاتها في الآخر، في الغريب البريطاني الذي يوجه البطل في أجواء يسيطر عليها الموت

والأحلام والانفصال التام عن الواقع المر، لذلك تعمد الشخصية إلى العودة إلى الماضي ومحاورة الموتى وكأنها لا تتحرك روائيا نحو النهاية بل نحو التشظي والضياع. يصر "يحيى" على مراسلة زوجته الراحلة وهو في طريقه إلى لندن حيث سيقرر أن يموت: "حبيبتي.. أقدر عدم ردك على عديد رسائلي في الماضي، أنا الآن على متن الطائرة قاطعا الجزء الأول من رحلتي نحوك، خسرت كل شيء، كل أحد، انهارت العيادة، ولا أريد الآن إلا أن أكون معك". (الحي الحي، ص ٢١٩)

٥,٤,٤ رواية "رسائل عشاق"

هي آخر رواية للكاتبة فتحية النمر بعد خمسة أعمال روائية، وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة ٢٠٢٣. يقوم محكي الرواية على تصوير العلاقات بين أفراد أسرة تزوج الأب فيها بفتاة صغيرة كان يحلم ابنه بالزواج بها، فيحدث التصدع والتوتر بالعائلة، ويمتدان إلى مجتمع القرية الساحلية البسيطة في زمن الصيد وتجارة اللؤلؤ. وقد رصدت الرواية تحولات المجتمع من خلال سيرة الشخصية الساردة التي تسرد قصتها لتعود بالقارئ إلى الماضي وسنوات ما قبل النفط في قرية الصيادين بالشارقة.

يحيل عنوان الرواية "رسائل عشاق"، باعتباره العتبة النصية التي تبني العلاقة التداولية بين الكاتب والقارئ، إلى عوالم فنية عاطفية، حيث تجمع المساحات السرية لرسائل العشاق دلالات الحب ومشاعر الشوق في جو يتسم بالخصوصية. إلا أن القارئ للرواية لا يمكنه الإمساك بدلالات العنوان وإيحاءاته إلا في آخر أحداثها، مما يجعل من العنوان مفارقة سردية منفتحة على مجموعة من التأويلات التي يبنيها المتلقي في ذهنه أثناء فعل القراءة.

إن الانطلاق من العنوان لولوج النص لا يحقق للمتلقي في رواية "رسائل عشاق" مفتاحا للقراءة والتأويل، بل يضعه في حالة من الشك والحيرة، إذ أنه في دخوله عالم الرواية، يسائل النص ويبحث فيه عن

علاقته بالعنوان، ويستمر في طرح التساؤلات وبناء الافتراضات، وسيشعر بعدم الإشباع ويدرك قصدية الغموض، إلى أن يقرأ في آخر الصفحات حدث فتح الشخصية الرئيسة لصندوق زوجة أبيها "فطيم"، فيكتشف من خلال الرسائل التي قدمتها الساردة المعاني التي أفلتها بفعل تنازل العنوان عن توجيهه لعوالم النص. يصل القارئ بعد سلسلة طويلة من الأحداث إلى لقاءات الحب التي جمعت "عليا" ب"سرور"، ويسلمه السرد في النهاية إلى سر مشاعر الكراهية التي كانت تسود البيت، وذلك من خلال رسائلهما التي احتفظت بها والدة "سرور"، وكان زوجها قد تزوج "عليا" فجمع المتحابين بيت واحد شهد استمرار اجتماعهما خفية، وحملت "عليا" من "سرور" وهي زوجة لأبيه، وأنجبت ابنتها التي ربتها "فطيم" بعد وفاة "عليا" بعد الولادة مباشرة.

لا يطلع القارئ على هذه الأحداث التي توضح الرؤية وتضيق زاوية التأويلات المنطلقة من العنوان إلا في نهاية الرواية، حيث تظهر رسالة "سرور" ل"عليا" محملة بمعاني الانكسار والرغبة في الانتقام في جو مليء بالخذلان والسعي نحو المصلحة المادية وبلغة تحقيرية متجذرة في معاني السلطة الذكورية. تقول رسالة "سرور": "كيف أسامحك وأنت كنت تخدعينني، وتكذبين علي، وإلا كيف طاوعك قلبك الذي لو كان فيه مثقال ذرة من حب ما رضي بأن أكون مادة لبيعك الرخيص؟ لقد نسيت أيامنا وحبنا وأحلامنا، وفضلت الراحة يا ماكرة، لن أسامحك يا ظالمة، ثم من قال لك إنني لا أملك مالا؟ أليس من الجائر أن يكون مالي أكثر من ماله؟" (رسائل عشاق، ص ٤٠٤)

يقدم المقطع وفق النقد الجندري محاولة لتفكيك تمثلات المرأة حسب نظرية النوع الاجتماعي وحضورها ضمن مفاهيم السلطة وأشكال التمييز، وتفضح فتحية النمر النظرة الذكورية للمرأة على أنها رمز للخيانة والكذب والخداع، وذلك عبر توظيف الصوت الذكوري الذي يدين الشخصية أخلاقيا ويتهمها بانتهاء العلاقة بينهما دون مساءلة لسلطة المجتمع وسلطة الرجل. ويتجلى التوتر الجندري بين صورة الرجل

العاشق المغدور وصورة المرأة التي تبيع الحب والمشاعر بالرخيص وتختار، وهي التي لا حق لها في الاختيار، الرجل الأكثر مالا وجاها، ما يؤكد انتقاد الكاتبة للعقلية الذكورية التي تربط الأنوثة بالنفعية.

وتنقل الساردة رسالة "عليا" في موقف الدفاع عن النفس ورد تهمة الخيانة والخذلان عن نفسها، وهي الفتاة التي تم تزويجها قسرا ودفعت ثمن أنوثتها مرتين، الأولى حين تزوجت قسرا من رجل يكبرها بسنوات كثيرة ومتزوجا ثلاث نساء، والثانية حين اتهمها حبيبها بالخيانة والغدر بسبب زواجها. تقول الرسالة في خطاب أنثوي مأزوم يبرر ما يفهم خيانة وخداعا: "لا تحكم علي ظلما، فلم تر بعينيك ما الذي حصل، لقد أجبروني، وهددوني، ولم أكن خائفة على نفسي، فأنا ميتة، ميتة، بل أخافوني عليك، كنت مذعورة عليك من أن يتسرب خبر علاقتنا إلى مسامع الرجل، إذ كيف سيسامحك لو حصل؟" (رسائل عشاق، ص ٤٠٤)

تقدم فتحية النمر الأنوثة بوصفها ضحية للقهر الاجتماعي والسلطة الذكورية، وذلك عبر الشخصية المتكلمة التي تمثل صوتا أنثويا مأزوما يحاور الآخر ليدفع التهم عنه ويظهر الضغوط الاجتماعية التي تسلب المرأة حريتها وتسبب لها انكسارات نفسية عميقة. ويظهر انتقاد الكاتبة لهشاشة موقع المرأة الجندري وقلقها من أشكال العنف التي تمارس عليها، وكيف تحولها التنشئة الاجتماعية إلى موضوع للسيطرة وممارسة أنواع الإكراه في مجتمع يحملها في المقابل عبء الخطأ والخطيئة، ويربط جسدها بالعار ما يكرس سلطة الشرف الذكوري ضمن ثنائية الطهارة/ العار.

