توظيف الموروث في النتر الإماراتي

موزة سليمان علي آل علي

المقدمة

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على النبي المصطفى محمد وعلى آله وصحبه ومن اقتفى وبعد،

تسعى هذه الدراسة المعنونة بـ" توظيف الموروث في النثر الإماراتي" إلى معانقة الموروث العربي،من خلال تشكيل وعي جديد،وإنتاج جديد يتفاعل مع الواقع ويمتزج به، ويتجانس معه.

وقد شكلت ظاهرة توظيف الموروث واستدعائه في السرديات الأدبية منطلقا إبداعيا للكاتب الإماراتي، اتجه من خلاله إلى خلق مجال خصب يتماهى فيه الماضي بالحاضر، فتنوعت المصادر التراثية التي وظفها الكاتب داخل منظومة نصه الإبداعي ما بين مصدر ديني،وتاريخي، وأدبي،وشعبي،وأسطوري.كما تنوعت مضامين وعناصر هذه المصادر ولغتها.

ونظرا لسعة بحر التراث وزخرته،فقد آثرت أن يستقر بحثي حول توظيف الموروث النثري(قصة- رواية- مسرحية) في السرد الإماراتي؛ وذلك على اعتبار أن الإمارات تخطو خطوات متقدمة في عالم السرديات الأدبية، وتغرف من التراث ومعطياته المتنوعة،فكان لابد من تتبع أنواع الموروث وما ينطوي عليه من مضامين. وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى تداخل عناصر الموروث وتشابكها في المصادر التراثية حتى ليصعب التمييز أحيانا بين عنصر وآخر.

وأشير في هذا المقام إلى أن انتقائي للأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية) كنماذج للتطبيق والدراسة، ناتج عن تقارب هذه الأنواع الأدبية وتداخلها وتفاعلها في طبيعة العمل مع الاحتفاظ بالتفرد في السمات والخصائص التي تميز بين نوع وآخر.

والقارئ الفطن هو من يمسك بالخيوط الدقيقة الفاصلة بين عمل أدبي وآخر، ساعيا إلى الغوص في مطاوي النص ومكنوناته، ومتذوقا حلاوة العمل الأدبي بأنواعه المختلفة ومعالمه السردية الخاصة به.

وهذا يقودني إلى المعيار الذي وضعته في اختياري للنصوص السردية المتنوعة من قصة ورواية ومسرحية،هذا المعيار يستند إلى مدى توظيف الأدباء للموروث، وتفردهم بأسلوب يميز إبداعهم، ويقودهم إلى منحى فكري أو فني ينهضون به.

ويبقى توظيف الموروث في الأشكال السردية المتنوعة محط اهتمام الكثير من الدارسين، ولاشك أن المكتبة العربية بحاجة إلى مثل تلك الدراسات لاسيما المكتبة الإماراتية. وما قدمته في هذا المجال لا يعدو كونه محاولة أولية لتقديم تصور علمي جمالي في دراسة نقدية تجمع بين المصادر التراثية والدلالات الواقعية المعاصرة.

مسوغات الدراسة وأهميتها:

تأتي أهمية هذه الدراسة انطلاقا من الأسباب الآتية:

١- اهتمام الدراسات النقدية بعالم السرديات الحديثة وما تنطوي عليه من مجالات التأويل وتعدد الرؤى والقراءات. وكان توظيف الموروث السردي أحد أشكال التجريب الفني، وخوض غمار التجديد والإبداع في العمل السردي.

٢- منح الأدب الإماراتي مكانته اللائقة به، وخصوصيته الفريدة في ارتباطه بالموروث، وذلك من خلال تحليل الأعمال السردية، والتنقيب عن جماليات هذا الموروث، واستنطاقه في النص الجديد، وتمازجه مع بنية الواقع.

٣- رغم تعدد الدراسات التي تناولت موضوع (توظيف الموروث) في أدب دولة الإمارات، إلا أنني لم أطلع على دراسة مستقلة تلم إلماما شاملا بالنثر الأدبي الإماراتي (قصة –رواية- مسرحية) على مستوى استدعاء الموروث بأشكاله المتنوعة(تاريخي- ديني-شعبي- أدبي). وإنما تطرق البعض في الحديث عن جانب واحد من الأعمال التراثية وأكثرها شيوعا

(الشكل الشعبي)،وتمت دراسته وفق نص مسرحي،أو بعض الأعمال القصصية المتناثرة.

٤- حاجة الأدب الإماراتي(النثري) إلى الكشف عن إمكاناته الفكرية واللغوية، واستخراج مكنوناته الثرة،والالتفات إلى جماليات التوظيف التراثي فيه،وذلك من خلال تسليط الضوء على بنيته النصية وتحليل عناصره ومكوناته،لينال حقه في النقد والدراسة والاهتمام.

الدراسات السابقة

من بواكير الدراسات التي أشارت إلى توظيف الموروث في السرد الإماراتي ضمن نطاق محدود:

- بحث أسامة فوزي " استدعاء الموروث الشعبي في الأعمال القصصية الإماراتية"١.
- دراسة إبراهيم غلوم " التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارت"٢.
- ومن الدراسات الحديثة " توظيف الموروث في النص المسرحي، عبدالفتاح صبري"٣.
- "توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، يحيى البشتاوي"٤.

وثمة دراسات أخرى تناولت محاور قريبة من هذا الموضوع،وتطرقت إليها بحثا ودراسة، ومنها:

- توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ لسعيد شوقي محمد سليمان، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٩م.
- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر لمراد عبد الرحمن مبروك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.
- الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في منطقة الجزيرة العربية لحصة المفرح،رسالة ماجستير في جامعة الملك سعود، قسم الأدب والنقد،٢٠٠٥م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر لعلي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- توظيف الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا) لنجوى منصوري، رسالة دكتوراه في جامعة الحاج لخضر بالجزائر، قسم الأدب، ٢٠١٢م.

فهذه دراسات نقدية مهمة أضافت لمسيرة النقد العربي الكثير، وأسست لدراسة الموروث على الساحة النقدية من خلال تسليط الضوء على أعمال سردية تناولت هذه الظاهرة.

إشكالية البحث:

ثمة تساؤلات كثيرة سعيت في دراستي لإماطة اللثام عنها، ومنها:

- هل ثمة نماذج تراثية أصيلة يمكن أن تُستدعى لتغطي مناحي الحياة المعاصرة؟
- بالرغم من انتشار تيار الحداثة وما بعدها في السرديات العربية المعاصرة، هل وجدنا للموروث حضورا لافتا في النثر الإماراتي؟
- ما مدى توظيف الكاتب الإماراتي للأشكال التراثية؟
- هل حقق استلهام الموروث للسرديات النثرية الإماراتية هوية متميزة وإبداعاً متألقا؟
- هل وجدنا التراث قادرا على الامتزاج في البنية السردية المعاصرة وإضاءة أبعادها وربطها برؤية الكاتب؟
- هل جاء التفات الكاتب إلى الينابيع التراثية الماضية بغرض الانكفاء في كنف الماضي واجترار الأمجاد السالفة أو أنه إحياء للأصالة وربطها بالحاضر؟

خطة البحث

لقد انتظمت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة،وكانت على النحو الآتي:

المقدمة: فيها تحديد لموضوع البحث، وأسباب اختياره، ومنهج دراسته.

التمهيد: عني هذا الجزء الاستهلالي من البحث بمناقشة ماهية التراث، ومفهوم التوظيف، ودوافع توظيف الموروث، وعلاقة الأشكال التراثية القديمة بالفنون السردية الحديثة.

الفصل الأول: تضمن الفصل المعنون بـ" الموروث الديني" الحديث عن توظيف الموروث الديني في الأعمال السردية الإماراتية،ممثلا في القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، كما تم الالتفات إلى مضامين دينية أخرى كالألفاظ الدينية والقصص الديني والمفاهيم الإسلامية الأخرى كالموت، والجهاد، والحج، بالإضافة إلى الشخصيات الدينية.

الفصل الثاني: وقد جاء

فصل"الموروث التاريخي" ممثلا في الأحداث والشخصيات التاريخية، ومدى إفادة الأعمال القصصية والروائية والمسرحية من الحمولات التاريخية السردية وما تحويه من منظومة قيمية متوارثة.

الفصل الثالث: المعنون بـ" الموروث الأدبي" فقد تناولت فيه توظيف كتاب النثر الإماراتي للنماذج التراثية السردية وفق الإطار الشكلي والمضموني لها، إضافة إلى استدعاء الشخصيات الأدبية،والإفادة من الموروث الشعري في إطار العمل السردي.

الفصل الرابع:عني فصل " الموروث الشعبي" بمناقشة مصطلحات التراث الشعبي المتعددة، ثم الولوج إلى أشكال هذا التراث من معتقدات شعبية، وعادات وتقاليد،وأمثال، وأغان،وأدب شعبي،وثقافة مادية، ومدى تطعيم الأعمال السردية بتلك الأشكال، ورصد تجليات الوعي بها.

وقد مثلت في المحاور جميعها لنماذج من النصوص النثرية (قصة- رواية – مسرحية) كجانب تطبيقي لتدعيم الفكرة ومعالجتها.

ثم كانت الخاتمة بينت فيها بعض النتائج التي انتهت إليها الدراسة.

منهجية البحث

تتبنى هذه الدراسة المنهج التحليلي الثقافي الذي يرتكز على رصد ظاهرة توظيف الموروث وتقصي أشكاله المتنوعة في الأعمال السردية الإماراتية، معتمدة على التمثيل لها بعدد من الأمثلة التي تدعم الفكرة ثم تحليلها وتبيان سماتها. والثقافي لأن يركز على دراسة رؤية مجتمع معين، وتحليل التصورات عن النفس والآخرين، وعلى القيم السائدة ونوعية الأفكار المتصارعة في المجتمع، ونظرة المجتمع لنفسه وللعالم.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الإطار أنني اعتمدت أغلب الأعمال السردية المتعلقة بتوظيف الموروث ليكون مجال الدراسة رحبا، دون أن أتقيد بمرحلة زمنية معينة،وذلك لأن مسيرة النثر الإماراتي لم تنضج في وقت مبكر، وكانت ثمة فترات يخبو فيها النشاط الأدبي مقابل فترات زمنية أخرى نجد فيها وفرة في النتاج الأدبي. فالعبرة ليست بالمدة الزمنية،كما أن التطور الأدبي والفني لا يخضع للتحديد الزمني الصارم،لذا آثرت أن أحصي كل ما يمت بصلة إلى الموروث،ولا أدعي أنني أحطت به إحاطة شاملة إلا أنني حاولت جاهدة أن أستقي منه نماذج وفيرة، لكي أقدم صورة جلية عن الموضوع الذي أطرحه في هذه الرسالة.

من الصعوبات التي واجهتني أثناء إعدادي للرسالة :

- سعة الموضوع: حيث إن كل شكل تراثي يستحق دراسة مستقلة بذاتها لاسيما الشكل الشعبي لما يحويه من مخزون وفير ومتشعب من المصادر التراثية المتنوعة. إلا أنني حاولت أن ألم بالموضوع إلماما تاما محكما وأن أقدم لكل جانب منه لينال حقه في الدراسة والنقد.
- الأمر الثاني: أنني لم أعثر على دراسة نقدية تحيط بالجانب الفني المتعلق باللغة في النثر الإماراتي، مقارنة بالنثر العربي بوجه عام.

وبعد، فليس كالعمل الإبداعي مدعاة للاختلاف والتباين في وجهات النظر، كما ليس لأي عمل أو دراسة تمام الكمال والاكتمال، ويبقى للكاتب شرف المحاولة،وأرجو أن أكون قد وفقت في هذا العمل المتواضع.

تمهيد

للتراث بصمة خالدة تؤكد على هوية الأمة وعراقتها، كما أنه خزان ثقافي وحضاري يزخر بالعادات والتقاليد والقيم والدين والمعتقدات،ولكل أمة تراثها الثر الحاضر في ذاكرة التاريخ، والخالد عبر الأجيال.

وقد أثارت قضية التراث في الثقافة العربية منذ الستينيات جدلا واسعا بين المفكرين والمثقفين والفلاسفة لما تحمله في طياتها من مضامين ورؤى فكرية متنوعة حدت بأغلبهم إلى إعادة التراث إلى الواجهة الأدبية والثقافية.

والحق أن الموروث بأشكاله المتعددة يستحق من كل باحث تسليط الضوء على ماهية التراث،وموقف المفكرين، وكيفية الإفادة من المادة التراثية في إطار التجربة الأدبية النثرية، وهل يفيد التعامل مع التراث في صوغ نصوص أدبية حديثة وعصرنتها من أجل إسقاطها على الواقع المعيش؟.

في مفهوم التراث

التراث في اللغة مشتق من مادة (ورث).والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث هي ألفاظ عربية مترادفة وهي: "ما انتقل إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثا له"٥.

وقد جاء في القرآن الكريم من سورة النمل(وورث سليمان داوود)٦، وفي آية أخرى من سورة الأحزاب جاء قوله تعالى:(وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم...)٧، كما جاء في موضع آخر من سورة الفجر:(وتأكلون التراث أكلا لما)٨ للدلالة على انتقال الأمر إلى من ورثه عن الأصل.

وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي، يقال: "هو في إرث مجد والمجد متوارث بينهم، وهم الورثة والوراث" ٩.

مما سبق نرى أن الموروث في المعاجم القديمة وكذلك في القرآن الكريم هو ما بقي للخلف عن السلف وما أورثوه لهم،سواء أكان هذا الميراث ماديا (مالا) أم معنويا (حسبا أو مجدا أو علما)، وفي هذا المعنى إشارات ضمنية إلى التلازم الزمني بين الماضي والحاضر،وبين الأجيال في اكتساب هذا الموروث وإحيائه.

أما استعمال الكلمة واشتقاقاتها في معنى الموروث الثقافي والفكري فقد كان غائبا عن المجال التداولي،وهو"المضمون الذي تحمله هذه الكلمة في خطابنا العربي المعاصر"١٠، فهو وليد الفكر المعاصر ومفاهيمه الخاصة.

وقد تنوعت دلالات التراث ومشتقاته في عصرنا الحاضر،إذ أصبحت كلمة (التراث) تعني: "كل ما يشترك العرب في وراثته روحيا وفكريا، وتشمل بذلك التراث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني"١١.

واستخدامنا لهذه الكلمة وفقا للمفهوم الحالي إنما هو استخدام جديد ومغاير لما كانت عليه من قبل، إلا أنه استخدام نابع من مفردات التفكير العربي المعاصر وليس دخيلا عليه كما يقول الجابري ١٢.

وأعتقد أن الاستخدام الجديد بهذا المفهوم الذي يحمل مضامين فكرية يلبي احتياجات التعبير المعاصر،ويحافظ على الهوية الثقافية،وهذا ما سعى إليه الكتاب من خلال توظيفاتهم المتنوعة للتراث.

لقد تعددت آراء الدارسين ومفاهيمهم الأيديولوجية حول تحديد الكلمة وبيان معناها –على عكس التحديدات المعجمية– بحيث تتجلى فيها صفة الشمول والتأثير.

في (المعجم الأدبي) يعرف التراث على أنه: " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه "١٣.

وقريب من التعريف السابق للتراث نجد تعريفا آخر في (معجم مصطلحات الأدب)،يعرفه بأنه: "ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه"١٤.

أما آراء الدارسين في تحديد مفهوم التراث،فقد عرفه (فاروق خورشيد) بأنه: " كل ما هو متوارث،بما يحوي من الموروث القولي،أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي،أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده" ١٥.

وهو أيضا: "المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كيانا معنويا منعزلا عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية"١٦.

ورأى محمد عابد الجابري التراث على أنه:"تمام ثقافة الماضي وكليتها:إنه العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والعقل والذهنية،والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والأيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية" ١٧.

ومن الدارسين من يرى أنه يشمل: " نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن ومأثورات شعبية وآثار ومعمار، وتراث فلكلوري واجتماعي واقتصادي "١٨.

ومنهم من رأى بأن التراث يشتمل على "الأبعاد الشعبية والإبداعية، والمادية الاجتماعية إلى جانب الإنتاج الفكري للأفراد والجماعات"١٩.

في حين أن بعضهم يقصر مفهوم الكلمة على "ما تركه الأسلاف العرب من فن وأدب فحسب،أو على الأقوال الحكيمة،أو إحدى قصائد الشعر المشهورة كالمعلقات، أو على القوالب الأدبية التي اكتسبت وفقا لعامل الزمن خصوصية ثابتة ومحددة "٢٠.

ومنهم من يرى بأن التراث يقتصر على" الجسم المكتوب الموروث فحسب وإغفال الجانب الشفوي وكل ما هو غير مدون"٢١.

في ضوء التعريفات السابقة التي ذكرتها على –سبيل المثال لا الحصر–

يمكن القول إن التراث مصطلح خلافي ومتشعب المضامين، لذا اختلف الباحثون حول تحديده، فمن التعريفات ما يجعله شاملا، ومنها ما يجعله في نطاق ضيق.

وإن كنت أميل إلى تعريف الأستاذ (محمد رياض وتار) في قوله: "التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب" ٢٢،حيث إنه – في اعتقادي– الأقرب إلى الدقة، لأنه يراعي الشمولية في تحديد التراث، كما يضم مقومات التراث جميعها دون حدود زمانية أو نوعية للموروث.

وعلى الرغم من تعدد مفاهيم التراث عند كثير من الدارسين إلا أن معظمهم يكاد يتفق حول أهمية ربط التراث بالواقع، وتوظيفه برؤية معاصرة تعبر عن الحاضر٢٣.

وعلى امتداد القرن العشرين تبوأ التراث مكانه في خضم الدراسات الحديثة في مختلف العلوم الإنسانية مثل: الدراساتالفكرية،والتاريخية،والدينية،وال أدبية، وكذلك الدراسات الأنثروبولوجية، والنفسية، والتي تنم جميعها عن تداخل وتشابك مع بعضها في فهم وتفسير الموروث.

ولقد تعددت الاتجاهات الفكرية التي بحثت في مسألة التراث ما بين اتجاه محافظ يريد تأكيد ذات الماضي بمقدار رفضه للحاضر ولكل ما هو جديد؛ بحجة أنه من نتاج حضارة غريبة عن المجتمع، ويرى أن العودة إلى التراث هي عودة إلى الأصل وإثبات للهوية والأصالة،وأن تمسكهم بالتراث هو حصنهم المنيع٢٤.

واتجاه حداثي يرفض الاستناد إلى التراث والعودة إليه،ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويرى أنه: "لا غنى عما حققه الغرب من جديد ومبدع وإنساني وله صلة بنا"٢٥، وأن العودة إلى التراث قيد يمنع من الانخراط في حداثة العصر فيدعو إلى استبعاده واستبداله.

أما الاتجاه الثالث فيقف موقفا وسطا بين الاتجاهين، ويدعو إلى ربط الماضي بالحاضر وعدم التنكر له، مع تقديم قراءة جديدة بأدوات معرفية معاصرة تتمخض عن رؤية عميقة تربط بين الأصالة والمعاصرة.

فالحداثة " لا تقف حائلا دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر، وأن عملية تحديث الحاضر لا تبدأ من الصفر"٢٦.

من هنا نتساءل: هل نتغاضى عن الموروث بوصفه لا جدوى منه في عصرنا؟ أو نسعى لإحيائه وإخضاعه لأدواتنا المعرفية المعاصرة تحقيقا لعملية التوافق بين الأصالة والمعاصرة؟.

نستنتج مما سبق أننا لا نستطيع أن نتقوقع في ماضينا التليد دون الانفتاح على الحداثة ومتطلباتها،كما أنه لا يمكن إحداث القطيعة مع الماضي والانغماس في ركب الحداثة،وعليه يمكن الارتكاز على الموروث من أجل " تدعيم الحاضر وتأكيد الوجود وإثبات الذات"٢٧.

مع التأكيد على أن مفهوم التراث لا يكون باستنساخه أو مجرد نشره،إنما بإعادة إنتاجه بمعنى" ألا نتوقف عند الماضي ونتغنى على أطلاله،إنما يجب أن نبني نهضتنا على أساس مستنير في استلهام هذا التراث"٢٨.

مفهوم التوظيف

نظرا لما للتراث من قيمة نفيسة، بوصفه مورداً خصباً للقيم الاجتماعية والنفسية والأدبية وغيرها من القيم التي تشكل الحياة الإنسانية لكل أمة،فإن الوعي بأهميته أصبح هدفا رئيسا للكثير من الدارسين الذين ما فتئوا ينهلون من معينه الذي لا ينضب، ويتخذونه سلما لإحداث التوافق بين القديم والجديد،من خلال توظيفه في التعبير عن نبض الحياة المعاصرة،وقضايا الإنسان وطبيعة العصر.

لذلك لا يمكن لأي أديب أن" ينقطع عن التراث مهما بدا مجدداً، لأنه لا يستطيع أن يبدأ ما لم يعتمد على جدار راسخ من التراث لينطلق منه دون أن يقتلع جذوره"٢٩.

ومن هذا المنطلق يأتي توظيف الموروث باستلهام ما ورثناه عبر تراكم الأزمنة، وخلق جسر من التواصل بامتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر في الماضي.

ويعني أيضا " الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية الغفل، والمتح من أشكالها فنيا وجماليا"٣٠.

وهنا يكمن دور الأديب في انتقاء المادة التراثية وتوظيفها بما يتلاءم مع قضايا ومعطيات العصر، فيضفي على العمل الأدبي عراقة وأصالة، كما يضفي عليها لمسات دلالية جديدة، فيتحقق حينها التشكيل الإبداعي في النص النابض تجددا وتأثيرا.

ويرى الدكتور الجابري أن التعامل مع التراث يتم بمستويين:

١. مستوى الفهم: أي استيعاب تراثنا ككل

بمختلف منازعه وتياراته.

٢. مستوى التوظيف أو الاستثمار: أي البحث عن كيفية يمكن استثماره في حياتنا الراهنة٣١.

يتطلب توظيف التراث معرفة واسعة بمواده وحوادثه، فيختار الحادثة المناسبة في الموقف المناسب، وإلا فإن التوظيف يفقد قيمته، كما أن مجرد استعادة التراث دون إجراء تعديل يحمل روح العصر ومعاناته يجعل من عملية التوظيف مجرد إعادة لدرس تاريخي عن حادثة ما أو شخصية تراثية ٣٢.

والحق أن الأديب كلما كان موظفاً بارعاً للموروث ومنتقياً ماهراً للنص أو الشخصية التراثية،استطاع أن يحقق أعلى درجات النجاح والتألق في تطعيم نصه برؤى وأفكار معاصرة، وفي تعميق إحساس الناس بواقعهم.

مع التأكيد على أن القصد من التوظيف ليس المحاكاة ولا التقليد وإلا أصبحت النصوص امتدادا للأشكال السردية التراثية. إنما القصد والغاية انتقاء عناصر من المواد التراثية، واستعمالها بنكهة عتيقة وعصرية في آن واحد. على أن نعي أن المسألة هنا ليست مسألة إحلال الماضي محل الحاضر، أو القديم محل الجديد، بل هي أولاً وأخيراً " إعادة بنية الوعي بالماضي والحاضر والعلاقة بينهما"٣٣،فيخرج النص الجديد – دون أن يعيد نفسه- بثوب بديع فيه من التراث أصالته ومن الحداثة إبداعها.

أسباب توظيف الموروث ودوافعه :

لتوظيف الموروث أسبابه ومسوغاته التي حدت بالأدباء إلى استلهامه في أعمالهم الإبداعية، ويمكن إدراجها عبر مجموعة من العوامل:

العوامل السياسية والاجتماعية

عاشت الأمة العربية أحداثاً جسيمة ونكبات كثيرة،من مثل: العدوان الثلاثي على مصر،وإلغاء الوحدة بين مصر وسوريا، ونكسة ٦٧، إضافة إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية القاسية ٣٤.

وقد انعكس ذلك على الحياة الثقافية ما حدا بالأديب إلى اتخاذ طرائق غير مباشرة في التعبير عن الواقع،وذلك استنهاضا للهم، وتأسيا بالعصور الذهبية الغابرة، واستنجادا بالتراث لإثبات ذاته المكلومة وكرامته المسلوبة، لاسيما أنه وجد في التراث كل معاني البطولة والعزة والقوة في مواجهة التحديات والصعاب.

كما أن الطرائق غير المباشرة قد تحميه من العقوبات السلطوية، ومما قد يلحقه من الأذى والاضطهاد، فيصبح التراث حينئذ الطريق الأسلم لبث الرؤى والأفكارالجديدة، من خلال التخفي وراء الرموز التراثية.

العوامل النفسية

إن ما يعانيه الإنسان العربي عموماً والأديب خصوصاً من انشطارات نفسية متمثلة في الإحباط والحزن، والتمزق واليأس، والنقمة والتمرد...الخ تعود لماجريات الأحداث السياسية وكذلك الاجتماعية،وسلبيات الحضارة الحديثة على العلاقات الإنسانية، والمعاني السامية التي فقدت بريقها في ظل العولمة.

كل ذلك جعل الكتاب في حالة بحث مستمر عن القيم الفاضلة والأماني الغائبة،فوجدوا في الأساطير،والمعتقدات الشعبية،والخرافات ضالتهم في عودة الهمة العربية، وإعادة القيم داخل المجتمع الجديد٣٥.

العوامل الفنية

يكمن العامل الفني في سعي الأديب المعاصر إلى ابتكار أدوات فنية جديدة تسهم في إثراء عمله الأدبي٣٦، فوجد في التراث ما يدفعه إلى استلهامه وتوظيفه نظرا لما يحويه التراث من طاقات تعبيرية هائلة، ونصوص ثرة وغنية بالأشكال التراثية،والموضوعات الملائمة التي تمس إنسان العصر ومعاناته، فيصبح التراث وسيلة فنية ترتفع عن السقوط في التعبير المباشر الذي يقتل جمالية الإبداع.

وفي ذلك يؤكد الدكتور "إبراهيم السعافين" على أن الاتجاه نحو الأشكال التراثية بصورة واعية "لا يعتبر بحثاً عن شكل أصيل له ملامحه وخصائصه الثابتة، ولا يعتبر من محاولات الإحياء والتثبيت بقدر ما يعد صورة من صور التجريب الفني"٣٧.

أضف إلى ذلك إدراك الأديب أن وظيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع العربي،لذا أخذ الأدباء من الغرب تقنياته الفنية بما يحقق للسرد فنيته، وتركوا ما لا يمت لطبيعة المجتمع العربي بصلة، فجاء توظيف التراث بعيدا عن تقليد الرواية الغربية في مضمونها وواقعها وبتقنيات معاصرة.

العوامل الأدبية

شهدت الحركة الأدبية تطوراً واسعاً

في مناحيها المختلفة، ولا ننكر ما للأدب الغربي وتقنياته الفنية من أثر كبير على الأدب العربي محققا بذلك مبدأ التأثر والتأثير المتبادل، وهذا ما جعل الأديب العربي يبحث عن أنماط تعبيرية جديدة تساهم في بلورة نصوص متجددة،وتشكل صورة رائعة لمعانقة الماضي الثر بالحاضر الثري، فكان استلهام التراث بحثا عن صياغة فنية جديدة ذات صبغة عربية تنقلنا إلى نصوص مزدوجة تحلق في فضاء الموروث العربي بعيداً عن التقليد البحت والتبعية العمياء، مع عدم إغفال القيود الرسمية على الإنتاج الأدبي والثقافي بشكل عام،تلك الرقابة أو القيود التي تدعو إلى استخدام الرمز من خلال توظيف التراث للتعبير عن المستجدات المعاصرة.