إن التجريب في عنوان رواية "رسائل عشاق" أنتج بناء جديدا للتواصل مع القارئ من خلال تكسير توقعاته وإشراكه بالتالي في عملية بناء النص، حيث يدفعه ذلك لطرح الأسئلة والربط بين الأحداث للكشف عن بواطن الشخصيات وفهم أفعالها وحركاتها والتحولات التي عاشتها، مما أعطى للرواية تحققا نصيا مغايرا للنصوص الروائية في المراحل الأولى من تاريخ الرواية الإماراتية. هذا الحضور المختلف الذي نتج عن التفاعل

مع التطور المجتمعي وعن نضج التجربة الروائية الإماراتية التي عرفت التجريب في مسيرة إبداعها وتجاوزها التقليد والنمطية.

وفي هذا السياق الاجتماعي المتغير، ولكون النمر عاصرت في طفولتها الأولى سنوات ما قبل الاتحاد وما قبل النفط، حيث كانت الصورة السلبية للمرأة هي السائدة، اختارت أن توظف المواضيع الجريئة كرد فعل لما استبطنته في طفولتها وما علق في الذاكرة من صور القمع الذكوري للمرأة. وفي هذا الإطار، ظهرت الشخصية البطلة في "رسائل عشاق" تسرد قصتها، وذلك في تحد كبير للخطاب الذكوري ولتظافر مجموعة من السلط في مهمة قمعها. وتبدو النمر من خلال "رسائل عشاق" ورواياتها الأخرى، وبما توفر لها من جو الحرية والانفتاح بعد التغير المجتمعي الكبير في الإمارات حاملة لمشروع روائي تحرري يركز على قضايا المرأة ويقدم رؤية نقدية للظواهر الاجتماعية التي تتصل بها، وإن كان المجتمع الإماراتي الآن نموذجا للمجتمعات والدول التي تحظى فيه المرأة بمكانة عالية بعيدا عن كل أنواع التهميش، ما يفسر استمرار الكتابة في هذه المواضيع وفي سنة ٢٠٢٣ تاريخ صدور "رسائل عشاق" باعتبارها حالة إنسانية عامة تعيشها مجتمعات أخرى كثيرة.

ولأن الرواية في الإمارات لم تقف في مسيرة تطورها عند كونها فنا أدبيا نثريا يعتمد على الخيال، فإن فتحية النمر، في إطار اعتمادها التجريب والتطوير في الكتابة الروائية بتأثير من التحول المجتمعي الذي عايشته، اختارت في "رسائل عشاق" وفي رحلتها التخييلية بين الحاضر والماضي والمستقبل، تشكيل مادتها السردية بتوظيف تقنيات جديدة سواء على مستوى العوالم المتخيلة أو على مستوى اللغة أو على مستوى التقنيات الفنية. حيث تمثل الكتابة الروائية بفعل تأثير التحولات المجتمعية اختراقا وتجاوزا أكثر منه تقليدا، تماما كما اخترقت العلاقات الاجتماعية ومس التغيير والتحول القيم وأساليب التفكير.

ينفتح نص الرواية على الشخصية الرئيسة وهي تحكي قصتها، حيث الراوي المتكلم هو الشخصية المحورية، وقد تنازلت لها الكاتبة عن هيمنتها السردية لتبدأ توثيقا ذاتيا لتجربتها السوداوية التي تشعر فيها بعدم الانتماء وبوجود مجازي غير مرغوب فيه تنتفي فيه أسباب السعادة وتتجذر فيه صور الانسلاخ عن الجماعة. وهكذا اختارت فتحية النمر أن يكون السارد جزءا من الحكاية والشخصية الرئيسة التي تقدم عبر صوتها الداخلي الذي شكل في الرواية صوتا مضطربا يرسم الإطار النفسي العام للرواية. تبدو تجربة الشخصية عميقة وصادقة من خلال ضمير "أنا"، ويكون السرد ذاتيا يتماهي فيه المتلقي مع الشخصية ويتأثر بها وبما تمثله من نموذج لتجارب أوسع في عالم الواقع. تقول الساردة في صوت أنثوي رافض للمعاناة وغير قادر على تغييرها: "اليوم هو آخر أيام الشهر الثاني للسنة الميلادية الجديدة ١٩٨٠ وقد أتممت فيه الثلاثين من عمري غير السعيد. نعم، لقد أبصرت النور مجازا لا حقيقة في مثل هذا اليوم الحزين قبل ثلاثة عقود مضت رغما عني، وقد يكون الأمر عاديا لو أنني كنت كسائر عباد الله، غير أنني لست مثلهم أبدا، بل أنا على النقيض منهم كلهم." (رسائل عشاق، ص ٥)

يتصاعد خطاب الاغتراب الجندري في رواية فتحية النمر، حيث تقدم الشخصية عمرها الذي بلغ الثلاثين، العمر الذي يتجدد فيه شعورها بالتهميش والنبذ والإقصاء، والذي تشعر فيه المرأة في النسق الجندري السائد بأنها منبوذة إذا لم تتزوج أو لم تستجب لمعايير الأنوثة. تصرح الشخصية برفضها للوجود الذي فرض عليها وجعلها مختلفة عن كل الناس. ويستبطن مثل هذا التصريح من منظور جندري نقدا من الكاتبة للنظام الأبوي الذي ينظر إلى الأنوثة كقدر مفروض ويجعل المرأة كائنا يستدعي التعامل معه إخضاعه للمعاناة.

وتستمر الراوية في إخراج المحكي بصيغة الأنا المشارك وفي تخليها عن الهيمنة السردية لتتجاوز الصفة التقليدية في عرض الأحداث وضمن إطار تبئير معاناة الشخصية. تقول الساردة: "لقد جاءت الصرخة

الأولى للمولودة التعسة الشقية، التي كنتها، والقرية غرقة في الظلام منطلقة من ركن منزو من أركان بيت محمد بم أحمد الطيني الحقير كسائر البيوت آنذاك مصحوبة بأنفاس عليا الأخيرة المتصاعدة نحو السماء". (رسائل عشاق، ص ٣٨)

إن الشكل السردي الذي اختارته فتحية النمر، في إطار تجريبها وتجاوزها السرد التقليدي، هو السرد الجواني الحكي، وهو الشكل الذي "يتجلى عندما تصبح ذات السرد هي موضوعه في آن ما، سواء وهي تركز على محيطها الذي يدور بها (الفاعل الداخلي)، أو عندما تركز على ذاتها (الفاعل الذاتي)" (يقطين، ١٩٩٧)، فالشخصية المركزية هي التي تمارس السرد والتبئير معا، وترصد حركات الشخصيات وتحولات الزمان والمكان. تبئر الساردة ذاتها كموضوع في "رسائل عشاق"، حيث تنحصر الرؤية السردية في الذات الساردة ومن خلال وعيها بنفسها في لحظة انفعالية مشحونة وصوت مقاوم رغم القهر والهزيمة: "لم تكن ما عشتُها من أحداث وشهدتها من وقائع وعانيتها من ظروف أمرا عاديا، بل لقد كان مثالا حقيقيا على كراهية القدر وظلمه وتنكره، ودليلا على أن الكآبة والقتامة الفائقة – قتامة الليل – قرينتان لاسمي، فأنا قرين العذاب، أنا قرين الشقاء، أنا أول التعساء وآخرهم. كل هذا صحيح لا جدال فيه أبدا، لكن هناك حقيقة أخرى لا ينبغي غض الطرف عنها، بل يجب التوقف عندها، وهي أن للدنيا شأنها ولرب الدنيا شأنه الأعلى، فالناس مجرمون ظالمون قساة وعمي القلوب". (رسائل عشاق، ص ١٩٧)

تمثل اللغة الحزينة للشخصية تعبيرا عما يسمى في النقد الجندري الاستبطان القسري للاضطهاد، حيث توجه الشخصية الاتهام المباشر إلى النظام الاجتماعي الذكوري انطلاقا من وعيها بأن الاضطهاد التي تعيشه ليس قدرا بل فعلا اجتماعيا يمارس على المرأة. ويحمل المقطع شحنة انتقاد للسلطة المجتمعية على المرأة عبر طرح التجربة الشخصية كاعتراف بالظلم تمهيدا للمطالبة بالعدالة، وكمأساة وجودية يتحمل الناس مسؤوليتها على اختلاف مبرراتهم.

وتبئر الشخصية ذاتها في علاقتها بشخصية "فطيم" التي كانت فاعلا كبيرا فيما تعيشه الشخصية الرئيسة من العنف والاغتراب، حيث تظهر رغبة داخلية مكبوتة في الانتقام منها، وحيث يظهر دور التبئير الداخلي وضمير الأنا المشارك في إشراك القارئ في لحظات الانفعال القوية التي تعرضها الشخصية وجعله متابعا داخليا للمشاهد الدرامية التي تسبب له صدمات مباشرة من لحظات التهديد والعنف كما في المقطع: "كم وددت لحظتها لو أنني خنقت العجوز، وأرحت العالم من شرها، أحست بهذا، كانت متسمرة للحظة أمامي، وتهتز مع إيقاع عصاها التي رفعتها أعلى ما استطاعت، وهوت بها على فخذي، فاحترقت وتفجر الدم منها". (رسائل عشاق، ص ١٠١)

وتبئر الشخصية الرئيسية أيضا شخصيات الرواية وأحداثها كما في تبئيرها لشخصية "سرور" عبر تقنية الوصف النفسي للكشف عن مشاعر الاضطراب في داخله، حيث تتحول مشاعر الحزن إلى شعور بالفرح بعد لقاء حبيبته: "بعد أن قطع سرور مسافة بيتين أو ثلاثة من بيته بالزقاق بروح مشحونة بالألم، وبحالة من القنوط مستبدة تغير مزاجه ذلك كله، وفي غمضة عين تبدلت أحواله من الحزن والهم إلى الفرح حين وجد نفسه وجها لوجه أمام ما تمثل له من الجمال والحب والأمل والبهجة". (رسائل عشاق، ص ١٣٩)

وفي سياق توظيف تقنيات تتقاطع مع الواقع الجديد، تستمر فتحية النمر في تمكين الشخصية الرئيسة من السرد وتجعلها واعية بذاتها ودورها وليست فقط ناقلة للأحداث، ويتماهى ذلك مع صورة المرأة في الواقع الاجتماعي الإماراتي الذي دخلت فيه المرأة كل مجالات الحياة وأصبحت صاحبة قرار في أمورها الشخصية والمهنية، وذلك بعد أن عاشت التهميش في سنوات ما قبل الاتحاد وحرمت من التعليم تحت سلطة التقاليد والأعراف.

وتوجه الساردة خطابها مباشرة للقارئ في إطار تحول العلاقة بين النص والمتلقي، حيث تعلق على ما ترويه وتجعل من المتلقي طرفا مشاركا في الكتابة والتخييل ومنتجا للمعنى من خلال النص الذي لا يتحقق إلا بانخراطه فيه. تقول الساردة في خطابها الذي يكسر وهم التخييل بتقنية الميتاسرد، وبالوظيفة التواصلية للرواية التي تسمح "للراوي بعقد اتصال مباشر بالمرسل إليه. إنها تلك العبارات الشهيرة الموجهة إلى القارئ... على أن بعض الروايات المعاصرة تتسلى بمنح امتياز لهذه الوظيفة من أجل غايات الانحراف المعارض الساخر". (جوف، ٢٠١٢)، تقول بنبرة عاطفية تشكك بها في واقعية قصتها لتتحقق بذلك أعلى درجات الصدق الوجداني والتأثير النفسي والعاطفي في القارئ: "والله لو لم أكن أنا صاحبة القصة التي أرويها لكم لما صدقتها". (رسائل عشاق، ص ٣٤)