الفرق بين تسجيل التراث وتوظيفه

من خلال مطالعاتي لفكرة التراث وتوظيفه وتسجيله وجدت أن استلهام التراث في العمل الأدبي يأتي بشكلين:

الشكل الأول: تسجيلي إحيائي، وذلك من خلال الاكتفاء بإحياء التراث وتسجيله دون إسباغ أية دلالات أو أفكار معاصرة تنم عن الواقع المعيش.

الشكل الثاني: فهو توظيف التراث،وهو " مرحلة متقدمة من مراحل تعامل الكاتب معه، وهي مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد"٣٨.

وخلاصة القول: إن عملية توظيف التراث في الأعمال الأدبية يجب أن تتجاوز النقل والتسجيل المباشر إلى آفاق رحبة يعاد فيها إحياء النص التراثي بفضل الدلالة الجديدة التي يكتسبها دون الإغراق في استعراض الواقع التراثي بتفصيلاته، أو الغرق فيها،وإلا فقد قيمته الفنية وهدفه المنشود،وغدا نوعا من التسجيل التاريخي البحت.

علاقة الأشكال التراثية القديمة بالفنون السردية الحديثة

تعد المادة التراثية بما تحمله في طياتها من مخزون معرفي أهم رافد يستند إليه السرد المعاصر، وذلك لما تعكسه من سياقات فكرية متنوعة تحقق مبدأ الانفتاح على أزمنة لاحقة،فيتحقق عندها التوظيف الفعال بين تأصيل الحداثة واستلهام التراث.وقد أنجبت السرديات الحديثة نصوصا سردية (رواية،قصة، مسرحية...) أثبتت بجدارة قدرتها على خوض غمار الحياة المعاصرة،والتعبير عن قضاياها الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية ومستجداتها المختلفة.

تلك النصوص باختلاف عناصرها الفنية متحت من الموروث القديم، ومدت جذورها فيه، وأقامت تكافؤا إبداعيا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة ٣٩.وذلك من خلال تتبع الأشكال (الدينية،والصوفية،والتاريخية،والأدبية،والفنية ،والشعبية) وانعكاسها على ملامح المجتمع وثقافته.

وتجدر الإشارة إلى سيطرة الأشكال السردية التراثية في مراحل النهضة المتقدمة، فقد كان " للمقامات تأثير واضح في الروايات والقصص من الناحية الشكلية والأسلوبية، فخضعت لغتها للسجع، وكثرة المترادفات،والمفردات الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في مضمونها، فبرزت معالم بطل الحكايات،

وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق من ذلك –على سبيل المثال لا الحصر – (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) لرفاعة الطهطاوي، و(علم الدين) لعلي مبارك٤٠، و(ليالس سطيح) لحافظ إبراهيم، و(حديث عيسى بن هشام) للمويلحي.

هذا الإغراق في التمسك بالموروث والأخذ به أحدث فجوة بين الماضي وما يعيشه المجتمع المعاصرمن ظروف في حين زادت حدة الاغتراب حينما لجأ الأديب إلى الشكل السردي الغربي ليقتفي أثره، وينسج على منواله، ما نتج عنه فقدان الهوية العربية.

وبدخول المبدع العربي في مرحلة الوعي الحضاري والثقافي، سعى للبحث عن هويته المفقودة، وذلك "بالرجوع إلى التراث ومعاصرته،واختلاق طرائق تعبيرية جديدة بعيداً عن القوالب التقليدية،مع الإفادة من النص السردي الغربي فيما يتعلق ببنية السرد وتقنيات الكتابة" ٤١.

نستنتج مما سبق: أن النصوص السردية الحديثة استطاعت التخلص من قيد التكرار والاجترار للأشكال التراثية القديمة، كما أنها تحررت من التقليد والتبعية للنتاج السردي الغربي، وذلك بإعادة قراءة هذا الماضي والبحث في مكنوناته عن الجديد وربطه بالحاضر وقضاياه، لينطلق إلى أفق الإبداع الناضج لنصوص حداثية أصيلة.

ويكشف لنا "سعيد يقطين" عن شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص العربي المعاصر بالأشكال التراثية السردية أولهما:" الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته. والثاني: يتم "بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص" ٤٢.

فلا غرو أن يصبح الموروث محطة إبداعية لدى الكثير من الأدباء في الشعر والنثر، وأن يغترفوا من بحره بأشكاله المختلفة، وأن يضمنوه رؤاهم الموضوعية للقضايا التي يعالجونها، فمنهم من اتجه إلى الشكل التاريخي ممجدا الماضي العريق، ومنهم من لجأ إلى الاستعانة بما جاء في الأساطير والحكايات الخرافية والقصص الشعبية مثل:ألف ليلة وليلة،وكليلة ودمنة،وذلك لتحويل شكلها ومضمونها ورموزها إلى أدوات فنية تثري تجربتهم الإبداعية وتغذيها بنكهة جديدة مبتكرة، وآخرون اتجهوا إلى الشكل الديني للبحث عن بعض العناصر الفنية التي تخدم جوانب معينة من النص. وهم في ذلك كله إنما يعكسون هموم مرحلتهم الراهنة بطريقة غير مباشرة بما يحمله النص من دلالات ورموز.

وبطبيعة الحال لن تكون دول الخليج العربي عموما والإمارات بشكل خاص بمنأى عن تلك الإبداعات النثرية، فقد تبنت النصوص السردية الإماراتية النص التراثي بأشكاله المتنوعة، وغدت حقلا خصبا للبحث والتنقيب في صفحات الماضي المجيد.

وتأتي الحداثة الملقحة بالتراث الديني، والتاريخي،والأدبي،والشعبي لتشكل نصوصا جديدة مؤسسة على قاعدة استلهام الموروث وصياغته بشكل يوائم متطلبات الحاضر و"يسعى لتفجير طاقة النص من خلال الكشف عن الواقع" ٤٣.

فتعددت بذلك النصوص السردية الإماراتية التي وجدت ضالتها في الأشكال التراثية من منطلق احتواء الماضي والبحث في أغواره لتجسيد الحاضر، ولأجل تحقيق خصوصية فريدة في التشكيل الإبداعي بناء على ما تستدعيه مقتضيات الحاضر والمستقبل.

وسوف نعرض على الصفحات القادمة الأنماط التراثية في الإبداع النثري الإماراتي المستخدمة، وكيفية توظيفها.

الحركة الأدبية في دولة الإمارات ومراحلها

لابد في هذا المقام من إلقاء الضوء على معالم الأدب الإماراتي، ومراحله وتياراته، ورصد الفترة الزمنية التي ظهرت فيها الفنون النثرية الحديثة مع محاولة ربطها بالأسباب والمؤثرات الداخلية والخارجية، والمتغيرات الثقافية والاجتماعية.

وذلك إيمانا منا بأن أي دراسة أدبية لأي فن أدبي تقتضي الوقوف على أرضية صلبة وجذور راسخة تستطيع من خلالها تحقيق الفهم العميق والمعرفة الكلية بمعالم هذا الفن وتحولاته.

لقد مرت مسيرة الفن النثري(القصصي والمسرحي والروائي) في الوطن العربي وفق قوانين التطور الطبيعية من تجارب أولية بسيطة إلى تجارب أكثر نضجا وتطورا.

إلا أن مسيرة الفن النثري بدأت متأخرة نسبيا في دولة الإمارات، ويعود ذلك لأسباب عديدة أهمها: تأخر انتشار التعليم، وضعف الاتصال الثقافي مع العالم الخارجي في فترة ما قبل النفط، إضافة إلى العزلة التي فرضها المستعمر البريطاني على مجتمع الإمارات...." ٤٤.

ولاشك أن العوامل السياسية والاقتصادية انعكست على الناحية الثقافية والفكرية،فلم تشهد الإمارات أيا من أشكال الفنون الحديثة إلا بعض الرقصات الشعبية، والمواويل البحرية والشعر الشعبي، والحكايات الشفهية. وهذه الأشكال تجسد الواقع الحي الذي يقتاته الإنسان الإماراتي.

أما الفنون الأخرى كالمسرح، والقصة، والرواية فلم تظهر منها إلا أعمال نادرة إلى أن جاء الاستقلال وتلاحمت الإمارات، وانتشر التعليم والصحة والثقافة، ونضج الوعي بشكل كبير، فتأسست الأندية الرياضية وجمعيات الفنون التي احتضنت اللجان الثقافية،وهي بدورها شكلت ملامح المحاولات الأدبية الأولى في الكتابة وتشكيل فرق مسرحية وغير ذلك....إلخ٤٥.

من هنا فإن محاولات الكتاب بدأت في أواخر الستينات وبداية السبعينات متمثلة في كتابة بعض المطبوعات البسيطة التي تنتجها اللجنة الثقافية في الأندية الرياضية، وفي الأنشطة المدرسية التي ساهمت في ظهور الفرق المسرحية.

ولقد ذهب عدد من النقاد والدارسين

العرب والإماراتيين إلى تقسيم نشأة الفنون السردية الحديثة في الإمارات إلى أربع مراحل:

مرحلة الرعيل الأول:

تمتد من عام ١٩٦٨م-١٩٧١م، ولعل عبدالله صقرأحمد أول من خطا خطوة في مجال القصة، فأصدر أول مجموعة قصصية في الإمارات بعنوان (الخشبة) كما ذكر ذلك الأستاذ ثابت ملكاوي. ويذكر أيضا أنه كتب عددا من القصص القصيرة، كقصة (قلوب لا ترحم) المنشورة في نشرة نادي النصر الرياضي في أواخر الستينيات٤٦.

وثمة كاتبة أخرى لها قدم السبق في مجال القصة القصيرة، وهي الكاتبة شيخة الناخي التي أصدرت قصتها الأولى بعنوان (الرحيل)، وكما وردعند كثير من النقاد أنها كتبت هذه القصة عام ١٩٧٠م ٤٧.

وقد شاركت بهذه القصة في المسابقة الأدبية التي نظمتها وزارة الشباب في الإمارات عام ١٩٧٢م وفازت بالجائزة الأولى فيها، أما عن كتابة قصص مجموعة (الخشبة) لعبدالله صقر فقد جاءت محصورة بين عامي ١٩٧٤م-١٩٧٥م. ما يؤكد "فضل السبق والريادة لشيخة الناخي"٤٨.

إن الحديث عن البدايات الزمنية يقودنا إلى دروب تتداخل وتتشابك فيه الآراء وتكثر فيه الاختلافات الجزئية، إلا أننا نخلص إلى القول بأن الريادة القصصية في الإمارات هي ريادة جيل بدأ ينمو ويتفتح ثقافيا مستفيدا من المنجز الأدبي العربي الذي سبقه.

كما أنها تعبير عن بلوغ مرحلة تحول جديدة يمسك بزمامها مجموعة من المبدعين كان لهم شرف التأسيس المبكر للسرد الحديث في الإمارات، بغض النظر عن وجود تباين في مستويات الأدباء وإمكانات كل منهم.

أما عن الرواية فلم تتشكل بعد بذورها الأولى خلال تلك المرحلة. وفيما يتعلق بالمسرحية فقد بدأ نشاطها ضمن الفرق المسرحية كمسرحية (الفأر) لعواد نصر الله في عام ١٩٧٠م، و(يوميات عرقوب) ليوسف حمادة عام ١٩٧١م٤٩. إلا أنها تبقى نصوصا فطرية ارتجالية تعتمد على جهود الشخصيات في إكمال العرض المسرحي.

المرحلة الثانية:

امتدت من ١٩٧٢م-١٩٧٥م وكانت استمرارا للمرحلة الأولى، وقد شهدت محاولات أخرى على أيدي مجموعة من الشباب نالت محاولاتهم شيئا من الاهتمام لدى الصحف والمجلات.

ومع قيام الاتحاد،وانتشار التعليم، والبعثات الخارجية، وتطور وسائل الإعلام والمكتبات والمطبوعات كل ذلك أحدث طفرة اقتصادية وتغيرات اجتماعية كبيرة في روح المجتمع الإماراتي، وهذا بدوره أتاح لجيل الاتحاد الاطلاع على الكثير من تجارب وثقافات الشعوب الأخرى، وقد ظهرت محاولات في مجال القصة والرواية والمسرحية أيضا منها: قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي، وقصة (ليل بلا آخر) و(الجحيم) لمظفر الحاج مظفر،وقصة (القرار)،و(خلف الباب المغلق) لعبدالحميد أحمد، وقصة (من أجل ولدي) لعبدالعزيز خليل، و(يوم في حياة موظف صغير) و(عابر سبيل) لمحمد علي المري.

أما عن الرواية فقد صدرت خلال هذه الفترة رواية (شاهندة) لراشد عبدالله وهي" أول نص روائي يكتب في الإمارات عام ١٩٧٤م"٥٠.

وفي فن المسرحية صدرت عدة مسرحيات خلال هذه الفترة نذكر منها:مسرحية (مصيرك في شبك) من إنتاج فرقة مسرح الشرطة عام ١٩٧٢م، ومسرحية(نواخذة الغوص) تأليف عبدالله عمران في عام ١٩٧٣م، وفقرات ثمثيلية (أوبريت الاتحاد)، و(فرح راشد) عام ١٩٧٣م،و١٩٧٤م.ومسرحية(استاهل الي ياني)تأليف جمعة الحلاوي، إنتاج فرقة مسرح الشرطة عام ١٩٧٥م٥١.

التزمت تلك الفنون السردية بالنمط التقليدي في البناء الفني، وكانت تجنح إلى الرومانسية حيث تحفها مشاعر الأسى والحزن والندم، كما كانت موضوعاتها تدور حول قضايا اجتماعية مثل: غلاء المهور، ورحلات الغوص، وموضوعات مجتمع النفط الجديد.

المرحلة الثالثة:

امتدت من(١٩٧٥م-١٩٧٩م) هذه المرحلة شهدت فترة الضمور في النتاج الأدبي، وعدم تألقه بأي جديد، ولعل السبب في ذلك مآله إلى التغيرات الحاصلة في مجتمع النفط، ما غيب الاهتمام بالنواحي الثقافية والكتابات الإبداعية،فضلا عن ظروف الدراسة وانقطاع الكتاب عن الكتابة.

فلم تظهر إلا أعمال قليلة متناثرة،

ولعل مجموعة (الشقاء) لعلي الشرهان هي المجموعة الوحيدة التي ظهرت بوضوح خلال هذه الفترة. أما عن الرواية فقد صدرت رواية (عنق يبحث عن عقد) لعبدالله الناوري عام ١٩٧٨م٥٢.

تألق مجال المسرح من خلال الفرق المسرحية التي أصدرت مسرحيات شتى خلال هذه الفترة نذكر منها:مسرحية(مصير الأفعى) لفؤاد عبيد عام ١٩٧٦م،ومسرحية (هارون الرشيد في القرن العشرين) لعبدالله العباسي عام ١٩٧٦م، ومسرحية(أمس واليوم) لهزاع خلفان عام ١٩٧٧م،ومسرحية(السندباد) لمحفوظ عبدالرحمن عام ١٩٧٨م٥٣.... إلخ.

المرحلة الرابعة:

(١٩٧٩م- ١٩٨٥م) تشكل البداية الحقيقية لمرحلة ثقافية واجتماعية جديدة مازالت مستمرة بعطائها وإبداع أصحابها إلى الآن. فقد تشكلت ثقافة واعية بالفن والأدب، وتأسست كثير من الجمعيات الثقافية التي تعنى بالثقافة والإبداع، بالإضافة إلى المؤسسات الثقافية الرسمية، والصحافة والمطبوعات.

في هذه المرحلة تطوروت الفنون النثرية الحديثة(قصة- رواية- مسرحية) لتواكب المضمون والوعي الجديد، كما تطورت في بنائها الفني، وإصرار الكتاب على التجريب وتخطي السائد على صعيد اللغة، أو الأسلوب، أو الشكل البنائي، وإن كانت تجنح إلى الواقعية على الأغلب٥٤.

ومن أبرز كتاب هذه الفترة النتاجية الخصبة (عبدالحميد أحمد) في مجموعتيه القصصيتين (البيدار) و(السباحة في عيني خليج يتوحش)، ومحمد المر في مجموعاته القصصية (حب من نوع آخر) و(الفرصة الأخيرة) و(ياسمين) و(نصيب) و(قرن العين).... إلخ. ومريم جمعة فرج في (فيروز) و(ماء) ومحمد حسن الحربي في مجموعته (الخروج على وشم القبيلة).

وفي الرواية أصدر (علي أبو الريش) رواية (الاعتراف) عام ١٩٨٢م أثناء دراسته في مصر، وفي العام نفسه كتب (علي محمد راشد) روايته (جروح على جدار الزمن) في الخرطوم. ورواية (دائما يحدث في الليل) للكاتب (محمد عبيد غباش)، كما أصدر علي أبو الريش روايته (السيف والزهرة) عام ١٩٨٤م، و(علي محمد راشد) رواية (عندما تستيقظ الأشجان) عام ١٩٨٦م، و(محمد حسن الحربي) رواية (أحداث مدينة على الشاطئ)٥٥.

أما عن المسرحية فقد قدمت العديد من الأعمال نذكر منها: مسرحية (مسرحية شركة العجائب) للسيد بدران عام ١٩٧٩م، ومسرحية (سفينة الوحدة) لعلي الغزال عام ١٩٨١، ومسرحية (كلهم أبنائي) ليحيى الحاج عام ١٩٨٣م،ومسرحية(أنقذوا المريخ) لإبراهيم أبوخليف عام ١٩٨٥م.....إلخ.

وكان للمسرح المدرسي دور كبير في تنوع الاعمال المسرحية،كما كانت هناك مشاركات كثيرة في المهرجانات الخليجية والعربية ما يؤكد على تطور فن المسرح في الإمارات٥٦.

ولا أزعم أنني استطعت أن أحصر كل كتاب وكاتبات القصة والرواية والمسرحية الإماراتية في كل مرحلة زمنية، إلا أن ثمة وفرة في النتاج الإبداعي في المرحلة الأخيرة، كما نلاحظ أيضا غزارة الإنتاج القصصي والمسرحي مقارنة بالرواية.

ولعل السبب في ذلك يكمن في قدرة الفن القصصي على التقاط صورة مكثفة من الواقع اليومي بشكل أكبر من الرواية التي تحتاج إلى مساحة كبيرة من التعبير والقول.وربما رغبة الأديب الإماراتي قد تتجه نحو الجنس الأدبي الأكثر تركيزا وإيجازا بعيدا عن التفصيلات والجزئيات المتعددة.

وبمرور الزمن نلحظ تحولا متقدما في الكتابة الادبية شمل الرؤية والبناء ليأتي مكتنزا بحمولة ثقافية،مازجا الهم المحلي بالهم الإنساني، وبين معطيات الأساليب الفنية والتجريب الفني.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المناخ الفكري حمل طابع مجتمع الإمارات واصطبغ بنكهة محلية، مرتبطا بالموروث الأصيل بأشكاله وتنوعاته كافة فظهر في صور خرافة، وأدب شعبي، وحكايات وأمثال....إلخ.

الاتجاهات الأدبية للفنون النثرية الحديثة (القصة والرواية والمسرحية) في دولة الإمارات

لا نستطيع أن نجزم بوجود تيارات واتجاهات أدبية واضحة في الأدب الإماراتي على نحو ما نجد في الأدب العربي بوجه عام، والآداب الأوروبية الحديثة، لأن التجارب السردية الإماراتية ما تزال في بواكيرها، وهي بحاجة إلى عقود من السنوات حتى تنضج معالم اتجاهات ومذاهب أدبية.

وبالتالي لا يمكننا أن نؤرخ لمذاهب أدبية في الرواية والقصة والمسرح، وفي الوقت نفسه لا ننفي وجود اتجاهات وملامح فنية يتبناها الكتاب مثل: "ملامح الاتجاه الرومانسي في أعمال شيخة الناخي،وعلي الشرهان،وسعاد العريمي....إلخ.وملامح الاتجاه الواقعي في أعمال(عبدالحميد أحمد)، و(محمد المر).وملامح الاتجاه الرمزي أو الأسطوري في أعمال (عبدالله صقر) و(مريم جمعة فرج) و(سلمى مطر سيف).وملامح الاتجاه الوجودي في أعمال (علي أبو الريش)"٥٧.

وبعد فالذي نخلص إليه أن القصة الإماراتية استطاعت ترسم خطواتها بوضوح وأن تشكل قسماتها الإبداعية في فترة وجيزة، متطلعة إلى خوض التجارب الجديدة، وهي بذلك كله تسهم في تطعيم السرد العربي بنتاجات جديدة ورؤى متنوعة.

أما عن المنجز السردي الروائي فنجده يتوزع بين الرواية الرومانسية والرواية الواقعية،ولا يعني ذلك اختفاء الاتجاهات الأخرى إلا أنها ماتزال قليلة كما وكيفا،فقد ظهرت -على سبيل المثال -الرواية الرمزية والرواية المعاصرة في أعمال علي أبو الريش، وفي العمل الروائي (الديزل) لثاني السويدي، وسارة الجروان،وغيرهم.

كما ظهرت الرواية التاريخية في أعمال الشيخ سلطان القاسمي كمحاولة للبحث عن الذات العربية المكلومة، وعن الدواء الناجع للجروح الغائرة.

وقد نعزو السبب وراء انحصار الأديب في قوقعة الاتجاه الواقعي أو الرومانسي – على الأغلب- هو غياب المعرفة النقدية النظرية، أو عدم امتلاك زمام الخبرة بخصائص العمل الروائي المعاصر بالدرجة الكافية.

ولا نعدم حضور الرواية الإماراتية في الساحة الأدبية إلا أننا نأمل أن تحتل الرواية المكانة اللائقة بها، وأن يكون لها صدى نديا ومثيرا للجدل والنقاش مقارنة بالقصة.

أما التجربة المسرحية في الإمارات فقد مرت بمراحل وتجارب عدة حتى بلغت مرحلة التطور والنضج،كما برزت النكهة المحلية والخصوصية الإماراتية في أغلب المسرحيات مثبتة بذلك الهوية الإماراتية.

وعلى نحو مثيلاتها فلا يمكن أن نرى بوضوح معالم الاتجاهات النقدية في التجارب المسرحية إلا أن أغلبها يجنح نحو الرومانسية والواقعية والاجتماعية.

إن ما تم تحقيقه من إنجاز سردي متباين كما ونوعا، ينم عن تطور فني ملحوظ، ولكن ما تزال تلك الأعمال السردية في مرحلة النضج.ونحن على ثقة بأن القادم سيحمل للأدب الإماراتي نتاجا متفردا وأصيلا وناضجا في بنائه الفني وفي مضمونه الفكري.

الموروث الديني

يشكل الموروث الديني تراكما مدلوليا وتاريخيا مؤثرا على ثقافة المتلقي وهيكلة تفكيره، كما يعد موردا عذبا يرفد الأديب بالعديد من القيم والأفكار المرتبطة بالعقيدة الإسلامية وذلك بأسلوب دقيق، وتعبير معجز،وثروة لغوية غزيرة.

وقد استمد الأدباء إلهامهم الشعري والنثري من القرآن الكريم الذي غدا محورا لأعمال أدبية عظيمة، كما استمدوا من الأحاديث الشريفة نماذجهم الأدبية.

إن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف منبعان ثريان ينضحان قدسية وسموا في الأفكار والمعاني، ويغنيان ثقافة الأديب الدينية، ويعبران تعبيرا صادقا عن رؤاه المعاصرة.

ولتوظيف الموروث الديني في الأدب العربي دوافع كثيرة، منها:

- "التأسيس لفن أدبي خالص بالاتكاء على النص القرآني بما فيه من مفردات وتراكيب، وبما يحمله من خصائص فنية وجمالية" ٥٨.
- التراث الديني منبع ثر للكثير من القضايا التي تمس الواقع العربي، ولجوء الأديب لهذا التراث معالجة للواقع بما فيه من مستجدات.
- يمثل التراث الديني هوية المجتمع العربي وثقافته،فمنه تتشكل الأفكار،وتصاغ الأحكام، وتتبلور رؤية هذا المجتمع وفقا لضابط الدين.
- توظيف الأديب للألفاظ القرآنية،أو القصص القرآني، أو الشخصيات الدينية في نصه الأدبي وسيلة للاستدلال بحجة قوية على رؤيته الخاصة؛وذلك لما يحويه التراث الديني من تكثيف وإعجاز لغوي يغني عن قول الكثير،ويسهم في إغناء ثقافة الأديب.
- قد تكون الإحالة إلى الموروث الديني مسلكا يعتمده الكاتب لإثبات خصوصيته وتفرده في الكتابة،فيخرج عمله الأدبي بثوب جديد يجمع بين الأصالة والمعاصرة.
- فضلا عما له من أهمية مشهودة في "السمو بأساليب المقتبس ورفعة فنون

قولهم، لأن المقتبس من القرآن هو أعلى رتبة عن البلاغة، والأخذ من أحاديث النبي الكريم- وهو أفصح العرب- يزيد قدر ثمار قريحته ويزينها بأجمل العبارات وأبلغ الصياغات "٥٩.

وليس من التنقيص أن يستثمر الأديب مخزونه الديني الراسخ في ثقافته لإغناء عمله الأدبي في خدمة المعنى العام للنص، "كالإتيان بفكرة جديدة،أو إظهار قيمة دينية بأسلوب جديد"٦٠،أو التركيز على وظيفة أخلاقية أو تقوية حجة أو إثبات حقيقة أن الدين"ميراث متفاعل لم يتوقف عن الحركة ولم ينفصل تاريخيا "٦١،كما أنه حبل وثيق يربط ماضي الأمة بحاضرها.

ويأتي الاقتباس٦٢ كمظهر من مظاهر تعامل الأدباء مع موروثهم الديني بأن " يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه"٦٣. والاقتباس على ضربين: اقتباس حرفي، وإيحائي٦٤.

الاقتباس الحرفي أو النصي: يعني أن " يضمن الكلام نظما كان أم نثرا شيئا من القرآن أو الحديث" ٦٥. ويكون بلفظه وتركيبه دون تغيير أو تحوير، حيث يأتي استعماله في إطار دلالته القرآنية ذاتها. ويلتزم فيه الأديب بإيراد نص الآية كاملا أو جزء منها ٦٦.

أما النوع الثاني من الاقتباس فهو الاقتباس الإيحائي أو الإشاري، ويعني: "كل اقتباس لا يلتزم فيه الناثر بإيراد نص الآية وتركيبها" ٦٧، وذلك بذكر بعض الألفاظ أو الإشارة إليها فقط،أو التلميح إلى المعنى المذكور في الآية الكريمة أو الحديث الشريف٦٨.

نستطيع القول إن الاقتباس بنوعيه الحرفي والإيحائي يكسبان النص الأدبي معان مكثفة وإيحاءات متعددة تتناسب والتجربة الفنية أو الرؤية الفكرية.