تنازلت فتحية النمر عن سلطتها السردية لتترك للشخصية التعبير عن ذاتها من خلال مسرحة الحدث وترهين الخطاب الروائي، حيث "يتكلف راوي قصة الخطاب بالحكي بضمير المتكلم، وهو يحكي قصته الذاتية، إنه ذات السرد وموضوعه في آن. وتبعا لذلك يغدو الشكل السردي جوانيا، أي أنه يحكي لنا قصة هو بطلها ومحورها، ولما كان كذلك فهو الفاعل الذاتي كصوت سردي يقوم بترهين خطاب قصته من خلال ضمير المتكلم". (يقطين، ١٩٩٧). وقد كان صوت الساردة والشخصية الرئيسة في "رسائل عشاق" صوت يحكمه العجز والتمرد معا، صوت يلقي على الأحداث دلالات الحزن والكآبة، والظلم والتسلط، ومعاني العجز والتناقض، والضياع والاغتراب، تخاطب القارئ معبرة عن صراعها الداخلي بلغة اعتراف مرهفة تعمق شعوره بالتعاطف معها، ومع ما تمثله من صدق كل تجربة إنسانية واجهت واقع الظلم والتعسف وعانت الانكسارات الداخلية والصدمات النفسية في مجتمعها:

وتشمل هذه الدلالات أيضا أحداثا وشخصيات تؤثث فضاء الرواية كشخصية "حصة" التي تقدمها الساردة، من زاويتها الخاصة وبلغة تقريرية تحمل أحكام قيمة، شخصية سلبية لا رأي لها في كل المواقف.

وقد اختارت الكاتبة ألفاظا تعزز بها موقفها من الشخصية ومن ردود أفعالها السلبية تجاه ما تعيشه من تهميش هي أيضا من قبل زوجة أبيها "فطيم"، وما يمارس عليها من أنواع القمع المجتمعي. وقد شكلت سلبية "حصة" مؤثرا مباشرا في مشاعر البطلة ودافعا لها للاستمرار في رفض الظلم، وفي المقابل مثلت دافعا أكبر ل"فطيم" لممارسة أنواع القمع عليها وعلى أختها بحيث تبدو زوجة الأب أكثر قوة وأقرب إلى الصواب في معركتها مع الساردة التي تقدم نفسها ووعيها بذاتها في صورة إيجابية تجعل منها عدوا ل"فطيم". وقد حققت النمر بما منحته من سلطة للساردة نصا روائيا ينتقد الشخصيات النسائية السطحية التي لم يكن لها دور في مواجهة الظلم والتهميش ولم تطالب يوما بحقها، وجعلتها مقابلا لشخصية البطلة بحيث يبرز الاختلاف بينهما وتظهر أفكار الساردة واضحة وأفعالها منطقية. تقول الساردة: "فحصة إلى جانب هذا الخضوع تافهة وسطحية وغامضة، ولا يعرف لها رأي، ولن تأخذ منها حقا ولا باطلا، هي هكذا مع الدنيا كلها لا مع فطيم وحدها". (رسائل عشاق، ص ٩)

إن كل شيء في رواية "رسائل عشاق" بما فيه من مشاعر العجز والظلم والتسلط والضياع يقدم للقارئ من منظور الفاعل الذاتي، ومن خلال الذات الداخلية للشخصية التي تحكى القصة وعوالمها وهي تتمفصل إلى ذات وموضوع للسرد والتبئير معا. وبهذه الصيغة السردية، حفلت الرواية بالكثير من المشاهد والمقاطع التي تكشف عن عوالم متناقضة يمتد فيها الزمن بين الماضي والحاضر ليكشف عن مشاهد التباعد الاجتماعي وغياب حميمية العلاقات ودفئها، ما يفسر معاني الفردانية والاغتراب والتشظي. ينهض المقطع السردي التالي كما مقاطع أخرى في الرواية بتصوير واقع الانفصال العاطفي في المجتمع الجديد: "بيوتنا اليوم تتقارب مثلما كانت في القرية الأولى، لكن هناك فرق جوهري سنبغي ذكره، ففي الماضي كانت العلاقات بين أصحاب البيوت وثيقة ووطيدة وقوية، بينما اليوم لم يعد ذلك كله موجودا، بل مفقودا للأسف، لقد

صرنا كالأغراب لا نعرف بعضنا، فمن أين جاءت هذه الحواجز والحدود التي لم نعرفها قديما، وفرضت نفسها علينا، وقطعت كل الأواصر والعلاقات". (رسائل عشاق، ص ١٠٥)

وبوظيفة الراوي الإشرافية التي "تكمن في تنظيم المحكي، إذ تسمح بالعودة إلى الخلف، والقفز إلى الأمام، والحذف، والتضادات، والتماثلات" (جوف، ٢٠١٢)، تم توظيف المفارقة الزمنية الناتجة عن الاسترجاع في رواية "رسائل عشاق" بعيدا عن راهن التلفظ، حيث ينقطع المحكي الأول ليمنح مكانا لأحداث حصلت قبل ما يقارب الأربعين سنة، حيث يعود السرد إلى ثلاثين سنة سابقة ليكشف إدانة ضمنية للواقع الاجتماعي العام الذي عاشته المرأة في تلك الفترة، حيث كان ينظر إليها كجارية تباع وتشترى في إطار مؤسسة الزواج، وهي الصورة التي تهدف من خلالها الكاتبة إلى استنفار وعي القارئ وتعميق مشاعر التفاعل مع الظلم الذي تعرضت له المرأة في فترة زمنية سابقة وضمن منظومة اجتماعية تعتبر الزواج وسيلة استغلال للمرأة. تقول الساردة: "في نهايات العقد الرابع من القرن الماضي لم يكن للبنت شأن يذكر ولا اعتبار يعتد به وتحديدا في مسألة الزواج، حيث كانت البنات –الصغيرات منهن تحديدا– يعرضن للبيع كالجواري والماء". (رسائل عشاق، ص ٩)

وتمتد مفارقة الاسترجاع لتصل إلى الثلاثينات من القرن الماضي، وهو ما يسبق زمن الحكي ليصف ظروف العيش القاسية في الشارقة وإمارات الساحل في الماضي والخلفية التي تشكل فيها وعي الشخصيات. تقول الساردة: "في الثلاثينات من القرن الماضي انطوت الحياة في الشارقة. ومثلها في كل إمارات الساحل المتهادن على المهول من القسوة والصعوبة وقلة الحيلة في ظل الشح العظيم في الموارد والظروف، لكن الناس تصدت لهذه الظروف بسلاح في غاية الأهمية، وهو الإيمان بالله والثقة في رحمت الواسعة ورعايته للكائنات بكل أنواعها، فهو وحده الذي يملك تيسير الأوضاع مهما كانت معقدة". (رسائل عشاق، ص ٢٢)