إلا أن توظيف الأديب للاقتباس الإيحائي يتيح له حرية أكبر تكمن في عدم التقيد بالألفاظ والتراكيب ما يحقق له حرية أكبر في توظيف المعنى القرآني في النص حسب ما يرمي إليه.

ويعود اقتباس الكتاب إلى مدى يقينهم بأهمية الكلام المقتبس بلاغيا،بقدر أهميته أيضا في توصيل المعنى المراد من توظيفه في النص.

ومن المضامين الدينية أيضا أن يأتي الأديب بمفردات قرآنية لها خاصية دلالية داخل النص القرآني،فيوظفها في نصه ليكسبه شحنات إيحائية وطاقات تعبيرية هائلة ربما لن تتحقق من خلال تعبيره الخاص مقارنة بألفاظ القرآن المؤثرة.

أضف إلى ذلك توظيف المعاني القرآنية في سياق النص الأدبي،كالإيمان بالله تعالى وصفاته، والجنة والنار،والعبادات والشعائر الدينية كالحج،وشهر رمضان،وكذلك القضاء والقدر،والموت...الخ.

ولا يمكننا إغفال القصص القرآني بما يحمله من أهداف سامية، ومقاصد نبيلة ترتقي بالإنسان وتسمو به في جوانب متعددة روحيا وخلقيا ونفسيا واجتماعيا؛لذلك استلهم الأدباء القصة القرآنية ووظفوها في تجاربهم الفنية توظيفا يميل إلى الإيجاز،والإشارة،والتلميح دون التفصيل ؛بغرض توضيح مقاصدهم، والتأسي بأصحاب تلك القصص،أو الاحتجاج به،أو تقوية معانيهم٦٩...الخ.

ومن المصادر التراثية الدينية التي نهل من معينها الأدباء أيضاً الشخصيات الدينية التي عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة،فتم استدعاؤها في نصوصهم السردية عبر إشارات عابرة،أو توظيف جزئي كشخصية عيسى، وموسى، ونوح،ويوسف، وأيوب عليهم السلام٧٠.

وهكذا نرى مدى ثراء الموروث الديني بأشكاله كافة، بين اقتباسات حرفية،وإشارات إيحائية، وألفاظ قرآنية خاصة، وقصص قرآني،وشخصيات دينية، استطاعت أن تجسد تجربة الأديب بأبعادها الدينية والاجتماعية والنفسية والفكرية.

١-الاقتباس من القرآن والحديث:

لقد حظي النثر الإماراتي (قصة،رواية، مسرحية) بنصيب وافر من عمليات الاستدعاء بشكل عام، واحتفى الأدباء بالقرآن الكريم واقتبسوا كثيرا من آياته ووظفوها في أعمالهم الأدبية المختلفة،مما يعكس ثقافتهم الدينية في استنباط تلك الدلالات القرآنية ومعانيها المستوحاة منها.

ففي رواية (رماد الدم) يقتبس الكاتب علي أبو الريش آية بنصها من القرآن الكريم: "ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة"٧١ جاءت في معرض الحديث عن الصداقة باعتبارها جوهر العلاقات الإنسانية، وما تتطلبه هذه العلاقة من الوقوف مع الصديق في وقت الرخاء وأوقات الشدة،فالبطل (جابر) كان طالبا نشيطا ومثابرا على عكس أصدقائه إلا أنه تعرض للمساءلة أمام القانون والحبس لمدة غير معلومة ؛لأسباب سياسية بحتة

تتعلق بنشاطه ووعيه الفكري. ما دفع الأصدقاء لأن يجدوا حلا لمشكلته وهم في قرارة أنفسهم يدركون أن خيوط الشك والاتهام تحوم حول (جابر)، فوظفت الآية كاستدلال على أن الإنسان ينبغي ألا يعرض نفسه للخطر: "رمقه ماجد بنظرة حائرة وقال بلهجة متهدجة:وهل تتنكر لصديقك بسبب القبض عليه ؟. تلوى إبراهيم في شيء من الخجل وتمطق حياءً وإحراجاً وقال:لم أتنكر له ولكن الله قال:(ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة). لست على استعداد لأن أضحي بحياتي ومستقبلي من أجل شعارات باهتة مضللة لا تفيد صديقاً ولا ترهب عدواً..."٧٢.

وفي رواية(أهواك٧٣) يوظف الكاتب فهد فرج إبراهيم قوله تعالى: "وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب"٧٤، وقوله تعالى: " وكذلك مكنا ليوسف في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء" ٧٥ توظيفاً يشكل عنصراً أساسياً في بناء روايته. فالآيات تمثل أحداث قصة يوسف عليه السلام، وأحداث الرواية تجسد صوت الضمير الداخلي لـ(البطل) وأعماقه النقية التي تخشى الوقوع في الزلل،أو ارتكاب الخطيئة من حيث لا يشعر، فجاء التنبيه القرآني له أثناء صلاته في المسجد، لتكون الآيات القرآنية رادعا له عن أمور قد لا تحمد عقباها.

أما الشخصية المحورية (الأب) في قصة (حياة صعبة)٧٦ للكاتبة ميثاء عمر ضمن المجموعة القصصية (نبع الحياة)، فقد رسم حجم معاناته النفسية مع ابنه الذي فقد أمه وهو على يقين بأنها ما تزال حية، فكان ينتظرها كل يوم عند باب المنزل، وكلما مرت امرأة أمامه انتفض كالعصفور المشتاق لحضن أمه، وليس للأب حيلة سوى الإلحاح في الدعاء عسى أن يخفف الله مأساة ابنه وأن يشفيه من صدمته النفسية، فكان كلما يئس جاء التعبير القرآني ليوقظ فيه الأمل: (إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون)٧٧ وقد وظفت الآية توظيفاً ملائماً للحدث ومعبراً عنه،خاصة وإنها تشبه الجدث (الفقد) الذي جاءت في سياقه هذه الآية في قصة يوسف عليه السلام.

وفي قصة (عاد إلى الشارع)٧٨ ضمن المجموعة القصصية (قزم وعملاق) للكاتب علي الحميري، جاء الاقتباس القرآني في نهاية القصة، ليشير إلى أن الجزاء من جنس العمل، وعلى المؤمن أن يساند أخاه المؤمن في محنته ويزيل عنه ولو جزءا من البلاء في قوله تعالى: (وإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة)٧٩،وقوله تعالى: (ولا تنسوا الفضل بينكم)٨٠.

أما لجوء الكاتب إلى اقتباس الآية القرآنية (يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين)٨١، وذلك في قصة (يمنى سعد المبتورة)٨٢ للكاتب نفسه، فقد جاء تطويعاً للنص القرآني في خدمة المغزى الذي يرمي إليه وهو الافتراء على المظلوم، وضرورة التثبت من صحة الخبر قبل أن يقع أحد فريسة القول الباطل.

كما يظهر الاقتباس النصي التام في قصة (رسالة حب)٨٣ ضمن المجموعة القصصية (الفرصة الأخيرة) للكاتب محمد المر،حيث تسترجع الشخصية المحورية شريط ذكرياتها الحافل مع من تهوى،فتقفز في ذهنها إحدى الذكريات المؤثرة،وتقف بصمت وذهول أمام بكاء الرجل الذي أحبته عند سماعه الآية القرآنية:(وجاءت سكرة الموت ذلك ما كنت منه تحيد، ونفخ في الصور ذلك يوم الوعيد،وجاءت كل نفس معها سائق وشهيد، لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد)٨٤. ولم تدر حينها هل كان بكاؤه خوفا من الله أم خوفا من الموت؟!!!.

لقد وظف الكاتب هذا النص القرآني في بث نوع من القداسة داخل عمله الأدبي، بما يتناسب مع الفكرة التي طرحها النص.

وفي أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم مبادئ ثرة، ومعان متكاملة مع القرآن ومفسرة له، فلا غرو أن يكون الحديث الشريف المنبع الثاني بعد القرآن الكريم، فمنه اغترف الكتاب بيانهم، واحتجوا به في إثبات أفكارهم، وصحة رؤاهم.

في رواية (رماد الدم)٨٥ لعلي أبو الريش، يسوق الكاتب ضمن أحداث الرواية قضية الاعتدال في الأمور، فخير الأمور أوسطها، وعلى المرء أن يسعى جاهدا للموازنة بين الأشياء في خضم حياته اليومية، فهذا (صابر) أحد شخصيات الرواية يغبط صديقه (جابر) على مثابرته في دروسه إلا أنه لا يحبذ أن يتفوق المرء في جانب مقابل أن يخسر جوانب أخرى في صحته. فـ(جابر) شاحب الوجه، نحيل الجسد، أعياه السهر والأرق والقلق، فيحتج بقول الرسول صلى الله عليه وسلم: (إن لبدنك عليك حقا وإن لنفسك عليك حقا)٨٦، في سياق حديثه هذا،وكان استلهامه للحديث تجسيداً لفكرته وتأكيداً على صحتها.

وفي قصة (ذاكرة داس)٨٧ للكاتب علي الحميري ضمن مجموعته القصصية (الداسيات) يستلهم حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: (إذا أحب أحدكم أخاه، فليقل له إني أحبك)٨٨،فيوظف هذا الحديث في ذكر محبة الأخوان وصفاء القلوب.

كما أفاد من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم):إن الله تعالى يحب إذا عمل أحدكم عملًا أن يتقنه)٨٩ في قوله: "رأوه غارقاً بين أكداس الحديد يؤدي مهمته البعيدة جداً عن تخصصه بنفس الحماس الذي سيبديه لو حاول الكتابة في اختصاصه،لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه٩٠ ". في تبيان حاجة العمل إلى الدقة والإتقان، فجاء الحديث شاهداً وحجة على ما يدعو إليه.

أما النوع الآخر من الاقتباس فيظهر دون إحالات ولا علامات تنصيص تدل على أنه قرآن أو حديث، لذا يجب أن يشحذ القارئ قريحته، ويعول على مخزونه الديني حتى يفطن إلى تلك الإحالات.

ومن الاقتباس الإشاري ما وظفه الكاتب محمد حسن الحربي في رواية (أحداث مدينة على الشاطئ) في قوله: " وتشعر بالنعاس يمر في عينيها الصغيرتين ولا تفقه شيئاً من حديث والدتها الطويل الذي تكرره عليها ضحى كل يوم..تحدثها عن الله الذي يرزق من يشاء، ويعز من يشاء من عباده، مالك الملك، يورثه من يشاء "٩١.

فقد أشار الكاتب إلى نص قرآني إشارة واضحة في قوله تعالى: (تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء)٩٢، وفيه يجسد الكاتب دور الشخصية (الأم) في غرس ثمار الدين وتعاليمه لدى ابنتها الصغيرة.

وفي مسرحية (غيبوبة) للكاتبة باسمة يونس حيث الحوار الداخلي للشخصية (سلمى):(رباه أفرغ علي صبرا وأيقظ قلب بدر بالخوف منك ومحبة سلمان)٩٣ إشارة إلى قوله تعالى: (ربنا أفرغ علينا صبرا وتوفنا مسلمين)٩٤، لتحمل دلالة الصبر والتجلد كما وردت في النص القرآني بالمعنى ذاته.

يستلهم الكاتب المسرحي إسماعيل عبدالله في مسرحيته (ليلة مقتل العنكبوت) الآية القرآنية: (إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه)٩٥ وذلك في سياق الحديث بين السجان والمسجون في قوله: "السجان: هنا يكمن سر دهائك وفكرك الخبيث.. من هذا الذي لا يملك ذرة حياء لكي يشك في إمام المسجد ويقوم بتفتيش السجاد الذي يشرف هو شخصيا على غسيله وتنظيفه فيدخل السجان ويخرج أمام أعين الجميع دون أن تلوثه أيدي الحراس بيت الله مخزن للنكرات؟أنت رجس من عمل الشيطان. المسجون: فاجتنبوه يا سيدي"٩٦.

وفي سياق آخر، حيث يستلهم الحديث الشريف: (وهل يكب الناس على وجوههم إلا حصائد ألسنتهم)٩٧ في ظل الحوار القائم بين السجان والمسجون: "المسجون: اذهب واشتر خبزاً عشاء أولادك..حتى لا يطول انتظارهم ويتضوروا جوعا بسبب زفارة لسان أبيهم.. السجان (بانفعال وغضب) تهددني يا.... المسجون: "يقاطعه فورا محذرا"ها..ها.. وهل يصلي الناس جحيما في أيامنا إلا حصائد ألسنتهم؟"٩٨.

والكاتب من خلال اقتباسه للقرآن والحديث، لم يعمل على تحويره أو تأويله، لأنه يتوافق والمعنى الذي يقصده،وفي هذا دليل على تأثر الكاتب بالنصوص القرآنية والحديث الشريف،فتوظيف القرآن هنا إشارة إلى فداحة ما قام به المسجون حين دس المخدرات في بيت من بيوت الله (المسجد) مما يستدعي ألفاظا مكثفة تناسب عظم الفعل،وتوظيف الحديث الشريف يتناسب والموقف الحواري بين الشخصين.

ويشير الكاتب ماجد بوشليبي في مسرحية (أبيض وأسود) إلى الآية القرآنية:(قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذا لخاسرون)٩٩. كما جاء في نص المسرحية: "هو: نحن عصبة أولي قوة وإن أكلنا الأسد إنا إذا لخاسرون"١٠٠.

وهذه الآية تتناسب مع طبيعة الموضوع المطروح الذي يرمي إلى الالتفاف والانضمام معا أمام العدو أو أي خطر يحدق بهم.

كما نرى في رواية (بنت المطر) لمريم الغفلي صوراً مماثلة من الاقتباس الإيحائي: "أنت تحملت هذه المهمة منذ سنوات، تأتين الآن وتتركينه وهو في أمس الحاجة إليك كيف ذلك؟ من له سواك؟ تحملي بنيتي تحملي إن الله مع الصابرين١٠١". إشارة إلى الآية القرآنية (استعينوا بالصبر والصلاة إن الله مع الصابرين١٠٢). تأكيداً على ما يحققه الصبر من ثمار إيجابية تعود بالخير على صاحبها.

وفي الرواية نفسها استلهام آخر

يوظف النص القرآني لخدمة الموقف النصي: "كانت لطيفة تنظر باتجاه حمدة التي اغرورقت عيناها بالدموع وهي تقول: سبحان الله! إن الله لا يضيع أجر من أحسن عملا ولا يضيع أجر الصابرين"١٠٣. اقتباسا من الآية القرآنية: (إنا لا نضيع أجر من أحسن عملا) ١٠٤.

في (ثلاثية الحب والماء والتراب) للكاتب علي أبو الريش استحضار للآية القرآنية: (قل ينسفها ربي نسفا،فيذرها قاعا صفصفا)١٠٥، فيقول: "الخديعة طبيعة جبل عليها الناس هنا، فهم يعايشون يوميا المفاجآت ولولا الحيلة والذكاء الفطري الذي منحهم الله إياه لانقرض هؤلاء وأصبحت الصحراء قاعا صفصفا"١٠٦.ونجد المقاربة في المعنى بين مراد القرآن ومراد المؤلف، كلٌ في سياقه الخاص به.

وتطالعنا في الرواية نفسها إشارات قرآنية أخرى تخدم النص ومغزى الكاتب: "إنهن من فصيلة الإناث اللائي يجلبن الرجال ثم يتركنهم كأعجاز نخل خاوية١٠٧". امتثالا للآية القرآنية: (فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية)١٠٨، وفي موضع آخر: "ربما لا تفكر الآن كما يفكر الرجل الكهل لكنها تعلم أنه ذكر لا تشيخ ذاكرته مهما وهن العظم واشتعل الرأس شيبا"١٠٩ توظيفا للنص القرآني: (قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا) ١١٠.

وفي قوله أيضا:" إنهم أناس يتطهرون ولابد من ماء يرفع قارب النجاة إلى العلا" ١١١ إشارة قرآنية لقوله تعالى: (أخرجوا آل لوط من قريتكم إنهم أناس يتطهرون)١١٢. وفي قوله: " سار باتجاه أطلال خيمة أبي متراس لم يجد شيئا.. الخيمة أصبحت رمادا تذروه الريح ولم تبق سوى شجرة..."١١٣. إشارة لقوله تعالى: (كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح) ١١٤.

استدعى الكاتب كل تلك الاقتباسات من النص القرآني لتتناسب مع الدلالة المعاصرة،وتجربته الأدبية.كما أنها أظهرت مدى ثقافته الدينية التي وظفها واستدعاها في السياق المناسب.

يتبين مما سبق أن كتاب النثر الإماراتي تعاملوا مع النص القرآني تعاملًا واعياً وحققوا باستلهامه عمقاً رؤيوياً وأفادوا من النص القرآني والأحاديث الشريفة في الكشف عن أفكارهم المختلفة.

٢- الألفاظ القرآنية

ومن المضامين الدينية الأخرى توظيف الكتاب الألفاظ القرآنية في نصوصهم النثرية، ولا ينكر متذوق ما للقرآن الكريم من مزية فريدة، وألق بياني خاص بلغ مرتبة عالية من الفصاحة والبلاغة ليس هذا فحسب، بل لا يوجد في القرآن الكريم لفظ في غير محله أو حشو يمكن حذفه والاستغناء عنه، وثمة ألفاظ تحمل من الدلالات ما يغني عن قول الكثير،وما يوحي بمعان عديدة.

وقد فطن كتاب النثر الإماراتي إلى الإعجاز اللفظي للقرآن الكريم فوظفوه في نصوصهم النثرية.

ومن هذه الألفاظ: لفظة(أبابيل)، حيث وردت في قوله تعالى: (وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل)١١٥. وقد استوحتها الكاتبة ريا مهنا في مجموعتها القصصية (الرحلة رقم ٨) في قصة (خليفة) لتجسد صورة رمزية لكل معتد يتأبط شراً،ويأكل الأخضر واليابس، ويتمادى في الظلم ولا يستطيع منعه عن أفعاله النكراء إلا الدعاء له بطير أبابيل تردعه، وتقضي عليه، وتهتك مستودع الشر داخله.

" امتطى أبرهة الحبشي فيله الضخم وتقدم جيشه يزلزلون الأرض، وكان خليفة الصغير يذاكر دروسه،هرول إلى الباب ليتصدى لهم إلا أن يد أمه أمسكته وأوصدت الباب دونه، قال:

لماذا..؟ سأمنعهم

وحدك؟!

سأحاول فعل شيء

إذا ادع الله أن يرسل عليهم الطير الأبابيل"١١٦.

ومن الألفاظ القرآنية الأخرى لفظة:(مدرارا) وردت في قوله تعالى: (وأرسلنا السماء عليهم مدرارا)١١٧. وقد وظفها الكاتب خليفة الهزاع في قصة (كفاح) ضمن المجموعة القصصية (وجوه متشابهه) لتتناسب وحالة المطر الشديد، فيقول: "وبين الفينة والأخرى يهطل الوابل على سكان بلاد القيرصان مدرارا"١١٨، كما جاءت في سياقها القرآني حاملة الدلالة نفسها.

ومنها أيضا اللفظة القرآنية: (قاب قوسين أو أدنى)١١٩،لتعطي تعبيراً حاملًا المعنى القرآني نفسه: " أأنتم المدعون بحماة هذه الأمة؟ وإنكم قاب قوسين أو أدنى من النصر المرتقب! وبعد ذلك تفعلون ما يندى له الجبين"١٢٠.

ولفظة (قطوفها دانية) و(طعامها من زقوم) في قوله تعالى: (فهو في عيشة راضية في جنة عالية قطوفها دانية ١٢١)،

وقوله تعالى: (إن شجرة الزقوم طعام الأثيم١٢٢)، وذلك في قصة (سعاد تختار طريق الجحيم) للكاتبة ليلى سالم الصم ضمن مجموعتها القصصية(أجزائي المتساقطة) لتحمل الجمال الأخاذ وروعة المنظر في الدلالة الأولى، بينما تحمل الدلالة الثانية في القصة طعم الألم والصبر على المعاناة:" لم يبق أمام سعاد إلا الباب الذي يؤدي إلى الجحيم. فضت سعاد بكارة باب الجحيم،وجدت حبيبها هناك ينتظرها.صبرت سعاد على الحر والقر، ورضيت أن يكون طعامها من الزقوم،وكانت سعيدة جدا، لكن نار الموت قد أحاطت بها، فأحرقت قطوف سعاد الدانية وشجرتها، وأحرقت معها حبيبها"١٢٣.

نقلت لنا الكاتبة بتوظيف الألفاظ الدينية البليغة دلالات نفسية عميقة، وغاصت إلى مكامن الشعور لتصور معاناتها وحجم آلامها.

وجاءت لفظة (عبس وتولى) في (رواية الروح والحجر والتمثال) للكاتب علي أبو الريش: "تذكر المرأة،عبس وتولى،غضن الجبين وقطب الحاجبين"١٢٤.

كما وردت في قوله تعالى: (عبس وتولى أن جاءه الأعمى)١٢٥، لتخدم المعنى وتقويه، فضلًا عما تحققه اللفظة القرآنية من طاقة تعبيرية وإيحاء بليغ.

كما وردت لفظة(ريحا صرصرا) لدى الكاتب عبدالحميد أحمد في مجموعته القصصية (على حافة النهار)، وذلك في موضع الحديث عن الموت المفاجئ لنماذج من الشخصيات التي لم تستطع التأقلم والتكيف مع الحياة العصرية: " كأن ريحا صرصرا مرت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق إلا البطون، يا جماعة هذه ليست بأحوال..."١٢٦.

صورت اللفظة القرآنية المشهد تصويراً دقيقاً، وأضفت على النص رونقاً وبلاغة، وجسدت الفكرة التي أرادها الكاتب.

لاشك أن تطعيم النص بالكلمة القرآنية يرفع من قيمة النص، ويكسبه قوة وجاذبية. وهذا ما لمسناه في النثر الإماراتي، فقد استوحى الكتاب الإماراتيون كثيراً من الألفاظ القرآنية ليكسبوا نصوصهم جمالًا لغوياً خاصاً، ويضيفوا على ألفاظهم ألفاظا بلاغية تدعم حجتهم وتقوي فكرتهم.

٣- توظيف المعاني الدينية

ثمة معان دينية وظفها كتاب النثر الإماراتي في نصوصهم النثرية توظيفاً يعكس جانبا من ثقافتهم الدينية ووعيهم الفكري، منها: الشعائر الدينية كالصلاة والحج...الخ. فقد ورد ذكر الصلاة وأهميتها ومعنى ما يؤديه المؤمن من حركات الركوع والسجود في رواية (بين طرقات باريس) للكاتبة فاطمة الحمادي:" تأويل رفع اليدين بالتكبير معناه:الله أكبر الواحد الأحد الذي ليس كمثله شيء،لا يلمس بالأخماس ولا يدرك بالحواس. وأما الركوع فتأويله أنه قد آمنت بوحدانيتك ولو ضربت عنقي، وأما معنى رفع الرأس من الركوع: سمع الله لمن حمده فتأويله: الذي أخرجني من العدم إلى الوجود، وأما السجدة الأولى فتأويلها: اللهم إنك منها خلقتني....وأما التشهد الأخير فمعناه تجديد الإيمان ومعاودة الإسلام والإقرار بالبعث بعد الموت...بعد قراءة (لويس) هذه الرسالة التي تشرح معنى الصلاة بكى ونطق الشهادتين وأعلن إسلامه"١٢٧. وهذا يدل على فهمه لعظمة الإسلام وأثر الإيمان في جلب السكينة والاطمئنان النفسي للقلب.

أما رواية (أحداث مدينة على الشاطئ) للكاتب محمد حسن الحربي، فقد رسم ببراعته حالة الحجاج، والطواف حول الكعبة رسما دقيقا فيقول: " كانت المساحة التي تحيط بالكعبة المربعة الشكل تعج بأجناس مختلفة من البشر، يطوفون حولها في غمرة من التهليل والتكبير،تجد بعضهم واقفا بجوار جدار الكعبة لا يكاد يفصله عنه فراغ، متكئا عليه بيديه،وتجد آخرين يرفعون أردية البيت ليندسوا تحتها ويلتصقوا بجدرانه...ولا يدري المرء متى يتوقف دوران هذه الكتل البشرية حول البيت على مدى ساعات الليل والنهار... كل شيء هنا يدعو إلى الرهبة ويخلق في النفس شفافية"١٢٨. وهو بذلك قد بين ركناً أساسياً من أركان الإيمان وهو حج البيت ما استطعنا إليه سبيلا. لقد لمسنا أثر المعاني الدينية في هذا النص، وما يشيعه من أجواء إيمانية ومعاني روحانية لها حضور واضح في الرواية.

ومن المعاني الدينية الأخرى فكرة الجهاد في سبيل الله،وضرورة التفريق بين الجهاد الحقيقي وما يسمى حاليا بالإرهاب الذي لا يمت للجهاد ولا للدين الإسلامي بصلة، وذلك في رواية (نداء الأماكن خزينة) للكاتبة مريم الغفلي:

"وفيما يختص بمفهوم الجهاد في الدين الإسلامي،فهو يحمل معان عدة،منها أن جهاد النفس هو بتزكيتها، ويأتي الجهاد كذلك بالمال والقلم

واللسان والعلم.أما الجهاد في أرض المعركة فقد تمت الإشارة إليه في القرآن الكريم بلفظ(القتال) وهو يسن للدفاع المشروع عن النفس ورد العدوان، كما أجمع عليه الفقهاء،والقتال لم يشرع بدون ضوابط،إنما هو خيار أخير يأتي بعد استنفاذ كافة الوسائل السلمية.وله شروط وقيود،منها عدم إيذاء الآمنين والمعاهدين،وعدم تدمير الممتلكات وترويع المدنيين. من هذا كله يتضح لنا أن الجهاد في الإسلام له ضوابط وشروط وأحكام وقيود،ولا يمكن أن ينضوي تحت راية ما يسمى حاليا بالإرهاب"١٢٩.

وفي هذا النص دلالة واضحة على الفهم العميق لمعنى(الجهاد) وضرورة الوعي التام لما يحصل في الواقع من اضطرابات فكرية،ونزاعات أيديولوجية.

كما ورد أثر القرآن الكريم في تطهير المكان من الشياطين في رواية (الروح والحجر والتمثال) للكاتب علي أبو الريش: " أبو ناصر تذكر وصية شيخ الحارة، الذي أوصاه يوم وفاة سلامة بالإكثار من قراءة القرآن، والتعاويذ، ليطرد وساوس الشيطان، وقد أيقن أبوناصر أنه بتلاوة القرآن يراوغ أعتى الشياطين وأحقرهم"١٣٠.

وأثره كذلك في تطهير النفس من وساوسها ومن الخوف والقلق. كما ورد في قصة (لست وليا) ضمن المجموعة القصصية(قزم وعملاق) للكاتبعلي الحميري "تربيتي الدينية تؤكد أن في تلاوة القرآن شفاء للخوف، كما أن الصالحين قد بلغوا مرتبة عالية من الثقة بالله واليقين والرضا بكل ما يقدره الخالق.. إنها خاصة بفئة معينة اسمهم الأولياء المقربون من القرآن، ورب القرآن،فئة خافت خالقها فقط،ثم ألغت الخوف من أي مخلوق لأنها آمنت بأن أي مخلوق لا يمكنه فعل أي شيء لم يقدره الخالق...."١٣١.

سيطرت فكرة الموت على عقلية الإنسان العربي منذ القدم، فقد أدرك وآمن بأن مصير كل حي هو الفناء، وهذه الفكرة "وإن كانت إنسانية إلا أن ربطها بأفكار إسلامية ومعان دينية يعطيها دلالتها الخاصة" ١٣٢. وقد وظف الكتاب هذا المعنى في نصوصهم النثرية، ففي مسرحية (الحفار) للكاتب محمد سعيد الظنحاني،تأتي فكرة (الموت) لتشكل رؤية فلسفية عميقة: " لا مكان أفضل من القبور حين تضيق الصدور"١٣٣،و" الموت واحد لا ينتظر سببا حين يأتي...."١٣٤ و"ولكثرة الموتى لم يعد للموت معنى..يرحل..يطمر.. ينس..هكذا هي الدنيا"١٣٥ و"نحن لا نذكر إلا حين نموت"١٣٦ و" ليس لنا سوى المقابر هي الدار الأرحم في هذه الأرض"١٣٧.

كما نسجت الكاتبة باسمة يونس في مسرحية (غيبوبة) أحد معاني الموت كمصير حتمي وفكرة أزلية: "الموت شر لابد منه"١٣٨ و"من قال إن الموت قد يمنحنا فرصة الاختيار"١٣٩.

كما وردت ثنائية الموت والحياة في قصة (أمسيات على رصيف هادئ) للكاتب محمد المر في مجموعته القصصية (المفاجأة): " قد أغلق سالم الجريدة،تكدر خاطره قليلا، هذا صديق شاب يقطع تذكرته ويغادر هذا العالم،كثير من أصدقاء سالم كانوا من الكبار في السن ولكن أصدقاؤه الشباب هم الذين يموتون بتسارع عجيب، في حياته عاصر موت جده وجدته من ناحية أبيه وجدته من ناحية أمه وتوفي أيضا أبوه وماتت له أخت حرقا، وأخ في حادثة سيارة،ومع ذلك لم يألف الموت، هل يمكن أن نألف الموت؟.معظم البشر يألفون الموت،يضعون صورته في إطار ذهبي ويعلقونه في قلوبهم وينسونها ويقلبون تلك الصورة لبرهة قصيرة عندما يسمعون أن فلانا مات ثم ينسونها أيضا "١٤٠.

ويتساءل الكاتب علي أبو الريش في رواية (نافذة الجنون) عن حقيقة الموت:" فعلان لا يكملان بعضهما أبدا، الموت أمر يختلف عن الحياة؟ ولكن ما الموت؟ لو تصورت أنني مت ودخلت في عالم الموت، عشت هناك،تجولت في هذه المقابر البعيدة،مكثت طويلا، أخذت معي كافة تساؤلاتي،وحقائب الدهشة الغامرة،التي تتولاني كلما شاهدت ميتا مسجى على خشبة غسل الأموات..لابد أن هناك وعيا لاشعوريا بقيمة الموت،وإلا لماذا يسعى المغسلون إلى تطهير الجسد الميت من عفونة المرض ورش العطور النافذة على كل أجزاء الجسد"١٤١.

وفي سياق آخر: " كل إنسان يعرف أنه ميت لا محالة، ولكن الذي لا يعرفه هذا الإنسان هو ما بعد الموت..هذه هي المعضلة الكبرى التي تعيشها البشرية،لو عرف الناس هذا اللغز لتغيرت كثير من المفاهيم، ولتغير الإنسان"١٤٢.

وتظل التساؤلات العميقة عن فلسفة الموت وحقيقته ومعناه وماهيته مفتوحة حتى نهاية الرواية، ويظل التفكير في الموت لانهائي الحدود:" التفكير في الموت جنون، فلسفة الحياة والموت جنون..أجل هذا هراء..ولكن ما هي الحقيقة؟ لا أدري"١٤٣.

وعن الموت يصل الكاتب محمد خليفة في رواية (أسوار الظلام) إلى تأكيد حتمية الفناء، وأنه لا مفر منه:" تذكرت الموت،وقفزت إلى ذاكرتي صور القبور وساكنيها،هؤلاء الذين حرمهم القدر حتى من بيت يأويهم ومن سقف يحميهم فاختاروا السكن في القبور ومعاشرة الموتى، فلو سألنا حفار القبور لرأينا في صورته هذه الحقيقة التي يتعامل معها يوميا. لقد قال أحدهم ذات مرة وهو يرمي التربة على جسد كان قد واراه إلى مثواه الأخير:الموت رحلة أبدية ونهاية حتمية، وهو حقيقة لا نجهلها ولكن نتناساها لأننا نتخوف المصير الذي سننتهي إليه وكأننا في حالة موت دائمة، فالدنيا مهما غررت بنا فما هي إلا جسر عبور إلى حقيقة كل الحقائق.

رسم الأدباء معنى (الموت) كلٌ بريشته المختلفة وأدواته الفكرية المتنوعة تلك الإفادة الدلالية ضاعفت من قيمة النص وفنيته، ووهبته وضوحا وحجة وقوة.

وتظل فلسفة الموت والحياة مثار تساؤلات عميقة، وأفكار لا نهائية.إلا أن المؤمن يسلم بقضاء الله وقدره ويرضى بما كتبه الله له.

٤. توظيف القصة القرآنية

برزت عند كتاب النثر الإماراتي مضامين دينية أخرى تصبغ النص بصبغة دينية وتنم عن الوعي بمبادئ الدين الإسلامي والتمسك بها،توظيف القصة القرآنية،فالقصص القرآني: " سر من أسرار إعجاز القرآن الكريم، ومنهج متكامل ينبغي الوقوف على نظامه"١٤٤.

وقد استلهم كتاب النثر الإماراتي القصة القرآنية ووظفوها في نصوصهم النثرية توظيفا يميل إلى اللمح والإشارة لدى بعضهم، وإلى سرد القصة الدينية بشيء من التفصيل لدى آخرين.

حملت قصة (يأجوج ومأجوج) للقاصة فاطمة المشرخ عنوانا يشير بوضوح إلى النص الديني، وإلى قصة يأجوج ومأجوج المفسدين في الأرض، آخر الزمان،وكأنها تلمح إلى زماننا الذي استشرى فيه الفساد،واختلط فيه الحابل بالنابل، فلا مكان فيه للثقة والصدق والحق.وقد أوردت بعض العبارات المقرونة بقصة يأجوج ومأجوج والتي تخدم المغزى الواقعي لما يحدث في زماننا هذا.

"هل محظورات الماضي أصبحت من مباحات الحاضر؟ وهل وهن سد الأخلاق؟وسيبتلع يأجوج ومأجوج ما بقي من أخلاق بالية؟ وستذهب الأمم إلى التاريخ؟"١٤٥. "هنا أدركت أننا على مشارف آخر الزمان وأن شقوقا قد ملأت جدار السد!"١٤٦.

ومن المضامين القصصية المستمدة من القصة القرآنية (قصة خليفة) في المجموعة القصصية (الرحلة رقم ٨) للقاصة ريا البوسعيدي،حيث وفقت في الربط بين القصة القرآنية والموضوع الذي ترمي إليه، فأبرهة الحبشي أراد هدم الكعبة وقد حشد الأفيال الضخمة لتنفيذ ما أراد لولا أن إرادة الله وقفت حائلا ضد رغباته الآثمة.

"امتطى أبرهة الحبشي فيله الضخم وتقدم جيشه يزلزلون الأرض والقلوب الجبانة،وكان خليفة الصغير يذاكر دروسه حين رآهم فهرول إلى الباب ليتصدى لهم إلا أن يد أمه أمسكته وأوصدت الباب دونه، وقال:

لماذا ؟سأمنعهم

وحدك؟!

سأحاول فعل شيء

إذا ادع الله أن يرسل عليهم الطير الأبابيل"١٤٧.

أصحاب الفيل هم أنفسهم في كل زمان، فهم رمز للظلم والطغيان على مر العصور،وقد استخدمت الكاتبة الدلالة المرجعية للشخصية بما تمثله من سلبية استخداما عصريا جديدا ورغم تباين الموقف إلا أن الشر واحد.

أفاد الكاتب علي الحميري في قصة (يمنى سعد المبتورة) ضمن المجموعة القصصية (قزم وعملاق) من قصة يوسف عليه السلام ليوظفها ويستثمرها أفضل استثمار فيتماهى البطل مع شخصية يوسف –أو هكذا حاول الكاتب– بعد أن مهد لذلك بالإحالة إلى النص القرآني بألفاظه: "وتلك المأساة الخالدة التي يتعرض لها كل مرؤوس وسيم مع زوجة رئيس عاشقة منذ عهد سيدنا يوسف عليه السلام فظلت المرأة هي الصادقة في هذا الشأن حتى تحل المأساة، وينتهي الأمر، ثم قد تعترف الجانية الحقيقية كما فعلت (زليخة) بعد فوات الأوان، وقد لا تفعل..... لكن العاشقة التي ضاعف من افتتانها به صد غير متوقع أمام جمالها الملفت، لم تمهله حتى يفعل....لقد طال عليها الأمد، ويجب أن تغلق الأبواب،وأن تقول له:هيت لك، فأخذت تترصد، وتخترع دواع بين حين وآخر إلى أن أفلحت في إغلاق الباب عندما ادعت مرضا وطلبت أن يأتي سعد لتمريضها بحجة أنه أبرز الممرضين لكن السيد المدير جاء إلى

بيته في وقت غير متوقع،تماما كما حدث في قصة سيدنا (يوسف عليه السلام).جاء في اللحظة التي همت زوجته بسعد"١٤٨.

وقد استلهم الكاتب من تجربة يوسف عليه السلام معنى ساميا في الصبر والعفة والتسامح حينما قرن تجربة النبي عليه الصلاة والسلام بتجربة البطل في القصة على اعتبارات عديدة:أولها ليمثل جانب القدوة الدينية أصدق تمثيل، حيث شخصية يوسف تعد الأنموذج الأمثل للإيمان والصبر وقوة الاحتمال، وثانيا: ليثبت القضية الأزلية بين الرجل والمرأة وثالثهما الشيطان، وثالثا:ليربط الماضي بالحاضر في سياق امتداد الزمن السابق باللاحق.

ونعثر في مسرحية (الشيخ الأبيض) للشيخ سلطان القاسمي على استدعاء الموروث الديني في قصة موسى عليه السلام،والتقاط حادثة من حوادثه، وتوظيفها في أحداث المسرحية بما يتوافق وفكرة النص.

" أنزل بول وحيدر مع الأموال التي أخذت من السفينة في الزوارق التي اتجهت بعد ذلك إلى السفينة " المحدار". وهناك دفعوا بـ(بول) وحيدر إلى سطح السفينة..سأل السيد محمد بن عقيل العسكري: من أين أتيت بهما؟ قال العسكري: وجدتهما على ظهر السفينة الأمريكية. ثم أمر بالمحافظة على حياتهما"١٤٩.

إلا أن الناس تذمروا من هذا القرار فأخذوا بإقناع السيد محمد بن عقيل بقتلهما حتى لا يترك أثرا للسفينة الأمريكية ومن عليها. "وإذا بصوت زوجة السيد محمد بن عقيل تنادي: سيد، يا سيد، أنا أتشفع فيه، اتركه لي من فضلك.فقال السيد محمد بن عقيل: خذوه إليها وليكن ابنا لها...وسأله عن اسمه فقال: اسمي بول، فقال السيد:بل اسمك عبدالله..عبدالله بن محمد بن عقيل "١٥٠.

وفي هذا الحدث توظيف للموروث الديني في قصة سيدنا موسى عليه السلام وامرأة فرعون التي قالت كما جاء في الذكر الحكيم: " لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا ". " القصص الآية رقم ٩".

أما الكاتب علي أبو الريش فقد وظف قصة أهل الكهف في رواية (الحب والماء والتراب)، وذلك في إشارة واضحة لها عبر تأملات (أبو متراس) أحد شخصيات الرواية الذي كان يحيط نفسه بهالة من الأساطير والمعجزات العجيبة.

وقد اعتزل الناس في الصحراء وأخذ يتلمس نقودا معدنية وهو في غمرة تساؤلاته عن زمنه الحاضر فيقول: " يا إلهي كم مضى من الزمن على هذه النقود: هل قضت طويلا..وكم يوما؟ أو أشهرا أو سنة.. لكن الزمن الذي يربض على كاهل هذه النقود يدل على أني نمت طويلا..هل مت..ثم عدت إلى الحياة؟، فلا أذكر أن زارني ملاك ليحاسبني أم أنا بلا أخطاء.. وإذا كنت كذلك فلماذا لم أدخل الجنة.. أنا لم أدخل الجنة ولا النار إذا أنا لم أمت، لكني أيضا لم أنم، لا أذكر أحدا قد نام أياما متوالية أو شهورا أو سنوات سوى أهل الكهف"١٥١. وظف الكاتب هذه القصة القرآنية في بنية النص الروائي المتخيل، فارتبطت معه وامتزجت به، وقد أشار إليها على سبيل التدليل والاستشهاد،وقد رسم هذه المقابلة لتحقيق التماثل في الدلالة وهي حالة الغياب كغياب أهل الكهف ثم صحوتهم. وفي موضع آخر للشخصية نفسها(أبو متراس) الذي اعتزل الناس وأطلق رجليه في الفيافي باحثا متسائلا مستنكرا، فإذا به يرى فتاتين وقفتا بجانب بئر،فعرض عليهما المساعدة في جلب الماء من الدلو، ثم يأتي والدهما ليجازيه على ما فعل: "لقد حدثتني ابنتي عن موقفك الشهم، وأسعدني ذلك، وذاع صيتك بين رجال القبيلة،وها نحن جئناك لنقدم لك الولاء والطاعة.فاطلب ما شئت..فلك الأمر، وعلينا الطاعة"١٥٢.

وفي هذا الحدث استيحاء للقصة القرآنية وهي قصة موسى عليه السلام مع بنتي شعيب عليه السلام اللتين قدم لهما المساعدة في السقاية،فجزاه أبوهما أجر ذلك. وفي الآية القرآنية ما يشير إلى هذه القصة١٥٣: (ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان)١٥٤،وقوله تعالى: (فجاءته إحداهما تمشي على استحياء)١٥٥، فلما رأته قالت: (إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا)١٥٦.

ومجمل القول إن الكتاب استلهموا القص القرآني لتقوية حججهم، ولإضافة عبق إيماني أصيل إلى أعمالهم الأدبية، فضلا عما يمنحه النص القرآني من المتعة والتأثير لدى القارئ، وما تبثه القصص من إشارات هادفة تغني عن قول الكثير،كما أن القصص القرآني يقدم أمثلة لشخصيات تمثل جانب الخصال الحميدة الإيجابية.

٥. توظيف الشخصيات الإسلامية

ولم يقتصر النثر الإماراتي على

المعاني والألفاظ الدينية،وعلى ما ورد فيه من قصص قرآني، بل تجاوز ذلك إلى استدعاء الشخصيات الإسلامية، وذلك لما تحمله في طياتها من معان أخلاقية سامقة، وخصال حميدة، جعلتها خالدة على جبين التاريخ.

ومن تلك الشخصيات الدينية التي تم استدعاؤها عن طريق ذكر اسمها ولقبها شخصية النبي عيسى عليه السلام الملقب بـ(المسيح).

ففي رواية (نداء الأماكن خزينة) لمريم الغفلي جاء ذكر المسيح عليه السلام من خلال الحوار بين شخصين يمثلان اختلافاً عقدياً حيث الدين الإسلامي الذي يستند إلى أدلة القرآن في تبيان ضوابط الجهاد وشروطه وأركانه،وما ورد في الإنجيل المسيحي وفي الاستدلال بشخصية السيد المسيح:" لقد قال السيد المسيح يوماً لأحدهم:" رد سيفك إلى غمده لأن الذين يأخذون السيف بالسيف يهلكون.فقاتل النفس التي حرم الله قتلها مصيره النار ولو تشدق بالأعذار والمسببات"١٥٧.

ولأن شخصية الخليفة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه اختصت بالبلاغة والفصاحة،فقد ورد ذكره –كرم الله وجهه- تحت هذا المضمار في رواية (عيناك يا حمدة) للكاتبة آمنة المنصوري وذلك في سياق الاستدلال على أهمية الإقدام والمواجهة في كل الأمور تمثلاً بمقولة علي بن أبي طالب رضي الله عنه:"تعرفين ياحمدة الإمام علي بن أبي طالب١٥٨ شو يقول؟ يقول: إن هبت أمراً فقع فيه فإن شدة توقيه أعظم مما تخاف منه"١٥٩.

وفي استدعاء الشخصيات استحضار لبطولات مجيدة أهدت تاريخنا العربي أكاليل الفخر والزهو على أياديها البيضاء في سجل الانتصارات..ففي رواية (نداء الأماكن..خزينة) للكاتبة مريم الغفلي استدعاء لشخصيتين عظيمتين خالدتين في التاريخ:"هذه حرب إبادة، ماذا يهمهم حتى لو تم القضاء على المسلمين كلهم، وأبيدوا عن بكرة أبيهم؟ من سيهتم، وتأخذه النخوة؟ لقد مات عمر.. وصلاح الدين..من سيعيد لهذه الأمة أمجادها؟هي حرب اقتصادية"١٦٠.

فجاء استدعاء عمر بن الخطاب رضي الله عنه،وصلاح الدين الأيوبي كمحاولة لقراءة واقعنا العربي المنكسر، وما يمكن استلهامه من الماضي لإيجاد حلول تدخل الرضا في قلوبنا وتشعرنا بالسلام الروحي مع أنفسنا.

كما وردت شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه في مسرحية(كش ملك) للكاتب نجيب الشامسي لتجسد أنموذج العدالة والأمن "عدلت فأمنت فنمت يا عمر"١٦١.

وفي المقابل ثمة شخصيات إسلامية أخرى ورد ذكرها في مجموعة (الداسيات) لعلي الحميري في قصة (عنقاء جديدة)،تلك الشخصيات تمثل أنموذجاً رائعاً للقدوة الحسنة لما تحمله في أعماقها من الإيمان الراسخ ومن الثقة بالله:

"(سيدنا عمر بن الحُمام١٦٢) رضي الله عنه قذف بالتمرات من فمه وأسل سيفه، وغشي الجموع غير مبال بالسيوف والرماح، والنبال المحيطة به، غشيها كأنه ذاهب للتنزه في حديقة أو على شاطئ بحر..فعل ذلك عندما أخبره رسول الله صلى الله عليه وسلم بأن ليس بينه وبين الجنة إلا الشهادة..إيمانه برسالة محمد صلى الله عليه وسلم جعله يرى الجنة أمام عينيه "١٦٣، وكذلك " فعلها التابعي الجليل سيدنا عروة بن الزبير١٦٤ رحمه الله عندما أقام الصلاة ليواجه الألم لما أرادوا أن يبتروا ساقه المريضة.... الإيمان أقوى من أي مخدر في تحمل الألم"١٦٥.

أما في قصة (ليلة أن قتلوا) للكاتبة باسمة يونس ضمن مجموعتها القصصية(رجولة غير معلنة) فلم تصرح بذكر الشخصية إنما اكتفت بذكر مقولتها الشهيرة: " قال لهم: لا تطمئنوا! سيقتلونكم ويمثلون بجثثكم هزئوا بكلامه وقالوا: وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها؟"١٦٦.

لقد وظفت الكاتبة عبارة مشهورة لشخصية إسلامية عركتها المحن،وذاقت من ويلات الحياة الكثير، وتجرعت كؤوس الألم والأذى من الكفار إضافة إلى عسر الحال والفقر والجوع،وفي أيامها الأخيرة شهدت وفاة زوجها وابنها عبدالله، تلك هي (أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنها)١٦٧.

يتبين مما سبق:

١. إن كتاب النثر الإماراتي قد تفاعلوا مع النص القرآني تفاعلاً واعياً ينم عن رؤيتهم العميقة، وذائقتهم الفنية، ومقدرتهم على استلهام النص القرآني، وربط السياق القرآني بسياق جديد يحمل دلالة متوافقة مع المضمون الجديد الذي أراده الكاتب.
٢. اقتباس الكاتب المعنى الأصلي الحرفي

للآية القرآنية دون تحوير أو تأويل لأنه يتوافق والمعنى الذي يقصده.

٣. الاقتباس الإيحائي الذي يعمد إلى تحوير الآية أو جزء منها،ومزجها مع النص النثري يكسب النص معنى وشكلاً فنياً فيه كثير من الأصالة والتجدد، وقد تناول الكتاب الاقتباس الإيحائي بدرجة أكبر من الاقتباس الحرفي، وقد يرجع السبب إلى درجة الحرية المتاحة والمسافة الممنوحة للكاتب في الاقتباس الإشاري وتطعيم نصه بالقرآن أو الحديث دون تقييد حرفي يلتزم به.

٤. تفاوت الكتاب في توظيفهم للقصة الدينية بين من أسهب في ذكر القصة، ومن أحال إليها دون تفصيل، وأغلبهم مال إلى توظيف القصة تعبيرا عن استمرار الماضي في الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، واستحضار الكاتب المثقف للقصة الدينية.

٥. اقتباس الكتاب للنص القرآني أكثر بكثير من اقتباسهم للحديث الشريف وقد يعود ذلك إلى ترسخ الذكر الحكيم في صدورهم وفي ثقافتهم منذ تنشئتهم أكثر من ترسخ الحديث الشريف، وربما يعود السبب أيضاً إلى أن القرآن الكريم سهل التناول على اعتبار آياته القصيرة مقارنة بالحديث الشريف الأكثر طولاً وتفصيلًا.

الموروث التاريخي

يعد التاريخ سجلًا حافلاً بالوقائع والبطولات والأحداث التاريخية المنجزة عبر حقب زمنية ماضية ممتدة.هذا الإنجاز هو الذي يكسو الأمة أصالة وعراقة، ويزيدها اعتزازاً بهويتها. فلا غرو أن يكون التاريخ رابطاً وثيقاً يصل حاضر الأمة بماضيها، ووساماً خالداً ينطق بمآثرها، ويشير بالبنان إلى الشخصيات التاريخية التي تركت بصماتها على جبين الزمن.

نستطيع القول بأن التاريخ رافد سردي تراثي تفيد منه النصوص السردية الإبداعية في مواجهة الواقع الذي مضى بواقع الحاضر.

"إن سمة التاريخية تعني كل ما يرتبط بالماضي زمنياً أو دلالياً، فالمرتبط زمنياً أصبح جزءاً متحققاً من التاريخ، والمرتبط دلالياً يستمد مواصفاته من الذاكرة التاريخية..."١٦٨.

ولأن التاريخ يتصف بالشمولية والاتساع،يلجأ الكاتب إلى انتقاء ما يتناسب مع روح العصر في استلهامه للوقائع أو الشخصيات التاريخية، وذلك بوعي إبداعي يتوافق ورؤية المبدع.

ولتوظيف الموروث التاريخي في النثر الأدبي دواع عديدة منها:

١- الاستناد إلى الموروث التاريخي في الربط بين وقائع وأحداث حدثت في الأزمنة الغابرة،ووقائع وأحداث حدثت في الزمن الراهن إما للعظة والعبرة، وإما للتأثير في الناس،أو التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو إيقاظ الوعي الوطني والقومي.

٢- التعبير بالموروث التاريخي عن قضايا العصر يضفي على التجربة الأدبية دلالات جديدة، ويحقق للقارئ فائدة تاريخية دون مخالفة الحقائق التاريخية.

٣- من أبرز دواعي توظيف الموروث التاريخي الربط بين الماضي والحاضر،لإبراز المفاهيم والقيم التي يحرص الكتاب على تمثيلها في نصوصهم الإبداعية،ومنح الرؤية الإبداعية نوعاً من الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى الزمان والمكان١٦٩.

٤- لتوظيف الشخصيات التاريخية أهمية كبيرة، إذ يلجأ الكاتب إلى استدعائها حتى يتخذها قناعاً يجسد معاناته أو ما تعانيه الأمة من محن وصراعات وذلك من خلال تطعيمها بأبعاد معاصرة ورؤى فنية.

٥- قد يكون الدافع وراء استلهام الموروث التاريخي هو خيبة الحاضر وانكساراته ما يدفع الكاتب إلى الإشادة بالماضي المجيد وبانتصاراته وآماله.

٦- العودة إلى الماضي التاريخي وتقليب صفحاته يمكننا من استيعاب الحاضر المعيش وفهمه١٧٠.

٧- استثمار المكنونات الثمينة في الموروث التاريخي لخلق إبداع نصي يحمل معطيات جمالية ودلالية تكسب النص قيمة وثراء.

٨- قد يكون استثمار التاريخ في العمل الأدبي هدفاً يسعى له المؤلف،حتى يتوارى خلف قناع التاريخ، فينطق بما يريد دون أن يشكل ذلك عائقا سياسياً أو رقابياً له.

يمكننا القول إن الوعي الإبداعي بالموروث التاريخي يصنع عالماً مكتنزاً بالإشارات والأحداث التاريخية المنتقاة

والتي بدورها تضع القارئ أمام شكل سردي يتداخل فيه الزمان الغابر بالأزمنة اللاحقة.

ولقد أفاد كتاب النثر الإماراتي من ثقافتهم التاريخية في استدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية في عصرهم. ولابد من الإشارة إلى أن هذا الاستدعاء- غالباً- لم يوقع الكاتب في غياهب الجمود والاجترار للواقعة التاريخية، أو الشخصية التاريخية، إنما تم توظيفها لتخلق من جديد وتعبر عن تلاقح عصرين متباينين.

وهذا يعتمد على براعة الكاتب في التقاط الحدث التاريخي، واعتماده مرتكزاً ينطلق منه إلى معالجة قضايا عصره.

وعند الرجوع إلى النصوص السردية التي تقوم على استلهام التاريخ، يمكن تقسيمها إلى شكلين أساسيين:

"الشكل الأول- ينظر إلى التاريخ على أنه مادة حكائية، ولا يغير كثيراً من مواد التاريخ، وهو في ذلك يتشابه مع الكتابة التاريخية في صدقه وأمانته. والشكل الثاني- يستلهم روح التاريخ ويجعله مادة صالحة للإسقاط على الواقع المعيش، فينتج نصاً سردياً جديداً ودلالة جديدة تمتزج مع الواقع المعاصر"١٧١.

١-استدعاء الشخصيات التاريخية:

سعى الكاتب الإماراتي إلى استلهام الشخصيات التاريخية بما يتوافق مع همومه وقضاياه، وهو بذلك يرنو إلى ربط تجربته بالتجارب الإنسانية السابقة، إضافة إلى منحها دلالات معاصرة.

ففي الاستدعاء التراثي " اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه وإعادة بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله، لا ما كان يقول هو،ونحن الذين نتكلم،ولكن بلسان التراث، وفي الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها ويتضح ذلك في تلاصق الصورتين واندماجهما في بنية واحدة (السابق واللاحق)، ويشترط في هذا الاستدعاء أو الاستلهام التوظيف والتضام"١٧٢.