"ولما كانت وظيفة الاسترجاع الخارجي تكمن أساسا في إتمام وإنارة حدث سابق للقارئ" (ضويو، ٢٠١٤)، فإن الساردة تعود، في استرجاعها للحظات ألم سابقة عاشتها "فطيم" وقت مخاضها، لتربط حاضرها الحزين بماضي المرأة ومعاناتها، حتى لو كانت قوية ظالمة لبنات جنسها ولابنتي زوجها. تنقل الساردة المشهد المؤلم للحظات مخاض "فطيم" وتعترف أن استدعاء هذا الحدث ليس إلا سردا بصوت الجماعة لواقع طبيعي لكل النساء من خلال واقع "فطيم" الذي أنجبت فيه ابنها "سرورا" ليكون سبب عذابات الساردة: "في ذلك المكان والزمان البعيدين جدا عن أفق النظر والسمع –إذ ليس ما نقوله سوى استحضار واستدعاء هنالك– كانت الشابة على موعد صارم مع العذاب الشديد، وكان عليها أن تكابد الآلام التي تقوف أو فاقت قدرتها على التصور، أوجاع أخذت تضربها بشدة، وتقطع أحشاءها، وعلى إثرها راح العرق يتصبب منها كالسيل ويبلل الأرض الرملية المغطاة بحصيرة حائل لونها. أما صوت الشابة، فقد صار مبحوحا متراجعا، ولم يعد يسعفها، ولا يملك المقدرة على أن يغير من الأمر الحاصل شيئا". (رسائل عشاق، ص ١٦)

وكنموذج لتقويض البناء السردي التقليدي ومسايرة التحول في الثقافة والفكر والتعليم، عملت فتحية النمر في "رسائل عشاق" على استنفار النشاط الذهني لدى القارئ باعتمادها الحكي الجواني والتبئير الداخلي، وتقنية الاسترجاع والأنا المشارك، وبقيام السرد فيها على فجوات وفراغات يترحل فيها المتلقي ليصنع الصور الذهنية ويمارس فعل الربط بين الأحداث وتأويل الدلالات. وحيث "ينتج الحذف تسريعا أقصى، مطابقا في ذلك مدة زمنية في قصة يتواصل فيها المحكي في صمت، ويوضح المنطق الوقائعي أن شيئا ما حدث، لكن النص لم يشر إليه، وبالتالي يوظف الراوي وقتا أقل للغاية لحكي وقائع لم توضع في زمن جرياتها مادام لم يكتب شيئا في حين أن شيئا ما قد حدث". (جوف، ٢٠١٢)

كما نوعت فتحية النمر تنويعا قصديا بين السرد والوصف والحوار والمونولوج، ووظفت قوالب تعبيرية أخرى كالرسائل بخصوصياتها التي تجعل القارئ متشوقا للانخراط في الكشف عن أسرارها، فيتحقق بذلك تفاعله العاطفي مع الشخصيات وتضامنه مع أفكارها ووجهات نظرها. هذا بالإضافة إلى ما توفره هذه التقنية من إعادة تشكيل للحاضر عبر قراءة الماضي المدون في الرسائل، ومن تعدد الأصوات واختلاف زاوية نظر الشخصيات حول الحدث الواحد. كشفت الرسائل في "رسائل عشاق" صراعات الحب ولحظات عنيفة من الانفعال والتوتر عاشها العاشقان "عليا" و"سرور" وفضحت سر علاقتهما للساردة ابنةِ "عليا"، لتعرف أخيرا سر جو القلق والكراهية الذي يسود البيت ويحكم علاقة "فطيم" بابنتي زوجها، وب"سرور" و"مطر" و"عليا"، وكأن حاضر الساردة يعاد تشكيله عبر قراءة الماضي ، وليعرف القارئ علاقة النص بالعنوان، وأن رسائل العشاق لم تكن رسائل حب وشوق، بل نوعا من الرسائل السوداء المشحونة بمعاني الانكسار والخيانة والعتاب واللوم، وبمشاعر الكراهية والرغبة في الانتقام دون اعتبار لما أكرهت عليه "عليا" تحت السلطة الأبوية وسلطة المال والدين. تقول الساردة: "أغلقت النافذة، وعدت للمهمة الصعبة التي تورطت فيها، وهنا فتحت ورقة كانت رسالة أيضا، لكنها لا تحمل تاريخا أو توقيعا، هي رسالة مكتوب فيها: كيف أسامحك وأنت كنت تخدعينني، وتكذبين علي، وإلا كيف طاوعك قلبك الذي لو كان فيه مثقال ذرة من حب ما رضي بأن أكون مادة لبيعك الرخيص؟ لقد نسيت أيامنا وحبنا وأحلامنا، وفضلت الراحة يا ماكرة، لن أسامحك يا ظالمة، ثم من قال لك إنني لا أملك مالا؟ أليس من الجائر أن يكون مالي أكثر من ماله؟" (رسائل عشاق، ص ٤٠٤)

وتظهر رسالة "عليا" في سياق الدفاع عن نفسها وتبرير ما أكرهت عليه، حيث تظهر الشخصية في حالة نفسية ضعيفة ووضعية هشة تشبه حال الميت الذي لا حيلة له في الرد على التهم التي توجه إليه. وتبدو لغتها عاطفية عكس رسالة حبيبها الذي كان حكمه عليها عنيفا متجاهلا معه حالة الإكراه التي

عاشتها حين تدخل (المطوع) لخطبتها ل"محمد" والد "سرور". تقول رسالتها: لا تحكم علي ظلما، فلم تر بعينيك ما الذي حصل، لقد أجبروني، وهددوني، ولم أكن خائفة على نفسي، فأنا ميتة، ميتة، بل أخافوني عليك، كنت مذعورة عليك من أن يتسرب خبر علاقتنا إلى مسامع الرجل، إذ كيف سيسامحك لو حصل؟" (رسائل عشاق، ص ٤٠٤)