ويجب أن يكون الاستدعاء ضرورياً أي بما ينسجم وتجربة الكاتب التي يعبر عنها، فلا حشو ولا إقحام ما ليس له معنى،بل لابد من وجود رابط بين الموقفين أو الشخصيتين، فذلك مما يقوي العمل الأدبي وينم عن مقدرة إبداعية للكاتب.

ولابد من الإشارة إلى أن"عملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث: تبدأ باختيار ما يناسب تجربة الكاتب من ملامح هذه الشخصية،ثم تأويلها تأويلاً خاصاً يلائم تجربته الشعورية وانتهاء بإكسابها دلالات وأبعاد معاصرة"١٧٣.

وأرى أن استدعاء الشخصيات التراثية وربطها بالحاضر يحقق امتزاجاً متكافئاً بين ما هو تراثي وما هو معاصر، فيتحقق الاستثمار الإبداعي بشكل متوازن بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

وتجدر الإشارة إلى أن اختيار الكاتب للشخصية لا يأتي عبثاً بل عن قصدية بحتة تلائم الحدث والموقف والمرحلة التاريخية.

لقد احتفى كتاب النثر الإماراتيون بالشخصيات التراثية، واستلهموها في نصوصهم بما يتلاءم مع الزمن الحاضر،وبقدر الإيحاء الذي تحمله تلك الشخصية بما يتوافق مع ما يريد الكاتب قوله أو نقله للمتلقي.

ومن الشخصيات التاريخية التي وظفت في النثر الإماراتي شخصية سعد بن أبي وقاص، ذلك الصحابي الجليل الذي لم يتوان عن الجهاد وإعلاء كلمة الحق، ففي قصة (رسالة لم تصل من بغداد) للقاص الإماراتي ناصر الظاهري في مجموعته القصصية (منتعلاً الملح وكفاه رماد) تم استدعاء هذه الشخصية البطولية عبر تاريخ جهادها الطويل لتمتزج الشخصية الرئيسة في القصة (البطل) بتلك الشخصية الجهادية العظيمة في موقعة حطين وحصار هولاكو لبغداد، فالبطل محموم بالحس العربي المتدفق في عروقه وهذا ما دفعه للجهاد وأداء الواجب من أجل الوطن.

إن قدومه إلى بغداد أيقظ في أعماقه ألوان الحماس ونخوة العروبة: " أشعر أنني عدت قروناً عديدة إلى الوراء، كأنني في جيش سعد بن أبي وقاص، كأنني في حصار هولاكو للمدينة، كأنني أنبعث من جديد في عصرها الذهبي"١٧٤.

أما الكاتب علي أبو الريش في رواية (سلايم) فيستدعي شخصيات تراثية لها وجودها التاريخي وهويتها التي تميزها:شخصية طارق بن زياد القائد المسلم الذي اشتهر بحس تخطيطه العسكري وبراعته في قيادة جيوش المسلمين في الأندلس.

إلا أن الكاتب هنا وظف الملامح التراثية للشخصية بتعبير يناقض المدلول التراثي للشخصية، وكأن الكاتب هنا أراد من خلال هذه المفارقة أن يعمق الإحساس

بافتقار عصرنا إلى مثل تلك الشخصيات الماضية، أو أن يثير المتلقي للمقارنة بين الشخصية التراثية والملامح المعاصرة المضادة.

"يتمثل التوظيف العكسي في استحضار الشخصية التراثية والتصريح بها مع إضمار دلالتها التراثية وعدم التصريح بها، ثم إضفاء الدلالات المعاصرة المخالفة لدلالتها التراثية..."١٧٥.

يقول الكاتب في روايته:" منذ زمان وطارق بن زياد تنازل عن دوره القيادي، ولم يعد ينظر إلى عدو أو بحر، فكل الأشياء سبقته بمئات الآلاف من الأجيال، ولا خالد بن الوليد تعتريه الحمية ليقف في وجه الأعداء،إذن ماذا يريد هذا العنترة في هذا الزمن الذي تنازلت فيه القيادات عن أدوارها، وتخلف الجند عن خوض رحى المعارك"١٧٦.

إن الكاتب ارتضى أن يغير أدوار الشخصيات، ويدمج الماضي بالحاضر، ويضيف بعض التصرفات التي لا تمت للشخصية بصلة، كل ذلك حتى يعبر عن رفضه للواقع المرير.

إن المخالفة في أغلب الأحيان قد تهدف إلى خدمة النص وإثراء قيمته الدلالية. ولا يخفى علينا ما للمبدع من حرية مطلقة في التصرف بالنص والشخصيات حسب ما يراه ناجحا في تعميق الدلالة الكلية للنص، بغض النظر عن مخالفته للمصدر التاريخي أو موافقته له.

وفي مسرحية (ابن ماجد يحاكم متهميه) للكاتب نفسه، استدعاء لشخصية تاريخية استثمرها الكاتب لوظيفة دلالية، وقد استرسل في الحديث عن إنجازاتها العظيمة، والكاتب في سرده لتلك الشخصية فإنه يهدف من خلالها إلى البحث في قضايا الحاضر الراهن من خلال الماضي الغابر.

أحمد بن ماجد شخصية تاريخية بارعة يشار لها بالبنان في فنون الملاحة وعالم البحار، وقد سعى الكاتب إلى استحضار مآثر تلك الشخصية وإنجازاتها، وأن يبرئها من كل التهم والشائعات المنسوبة إليها، والتي تهدف إلى تشويه ثقافتنا، وتقديم أفكار هشة ومشوهة عن علمائنا، وفي هذه المسرحية يتصارع الواقع الحقيقي مع الآخر المشوه إلى أن يتم إدراك الحقيقة بالحجة والمنطق،عندها نتلمس الطريق الصحيح نحو تاريخنا الحقيقي دون زيف أو تحريف.

"المؤيد: محاكمة ابن ماجد

الرافض: بل إعادة محاكمة أحمد بن ماجد

(تبدأ المحكمة في الانعقاد)

يسأله أحدهم: من أنت؟

ابن ماجد: اسمي أحمد،أبي اسمه ماجد،وهو رجل من رجالات هذا البلد العظيم،وكان راسخا في علم البحر، وقد نظمت في هذا الشأن أرجوزتي(الحجازية) المشهورة من ألف بيت..لقبت بألقاب عديدة منها: لقب الشهاب وجاء ذلك في أرجوزتي(الهادية)..ولقب شهاب الدين.. ورئيس علم البحر..ومعلوماتي في علم الملاحة والجغرافيا تفوق كثيرا معلومات الجغرافيين الغربيين في البحر والسواحل والموسميات وتفسير هبوب الرياح والمد والجزر"١٧٧.

"شاب: أبعد كل هذا ونتهم ابن ماجد بالخيانة؟

ابن ماجد: التهمة يا عزيزي جاءت من غريب وهذا لا يهم، المهم أن نصدق نحن هذه التهم.

شاب: وماذا يمكن أن نفعل إزاءها؟

ابن ماجد: أن نبحث نحن،ونكتب نحن عن أنفسنا، لندحض هذه الأكاذيب"١٧٨.

وفي موضع آخر: "شاب: كيف ندحض الأكاذيب ونحن لا نملك إلا مصادرهم؟.

ابن ماجد: قلت اقرؤوا الأراجيز١٧٩ جيدا،ونقبوا عن أحداث التاريخ.. كنوز الوطن برموزه التاريخية، وتراثه العريق، وحضارته التي أراد لها الآخرون الفناء"١٨٠.

أعاد الكاتب استثمار هذه الشخصية التاريخية بهدف إعادة تقديمها من وجهة نظر مختلفة، وإسقاطها على الأوضاع المعاصرة وعلى قضايا الحاضر وإشكالياته المتمثلة في تزييف الحقائق، واختلاط الحابل بالنابل، والجهل بالتاريخ.

إضافة إلى الشخصيات الإيجابية ثمة شخصيات سلبية في اتجاهها وفكرها لما تحمله من صفات الظلم والطغيان، وقد يسعى الكاتب إلى استغلال إيحاءاتها للتعبير بها عن أوضاع معاصرة،من بين هذه النماذج السلبية تظهر شخصية (النمرود)، فقد ورد ذكره في قصة (فجيعة النمرود) للكاتبة باسمة يونس ضمن مجموعتها القصصية (رجولة غير معلنة).

والنمرود١٨١ أحد ملوك الدنيا الأربعة الذين ذكروا في القرآن، وهو من الملوك الكافرين،فقد تجبر في الأرض وادعى الربوبية،وكان قد طغى وتجبر وعتا وآثر الحياة الدنيا، فعاقبه الله عقابا عسيرا.

وقد استلهمت الكاتبة هذه الدلالات السلبية للشخصية من خلال استدعائها، ونلحظ من الكاتبة استيعابها التام لحياة النمرود ونهايته المأساوية التي يستحقها، كما أن توظيف هذه الشخصية السلبية قد يفتح أمام المتلقي آفاقا بعيدة لفهم وتأويل النص.

"كان اسمه النمرود، وكان شرا مستطيراً، وكان الرجال يخشونه، والنساء يختفين بين جدران بيوتهن حينما يخفق في المكان ذيله المتطاول...نهض فتزلزلت القلوب، ومشى بينهم متفاخرا فأحنوا رؤوسهم جزعين، سقطوا راكعين مرتعدين ثم وقفوا خاشعين يبتهلون إلى الله أن يرضى النمرود عنهم ويعمي بصره عن مساوئهم"١٨٢.

"دهشوا مما رأوا، فالنمرود يلطم رأسه ويسوطها بجديلة معدن في يده بقسوة، صاح النمرود متألما باكيا متوسلا.. عجب الواقفون من نعيبه الذي بدا كصوت بومة نائحة رأوه يسقط فوق ركبتيه مقعيا كما يفعلون هم، وينحني أسفل سيقانهم متوسلا.. كان يتوسل إليهم كي يرفعوا عن الأرض أقدامهم ويخلعوا أحذيتهم ويضربوا رأسه بها كي يقتلوها.. ثم فهموا بأن ذبابة ضئيلة تسللت إلى رأسه عبر أذنيه وقبعت تئز في رأسه وتمزق بطنينها جمجمته"١٨٣.

وقد هدفت الكاتبة بهذه الشخصية إلى تجسيد أنماط من البشر كالنمرود في طغيانهم وتجاوزهم الحد في الظلم،والاستبداد والتسلط على بني البشر، وكأن الزمن التاريخي منذ ذلك العهد وإلى الآن يعيد نفسه،ففي كل زمان ومكان نجد الغث والسمين، الصالح والطالح، والعاقبة للخير أما الظلم فمرتعه وخيم. كما أنها قامت بسرد أحداث مرت بها تلك الشخصية، وتكاد القصة أن تكون في هذه الحالة ترجمة لحياة الشخصية التاريخية، تستمد مضمونها من التاريخ بما يتلاءم مع رؤية الكاتبة.

إن المتتبع لأعمال الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي يلحظ تعويله على المصدر التاريخي كمرجع أساسي له في إبداعه المسرحي،كما نلحظ تعامله مع الموروث التاريخي بطريقة مباشرة في سرد الحقائق والأحداث التاريخية.

فهو مدرك تمام الإدراك أن التاريخ الحاضر يحمل صورة من صور الماضي، ليس بحرفيته إنما بتأويلاته وصوره المنعكسة على صور الماضي وأحداثه.

وفي حديث الدكتور سلطان القاسمي عن شخصية النمرود نجد الدكتور سلطان القاسمي في مسرحية (النمرود) يستحضر تاريخه وشواهده وآثاره ليقدم أنموذجا رديئا لحاكم ظالم مستبد يتحكم بمصير الشعب ويستعبدهم، وهو رمز لكل جبار طاغية في كل زمان ومكان، هؤلاء لا يحصدون إلا النهايات المفجعة، فهم إلى زوال مهما علا شأنهم.

"لقد ألقيت القبض على من كان بأرض بابل من أهل بيت الضحاك،وضربتهم ضربا مبرحا، حتى ماتوا جميعهم تحت سوطي هذا....أين الضحاك؟"١٨٤.

"أيها الناس، سأصعد إلى السماء؛لأثبت لكم أنه لا رب هناك غيري.ولو وجدت من ادعى الربوبية، سأحضره إليكم، وأقتله أمامكم"١٨٥.

وللكاتب نفسه مسرحية تاريخية أخرى بعنوان(عودة هولاكو١٨٦)، تلك الشخصية التي استطاعت أن تصل إلى قلب الأمة الإسلامية فتفككها وتهز كيانها، وعودته تعني أن أطماع (الهولاكيين) لن تنتهي، بل هم في تجدد مستمر بعباءات مختلفة وقناعات متعددة، وكأن الكاتب أراد منا أن نقف وقفة تأمل صادقة مع أنفسنا لنكون شاهدا على التاريخ (ما جرى بالأمس) و(ما يجري اليوم)، وأن مثل هذه الشخصيات المتجبرة لن ترتدع عن طغيانها واستبدادها إلا بالتلاحم والوقوف معا في صف واحد وإرادة واحدة:

"هولاكو: أيها الخليفة ألا تعلم أن الله قد اختار جنكيزخان ليحكم العالم.. فإن كل من أطاعنا وسار معنا واستقام على ذلك قلبا ولسانا سيكون سعيدا في هذه الحياة، أما من خالفنا فإنه لن يهنأ بهذه الحياة... (الخليفة يجر إلى الخارج.. يسمع صوت الخليفة المستعصم وهو يصرخ صرخات متتالية ثم يسكت)، يدخل أحد الجنود وهو يقول: أحد الجنود: سيدي لقد مات في يدنا قبل إتمام السلخ!

هولاكو: اسلخوا جلد وجهه ميتا وأتوني بالجلد!"١٨٧.

فكان الطاغية(هولاكو) رمزا للمستعمر الذي يلجأ إلى البطش والعدوان ويتخذ كل الطرق الدنيئة لتحقيق مآربه والوصول إلى رغباته، ورمزا لكل عدو يتربص بنا في أي زمان ومكان.

وقد استطاع (هولاكو) التغلب على المسلمين حينما وصل التخاذل العربي الإسلامي ذروته في نهاية الدولة العباسية، فقد حاصر وجنوده قلاع المسلمين في مناطق عدة ولا أحد من المسلمين يهب لنجدتهم، ليس هذا فحسب بل بلغ السيل

الزبى بتواطؤ الوزير مع العدو،فتسقط بغداد تحت سيطرة (هولاكو) نتيجة ضعف المسلمين وتخاذلهم وانصرافهم عن شؤون أمتهم وقضاياها١٨٨.

لقد أسقط الكاتب ما حدث للدولة العباسية على ما يحدث في واقع الأمة العربية،وكأنها إشارة لافتة إلى ضرورة النهوض ونفض غبار التخاذل والضعف.

أما مسرحية (الاسكندر الأكبر)١٨٩ ذلك القائد الذي دانت له الدنيا في العالم القديم، وغزا العالم شرقه وغربه رغبة في الهيمنة والاستبداد والتفرد، حتى وضع نصب عينيه احتلال الجزيرة العربية لكنه لم يظفر بها؛ لأن الموت سبقه قبل بلوغ هدفه.وهو جبار متغطرس لا يقوى أحد على مواجهته،أو مهاجمته بعدما بسط نفوذه في كل مكان.

"الاسكندر: أنا الاسكندر الأكبر... أنا ابن الإله آمون.."١٩٠.

وفي موضع آخر: " بطليموس: كتاب الهند لتيسياس؟ حقا إنك لا تستطيع الصبر أليس كذلك؟.

الاسكندر: لا. وعندما نحتل الهند، نستطيع أن نقول أن كل آسيا في أيادينا.. عندها سنعود،وسنبدأ بتغيير العالم، يا بطليموس.

الاسكندر: يا أيها الإله زيوس من على هذه الأرض يتجرأ أو يهاجمنا الآن؟!

الاسكندر: هؤلاء شعوب العرب لم يرسلوا سفيرا لهم إلينا.. ولم يعلنوا التبعية وأصبحوا هم الوحيدين في المنطقة الذين لم يخضعوا لي.. كل الشعوب قدمت لي الولاء والطاعة لذلك لابد من غزو واحتلال الجزيرة العربية وإقامة مستوطنات هناك"١٩١.

تلك الشخصية المتغطرسة المهيبة الجانب من الجميع موجودة بين ظهرانينا في زمننا الراهن الذي نعيشه، إلا أن العدو مهما طغى وتجبر ستكون نهايته كنهاية الاسكندر الأكبر والنمرود وغيرهما، وهذا ما أراد الكاتب تصويره لنا.

إن الدكتور القاسمي كان ماهرا في اقتناص الأحداث التاريخية المهمة وإسقاطها على الواقع التاريخي ومزجها بالحس المتخيل والرؤية الجمالية.

٢- استدعاء الأحداث التاريخية:

للأحداث والوقائع التاريخية إطار زماني ومكاني محددين، يتم استدعاؤها بما يتناسب والرؤية الفكرية للكاتب، فتصبح العلاقة بين الزمنين الماضي والحاضر علاقة تلاحم تنقلنا إلى آفاق إنسانية رحبة تجمع بين القديم والحديث.

فالأحداث التاريخية لا تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فهي قابلة للتجدد على امتداد التاريخ وبصيغ وأشكال مختلفة، وأحداث ومواقف جديدة ١٩٢.

والإشارة إلى الأحداث التاريخية تنقل المتلقي إلى تلك الأحداث فيستحضرها كأنها ماثلة أمامه بصياغة خاصة وحلة جديدة تضفي على العمل التراثي تألقا ونضجا وحيوية.

ولم يخل الأدب النثري الإماراتي من ذكر الوقائع والأحداث التاريخية، ففي رواية (السيف والزهرة) للكاتب علي أبو الريش، وقصة (الشقاء) للكاتب علي عبدالعزيز الشرهان، ورواية (شاهنده) للكاتب راشد عبدالله،وقصة (حقل غمران) للكاتبة سعاد العريمي، وفي أغلب النصوص النثرية يركز الأدباء الإماراتيون في كتاباتهم النثرية على مرحلة ما قبل اكتشاف النفط، فقد اتسمت بالقساوة والمرارة،وانحصرت في عالمين يمثلان حياة الإنسان الإماراتي:عالم الصحراء بجفافها وقسوتها، وعالم البحر بأهواله ومخاطره، ولكن لابد من السعي طلبا للرزق رغم شظف العيش ورغم ما واجهوه من مصاعب وآلام. تلك المرحلة التاريخية من حياة الإنسان الإماراتي بكل ما فيها من قيم وعلاقات وعادات وسلوكيات تميط اللثام عن موروث تاريخي إماراتي يشكل عالما من الصراعات والأحداث التاريخية ومرارات من الشقاء وصعوبة العيش.

إن قصة (الشقاء) لعلي الشرهان تعود بنا إلى الماضي ومرحلة ما قبل النفط، حيث يصور الكاتب مدى معاناة الأسر الإماراتية في العثور على لقمة العيش، فيرحل الوالد العجوز الذي كان يكدح ليلا ونهارا دون أن يوفر لقمة العيش لأسرته، ثم ترحل الأم التي تكبدت مشاق الحياة مع زوجها، ويظل الابن ينتظر المجهول في صمت وقلق.

"فقدت كل شبابي وأنا أحرث وأزرع تلك الأرض دون أن أحصل على فائدة تريحني مما أنا فيه من إرهاق"١٩٣.

"البقية في حياتك، والدك قد مات، وجدناه ملقى في الترعة وبجانبه المنجل (الداس) وكمية من الحشائش..."١٩٤.

"ملأت الدموع عيني، حاولت أن أحبس بكائي الذي احتقن في جوارحي ألما على فراقه، وحسرة على الأحلام التي عشنا لها سويا، والنهاية شقاء وموت.. نحن البيادير لا أمل لنا في الأحلام..."١٩٥.

أما قصة (حقل غمران) لسعاد

العريمي، فقد صورت قتامة العيش قبل اكتشاف النفط، ومعاناة أولئك الذين يزجون زجا إلى الهلاك وليس بأيديهم فعل شيء سوى الاستمرار في العذاب والشقاء أملا في مصير أجمل وحياة أفضل.

"كانت الصحراء مفتوحة على المدى البعيد لا تحدها جهات متوحدة مع حرارة الشمس اللاهبة"١٩٦.

"صحراء شاسعة على مرمى البصر..يتأملها غمران في نهاره الفارغ، أما في الليل فهو متيقظ حذر يقاوم وحش النار...كانت شظايا اللهب ترعش جسده، والحرارة تزداد كثافة"١٩٧.

وفي قصة (مرارة البحر) ضمن المجموعة القصصية (عين على الماضي) للكاتب خالد بن حميد القاسمي، يؤكد على ما سبق ذكره من قساوة العيش، والصبر على مخاطر البحر وأمواجه العاتية في رحلتهم الطويلة من أجل الرزق والتي تستمر لمدة لا تقل عن أربعة أشهر.

"بدأ البحارة يجمعون أمتعتهم للبدء في المضي لكسب رزقهم، فقد اعتادوا ركوب البحر والغوص فيه بحثا عن اللؤلؤ الذي كان المصدر الوحيد للدخل وهو أيضا التجارة المربحة في تلك الفترة"١٩٨.

"عيونهم تتطلع إلى البحر لكن قلوبهم متعلقة بأهلهم وقريتهم..إنها الحياة لا ترحم..فهم في مواجهة رحلة طويلة شاقة....الله تعالى أعلم هل سيعودون سالمين أم أنهم سيواجهون أمورا لم تكن بالحسبان؟"١٩٩.

وأما رواية (شاهندة) للكاتب راشد عبدالله فتؤكد على مرحلة ماضية قاسية في تاريخ الإمارات تجلت في أهوال البحر، والغوص بحثا عن السمك واللؤلؤ، كما ظهرت في مهنة الرعي والزراعة وما يكتنفهما من متاعب ومشاق، إضافة على ذلك فالرواية تؤرخ لبداية القدوم الأجنبي إلى الخليج بحثا عن الرزق، هذا النزوح استمر إلى وقتنا الحالي حتى غدا سمة بارزة في الخليج.

"وفي القرية ترى البؤس وتشمه وتلمسه، فلم يبق أمام أهلها الطيبين إلا حياة الانتظار، فلقد تعودوا أن ينتظروا طول العام.. وهم لا يعرفون ماذا ينتظرون..."٢٠٠.

"إنهم في عرض البحر عبيد، وعلى الشاطئ فقراء..يسرق هو وغيره مجهودهم خلال شهور الغوص، إن كل الذين يتحدثون هم الذين يغوصون إلى أعماق الخليج، يتعرضون لحافة الموت وأحيانا الموت نفسه.. ويظلون على هذا الحال جيلا بعد جيل.."٢٠١.

"ففي عرض البحر أيها الرجال تتضح معادن الرجال.. إن عاصفة على السفينة أو هجوما من الأسماك الكبيرة عليها أو أمواجا عاتية..أو نقصا في الماء والغذاء تكشف معادن الرجال..ترفع الغبار ليظهر المعدن على حقيقته..."٢٠٢.

وعن فكرة القدوم الأجنبي، حيث جمع (شهداد) أسرته وقرر الرحيل سعيا وراء العيش: " واتفقوا مع ربان مركب صغير قادم إلى ساحل الخليج العربي ليدفع بهم إلى الشاطئ، فقد يجدون حياة أفضل من تلك الحياة القاسية التي يعيشونها واستمرت المسيرة يومين في عرض الخليج وكان بهذا المركب الصغير ما لا يقل عن خمسة عشر فردا يحملون معهم ملابس وأطعمة لبيعها في الخليج..."٢٠٣.

وردت فكرة النزوح الأجنبي أيضا في رواية (السيف والزهرة) لعلي أبو الريش، وما خلفه هؤلاء من مشاكل وجرائم وقضايا سلبية تهدد مبدأ الأمن والاستقرار:" كنا نعيش في أمان الله، نأكل ما يرزقنا الله به من بحره وأرضه، والخير يعم علينا من كل ناحية، فدخلتم علينا بكلام التطور..وجلبتم كل من هب ودب إلى البلد، فكانت هذه نتيجة ما جنته أفكاركم وما قدمته أيديكم إلى البلد....ثم ضرب كفا بكف....سوف نسمع ما هو أسوأ وأعظم..."٢٠٤.

"أجل في مجتمعنا يجتمع الصالح بالطالح، ولكن مسائل الجريمة كالقتل والانتحار لم نعهدها أبدا، ولم نألفها إلا بعد هذا التوافد المريب..."٢٠٥.

والحق إن الحياة مليئة بأجناس ومعادن مختلفة، ولا نستطيع أن نطلق الأحكام مجازفة، فنعمم حكمنا على كل الذين جاؤوا واغتربوا من أجل العمل فننعتهم بالسوء أو الشر، فالمجتمعات بشكل عام لا تخلو من المحاسن والمساوئ معا، وبجانب ما لمسناه من إيجابيات قدمها هؤلاء، وجدنا في الجانب المقابل سلبيات ناتجة عن استقدامهم.

وعلى الصعيد الآخر، ثمة تراث تاريخي تداولته المجتمعات سابقا واستمر لفترة طويلة، وظلت آثاره المتبقية متناثرة هنا وهناك وهي قضية (تجارة العبيد)٢٠٦. فقد عرفت الحضارات القديمة قبل ظهور الإسلام نظام الرق، فظهرت طبقة السادة وطبقة العبيد. يقوم نظام الرق على فكرة عدم المساواة بين الناس، وحين جاء الإسلام استنكر فكرة الرق وأعلن أن البشر جميعا متساوون، ودعا إلى تحرير العبيد،وجعل تحريرهم

قربة وحسنة وكفارة للذنوب. إلا أن هذه فكرة الرق مازالت راسخة في بعض العقول.

تناول بعض كتاب النثر الإماراتي هذه الفكرة المرتبطة بموروث تاريخي قديم في الخليج،ففي قصة (النشيد) للكاتبة سلمى مطر ضمن مجموعتها القصصية (عشبة) تحدثت عن البطلة(دهمة) المرفوضة في بيئتها الاجتماعية، نجدها مسلوبة الحرية ومقيدة في تصرفاتها وأفعالها، فليس لها حق التصرف في أي شيء، لأنها مملوكة لسيدها وهو وحده الآمر الناهي، أمها رفضت العبودية والذل وفقدت عقلها بعد إصرار سيدها على بيعها،ثم تعرضت للرجم والضرب إلى أن ماتت، وبعد مقتل أمها ترث ابنتها(دهمة) العبودية وتكتشف أنها حبلى من سيدها، وبصورة مأساوية تجد طفلها مقتولا.

"فراحت تنتقم من أهل البلدة وتقيم علاقات محرمة مع رجالها وتنجب أطفالا كثيرين، لقد حملت دهمة أحزان أمها ثم أحزانها المؤلمة وعذاباتها المستمرة"٢٠٧.

"الناس هنا ماتوا من الجوع، والبحر لم يكن يوردهم إلا المأساة..لذلك لجؤوا إلى بيع خدمهم السود..الكل فعل ذلك: الفقير والكبير..وصاروا يبيعونهم بأبخس الأثمان.أم دهمة سمعت بأن مالكها سيبيعها،فقفلت على نفسها الخيمة وبقيت يوما كاملا ملتحمة مع القلق والخوف إلى أن جنت"٢٠٨.