إن التغير في الحساسية الأدبية لدى المبدع يحصل نتيجة الاستجابة للمؤثرات الخارجية، ومنها التحولات المجتمعية التي يعيشها الكاتب والقارئ على السواء، خاصة بعد أن أصبح الفن الروائي ذا حضور قوي راكم معه كما كبيرا من التجارب المختلفة وإقبالا على قراءته ونقده في الفعاليات الأدبية والثقافية وعلى مستوى الدراسة والبحث الجامعيين، "لأن الخطاب الروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكون والاكتمال حسب باختين، فهو يتميز بمرونته المرفولوجية وبتكيفه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعية من منظور كريزنسكي، ومن هنا ارتباطه الشديد بنسق القيم السائد، وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأشياء والأمكنة. (عقار، ٢٠٠٠)

٥,٥ الخاتمة العامة

أظهرت الدراسة تأطير التحولات الاجتماعية الفضاءات الروائية في الأعمال محل الدراسة، حيث حددت مصير الشخصيات في عوالم التخييل وواكبت في مسيرة بناء النص ضمن منطقه الداخلي التحولات المتسارعة التي عاشتها الشخصيات في علاقاتها بمكونات السرد الأخرى. وفي إطار علاقة الأدب بشروطه الاجتماعية، تبين ارتباط التحولات في الروايات بالواقع الإماراتي الذي عرف طفرات تطورية نوعية في مختلف المجالات. كما أظهرت الدراسة تأثر الروايات وتقنياتها الفنية بالواقع المتغير، حيث ظهر تيار التجريب

واضحا في الروايات الثلاث الأخيرة التي عاش كتابها درجات وعي متقدمة بالتاريخ، وبتغيرات أنماط التفكير وأسئلة الهوية والانتماء.

اختار كتاب الروايات البحر مكانا لتحرك الشخصيات في إطار الأحداث قبل اكتشاف النفط وبدايات التحول، ووظفوه لتصوير مشاهد الصراعات المختلفة للإنسان الإماراتي في مغامراته اليومية للحصول على لقمة العيش في بيئة فقيرة لا تتجاوز فيها حاجات قرى الصيادين عتبة الضروري. وصوروا ابتعاد أهل السواحل عن البحر وحقيقة انعتاقهم من جبروته الذي حصد الأرواح وزرع الخوف. عرفت البلاد طفرة اقتصادية نوعية، وظهر التحول الاقتصادي مؤثرا في عوالم الروايات، وموجها نحو تغير شامل مس كل المجالات، حيث غيرت الطفرة العمرانية شكل البيوت والشوارع وأنشأت مدنا متطورة. وظهر التحول في اليد العاملة حيث تم استقدام العمالة من الخارج لقلة عدد السكان وحداثة المدارس والجامعات وعدم توفر الخبرة الكافية. كما تحولت العلاقات بين شخصيات الروايات نتيجة التحول العمراني وتغير نمط الأسرة وظهور النزعة الفردية التي كان من أسبابها طبيعة الوظائف الجديدة. كما نقلت الروايات تغير وضع المرأة وتطور مكانتها بعد تمكينها من التعليم، حيث حركت شخصيات نسائية الأحداث من منطلق وظيفتها كطبيبة ومديرة ومعلمة، وغير ذلك مما تقلدته المرأة من مناصب جعلتها صاحبة قرار داخل الأسرة وخارجها.

وقد تم الكشف عن علاقة التحولات الاجتماعية في الرواية بالواقع في إطار ربط الأدب بشروطه الاجتماعية وكون التجربة البشرية ليست فردية وإنما نابعة من المحيط الاجتماعي، ومن خلال ما يقرره الواقع والمعرفة السابقة في إطار مفهومي المحاكاة والانعكاس، حيث كل فن هو تصور للواقع حسب الواقعية، وكل تصور للعالم الخارجي ليس إلا انعكاسا في الوعي الإنساني للعالم. وتبين أن الكتاب وهم يكتبون عوالمهم التخييلية إنما كانوا مرتبطين بما عايشوه من تحولات كبيرة في مجتمعهم، واختاروا تأطير رواياتهم بتواريخ حقيقية

حيث كان الزمن التاريخي محددا لها، وتطورت بناء على تطور الوقائع ومرجعيتها التاريخية. إن تماهي الواقع بالتخييل في الروايات جعل المتلقي يشعر بالإحالات الحقيقية للأماكن فيها، كالخليج ودبي والشارقة ورأس الخيمة وأم القيوين وقرية المعيريض، وحصن الشارقة ومنطقة الخور في دبي، وجميرا والقوز والعوير وغيرها من الأماكن التي تحدد جغرافيتها واقعية الأحداث والتحولات المجتمعية بأنواعها المختلفة.

وقد أثرت التحولات الاجتماعية في الرواية وتقنياتها الفنية باعتبارها جنسا أدبيا مطبوع تاريخه بالمرونة والتطور، ما يفسر التنوع الكبير في التجارب الروائية ومحاولات التجريب وتكسير التقليد في بناء العالم الروائي، ورسم فضاءات جديدة تتجاوز الحكي التقليدي وتخلخل الثوابت الفنية لدى الكاتب والقارئ. واختلفت الروايات في بعض ملامحها على مستوى تنوع اللغة وتعدد الأصوات، وعلى مستوى الخطاب الروائي باختلاف حضور السارد فيه وتشخيص الحكاية لفظيا بفعل تدخل تأثير التحولات الاجتماعية التي عاشها الروائيون في مجتمعهم. وقد طغى التحول على الشخصيات واللامنطق المتحكم في بعض تصرفاتها، وتداخل السرد بالشعر، وسادت معاني الوحدة والانعزال، والاغتراب والتشظي عبر مسيرة تطور الرواية الإماراتية من سنة ١٩٨٤ إلى ٢٠٢٣ في استجابة طبيعية للتحول في الواقع وفي الوعي والفكر وأنماط العيش.

وإذا كان الكتاب الأربعة قد اجتمعوا في تأطير فضاءاتهم الروائية بما عاشوهم في تجاربهم الفردية والجمعية المرتبطة بالتحول المجتمعي في مجال الاقتصاد والعمران والعلاقات الاجتماعية والعمالة الأجنبية وتعليم المرأة، فإنهم اختلفوا في توظيف التقنيات السردية، حيث اعتمد علي أبو الريش الاتجاه التقليدي في الكتابة عبر بنيات حكائية ولغوية ونصية تمثلت في تقنيات خطية الأحداث والخطاب المسرود بضمير الغائب وأحادية الصوت الناتجة عن رؤية السارد العالم بكل شيء، هذه الرؤية التي تقدم حركات الشخصيات

وتتابع ردود أفعالها انطلاقا من رؤية خلفية للعالم، وذلك لتحقيق هدف توجيه المتلقي لمشاركته وجهة نظره حول الواقع المتغير وحالات الاغتراب الجماعي التي يعيشها المجتمع نتيجة خيانته للماضي والذاكرة والتاريخ. واعتمد علي الشعالي وفتحية النمر وصالحة عبيد تيار التجريب في تحررهم من الأدوات التقليدية لمقاربة موضوع جديد وقضايا مجتمع عصري حديث تجاوز بإيقاع سريع حياة الصحراء والبداوة. فتمردوا على البناء التتابعي لسير الزمن، واعتمدوا تقنيات الاسترجاع والتناص وتعدد الخطابات لتجاوز المألوف في الإبداع الروائي الذي كان سائدا.