"بقيت دهمة عند مخدومها وكانت يافعة وجمالها يقتل الفاحش قبل السوي. فكان يتستر بالظلام ويأوي إلى فراشها متعززاً بشرعية أنه المالك لها "٢٠٩.

كما وردت هذه القضية- تجارة العبيد- كسمة تاريخية بارزة في الخليج في مسرحية (النخاس) للمؤلف المسرحي سالم الحتاوي الذي نجح في تشريح المشكلات والقضايا وظل هاجسه الأساس مجتمعه.

في هذه المسرحية تناول تجارة العبيد، ومسألة البيع والشراء حسب ظروف السيد أو المالك المادية والاجتماعية.

وكان امتلاك الرقيق في حد ذاته بصرف النظر عن الأعمال التي يقوم بها وجاهة اجتماعية وثورة اقتصادية، وكلما ازداد عدد الرقيق، ارتفعت مكانة المالك الاجتماعية٢١٠.

"ترى هالأيام سوق العبيد ماشي فيه خسارة "٢١١.

"أنا ماید بن عبید المزلاي من عقب ما كنت طواش وبيتي ما يخلا من النواخذه والطواويش..ايقوم الزمن يكسرني ويذلني للحاية.. الحاية اللي جبرتني أسوم ويهي عند بوكايد وأقوله إني ناوي أبيع خادم من خدامي"٢١٢.

"لا تلومني مجبور إني أبيعك وأشتري نفسي، وبوكايد نخاس صخي ويديه طلقة....ينثر الفلوس على العبيد الي يشتريهم نثار...وسالفة البيع هذي تراها جرت على اللي قبلك....واللي جرى على أهلك يجري عليك..."٢١٣.

وفي رواية (شاهنده) يتحدث الكاتب راشد عبدالله عن فترة الغوص وأهوال البحر، كما تطرق إلى فكرة المتاجرة بالبشر وبيع الرقيق لاسيما في المناطق الساحلية. وقد بيعت البطلة (شاهنده) مع والديها كعبيد وهم أحرار، فكرهت الرجال وبالأخص النخاسين منهم، وظلت تحمل الحقد في أعماقها وترغب في الانتقام منهم إلى أن حققت مآربها.

وقد قدمها الكاتب كنموذج للمرأة الرافضة للنظام العبودي الجائر،والساعية بكل ما تملك من دهاء وكيد إلى التخلص منه والتحرر من الذكورية المتسلطة بكافة أشكالها.

"نظر إليهم سالم وقال: أنتم لا تفهمون ماذا أقول.. ولكن ناموا..ناموا لساعات طويلة..ففي صباح اليوم التالي سأذهب بكم إلى سوق العبيد"٢١٤.

"قالت شاهنده لوالدها وهي تحبس دموعها: والدي لقد فهمت سر وجودنا هنا. نحن الآن نباع والأسوأ يا والدي أننا لا نملك أن نباع بالجملة..كل ما أخشاه أن تباع أنت لأسرة وأنا لأخرى وأمي لثالثة!! "٢١٥.

هذا الصراع الذي وقعت فيه العائلة والمتمثل في رفضها للعبودية يعكس الرغبة الحقيقية في التخلص من التقاليد الجائرة، والتطلع إلى احترام ذاتية الإنسان ونفض غبار الامتهان والاتجار بالبشر.

وفي قصة (الرحيل المر) للكاتب عبدالله الطابور،ثمة إشارة تاريخية إلى رحلات الغوص،وسلطة النوخذا، والمتاجرة بالعبيد وبيعهم مقابل الحصول على المال، فالنوخذا سعيد أمر بربط ثلاثة من رجاله بالحبال، وحينما اقتربوا من الجزيرة رأوا رجلا له عينان حمراوان، كث الرأس، وتبدو على وجهه الغطرسة، وما إن رأى النوخذا دار بينهما الحوار الآتي:

"الراس بكم يا نوخذا

بـ(ألف روبية)

ألف... لا هذا كثير

احتجنا لفلوس فعرضنا هذه البضاعة

تشتري ولا نروح
فأومأ بالموافقة
توكل هيا خذهم
فقال أحدهم: ليش عمي سعيد تبيعنا برخص التراب
رد عليه النوخذا: أنا على كيفي..أنتم الآن ملك هذا الرجل

في هذه الجزيرة التي اشتهرت ببيع الرق المسروقين والذين يتم تهريبهم يباع الناس هكذا..فهؤلاء قراصنة البحر يفعلون ما لم يفعله أحد يمزقون الحياة الحلوة ويبيعون الناس بأبخس الأثمان" ٢١٦.

وحول المضمون نفسه نجد إشارة واضحة إلى تجارة البشر في قصة (البحث عن السراب) لعبدالرضا السجواني، حيث تفجع الأم بفقد ولدها، وتبكي دما على ضياعه، وينفطر قلبها ألما وحسرة. فتكتشف فيما بعد الحقيقة المرة: " وقع بأيدي قطاع الطرق الذين يسرقون الإنسان ليبيعوه كما يبيعون السلعة، ولم يستطع مقاومتهم لحداثة سنه. ومنذ ذلك اليوم لا يعلم له خبر، ولا يعرف عنه نبأ"٢١٧.

ومن الأحداث التاريخية التي استدعاها كتاب النثر الإماراتي، قضية الاحتلال البريطاني، واحتلال الجزر الثلاث٢١٨، حيث يستلهم الكتاب هاتين الواقعتين في نصوصهم الأدبية؛ لإضاءة تاريخية تتضمن رؤية بطولية أو استعراض لحقائق تاريخية أزلية راسخة في وجدان الإمارات.

رواية (سهيل) للكاتب عبدالله الطابور تحكي لنا قضية الشهيد سالم بن سهيل وكفاحه ضد العدو دفاعا عن الأرض، فكان أول شهيد في بداية قيام الاتحاد، دخل سهيل معركة حامية دفاعا عن جزيرة طنب الكبرى ٣٠ نوفمبر ١٩٧١ والتي انتهت باحتلال الإيرانيين لها، وقد قدم الكاتب معلومات دقيقة عن الحادثة وظروفها بطريقة سردية تاريخية، كما جسد معاني وطنية كالشجاعة والتضحية والوطنية متمثلة في البطل الشهيد(سالم بن سهيل) ولم تزل هذه القضية التاريخية قائمة حتى وقتنا الحالي.

"أحد الرجال الإيرانيين يلبس ملابس مدنية حاول التقدم خطوات نحو المركز لإقناع الجنود بتسليم أسلحتهم والقبول بالأمر الواقع. سهيل رافضا ما يقوله القائد الإيراني: هذه بلادنا وأنتم ارحلوا ولا نقبل أي مساومة أو تهديد"٢١٩.

"في هذه اللحظة اشتبك الطرفان بين ستة جنود يحتمون في مركز الشرطة لا يملكون أي نوع من الأسلحة الحربية وبين جيش مدجج بالعدة..وبالطائرات والزوارق الحربية ومدافع الهاون والدبابات... أخذ الجنود الستة مواقعهم متحصنين في كل زاوية داخل المركز يدافعون بشراسة أمام سيل من القذائف المتساقطة بطريقة عشوائية..."٢٢٠.

"سدد سهيل رصاصات قاتلة إلى قائد المجموعة الذي يبدو أنه من أقرباء الشاه..فسقط على الأرض..مضت ثماني ساعات على المعركة..حاول مجموعة من الجنود الإيرانيين إسقاط العلم من السارية، والزوارق الحربية تطلق نيران أسلحتها، ولما رأى سهيل تركيز الجنود الإيرانيين طلقاتهم على العلم زحف بسرعة باتجاه سارية العلم محاولا الدفاع عن رمز الوطن، فما أحس إلا بالرصاص ينصب عليه من كل جانب..وسقط على تراب طنب وفاضت روحه تحت سارية العلم الذي أقسم أن يدافع عنه حتى آخر قطرة دم..."٢٢١.

"وكانت الجزر الثلاث المحتلة طنب الكبرى وطنب الصغرى وأبو موسى قضية الوطن التي لا تموت أبدا "٢٢٢.

وكما ذكر المؤلف فإن هذه الرواية تعد" وثيقة تاريخية تبرز ملامح اللعبة والمؤامرات التي حيكت على إمارة رأس الخيمة من قبل الانجليز ودورهم في انتزاع الجزر وتسليمها لإيران"٢٢٣.

وعن القضية نفسها والبطل نفسه يسرد الكاتب إبراهيم مبارك في قصة (صقر طنب) ضمن مجموعته القصصية (ضجر طائر الليل) صورة مشرفة لذلك البطل الوطني الإماراتي، كما يورد هذه القضية المفتوحة لغرض عدم التفريط بما نملك،وعرض سيرة الأبطال الذين هم فخر ورفعة لهذا الوطن ك(سهيل).

"يا والدي إني أكاد أموت قهرا وغضبا لذلك سوف أهجر هذه القرية، وأعمل حارسا لهذا الوطن"٢٢٤.

"يا سالم الجزيرة ساقطة في يد العدو مهما كانت المقاومة وإنه لجنون أن تستمر في الدفاع ولكن سالم لم يستسلم وظل يقاوم ببندقيته العتيقة حتى سقط شهيدا..حمل الأهالي الشهيد سالم سهيل ليدفن إلى جوار أجداده البحارة،وعلى أرض طنب قرؤوا الفاتحة على روح صقر طنب الذي ذاد عن أرضها مقدما روحه ثمنا لراحة بلده.."٢٢٥.

وللكاتبة فواغي القاسمي في مسرحية (الأخطبوط) ذكرى مؤلمة تدمي القلب وتنكأ الجرح، وتترك ندوبا غائرة تلح

بين الفينة والأخرى،وتذكرنا بجزء مسلوب من الأراضي الإماراتية هي قضية الجزر، وقد وظفتها الكاتبة كواقعة تاريخية لم تندمل بعد جراحها الثخينة فتقول: " ذكرى حزينة تتجدد كل عام في الثلاثين من نوفمبر الحزين..يوم أن فرد أخطبوط المؤامرة المقيتة أذرعه على جزرنا الحبيبة..طنب الصغرى والكبرى وأبوموسى..عندما اجتمعت محاور الشر حول مأدبة شيطانية لتبرم صفقة الغدر الدنيئة فانتزعت الأبناء من حضن الأم الدافئ..."٢٢٦.

ثمة إضاءات تاريخية لأحداث ماضية تستحق أن تسجل في صفحات التاريخ استخلاصا للعبر واستنهاضا للهمم، ومن تلك الأحداث التي لاقت حضورا في النثر الإماراتي: واقعة الاحتلال البريطاني، ولعل الواقع الراهن الذي نعيشه وما يسود فيه من فتن وصراعات هو الذي عاد بهؤلاء الكتاب إلى استرجاع الاحتلال بما يجره من ويلات.

يحكي الكاتب علي محمد راشد في رواية (ساحل الأبطال) محاولات بريطانيا احتلال رأس الخيمة ثم نجاحها في ديسمبر ١٨١٩ وقضائها على قوة القواسم البحرية والبرية، كما صور الكاتب البطولات المجيدة المتمثلة في القواسم ودفاعهم المستميت عن تراب وطنهم، وقد قدم الكاتب صورة دقيقة للقتال بين الانجليز والقواسم، كما رسم بطولات الشعب ومنهم (صالح) البطل الذي استشهد دفاعا عن الوطن وقبل خضوع رأس الخيمة للحماية البريطانية ٢٦/ ديسمبر ١٨١٩.

"إني لأعجب لأمر اللورد منتو، لماذا يمنعنا من محاربة هؤلاء القواسم؟ إنهم خطر علينا وعلى امبراطوريتنا وعلى مستعمراتنا وعلى تجارتنا في الهند وفي الخليج،إن ما ذكره الكابتن ستون عن قوة هؤلاء صحيح، لابد من فعل شئ ولكن كيف.. كيف؟."٢٢٧.

"قال الأمير حسن بن رحمه:إذا كان الانجليز يعدون العدة للغزو لا بأس، سوف نصليهم بنيران لم يروها من قبل، وإذا كانوا يحسبون أن غزوهم لرأس الخيمة عبارة عن نزهة فسوف نجعلهم يندمون على ذلك"٢٢٨.

"بدأت المدافع تهدر وأخذت القنابل تتساقط كالمطر على رؤوس الرجال، وعلى منازل المدينة.. استمر القصف ومع ذلك لم تستطع نيرانهم قهر صمود الرجال، تحولت البيوت إلى أكوام من الحجارة والخشب المحترق، والخراب عم جميع الأرجاء، اهتزت المدينة عشرات المرات ومع كل هذا لم تسكت بندقية واحدة، ولم يغير رجل من موقفه"٢٢٩.

"تتابع نزول القوات البريطانية لرأس الخيمة، وساروا يتوغلون إلى الداخل، ولكن الأمر لم يكن سهلا، فقد هجم عليهم الأهالي بالبنادق والسيوف والخناجر، فدارت في الطرقات معارك رهيبة، ورغم تفوق السلاح الانجليزي إلا أن ذلك لم يكن بالشيء الذي يرهب الأهالي،بل بالعكس زادهم إصرارا على الكفاح، فقد كانوا يهاجمون الغزاة وحناجرهم تعلو بالتكبير..."٢٣٠.

وقد عكست الرواية صمود أهالي رأس الخيمة ونضالهم المستمر ضد أعتى قوة استعمارية في تلك الفترة الزمنية، فجاءت الرواية بمثابة سجل تاريخي أدبي لمرحلة الاستعمار في دولة الإمارات، وإشادة واضحة لأولئك المناضلين الذين بذلوا دماءهم في سبيل الوطن.

"إزاء المقاومة العنيفة من رجال رأس الخيمة لم يجد الكابتن بريدجز من أمل في الاستمرار في المعركة، فأمر رجاله بوقف إطلاق النار والإبحار إلى بومبي... عمت الفرحة رأس الخيمة بهذا النصر، واستعادوا ثقتهم في أنفسهم، أما الكابتن بريدجز فقد رجع ولم يكن في ذهنه سوى أنه لن يعود لشواطئ رأس الخيمة مرة أخرى أبدا "٢٣١.

ويكاد الكاتب يلتزم بالمرجعية التاريخية في سرد أحداث الاحتلال البريطاني لرأس الخيمة، ويتعامل مع الحقائق التاريخية الثابتة بكل دقة وحرفية.

كما أدرجت الكاتبة فواغي القاسمي في مسرحية (الأخطبوط) أحداثا ووقائع تاريخية هامة تحدد مصير الوطن وتعلق وساما خالدا تفخر به الأجيال: " فما أروعه من خبر تطرب له القلوب فرحا، وتنفرج له الأسارير سعادة وحبورا إنه "الحدث التاريخي العظيم" قررت حكومة صاحبة الجلالة ملكة بريطانيا العظمى انسحاب القوات البريطانية من جميع الإمارات المتصالحة ومنحها حرية الاستقلال... سالم: لقد انتظرت طويلا هذا اليوم،أحمد: ولتسترخ أمواج الخليج العربي على ضفافه المشرقة.. فغدا تغادرها بوارج الاستعمار التي طالما أنهكتها بضوضائها وأحقادها..."٢٣٢.

أما الحدث التاريخي الذي أثلج قلوب الشعب الإماراتي وغمرهم بالسعادة والسرور: " نورد خبرا وصلنا أن حكام

الإمارات المتصالحة على ساحل الخليج العربي وساحل عمان اتفقوا جميعا على تشكيل دولة اتحادية أطلقوا عليها دولة الإمارات العربية المتحدة..."٢٣٣.

وفي مسرحيات الشيخ سلطان القاسمي نجد ضالتنا في البحث عن المادة التاريخية كمرجع أساسي في إبداعه الروائي والمسرحي، فقد عول الكاتب على قضايا أمته وهموم عصره، ونكاد نجد أغلب مسرحياته تحمل رؤى فكرية ملتزمة بقضايا كبرى، وفي إطار لحظة تاريخية لها حضورها في الواقع المعيش.

ففي رواية (الأمير الثائر) يؤكد الشيخ القاسمي أن من بين أهدافه: "تقديمها للقارئ العربي؛ليطلع من خلالها على جزء من تاريخه في الخليج العربي"٢٣٤.

تدور أحداث الرواية حول الأمير (مهنا) وطموحه في السيطرة على التجارة في الخليج ومحاربته للفرس.. وقد ركز المؤلف في سرد الجانب العسكري والسياسي في منطقة الخليج بهدف تسليط الضوء على شيء من تاريخ هذه المنطقة، وفي الرواية إشارات تفصيلية حول مقاومة الأجنبي الطامع في تحويل منطقة الخليج إلى منطقة عبور آمنة تخدم مصالحه التجارية، كما لا تخلو الرواية من التعريف بمنطقة (بندق الرق) وموقعها الجغرافي والزمني والاقتصادي والتاريخي والسياسي، إلى أن تتوالى الأحداث ويقتل الأمير (مهنا) بسبب الخيانات المتتالية والغدر وكأن التاريخ يعيد نفسه في حاضرنا اليوم، حيث المؤامرات الدنيئة والصراعات والفتن، إلى جانب التأكيد على نقطة هامة وهي التباين الواضح بين التخطيط العربي والتخطيط الأجنبي، ففي حين نجد العرب يتفقون على ألا يتفقوا،نجد الجانب الآخر يخطط بتأن لسنوات قادمة.

"لم يهدأ الأمير مهنا بعد تلك الهزيمة وإنما أخذ يدعو الناس للاستقلال بالمنطقة وإثارة نخوة العروبة فيهم ونبذ حكم الأجانب من ترك أو فرس، ومحاربة التسلط على تجارة المنطقة من قبل الانجليز أو الهولنديين"٢٣٥.

"بعد ذلك الانتصار على الفرس قويت شوكة الأمير مهنا واستطاع بذلك أن يعطي صورة صادقة عن نفسه وعن أتباعه، فهو ليس بزعيم قطاع طرق، أو قرصان يعتدي على السفن التجارية، وإنما زعيم عربي يقاوم الاحتلال الطارئ، وتدخل الأجنبي في شؤون بلده"٢٣٦.

"هكذا كانت نهاية الأمير مهنا، برفاقه استطاع أن يهزم أقوى الدول، ويوم أن غدر بهم كان سقوطه المخزي. فما أكثر أشباه الأمير مهنا في وطننا العربي"٢٣٧.

لقد قصد الكاتب من خلال تلك النهاية المؤلمة توجيه نظر القارئ إلى أمور عدة منها: أن المرء قوي بأصدقائه وتحالفهم معه وإخلاصهم له، وأن الغدر سبب رئيسي للسقوط في الهاوية والفشل، وأن الغرب يلهث دائما وراء أهدافه ومصالحه معللا ذلك بأن الغاية تبرر الوسيلة.

وفي رواية (الشيخ الأبيض) للكاتب نفسه تم استدعاء التاريخ بالتقاط حادثة من حوادثه وشخصية من شخصياته،والكاتب في هذه الرواية ينفذ إلى حوادث التاريخ والصراعات القائمة بين القوى الكبرى من خلال شخصية البطل (عبدالله/ بول) ويعود بنا إلى أحداث مرحلة هامة من تاريخ منطقة الخليج العربي في مطلع القرن التاسع عشر، حيث كانت المنطقة مطمعا للقوى الدولية الخارجية آنذاك.

قدم (عبدالله) اسمه الحقيقي هانس هيرمان بول إلى منطقة (ظفار) ضمن سفينة أمريكية ذات هدف تجاري وكان طفلا فتبناه (محمد بن عقيل) وأحسن تربيته ثم تتوالى الأحداث ويقتل والده فيقرر الانتقام من القاتل ويظفر به ويقتله، وبعد صراعات وحروب في منطقة الخليج ينتهي به المقام إلى مقتل ولديه وإصابته بجروح وأثناء تلقيه العلاج يدخل عليه رجال المهرة ويبايعونه فيصبح شيخا لقبيلة (القرا) لمدة طويلة من الزمن، وكان يلقب بـ(الشيخ الأبيض).

"كان الانجليز يسيطرون سيطرة تامة على البحر الأحمر منذ سنة ١٨٠١بعدما أخرجوا الفرنسيين من مصر في تلك السنة...وبعد أربع سنوات من ابتعاد الفرنسيين من البحر الأحمر،عاودوا الرغبة في إقامة مستعمرة لهم هناك ووصل خبر إقامة المستعمرة الفرنسية إلى الانجليز فبدؤوا استعدادهم للتصدي لذلك العمل، وفي السابع عشر من مايو أبحر مركب القرصنة الفرنسي متجها إلى البحر الأحمر بنية الاستيلاء على السفينة الانجليزية (أوليف) "٢٣٨.

"وصلت أنباء إلى مسقط بأن الحكومة البريطانية غير راضية عن السيد محمد بن عقيل، فاستأجر سفينة وحمل عليها كل ما نهب من السفينة الأمريكية (ايسكس)...قام الجنرال ديكان القائد العام للمستعمرات الفرنسية في الشرق في مايو ١٨٠٧، بمطالبة السيد

سعيد بن سلطان بإلقاء القبض على السيد محمد بن عقيل وتسليمه للفرنسيين. أما الانجليز فقد اكتفوا بتكليف كابتن (كريمر) قائد السفينة الملكية (كونكورد) بمطاردة السيد محمد بن عقيل وإلقاء القبض عليه ونقله إلى بومبي"٢٣٩.

انتقم عبدالله لمقتل والده(محمد بن عقيل) ثم " نقل عبدالله بن محمد إلى قلعة مرباط لعلاجه، وهناك أخذ اثنان من رجال المهرة وهما يضمدان جرحه يسألانه عن أصله، لأنه كان "يتردد بين أهل المهرة بأنه غير عربي، فأخذ عبدالله يروي قصته..حتى إذا ما انتهى من روايتها، دخل عليه أحد رجال المهرة وهو يصيح.. ياشيخ..يا شيخ عبدالله.. أنت اليوم شيخ القرا.. وهذه شيوخ القرا كلها جاءت تبايعك...عاش عبدالله بن محمد شيخا لقبيلة القرا مدة طويلة من الزمن وكان يلقب بالشيخ الأبيض"٢٤٠.

احتشدت هذه الرواية بالشخصيات والأحداث المتصاعدة لتكشف للقارئ جوانب عديدة من تاريخ المنطقة، وأثر القوى الأجنبية الطامعة فيها استنادا على الوثائق التاريخية العربية والانجليزية.

ولا غرابة في ذلك فأغلب نصوص (القاسمي) المسرحية تشكل نسيجا متشابكا قائما على إسقاط الحقائق التاريخية على الواقع العربي المكسور،وهو بذلك يناشد الهمة العربية بألا تخبو وألا تنحني أمام الأرزاء.

وللكاتبة لولوة المنصوري رواية اتخذت من التاريخ منطلقا لها أيضا، وقد استلهمت أوجه الحياة بكل أشكالها في (لنجة٢٤١)، وتبدو (رزيقة) الشخصية المحورية جذرا نابتا في فضاء المكان،وذاكرة حافظة للتراث التاريخي، وحاضنة للماضي بتفاصيله الدقيقة.

ترصد الكاتبة حياة أسرة عربية ساقتها الأقدار من مسقط رأسها(لنجة٢٤٢) بعد احتلالها من قبل بتواطؤ بريطاني في نهاية القرن التاسع عشر؛إلى المحرق في البحرين، ثم إلى جلفار في رأس الخيمة.وقد صورت حياة ثلاثة أجيال (الحفيدة، الأم، الجدة) يمثلن أزمنة مختلفة،وغياب الأم شكل فجوة بين جيلين مختلفين، وهذا ما جعل الجدة تعيش في كنف الماضي، وتلملم بقايا ذكرياتها.

عاشت الأسرة محنة عصيبة وواقع أليم بفقدان (الأرض الأم لنجة، وغياب الزوج، والأم، والحبيب) كل ذلك شكل جرحا نازفا لا يلتئم.

وقد شحنت الكاتبة النص بأحداث تاريخية في مواقف وسياقات متنوعة وهي بهذا العمل تقدم للقارئ تفاصيل تاريخية عن مكان كان موطنا للعرب حكاما وشعبا، ومرتعا للحياة الآمنة بكل تحولاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية،وذلك عبر ذاكرة (رزيقة) الراسخة في جذور الماضي.

ومن الأحداث التاريخية ما ذكرته (رزيقة) عن مصير شيخ٢٤٣ (لنجة) محمد بن قضيب القاسمي: " يقال إن هذا الشيخ قد خرج بمفرده إلى قرية شناص غرب لنجة، وقفل راجعا قبيل العشاء في ليلة مقمرة في البرية، قفزت إليه ثلاث نسوة من الحلكة ينادين باسمه،فزع منهن وفر راكضا بحصانه في الظلام تبعنه يهرولن سريعا خلفه، وما إن وصل الشيخ بيته حتى أخذته الحمى ولازمته الرعدة، ومازال عليها إلى أن تدهورت حواسه ومات إثر ذلك٢٤٤".

وتقول في موضع آخر: " نحن اللنجاويين خبرنا حربا أعتى من هذه، وكانت بيوتنا من الطين مشرعة في وجه الموت القادم من غضب البحر أو غضب الإنسان"٢٤٥.

وعن إحساس (رزيقة) بالقهر والوجع تجاه مصير لنجة وهي تخاطب حفيدتها: " مهما بلغ بك حب جدك إبراهيم وجدتك رزيقة، فلا تطربي بانتمائك إلى أرض تجعدت هويتها، وشاخ ضوؤها، فباتت ترقد في عباءات الخرابة وتطلع على نداءات الهجرة والشتات، لنجة صعدت مع ربانها، هذا كل ما حدث"٢٤٦.

وفي منزل سالم (زوج الحفيدة) تخترق ميعاد زوجته الخزينة التي سترها زوجها عنها منذ زمن، وقد دفعها غيابه إلى معرفة محتوياتها وإذا بها:

"أرفف تحوي قصاصات لأحداث ووقائع ورسائل مشايخ لنجة إبان الاستعمار البريطاني على المنطقة، وصور من لنجة القديمة نشرت في صحف ومجلات عتيقة جدا، وصور لآثار بقايا قلعة برتغالية خربة على ساحل بلدة كنك، وصورة جامعة لطلبة المدرسة المحمدية في لنجة، وصورة مسجد (الشيخ) من بناء القواسم في لنجة..."٢٤٧.

قدمت لنا الكاتبة وثيقة تاريخية ثرة بأحداثها ومواقفها الخالدة عبر ذاكرة الشعوب، وقد أكسبت النص مذاقا سرديا يأخذ من التاريخ خطوطا ومعالم لينشئ بها مساحات اجتماعية كانت موجودة منذ وقت مضى.

والكاتبة إذ تعود بنا إلى مجدنا

التاريخي القديم في لنجة، وإلى قوة القواسم وإنجازاتهم البطولية هناك، فهي بذلك تؤسس لرؤية معاصرة قد تجعل من هذا التراث شيئا حاضرا وفاعلا ومتجددا، وذلك من خلال إمكانية تكراره بمواقف جديدة وأحداث وتفسيرات جديدة أيضا.

لقد جسد النثر الإماراتي شخصيات تاريخية، وأضاء أحداثا ومواقف متباينة، وأفاد من الميراث الفكري الموجود في المادة التاريخية، كل ذلك حسب تناول الأديب لهذه المعطيات التاريخية بما يتلاءم وقدرته على استلهام وتوظيف الموروث التاريخي.

وقد تعامل بعض الأدباء مع المادة التاريخية بكثافة حضور التاريخ فيها،في حين وجدنا البعض الآخر ينتقي من التاريخ ما يربطه بالحاضر بأسلوب حيوي متدفق بعيد عن الجمود والمباشرة، وسبب التباين هذا مآله إلى التبئير٢٤٨(طريقة الكاتب في تقديم الحوادث) إضافة إلى اللغة السردية وأسلوب الكاتب.

إلا أن النصوص النثرية الإماراتية- على وجه العموم- قدمت جوانب عديدة من الشخصيات والأحداث التاريخية ضمن رؤية فنية متماسكة، وكان حضور التاريخ فيها شيئا إيجابيا يستند على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وانتقاء أفكار ومواقف وقيم تراثية متفاعلة مع الواقع المعاصر، وممتزجة بأحوال العرب الراهنة، ولها تأثير واضح في نسيج المجتمع.

واستدعاء الكتاب للأحداث التاريخية السابقة: مرحلة ماقبل النفط وما يكتنفها من شقاء ومخاطر، وفكرة القدوم الأجنبي، وتجارة العبيد، والاحتلال البريطاني، وقضية الجزر الإماراتية الثلاث، كل تلك الأحداث عبرت عن ثقافة الأديب التاريخية، وسطرت بطولات الأجداد، وأضاءت جانبا من الوعي القومي. وبعض تلك القضايا ما زال قائما ومستمرا حتى وقتنا الحالي.

وللكاتب مطلق الحرية في أن يسرد من التاريخ ما يريد وما يتناسب مع رؤيته، وأن يضيء للقارئ شيئا من الماضي العريق، ولكن بدلالات وإسقاطات معينة تصبغ العمل بصبغة تاريخية دون أن تجعله درساً تاريخياً بحتاً.

الموروث الأدبي

يعد الموروث الأدبي من المصادر التراثية الأساسية التي عكف الأدباء على النهل منها واستدعائها في نصوصهم الأدبية، ولا غرو في ذلك فالنص التراثي الأدبي هو النموذج الثر بكل ما يحمله من إبداع ومزية، ولا يزال إلى اليوم ذا فاعلية واضحة على النصوص الجديدة.

ويعنى الموروث الأدبي بالعناصر الأدبية التي انتقلت إلينا عبر الزمن الماضي من شعر ونثر،وستكشف الدراسة عن مدى حضور هذا التراث الأدبي في الأعمال النثرية الإماراتية ومدى تفاعلها معها.

وتجدر الإشارة إلى وجود تشابك وتداخل بين عناصر الموروث الأدبي وغيره من المصادر التراثية الأخرى كالمصادر الدينية والمصادر التاريخية، لهذا نجد الشخصيات التاريخية قد تتشابك مع الشخصيات الأدبية والدينية على اعتبار وجودها التاريخي، " فالشخصية التراثية الأدبية هي شخصية تاريخية باعتبار ما، فقد كان لها وجودها التاريخي، إلا أنها إلى جانب هذا الوجود التاريخي تتميز بهوية الأدب عن سائر الشخصيات التراثية الأخرى"٢٤٩.

ويبقى توظيف الموروث الأدبي لدى الكتاب والأدباء شيئا لصيقا بذواتهم ربما لارتباطهم العميق بالماضي، أو بحكم ثقافتهم الأدبية وذائقتهم اللغوية،أو قدرة هذا المنحى التراثي الأدبي على استيعاب تجربة الكاتب بأبعادها المختلفة.

ولتوظيف الموروث الأدبي عوامل عديدة منها:

- التعبير بالموروث الأدبي عن الواقع المعيش بكل تناقضاته وأشكاله.
- تنفيس الكاتب عن أفكاره المكبوتة وما يلازمه من قهر.
- مشاركة الأديب تجربته الأدبية وما يثيره النص السردي من تساؤلات وإيحاءات ضمنية متنوعة.
- نقل تجربة الأديب من مستواها الشخصي إلى المستوى الإنساني العام، فحين يستحضر الكاتب النصوص التراثية ويوظفها في نصه الأدبي فإنما يؤكد على وحدة التجربة الإنسانية٢٥٠.
- الكشف عن نماذج سامية من الشخصيات الأدبية وربطها بالمجتمع المعاصر وما يكتنفه من إرهاصات.
- حاجة الأديب إلى العودة إلى منابع الأدب البليغ حيث الرصانة والفصاحة والخيال الخصب.
- البحث في الموروث الأدبي عما يجسد قضايا الإنسان ويتجاوز واقعه الاجتماعي.
- تحقيق المزاوجة بين نص سردي جديد

ونص سردي قديم لإنتاج عينة أدبية جديدة من منظور جديد بين ما كان وما هو كائن.

أولا: النماذج التراثية الأدبية

تمثل النصوص التراثية السابقة نماذج أدبية فريدة في تاريخ الإبداع الأدبي؛ وذلك بما تحمله من مزية فنية حدت بالكتاب المعاصرين إلى محاكاتها واستلهامها في نصوصهم السردية. ومن النماذج التراثية الأدبية التي وظفها الكتاب في أعمالهم النثرية:

- ألف ليلة وليلة: لما تميزت به من عبقرية فذة في خلق القصص وإثارة المواقف والأحداث والسرد التخييلي ليس ذلك فحسب،بل غدا معينا متدفقا لا ينضب ينهل منه الكتاب العرب إلى اليوم،كما عكف الغرب على قراءته وترجمته والتأثر به واستلهامه في أعمالهم الأدبية.
- الأساطير الأدبية: وقد وجدت صدى في نفوس الأدباء لما تمتعت به من طاقات خارقة، وأجواء سحرية غير متناهية عكست كثيرا من الرموز والدلالات التي تصور طبيعة العقل البشري، ونمط تفكير الشعوب، لذا وجد فيها الأدباء مجالا واسعا للتعبير عن قضايا متعددة تلائم مستجدات العصر، وتخرج على المألوف في العمل الأدبي، فضلا عما تضفيه الأسطورة في النص من لمسات جمالية وفنية.

لقد أفاد الكاتب الإماراتي من النماذج التراثية الأدبية ووظفها في نصه التراثي لينتج نصا جديدا يمتزج فيه الواقع مع اللامعقول، ففي رواية (طروس إلى مولاي السلطان) استوحت الكاتبة سارة الجروان الإطار الشكلي لليالي العربية في بعض سماتها بدءا بالعنوان الذي يشي بطريقة إيحائية إلى وجود حكايات تروى للسلطان، إضافة إلى الاستهلالية التي تبدؤها ب: (سيدي ومولاي السلطان...بلغني أن) أو (سيدي ومولاي السلطان...حكي أن...)، كما قسمت الحكايات إلى طروس يتم فيها تقديم الحكايات بشكل متتابع دون انقطاع، بحيث يؤدي كل طرس إلى ما بعده دون تنافر.

وقد بلغ عدد الطروس سبعة عشر طرسا، على نحو يماثل تقسيم حكايات الليالي العربية إلى ليال، وتتداح أحداث هذه الطروس دون فاصل بين هذا الطرس وذاك متلاقية حول هدف تصوير وثيقة تاريخية لحياة اجتماعية بكل ما فيها من عادات وتقاليد وأنماط اقتصادية وثقافية وفكرية أنتجها الزمن الغابر ومازال تأثيرها يمتد إلى الزمن الحاضر، كما لم تخل الطروس من اختلاط الواقعي بالفنتازيا، وتطعيم السرد ببعض الأشعار التي تنبث في ثناياه،وفي هذا يلتقي مع الليالي العربية.

وبتتبع ملامح ألف ليلة وليلة الممتزجة في العمل الروائي الإماراتي، نرى الكاتبة تستهل روايتها بذكر أرقام الطروس: طرس أول..طرس ثان...الخ، وفي كل طرس عنوان يمثل الحدث المحوري العام ثم تستهل حديثها باللازمة الثابتة على مدى سبعة عشر طرسا وهي: (سيدي ومولاي السلطان...)

يبدأ الطرس الأول كالآتي:

"طرس أول

سيدي ومولاي السلطان

قالت السلطانة..

حكي أنه في منطقة جبلية ذات خصب وينع، حيث الوديان الجارية الأفلاج الباردة، وحيث ترتع الغزلان والوعول البرية، كانت الشمس تجتمع بالسحب ذات كل صبيحة، لكأنها تلقي إليها بلكنة الآمر قائلة:أيتها السحب المسخرة بين السماوات والأرض، أيتها المباركة،تشابكي وتضافري وكوني دثارا يحيط بالمدينة الخضراء،كي لا يبهت بساطها الأخضر، ولا تسخن أفلاجها وعيونها العذبة..هكذا تضافرت جهود الطبيعة وحبت بلدة "الخضراء" بهالة من نعيم ضنت بأقله على القرى التي تجاورها، فكثر الخير والرزق لقاطنيها من الأهالي الذين يشتغلون بحرفة الري والزراعة، وتربية الأنعام والبهائم...."٢٥١.

وتستمر الحكاية بعد ذلك، وفيها تقدم الكاتبة لمحات مشهدية لبلدة " الخضراء" التي استقر فيها الشيخ ابن عتيج وقومه،وتتمركز الأحداث حوله، ومن خلاله يتم تسليط الضوء على تفاصيل الحياة الاجتماعية من عادات وتقاليد، وعلاقات إنسانية متشعبة،وصراع الأجيال المتعاقبة، إضافة إلى التحولات الاقتصادية والثقافية والسياسية آنذاك.

وهكذا تتتابع الحكايات وتتواصل بلا انقطاع، ويتجلى في ثناياها استخدام الشعر كوسيلة معبرة عن الانفعالات النفسية للشخصيات، فالأم (موزة) ترثي زوجها (عتيج) الذي فارق الحياة:

"صيحي يالسبله وابكي حولين وابكي على فراق راعيج

شدي دعونج لا اطيحين عقبه عتيج من بيبنيج

بنشدج يا بدعة البيت وش هالأمر لي
حل غربيج

واتحسبه عرض من الناس أثره على صفوة أهاليج

وفي موضع آخر:" جمعة ازداد رفعة وذاع صيته بين أبناء القبيلة والقبائل الأخرى، ونال شهرة واسعة في تلك السنة الطاحنة، وقد سرت ابنة عمه سرورا عظيما، فأنشدت الأهازيج والقصيد غبطة به وتفاخرا:

حافظ على من قابل الجيش وقت الضحى والدم رايب
أهل السلاسل والمناقيش وادعوا تحت السرايب٢٥٢

وقد أفادت الكاتبة في استخدام الأشعار تعبيرا عن الحالة النفسية للشخصية مما يضفي على العمل الروائي عمقا في تصوير خلجات النفوس وما يعتريها من عواطف متضاربة.

وفي توظيف عنصر الجن والعجائبية، نجد احتفاء الرواية بالأحداث التي يختلط فيها الحلم بالحقيقة والخيال بالواقع: " إن أولادك قد حولوا إلى بهائم، ولن تنتهي أعمار هذه البهائم إلا بانتهاء أعمار أولادك في حقيقة آدميتهم، وإن السحر الذي مورس عليهم لا يستطيع فكه سوى الأربعة الذين سحروهم..."٢٥٣.

"الأربعة بعد أن حولوهم إلى بهائم طاروا عائدين إليك ليحملوا صغيرتك الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة من بين إخوتها، غير أنهم في أثناء طيرانهم إلى هنا سقطت عليهم صاعقة من السماء فأحرقتهم، وكان ذلك أعلى المعشرة من الجهة الغربية، وبإمكانك أن تذهب إلى هناك ستجد جزءا من أعلى الشجرة من جهة الغرب قد احترق..وابحث عن بقايا أنيابهم لاشك أنك ستجدها في المكان ذاته أيضا، إن لكل واحد منهم أربعة أنياب لونها أشبه بالزرقة النيلية.."٢٥٤.

لقد حققت الكاتبة ذلك الانسجام الشكلي بين (طروس إلى مولاي السلطان) و(ألف ليلة وليلة) في بعض سماتها الفنية، وقد استحضرت أجواء الليالي الحكائية دون أن تقع أسيرة لهذا النموذج الروائي برمته-شكلا ومضمونا- بل حلقت في أجواء الواقع الحاضر ووفق رؤية معاصرة، لتؤكد على قدرة العمل الروائي في استلهام التراث، وفي التلاقح مع الأشكال التراثية دون أن يحدث هذا الامتزاج أي خلل أو ملل أو ثغرة في العمل الروائي، بل على عكس ذلك فقد جاء العمل الروائي بمذاق خاص ونكهة فريدة ونص جديد يدخل فيه القارئ أجواء الحكايات القديمة، ثم ينسحب إلى أجواء الواقع الاجتماعي بكل مناحيه المختلفة.

ومن استلهام الشكل الروائي القديم ما قدمته الكاتبة وفاء العميمي في قصتها (ما لم يقله دمنة في كتاب كليلة ودمنة) ضمن المجموعة القصصية (غرباء) فقد استقطبت كثيرا من سمات الشكل الروائي لكتاب كليلة ودمنة، وعنوان القصة نفسه يشي بمضمون النص السردي، وكأنها استحدثت بابا جديدا لم يقله دمنة إلا أنه يلتقي مع آخر حكايات كليلة ودمنة وهو "باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين"٢٥٥.

وجدير بالذكر أن هذا التراث الإنساني (كليلة ودمنة) قد وضعه الفيلسوف بيدبا لدبشليم٢٥٦ الملك، وقد جاء في صورة أقاصيص متنوعة على ألسنة الحيوانات تتضمن الأدب والحكمة " مما يحتاج إليه الملوك في سياستهم، والناس في معاملاتهم وذلك في خمسة عشر بابا"٢٥٧.

ومما جعل الفيلسوف بيدبا يروي هذه الحكايات على ألسنة الحيوان بدلا عن الإنسان تجنبا لقمع الحاكم وبطشه، فأنتج بذلك عملا سرديا مترابطا شاع صيته في الآفاق وترجم إلى لغات عديدة.

وقد حققت الكاتبة انسجاما بين نص تراثي قديم وآخر حديث ؛لتقدم عملا سرديا متماسكا يحمل رؤية عصرية ووظيفة فنية وجمالية تتوافق مع حقائق الواقع المعاصر دون أن يكون ثمة فجوة في نسيج عملها القصصي.

ومثلما جاء "الافتتاح الحكائي في كليلة ودمنة بصيغة معينة"٢٥٨: (حدثني عن)، (أخبرني عن)،(اضرب لي مثلا) كذلك فعلت الكاتبة في قصتها ثم شرعت في سرد القصة وعرض الحكمة والمغزى الذي تريده على ألسنة الحيوان.

وقد هدفت من خلال هذه القصة إلى تسليط الضوء على ما يعتري الإنسان من معوقات تحول دون تحقيق أحلامه وأمانيه، وقد تتمثل المعوقات بالرموز السياسية المحيطة بالحاكم والتي تحول دون تحقيق المطلوب كما أشارت القصة –ضمنيا- إلى ذلك.ولاشك أن الفشل في تحقيق الأحلام يجر خيبة أمل وانكسارا روحيا قاهرا.

إن رمزية هذه الحكاية توضح غياب العدالة الاجتماعية، وعدم القدرة على النقد المباشر الصريح للسلطان المتجبر وبطانته.

" باب ملك الطيور والحمامة"

"قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف:

قد سمعت هذا المثل فاضرب لي المثل في شأن المرأة التي تصيب الخير بعقلها ورأيها لأهل بيتها. قال بيدبا: كما أن المرأة لا تبصر إلا بقلبها، ولا تمشي إلا بحسها، كذلك ينبغي لها في كثير من الأمور أن تسلك طريق العقل والبصيرة،غير أن الرياح قد تأتي بما لا تشتهي السفن، ومثل ذلك مثل ملك الطيور والحمامة.. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الفيلسوف: زعموا أن حمامة قوي جناحها واشتد عودها تمكنت من الطيران، فقررت أن تستقل عن العش الذي احتضنها عندما كانت عظما يكسوه لحم أحمر..."٢٥٩.

لقد أسبغت الكاتبة من فكرها تعبيرات جمالية واعية، واختارت من الحكاية ما يتلاءم وبناء القصة " لتصبح الحكاية مزيجا من البعدين التراثي والمعاصر دون أن يطغى أحدهما على الآخر"٢٦٠.

ثانيا: الأساطير

الأسطورة نمط روائي يختلط فيه الواقع بالخيال، لقد ابتدعها الإنسان الأول لتعليل وتفسير ظواهر الطبيعة والحوادث الكونية، وشكلت الأسطورة المخزون الفكري الإنساني بسماته الثقافية وعقائده الدينية، وسواء " اتصلت الأسطورة بالعقائد الدينية،أم عبرت عن اللاشعور الفردي أو الجمعي،أكانت ذات سمات عالمية مشتركة،أم تفردت بخصائصها الفنية فهي في تصورنا شكل من أشكال التعبير الرمزي "٢٦١.

وردت الأساطير الأدبية كأحد النماذج التراثية الموظفة في النثر الإماراتي، وقد يلجأ الأديب إلى استلهام الأسطورة ليعيد صهرها وتشكيلها ويولد منها أشكالا جديدة محملة بمضامين تعبر عن روح العصر ومتطلباته الجمالية والفكرية٢٦٢.

تتباين طرق الكتاب في استيحاء الأسطورة،وفي هذا الجانب سأتناول ثلاثة نماذج مختلفة لتوظيف الأسطورة من خلال ما ورد في النثر الإماراتي. من الكتاب من وظف الأسطورة توظيفا كليا قاصدا من خلاله العودة إلى منابت الأسطورة واستحضارها للعظة والعبرة،أو لملامستها أرض الواقع المشابه لما كان، أو لإثراء القارئ بمعلومات قد يجهلها دون التصرف بمادتها أو استخراج الدلالات والأبعاد الفكرية والشعورية لتلك المادة ٢٦٣.

وثمة كتاب وظفوا الأسطورة توظيفا جزئيا محدثا تفاعلا بين الماضي الأسطوري والحاضر المعيش بأبعاده المختلفة.

وهناك من أفاد من الملاحم والأساطير فصاغ نماذج جديدة للبطولة تحمل ملامح أسطورية فيها من الغرابة والبعد عن المنطق ما يجعلها أسطورة وإن لم تكن لأساطير سابقة معروفة، وفي هذا استثمار للأسطورة بما يتلاءم مع الواقع والفكر المعاصر.

ورد التوظيف الأسطوري الكلي في مسرحية (شمشون الجبار٢٦٤) للشيخ سلطان القاسمي بكل ما تحويه من رموز ودلالات وإيحاءات الخير والشر،الحب والخيانة، الصدق والكذب. ويهدف الكاتب من خلال تقديمها إلى إسقاط معاناته وألم الواقع وخيباته على هذا الإرث الأسطوري في الذكرى الستين للنكبة؛ وذلك ليوضح للقارئ وللأمة العربية أن الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيلين – كما ورد في مقدمة المسرحية- لم يبدأ منذ ستين سنة فقط بل بدأ منذ سنة ١١٢٢ قبل الميلاد. " ولتبيان ذلك كتبت هذه المسرحية شمشون الجبار بعد أن اقتبست مادتها من نصوص الإنجيل"٢٦٥.

والكاتب في التزامه بوقائع الأحداث وبناء الشخصيات أراد أن يلتزم الصدق في عرضه للحقائق، وأن يقف العالم وقفة تأمل في هذا الواقع الذي نعيشه اليوم بما فيه من خذلان وضعف، فيتوحد عندئذ الأسطوري بالواقعي.

شمشون الجبار كما رسمه اليهود في الكتاب المقدس شخصية أسطورية خارقة وبطل فذ يملك قوة هائلة، استطاع أن يقتل الأسد بيديه، كما قتل ألف رجل فلسطيني بفك حمار، وفي نهاية حياته انتقم من الفلسطينيين بأن هدم المعبد بيديه وقتل فيه أكثر مما قتلهم طوال حياته. " شمشون: وفي الطريق هجم علي أسد، فخلعت فكيه..وتيقنت حينها أن الرب أنزل في قوة خارقة "٢٦٦.

"أنزل الرب القوة مرة أخرى في بدني عندما ذهبت إلى عسقلان فقتلت ثلاثين فلسطينيا وأخذت أملاكهم ورجعت إلى أهلي"٢٦٧.

"اليهودي الثالث: أيها الفلسطينيون تعالوا واستلموا شمشون! يتقدم الفلسطينيون بالهتافات.. يمسكون شمشون الذي يقاومهم.. يشد شمشون عضلاته وذراعيه فتنقطع الحبال.. ويفك وثاق يديه..يقف الفلسطينيون حول شمشون وهم يحاولون الإمساك به. يلتقط شمشون عظمة فك لحمار ميت ويبدأ يقاتل الفلسطينيين بها، حتى قتل منهم

ألف فلسطيني"٢٦٨.

وفي موضع آخر: " شمشون: يا رب أعطني القوة ولو لمرة واحدة لأنتقم من الفلسطينيين الذين اقتلعوا عيني؟ شمشون يدفع بيديه العمودين وهو يصرخ: يا رب دعني أموت مع الفلسطينيين.. ينهار السقف على شمشون والفلسطينيين، يقتل شمشون ومعه آلاف من الفلسطينيين بانهيار السقف عليهم.

أحد الفلسطينيين: الحضور كان تعدادهم ثلاثة آلاف، وحكام فلسطين معهم وشمشون معهم ياللهول.. ياللهول!"٢٦٩.

يتعالق النص المسرحي مع العهد القديم كما جاء في التوراة حول شمشون الجبار والشعب الفلسطيني، وقد جاء محملا بكثير من الدلالات المنطبقة على الواقع الراهن.

وعلى الجانب الآخر- المتمثل في التوظيف الجزئي- للأسطورة يعتمد الكاتب عبدالحميد أحمد في قصة (الجدار) ضمن المجموعة القصصية (السباحة في عيني خليج يتوحش) على الأبعاد الأسطورية كإطار للرواية وما يدور فيها من أحداث من خلال امتزاج الأسطورة بالواقع، ووجود شخصية أسطورية قديمة هي: (طائرالفينيق٢٧٠) الذي يحترق ثم يعود للحياة من جديد، ويربطها بشخصية الحاضر التي تجسد الحب أو الوطن أو الحرية فيمزج بينهما: " ظل الطائر عمرا وهو معلق بين الأرض والسماء.. عطشان يرى البحر تحته، كلما يقترب ليشرب تلسعه الشمس، فيرف بجناحيه محلقا وطاويا تحتهما عذاباته الصامتة..اسمها ليلى قارة مزروعة بالرياحين، أو هكذا حسبها حين رآها.. ابنة الوطن كانت حلما للطائر المحترق في عذابه،ولما صار الحلم حقيقة أصبحت الحقيقة تملؤها المرارة..لم تكن تعلم أن الطائر مثخن بالجراح..حصيلة اللقاء جدول يفيض بالعذاب ليصب في قلبيهما.. للطائر هموم حملها في صدره، لم يتصور أن الأرض التي استقبلته تئن هي الأخرى. قرر أن يحترق"٢٧١.

يوظف الكاتب هنا طائر الفينيق الذي عرف عنه في الأسطورة التجدد والانبعاث،وقد استخدمه كثير من الشعراء استخداما يدور حول المعنى نفسه٢٧٢، إلا أنه في القصة يقرر عدم الطيران بفقدانه المحبوبة(ليلى/ الوطن)، فيغدو رمزا للإنسان المعذب المستسلم لواقعه المكلوم، الذي يبصر النور والحرية والكرامة ثم يفقدها، فيتكوم على نفسه ويحترق ألما وقهرا وعجزا.

لقد وظف عبدالحميد أحمد الأسطورة توظيفا ناميا متحركا ليحدث تفاعلا بين الماضي الأسطوري والحاضر المعيش في عمله السردي القصصي.

أما النموذج الثالث في استيحاء الأسطورة فيتم من خلال رسم كائنات أسطورية تنتمي إلى عالم الأسطورة بسماتها وملامحها وأبعادها الأسطورية دون أن ترد في كتب التراث، لكن الكاتب حملها ملامح تراثية ليضفي على العمل السردي قيمة فكرية وفنية.

تمثل شخصية (دهمة) في قصة (النشيد) للكاتبة سلمى مطر ضمن مجموعتها القصصية (عشبة) شخصية ذات أبعاد أسطورية، فالمرأة " جميلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها، لها تكوين جسد جبار كأنه تكوين آلهة أسطورية"٢٧٣.

"كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ورأسها يشبه تكوين رأس حمامة بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر"٢٧٤ و" كنت أراها بشكلها الأسطوري المنتصب شبيهة بالشجرة التي تبتدع ذاتها.."٢٧٥. " كان وجه دهمة ممتلئا بإشعاعات القمر وبظل الليل..وقد ضمت الطبل إلى تجويف صدرها،وهي تضرب عليها ورأسها يعلو كما يعلو رأس الذبيحة عند قطع وريدها"٢٧٦.

والكاتبة لم تعزل الشخصية عن الواقع بل أحدثت تفاعلا بينها وبين نظرة المجتمع للمرأة بشكل عام، وللمملوكة بشكل خاص، فقد كانت (دهمة) المرأة الأسطورية شخصية مقهورة ومحاطة بسلسلة من العذابات والقهر والاستعباد لأنها مملوكة لسيدها،وله الحق أن يتصرف بها كيفما يشاء.

أشاعت الكاتبة في قصتها مناخا أسطوريا متجسدا في (دهمة) بحلة جديدة وبملامح أسطورية غريبة دون أن يكون ابتعاثها مرتبطا بتاريخ أو مكان محدد، وقد أسهمت في تحقيق مرادها للتعبير عن معاناة المرأة ومشكلاتها في المجتمع العربي.

توظيف الشخصيات الأدبية

حظيت الشخصيات الأدبية باهتمام الأدباء الإماراتيين، وذلك على اعتبار أن الشخصيات الأدبية بما تحمله من قيم إنسانية تعود بنا إلى الجذور العربية العريقة، وتتخطى الزمن التاريخي القديم إلى المعاصر.

وثمة آليات كثيرة يلجأ إليها الكتاب في استدعاء الشخصيات الأدبية في نصوصهم النثرية، كاستدعاء الشخصية باللفظ الصريح للاسم أو الكنية، أو قد يتمثل استدعاؤها من خلال ذكر أفعالها دون التصريح بالاسم، أو من خلال ذكر أقوالها٢٧٧.

ويبقى الجانب الأكثر أهمية أن يرد العلم التراثي " كجزء أصيل من بنية العمل السردي، بحيث يلتحم التحاما عضويا بكل جزء من أجزائه،ويكون له دور مهم في السياق.."٢٧٨.

ومن أكثر الشخصيات الأدبية شيوعا شخصيات الشعراء،"لاسيما أولئك الذين ارتبطت أسماؤهم بقضايا معينة سواء أكانت سياسية أم اجتماعية، أم فكرية،أم عاطفية"٢٧٩....إلخ.