تداخل خطاب الراوي وخطاب الشخصية في رواية "لعلها مزحة" بهدف تحرير المضمون من الرتابة وتخليص اللغة من التقليد، وتم توظيف الرسائل والأسلوب غير المباشر واللهجة الإماراتية والتناصات التي تعكس انفتاحا ثقافيا للكاتبة وخروجا باللغة عن قواعدها المغلقة. واختار الشعالي اللامنطق منطقا خاصا بنصه الروائي وحقق تطورا كبيرا في لغة الرواية الإماراتية وخطابها السردي في استجابة طبيعية للتحول المجتمعي الذي ميز الإمارات. كما جعل من معاني الاضطراب والتشظي والضياع، ومن مفاهيم التشييء والتمثيل القائم على التفوق المعرفي وسلطة المركز وسيلة للتعبير عن مأزق الفرد في العالم المستعمر ثقافيا.

وقدمت فتحية النمر انتقادا لتمثلات المرأة في فترة ما قبل التحول الاجتماعي كإطار للتحولات الاجتماعية، وذلك عبر فضح الصوت الذكوري الذي يدين المرأة أخلاقيا ويمارس عليها مختلف أشكال العنف، حيث تحولها التنشئة الاجتماعية وموقعها الجندري إلى موضوع للسيطرة. واختارت موضوعا جريئا في إطار مشروعها الروائي الذي ينتصر لقضايا المرأة ويقدم رؤية نقدية للظواهر الاجتماعية التي تتصل بها، باعتبارها حالة إنسانية عامة تعيشها مجتمعات أخرى.

إن قراءة الروايات الأربعة وتحليلها يجعل المتلقي أمام وثيقة تاريخية واجتماعية للمجتمع الإماراتي، حيث رصد كتابها –بتقنيات مشتركة وأخرى مختلفة– الظواهر المجتمعية في الواقع الإماراتي والتحول الكبير

في بنياته ونظام العلاقات الذي يحكمها ويؤثر فيها. وقد قدم كل روائي طرحا للموضوع من خلال مقاربة جزئية من الحياة الخاصة بالشخصيات الرئيسة، حيث ركز أبو الريش على العمالة الأجنبية التي تم استقدامها في إطار حاجة البلد للأيدي العاملة بتأثير من التحول المجتمعي في مجال الاقتصاد والعمران والتعليم وغيرها. بينما طرحت صالحة عبيد الموضوع عبر محاولة شخصية "ميرة" التي تنتمي للجيل الشاب فهم سر خدش في عين شخصية "مسلم" الذي يمثل الجيل السابق المرتبط بالماضي، وكأنها تحاول فهم حياة ما قبل النفط من خلال فهم حاضر لسبب الخدش القديم. أما علي الشعالي، فقد اختار موضوع حالة الاضطراب التي تعيشها شخصية البطل في المجتمع الحديث، واستغلاله من قبل جهات غربية للقيام بمهمة دراسة الشعوب المستعمرة عبر توظيف غير بريء للعلوم الإنسانية. وكانت فتحية النمر جريئة في اختيار الموضوع حيث طرحت وضعية المرأة وهشاشة موقعها في المجتمع من خلال علاقة حب بين الشخصية البطلة وابن زوجها. وانتقدت من خلال هذه العلاقة وما عاشته الشخصية ماضي المرأة عبر رحلة زمنية إلى الماضي ورؤية منفتحة على الحاضر.

٥,٦ مساهمات البحث

تشكل هذه الدراسة مساهمة علمية في مجال البحث في الرواية الإماراتية بتقديمها تصورا عن دور هذا الفن السردي في مقاربة التحولات الاجتماعية من وجهة نظر الروائيين، وهو ما يساهم في سد الفجوة المعرفية التي تعرفها الساحة الأدبية الإماراتية رغم مراكمتها لعدد كبير من الأعمال التي أغنت المكتبة الأدبية العربية بإنتاج أدبي ينماز بخصوصياته على مستوى النشأة والمضمون. وتعد الدراسة إضافة في مجال الدراسات النقدية التي اهتمت بدراسة الرواية الإماراتية التي تعد قليلة باعتبار حداثة التجربة الفنية مقارنة بالرواية في دول عربية أخرى وبالتالي مساهمتها في تأصيل الرواية الإماراتية وتطويرهاوتوسيع نطاق انتشارها.

كما تساهم الدراسة في الكشف عن توثيق الرواية الإماراتية لجوانب التغير المجتمعي ، ولتفاصيل الحياة اليومية للإنسان الإماراتي والقضايا التي تهمه ضمن سياقه الاجتماعي الذي تميز بانتقاله من البداوة إلى المدنية والحداثة في فترة زمنية قصيرة، وفي ارتباطه بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها وبالأحداث التاريخية التي يجعلها الروائي إطارا لعالمه التخييلي. ولم تمثل الرواية الإماراتية مجرد تقليد فني يكتب للمتعة والإبداع والتعبير الفني، بل كانت وسيلة ثقافية لتوثيق التحولات الاجتماعية وتحليلها وإعادة إنتاجها من خلال التمثيل الفني والبناء الجمالي للغة والموضوع والشخصيات. وقد كشفت ضمن عملية التوثيق عن تحولات جذرية في بنية المجتمع، بدءًا من الانتقال من الصحراء إلى المدن الحديثة ومن المجتمع التقليدي إلى مجتمع المدينة، مرورًا بالارتقاء الطبقي وتمكين المرأة، وانتهاءً بتغير الأدوار الاجتماعية والقيم الثقافية في ظل العولمة والانفتاح. كما وثقت الرواية الإماراتية تراث الإمارات والذاكرة الجماعية للمجتمع، ومحاولات كتابها ترسيخ الوعي بثقافته وهويته في ظل الانفتاح على الثقافات العالمية وتغير القيم والسلوكات ونمط الحياة، وهو ما يجعل البحث مرجعا للباحثين في تاريخ الإمارات وتحولاتها الاجتماعية والثقافية. إن الرواية تقول ما عجز التاريخ عن قوله أو أهمله وتجاوزه، وقد وضعتنا الرواية الإماراتية أمام شخصيات تتصارع وتحاول حل أزماتها قبل النفط وبعده وفي سياق التحول المجتمعي وبالتالي فقد سجلت أرشيفا تاريخيا لتحولات المجامع الإماراتي بأدوات الرواية الفنية وأبعادها التخييلية.