ويتضح من خلال استقراء النصوص النثرية الإماراتية تركيز الكتاب على شخصيات الشعراء أكثر عن غيرهم من الأدباء. وقد يرجع ذلك إلى شهرتهم أو حاجة النص إلى مثل تلك الشخصية ومواقفها السديدة، أو إلى ثقافة الكاتب نفسه، ولكل مبدع رؤيته الخاصة في قراءة الموروث وتوظيفه حسب ما يقتضيه الواقع.

يستدعي الكاتب (علي أبو الريش) في رواية (سلايم) شخصية عنترة بن شداد ليخلق المفارقة بين عنترة الماضي وعنترة في زماننا هذا فيقول:

"أحد الأفراد يخرج من بين الجموع، يمتطي خيل عنترة العبسي، مشهرا سيفه وخلفه ألف شيبوب، يا ترى أية معركة هذه التي سيخوضها عنترة؟ أي حرب ضروس كتبت على هؤلاء المجبولين على القتل والفتك والتنكيل؟ سلايم لاتزال مدهوشة بهذا السيل العارم من الراكضين، مسحورين بنياشين عنترة المرصعة على كتفيه..أي نصر مؤزر انتزعه من فم الأسد ؟ أي كارثة ألحقها بالأعداء؟ الإجابة تبقى معلقة..أنت لازلت تعيش تاريخا عفا عليه الزمن، عنترة اليوم يفصل حتى لون جلد جنده ويضع على رؤوسهم العقال، هل هي مائلة إلى اليمين أو الشمال؟ هل هي متسقة عند المقدمة ضيقة من الخلف..."٢٨٠.

لجأ الكاتب هنا إلى التصريح باسم الشخصية التراثية، وبمجرد استدعاء الاسم فإن ذلك يحيل مباشرة إلى ماضي تلك الشخصية، وما اشتهرت به عبر التاريخ من فروسية وشجاعة وبحث عن الحرية، إلا أن الكاتب هنا أحدث المفارقة بين شخصية عنترة في الماضي ذلك الباسل الشجاع الذي لا يشق له غبار، وبين عنترة اليوم بمواقفه الضعيفة واهتماماته الركيكة.

وقد ذكر علي عشري زايد في كتابه:(استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) التوظيف العكسي للشخصية ويتمثل في " توظيف الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معان تناقض المدلول التراثي للشخصية"٢٨١.

هذه المفارقة تسهم في إثارة ما يهدف إليه الكاتب، وفي تشكيل الوعي لدى القارئ، وتعميق الإحساس بالعجز والافتقار إلى مثل تلك الشخصيات النبيلة الشجاعة.

إن عنترة المعاصر يترجل عن فروسيته، ويواصل هزائمه، وقد لبس رداء الخوف ولم يعد مهيب الجانب، فتحولت عودته المنتظرة عند الكاتب إلى يأس وهزيمة وخيبة، فبعد أن عقدت الآمال على تلك العودة يكتشف الكاتب بأنه عاش وهما، وعنترة لم يعد ذلك الحلم المرجو.

وفي موضع آخر من رواية للكاتب نفسه، رواية (تل الصنم) يوظف الكاتب الشخصية الأدبية ذاتها(عنترة) توظيفا عابرا للاستدلال إلى ما يرمي إليه، ولبث رؤيته حول الحلم والحقيقة، والشجاعة والجبن، والقوة والعجز.ورغم أن الصورة جزئية إلا أنها مشحونة بإيحاءات ودلالات بالغة:

" الشيخ الضرير يكتفي بالحلم، يزرع الآمال في الأرض الجدباء،حتى إنه لازال يحلم ببطولاتي المؤجلة، يسخر مني حينما أعلن له عن عجزي وقنوطي عن الإفصاح بكلمة تشفي غليله.. يحلم هذا، ويظن أنني أستطيع في لحظة أن أنسلخ عن جلدي، وأعلن العصيان على الضجيج،أقاتل كما فعل عنترة، وأنتزع عبلة من حصن أبيها الحصين..هكذا يتصور الشيخ"٢٨٢.

تصبح الأحلام والأماني خيالا يعجز تحقيقه في الواقع، وشتان ما بين الخيال والواقع.. فلماذا نكذب على أنفسنا ونحملها مالا طاقة لها به!! ولماذا نزرع الأحلام الكبيرة ولا نحصد إلا السراب!!،وكيف السبيل إلى الانعتاق عما ورثناه من سلوكيات خاطئة نسجت شخصياتها المضطربة.

" لماذا لم يقبل الشيخ الضرير بالأمر الواقع.. لماذا دعاني للأحلام الكبيرة ولم يلتفت إلى ذلك الركام الهائل من القيم التي زرعتها أمي..."٢٨٣.

وقد يوظف الكاتب نصا ما " لقيمته التراثية الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقائل معين"٢٨٤.

الكاتب ماجد بوشليبي في مسرحيته (أبيض وأسود) يجسد لنا معنى الحياة وأن الله شرع لنا كل ما يلبي احتياجاتنا، ومع الحياة هناك عالم آخر ينتظرنا وهو الموت، فيستشهد بعبارة أبي حيان التوحيدي التي تؤكد هذه الحكمة، وذلك في حوار جرى بين الشخصيات:

"ربيع: لماذا يتزوج الناس

(تدخل ليلى بطبق فيه جبنة وخبز وتناديه)

ليلى: تعال إلى هنا

ربيع: لا..دعيني هنا أنام

ليلى: تعال العجوز ليس هنا..قم (يأتي ويجلس)، تقول: لماذا يتزوج الناس

ربيع: سمعتني

ليلى: نعم..إنها الحياة.. أما سمعت قول التوحيدي يقول: (نساق بالطبيعة إلى الموت..ونساق بالعقل إلى الحياة)

ربيع: مالك والتوحيدي

ليلى: اجلس أحدثك، فما عن التوحيدي أحدثك ولكن عن الإنسان..عن الحياة"٢٨٥.

وقد يكون النص الذي يوظفه الكاتب محورا أو مذكورا بنصه حرفيا، وعلى القارئ أن يعمل ذهنه حتى يصل إلى مراد الكاتب، ويتذوق قيمة هذا التوظيف التراثي، ففي رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب) لعلي أبو الريش يستلهم الكاتب بيتا لأبي العلاء المعري يجسد من خلاله ذكريات الأحبة الذين غادروا الحياة الدنيا فتركوا لنا نسائمهم التي تهب بين الفينة والأخرى، وتنعش الذاكرة بحضورهم الجميل: " يا صابر خفف الوطء فأديم الأرض من أجساد الذين نحبهم وأحبونا.. وطيب التراب من رائحة اللواتي جلسن في البقاع"٢٨٦.

"خفف يا سيدي، فأنت اليوم تمضي إلى ما لا نهاية لتبلغ أقصى ما في الوجدان..سر يا سيدي ولا تتعب عظام صاحبك التي أبدت إعياءها ووهنها"٢٨٧. مستلهما بيت المعري: خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

ويستدعي الكاتب كريم معتوق في روايته(حدث في اسطنبول) شخصيتي قيس وليلى،إذ يصرح بهذين الاسمين ليربط بينهما وبين شخصيات الرواية، ولا يخفى على أحد دلالة هذين الاسمين في عالم الحب والعشق والهيام على مدى العصور:

"وهل أنت شيء آخر غير المعرفة والجهل، الإنسان هو ترجمة لمجموعة المعلومات والمعارف التي عنده؟

أنا ليلى التي عذبت قيسا وهام بها حتى جن

ولكنني لست قيسا، سنعيد كتابة التاريخ ونجعل ليلى هي المجنونة بحب مرزوق، وأن قيسا لم يكن اسمه هكذا، لقد كان اسمه مرزوقا، وكتب في التاريخ خطأ.

وقيس؟

هي كنيته"٢٨٨.

يستدعي الكاتب شخصية (قيس وليلى) محتفظا بصفاتهما المعروفة في التراث الأدبي، حيث غدا اسمهما رمزا للعشق، وقد وظف الكاتب هذا الرمز، ليخدم سياق النص وأحداث الرواية.

توظيف لغة الشعر

إن استيحاء الشعر وإدراجه في ثنايا العمل النثري قد" يكسر من نمطية الجنس الأدبي المغلق، مما يزيد من حيوية النص وقدرته على الانفتاح مع أجناس أدبية أخرى"٢٨٩.

وقد يأتي الاستدعاء " إما تلخيصا للمشهد في أحداثه، أو تعبيرا عن مكنون النفوس، أو إبرازا لمكون ثقافي من مكونات الشخصية "٢٩٠. على أن يخدم استدعاء الشعر فكرة الكاتب، وأن يضيف بعدا جديدا للنص السردي.

ومن هذا المنطلق يأتي توظيف النصوص الشعرية في العمل السردي ليحقق وظائف فنية وجمالية، ووظائف تتعلق بالمضمون الفكري؛ لتوجه إلى قارئ عربي معاصر ضمن سياق ثقافي واجتماعي وسياسي متشابه القضايا والسمات إلى حد كبير٢٩١.

ومن مظاهر استدعاء النص الشعري في النصوص الشعرية الإماراتية، أن يستدعي الكاتب نصا شعريا ليجسد الانسجام الكلي بينه وبين الشاعر ونصوصه الشعرية،كما فعلت الكاتبة صالحة عبيد في (آيباد- الحياة على طريقة زوربا)، حيث نسجت أبياتا متناثرة هنا وهناك للشاعر محمود درويش دون أن تقدم دلالة إيحائية متصلة بأجواء النص، ومن يقرأ هذه اليوميات سيكتشف مدى ثقافة الكاتبة واطلاعها على مجمل أشعار محمود درويش وشغفها بأبياته التي زينت عملها السردي.

تقول (بادية) وهي تحكي تفاصيل حياتها اليومية التي تمر بها عن طريق كتابتها رسائل لحبيبها المجهول: " انتهيت من المجموعة الشعرية بعد رسالة الأمس.. أتمنى لو أنك تلقي نظرة إلى المجموعة الكاملة كزهر اللوز أو أبعد

حية جدا هي يا سيدي كدرويش تماما..

أعطنا يا حب فيضك كله لنخوض

حرب العاطفيين الشريفة، فالمناخ ملائم

والشمس تشحذ في الصباح سلاحنا

يا حب! لا هدف لنا إلا الهزيمة في حروبك

فانتصر أنت انتصر..واسمع مديحك من

ضحاياك: انتصر! سلمت يداك!

وعد إلينا خاسرين..وسالما!"٢٩٢

ومن مظاهر استدعاء النص الشعري التراثي، أن يعمد الكاتب إلى استدعاء بيت من الشعر أو شطر منه من باب التشبيه، دون أن يحقق تلاقحا كليا بين القديم والجديد، ففي مسرحية (الحفار) وظف الكاتب محمد سعيد بيت شعر للأصمعي:

الرجل: صوتها.. عذوبة..عسل، هل جننت، صوتها يخدش الأذن والروح

الحفار: صوتها تغريد بلابل..صوت صفير البلبل هيج قلبي الثمل..لا أدري ما الذي غير رأيي.."٢٩٣.لقد جاء النص الشعري في الحوار دون إحالة مباشرة إلى القائل، ولم يتجاوز التشبيه، ولم يكتسب مدلولا جديدا ينمي أبعاد النص.

وقد يذكر الكاتب بيتا من الشعر دون ذكر اسم الشاعر، ويكتفي باستخدام مقولة (وصدق قول الشاعر) لأن ما يرمي إليه هو البيت الشعري لا الشاعر نفسه، وقد جاء ذلك في قصة (شاب ضائع) ضمن المجموعة القصصية (أشواك) للكاتبة عائشة الزعابي، تدور أحداث القصة حول التنشئة الاجتماعية للأبناء، وما يتركه غياب الأهل وإهمالهم من أثر سلبي على سلوكيات أبنائهم، وقد يصل بهم المطاف إلى الانحراف والضياع: " ها هو اليوم في أحد السجون يقبع سارحا منتظرا إصدار الحكم عليه، وهو غير آبه لما سيحدث له، فمن سيسأل عن حاله؟ ومن سيهتم

لأمره.وكل هذا بسبب إهمال الوالدين والاعتماد على الخدم في التربية والتنشئة. وصدق قول الشاعر: الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراق"٢٩٤.

وأحيانا يتخذ هذا التوظيف للشعر صفة المثل والحكمة، ففي مسرحية (انفجار) للكاتب إسماعيل عبدالله عبر الشعر عن حالة الرجل الطاعن في السن، وقد اشتعل رأسه شيبا،وغزاه السقم فأقعده وشل حركته، وها هي زوجته تحثه على القيام والحركة والرقص بمناسبة قرب زفاف ابنهما الوحيد إلا أنه يبدي تحسرا وعجزا، ويستدعي الشطر الشعري (وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر٢٩٥) وينسجم تضمين الشعر مع المعنى الذي أراد الزوج أن يوضحه في عبارة موجزة موحية ومشحونة بالدلالة المقصودة.

"(يحاول الوقوف ولكنه لا يستطيع)

العنود: "تصرخ بقوة" سوها وقم يا سبع..تطلق زغرودة..اليوم يوم الفرج.. قوم وارقص.. ولدك الغالي بيرجع.. وثوب العز لباسه..وتبرق على تاجه نجمة الصبح إبفخر.

فهد: " وهو يحاول" يا ليتني أقدر

العنود: قوم وارزف العيالة.. واتمايل مع الليوا فرح.. بذر بذرته اليوم أثمر..

فهد: لا يصلح العطار ما أفسده الدهر"٢٩٦

وقد يأتي الكاتب بالنص التراثي الشعري،حين يرى نوعا من " الاتحاد الكامل بين رؤيته، والمدلول التراثي لهذا النص"٢٩٧،فيورد النص الشعري دون ذكر اسم الشاعر،كما جاء في رواية (السيف والزهرة) للكاتب علي أبو الريش: " تذكر سلطان بيتي شعر من قصيدة لا يذكر اسمها ولا اسم قائلها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلابد أن يستجيب القدر

ولابد لليل أن ينجلي

ولابد للقيد أن ينكسر

أجل إن أبي من هذا الشعب القوي العنيف الصامد،الذي لا ينكسر إلا أنه يسعى لكسر القيود وتحطيم الأغلال. الليل العابس الذي يثيره الخوف في عيني لا مكان له في عيني أبي. القيد المكبل لا حيلة له أمام ساعدي أبي المحروقين"٢٩٨.

وقد أسهم الكاتب في إحداث التفاعل بين النص الشعري وأجواء الرواية، وجاءت الأبيات الشعرية شاهدا على شخصية الأب المكافح ذو الإرادة الصلبة والإصرار الدائم، الأب الذي شق أعماق البحار، وعانى من مخاطر البحر وأهواله،فلم يستسلم ولم يضعف أمام سطوة الأنواء، بل كان جلدا مصارعا لأمواج البحر العاتية، وقد أدرك الابن هذه الحقيقة، وعاش مع أبيه لحظات القوة والإرادة، وقد تداعت أمام ناظريه أبيات الشاعر أبي القاسم الشابي التي تجسد معاني الإرادة والتصميم والتحدي.

وثمة طريقة أخرى للاستدعاء الشعري٢٩٩ بأن يأتي الكاتب بالنص الشعري أو شطر منه ويضمنه نصه النثري دون إحالة مباشرة للشاعر، ودون ذكر الأبيات الشعرية بنصها الشكلي، أو

وجود علامتي تنصيص، مع تحريف بعض الألفاظ، والحفاظ على المعنى الذي يرمي إليه.

ويتضح ذلك في قصة (قالت النخلة للبحر) للكاتب عبدالحميد أحمد، في هذه القصة يرسم الكاتب مرحلة ما قبل النفط حيث الشقاء والتعب في مهنة الغوص وما فيها من مخاطر وسلبيات، وتأتي مرحلة ما بعد النفط ليتسع الخطر في الداخل والخارج.

"قوم بنوا مجدا في بلادهم. كانت بلادا عامرة بالرخاء لسنين طويلة لكن الأخطار تكالبت عليهم من الداخل قبل الخارج، ودب الفساد ينخر في الكيان الشامخ مثل السوسة في جذع النخلة، ولما جاءت ضربة من الخارج هوى وصار آثارا ومزارا ومبكى..وهنا هتف طفل قاطعا حديثها: ألم تقل أم لولدها يوم اقترب الانهيار:ابك كالنساء ملكا لم تحافظ عليه مثل الرجال..هكذا يعلموننا في المدارس"٣٠٠.

وبذلك فالكاتب يستدعي بيت عائشة الحرة أم أبي عبدالله محمد الثاني عشر الملقب بـ(الصغير):

ابك مثل النساء ملكا مضاعا

لم تحافظ عليه مثل الرجال٣٠١

ليصور ضياع الأمجاد العربية، وكما أضاعوها سابقا،فقد أضاعوا اليوم ماضيهم العريق، وكفاح أجدادهم في عرض البحر، وذكريات البطولة المتمثلة في الصبر والجلد والبحث المضني عن لقمة العيش.

لقد مزج الكاتب النص الشعري السابق بهموم تجربته المعاصرة، لتصل إلى المتلقي بأبعادها النفسية والشعورية.

يتضح مما سبق أهمية الموروث الأدبي في العمل النثري،حيث يضفي عليه الكاتب ما أراد من دلالات تلائم مختلف العصور،بشرط نقلها من إطارها التراثي إلى إطار النص وقضيته المطروحة.

ومن أبرز نتاجات هذا الموروث:

١- النماذج التراثية الأدبية المجسدة للإبداع الأدبي القديم كألف ليلة وليلة، والأساطير، وكتاب كليلة ودمنة المترجم إلى العربية، وقد استلهم كتاب النثر الإماراتيون هذه الإبداعات الأدبية القديمة ووظفوها في نصوصهم الأدبية،فخرجوا بنصوص جديدة تعكس وجهة نظر الكاتب المبدع تجاه الموروث وتجاه الواقع.

٢- الشخصيات الأدبية التي تشكل عنصرا ملائما يضفي عليه الكاتب ما يريد من دلالات وإيحاءات تصب في مجرى الواقع المعاصر. وقد يصرح باسم الشخصية الأدبية، أو يكتفي بذكر مقولاتها الشهيرة،أو أن يوظف الشخصية توظيفا عكسيا مخالفا لدلالتها الحقيقة.وفي ذلك كله ما يثري النص الجديد ويبعث فيه روح الأصالة.

٣- توظيف النصوص الشعرية التي أتاحت التواصل بين الماضي والحاضر، وحققت نوعا من الامتزاج بين اللغة التراثية ولغة النص السردي الحديث في عمل أدبي واحد، فضلا عما تحويه من حمولة فكرية أو عاطفية، أو لمجرد الاستشهاد والاستدلال لوجهة نظر معينة.

الموروث الشعبي

اكتسب التراث الشعبي خصوصيته الفريدة باعتباره خلاصة التجارب الجماعية التي أفرزتها ذاكرة الطبقات الشعبية، فظهر في شتى الإبداعات التعبيرية الشعبية من حكايات وأمثال وأغان وألغاز....الخ.

إنه إبداع نشأ في محيط الجماعة، وتشرنق في دائرة العادات والمعتقدات الشعبية بمراحل زمنية متفاوتة، وبطريقة شفاهية.

"ورجوعنا إلى التراث ليس حنينا، أو حلية عاطلة،ولكنه ضرورة يؤكدها كل اختصاص ثقافي يضرب بجذوره في التاريخ،ففي التراث تشكلت الهوية،وعبر التفاعل معه تتجدد ملامحها وتتحدد..."٣٠٢.

ما يعني أن تراثنا العربي زاخر بألوان المؤلفات العريقة التي تناولت مقومات التراث الشعبي من عادات ومعتقدات وفنون شعبية وأدب شعبي وغيرها مما سيتم تناوله جملة وتفصيلا.

وما يزال تحديد مصطلح التراث الشعبي أمرا يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب٣٠٣، وليس ثمة اتفاق حول تعريف محدد للتراث الشعبي يلتزم به الدارسون، ففي أحيان كثيرة ترد إلى مسامعنا مصطلحات تراثية كالفولكلور،والمأثورات الشعبية، والموروثات الشعبية.

لذا ارتأيت أن أعرض جانبا من هذه التعريفات،وذلك نظرا للاختلاف بين الأوساط العلمية في تحديد المفاهيم، إلا أن هذا لم يمنع وجود اتفاق حول معالمه الرئيسة وعناصره المتشابهة، سأحاول استعراضها في الصفحات اللاحقة.

أولا: تحديد مسميات ومصطلحات التراث الشعبي

مصطلح التراث الشعبي:

التراث الشعبي وفقا لما وضعه الدارسون العرب هو" الموروث الشعبي على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة،والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والاحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية"٣٠٤.

ومن هذه التعريفات إنه " الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه،سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"٣٠٥.

وثمة تعريف آخر للتراث الشعبي يقول إنه:" التراث الشعبي هو العادات والتقاليد والقيم والآداب والفنون والحرف والمهارات وشتى المعارف الشعبية التي أبدعها وصاغها المجتمع عبر تجاربه الطويلة، والتي يتداولها أفراده ويتعلمونها بطريقة عفوية ويلتزمون بها في سلوكهم وتعاملهم، حيث إنها تمثل أنماطا ثقافية مميزة تربط الفرد بالجماعة كما تصل الحاضر بالماضي"٣٠٦.

والتراث هو " المأثورات الروحية الشعبية، وبخاصة التراث الشفوي" ٣٠٧. وهو أيضا: "الثقافة أو العناصر الثقافية التي تلقاها جيل عن جيل، والتي انتقلت من جيل إلى جيل آخر"٣٠٨.

تركز التعريفات السابقة التي أوردتها -على سبيل المثال لا الحصر- على عنصر التوارث، كما تشير أيضا إلى تعددية الجوانب والموضوعات التي يشملها التراث الشعبي بما يكفل له البقاء والاستمرارية.

مصطلح الفولكلور

إن مصطلح (فولكلور) كان منذ البداية ابتداعا انجليزيا، فقد ارتبط بوليم جون تومز وبجمعية الفولكلور الانجليزية سنة ١٨٧٧م٣٠٩.

وهي كلمة مؤلفة من شطرين(folk)و (lore) الأولى تعني الشعب،والثانية تحمل معنى الحكمة أو المعرفة. فيكون المعنى اللغوي للكلمة: حكمة الشعب أو معرف الناس.

وهناك من العلماء من يرجح أن الاصطلاح جاء ترجمة للكلمة الألمانية (فولكسكنده) volkskunde التي كانت موجودة منذ عام ١٨٠٦٣١٠.

وقد استخدمت أسماء عديدة ومصطلحات متنوعة مقابلة لمصطلح (فولكلور)، ومهما يكن من أمر فإن اصطلاح الفولكلور قد احتل مكانا راسخا بين كل المصطلحات الأخرى فأصبح اصطلاحا عالميا.

وليس ثمة اتفاق موحد على تعريف هذه الكلمة إلا أن التعريف الشائع لها هو: " الفولكلور هو التراث، إنه شيء انتقل من شخص إلى آخر وحفظ إما: عن طريق الذاكرة أو بالممارسة أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون"٣١١.

والفولكلور هو: " مجموعة من المعارف والخبرات والفنون،عبر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه ورغباته وتجربته، وجعلها هاديا له في تنظيم أموره الحياتية والاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل اللي يليه"٣١٢.

وثمة تعريف آخر: هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل، المتوارث جيلا بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد "٣١٣.

ومنهم من يرى أن الفولكلور هو " التراث الشفاهي فقط، أو ما يطلق عليه أساسا اسم (الأدب الشعبي)" ٣١٤.

و" الفولكلور في العالم كله، وعند كل شعب من الشعوب على حدة،هو وجودها الثقافي التلقائي الموروث، إذ هو حصيلة نشاطها العملي والفكري القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ، والمتأثر مع البيئة والمناخ بعوامل النحت الاجتماعي والتغير السياسي، والنمو الاقتصادي معا"٣١٥.

يتضح من كل هذه التعريفات أن ثمة تفاعلا بين العطاء القولي والعطاء المادي، وهذان يمثلان النمو الفكري والسلوكي لدى مجتمع معين، في حين أن بعضهم من قصر الفولكلور على الأدب الشفاهي فقط. إلا أن الغالبية منهم من يوسعون ميدان الدراسة ليتضمن جوانب ومجالات عديدة فضلا عن الأدب الشعبي.

ومنهم من ركز على مفهوم (الثقافة) أي:" دراسة الإنسان ككائن ثقافي يخضع في تفكيره وتصرفاته لسلطة المجتمع والتراث"٣١٦. وذلك على اعتبار أن الثقافة نتاج عملية تطور على مدى آلاف السنين، ورواسب عميقة استقرت في ذاكرة الشعب فكونت معتقداته وأفكاره.

إن التعريفات المتعددة تتلاقى في قسمات مشتركة تجمع بينها أهمها: الواقعية، والجماعية، والعراقة.

ولم يصل العلماء العرب في هذا الميدان إلى اتفاق موحد حول استخدام هذا المصطلح فمنهم من ترجمه إلى (التراث الشعبي)، ومنهم من استخدم (المأثور الشعبي، ومنهم من يفضل استخدام مصطلح (الفنون الشعبية)، ومنهم من بقي على استخدام مصطلح (فولكلور) على اعتباره" مصطلحا عالميا" ٣١٧.

المأثورات الشعبية

المأثورات الشعبية هي التسمية التي اعتمدتها جامعة الدول العربية ممثلة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، كترجمة لمصطلح"فولكلور". ولقد وجدت رواجا واستخدمت في بعض الدراسات والدوريات والعديد من الوثائق الرسمية٣١٨.

ولكن يؤخذ على هذا المصطلح اهتمامه بالآداب الشفاهية، وكل ما يرتبط بالكلمة من فنون قولية مأثورة متناقلة من جيل إلى جيل عبر السماع وإغفاله جوانب أخرى من التراث٣١٩.

الموروثات الشعبية

لقد شاع استخدام هذا المصطلح بمعنى (التراث الشعبي) أو الفولكلور، ويعد هذا المصطلح أقرب المسميات إلى معنى التراث كما ورد في المعاجم اللغوية، فالفنون والآداب والعادات والتقاليد والمعتقدات...الخ. كل ذلك مما ورثناه عن آبائنا وأجدادنا وتداوله الشعب جيلا بعد جيل٣٢٠.

ثمة فرق لغوي بين الموروثات والمأثورات، فالأول يأتي من جذر (ورث) بينما المأثور جذره اللغوي (أثر)،وقد جاء في (أساس البلاغة): "حديث مأثور يأثره أي يرويه قرن عن قرن،ومنه السيف المأثور: القديم المتوارث كابرا عن كابر"٣٢١.

إن المعنى متقارب بين الكلمتين فيما يتعلق بالجانب المتوارث والانتقال من السابق إلى اللاحق، غير أن (المأثور) يختص بالحديث المروي قرنا عن قرن، ما يعني أن (المأثور) اختص بالجانب الشفاهي وهو المعنى الغالب، بينما (الموروث) يشمل الجانب الشفاهي وغير الشفاهي من مادي ومعنوي٣٢٢.

ومن هذا المنطلق فإنه من الأفضل استخدام مصطلح (التراث الشعبي) في دراسة التراث؛ وذلك لاعتبارات عديدة منها:

-أن كلمة (التراث) كلمة عربية الجذر، وليست معربة أو مترجمة