وفي إطار حقيقة أن الرواية تكتب لتواجه العالم، يمكن الحديث عن مساهمة الدراسة في الكشف عن الدور التنويري للرواية الإماراتية الذي يتمثل في طرحها قضايا وأسئلة كبري مرتبطة بالتحولات الاجتماعية، والدفع بالقارئ إلى الوعي بها من خلال ما تطرحه من نقاشات ووجهات نظر مختلفة، وما ينفتح أمامه من طرق تفكير مختلفة عبر المشاهد الإنسانية التي يتابعها عوالم الرواية التي تسمح بالحرية المطلقة في التفكير والنقد وإعادة النظر فيما يعد من المسلمات.

وتساهم الدراسة أيضا في تقديم فهم أعمق لبنية المجتمع الإماراتي الذي تغير ضمن طفرات تطورية سريعة ونوعية، إذ يعرض الروائي رؤية استباقية تقدم توقعات واستشرافات لملامح المستقبل وخصائصه المحتملة، واستشرافا للتوجهات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من خلال مساحات الحرية التي يوفرها التخييل، وبالتالي إعادة تشكيل وعي القارئ بالعالم وتحفيز نقاشات فكرية تتيح استكشاف السبل الممكنة للاستعداد للتغيرات الاجتماعية وتحديات المستقبل، والتخطيط لما يضمن استقرار المجتمع في ظل الثقافة الرقمية المعاصرة واقتحام الذكاء الاصطناعي لتفاصيل الحياة الإنسانية.

ومن شأن هذه الدراسة أن تسهم في مساعدة المؤسسات التربوية في عملية وضع السياسات والمناهج التعليمية المناسبة للواقع الاجتماعي، وذلك عبر الاستفادة مما تقدمه الروايات الإماراتية من أشكال التفاعل لدى الشخصيات مع قيم العولمة والحداثة، ومن توقعات مستقبلية لتغيرات القيم وأنماط التفكير. وبالتالي دفع المناهج نحو تبني خطط وسياسات للحفاظ على الهوية ودعم قيم المواطنة والانتماء في مجتمع منفتح على ثقافات وأعراق وديانات مختلفة.

ونظرا لخصوصة الرواية الإماراتية ونزوعها نحو التجريب بموازاة تسارع التطور المجتمعي، ولارتباطها بواقع التحولات الاجتماعية وطرحها للموضوعات والمضامين في سياق تغير بنيات المجتمع، ونظرا لاشتغالها الفني –كباقي الروايات– ضمن أنساق ثقافية وأنماط فكرية واجتماعية، فإن هذه الدراسة ستسهم في انفتاح المناهج النقدية على هذه الخصوصية وبالتالي تطوير آليات علمية ومنهجية جديدة في النقد الأدبي، حيث يستدعي تنوع المنجز الروائي الإماراتي بخصوصياته ومسيرة تطوره مقاربات ثقافية وأدوات نقدية جديدة.

٥,٧ توصيات للبحوث المستقبلية

أظهرت نتائج الدراسة التي كشفت التحولات الاجتماعية البارزة في بنية الروايات محل الدراسة، وارتباطها بالتغيرات العميقة التي شهدها المجتمع الإماراتي الحاجة إلى مزيد من الدراسات التي تتناول موضوع التحولات الاجتماعية من زوايا متعددة. وفي هذا الإطار، تبرز الحاجة إلى اقتراح مجموعة من التوصيات التي من شأنها تعزيز نقاط القوة وسد الفجوات المحددة في هذه الدراسة بشكل عام، وتعزيز الاهتمام النقدي والإبداعي بهذا الجانب المهم من البحث الأدب والنقدي بشكل خاص. كما تهدف هذه التوصيات إلى دعم الدراسات المستقبلية وتوجيهها -بناء على البحث والتحليل- إلى دراسة الإنتاج الأدبي الذي يعبر عن الواقع الاجتماعي، وتعزيز حضور الرواية الإماراتية في الساحة الثقافية العربية والعالمية. وفيما يلي أبرز التوصيات المقترحة:

- الاهتمام النقدي بالروايات الإماراتية والنظر في اعتبارية شعريتها ومساهمتها الكمية والنوعية في الساحة الأدبية العربية.
- دراسة أعمال روائية مغمورة لم تلق الاهتمام القرائي والنقدي الكافي رغم غنى تجربتها، مما يساهم في تنوع الخطاب النقدي والكشف عن وجهات نظر متعددة حول التحولات الاجتماعية.
- الاهتمام بدراسة علاقة الأدب والمجتمع في السياق الإماراتي والعربي وفي إطار اعتبار الرواية وثيقة اجتماعية.
- دراسة التحولات الاجتماعية في أعمال روائية لكاتب روائي واحد.
- إجراء بحوث مقارنة بين الرواية الإماراتية والرواية في دول الخليج العربي الأخرى للكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في رصد التحولات الاجتماعية.

- مقاربة البحوث المستقبلية لموضوع التحولات الاجتماعية في الرواية الإماراتية من زاوية منهج نقدي واحد، كالنقد الثقافي، والنقد ما بعد الاستعماري، والنقد الجندري، والنقد البنيوي التكويني، والنقد التفكيكي، ونظرية التلقي.
- تركيز البحوث المستقبلية على تحولات المرأة في سياق التحول الاجتماعي لتقديم صورة شاملة ومتكاملة عن مسيرة تطورها وسرعة تمكينها في المجتمع الإماراتي لتكون نموذجا للتجارب الروائية الأخرى وللدول العربية في جعلها مشاركة للرجل في بناء المجتمع دون تمييز.
- دراسة تأثير الإعلام الرقمي والذكاء الاصطناعي في طرح موضوع التحولات الاجتماعية في الرواية الإماراتية.
- دراسات حول دور الرواية الإماراتية في تشكيل الوعي الجمعي تجاه ما تطرحه التحولات الاجتماعية من أسئلة حول قضايا الهوية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA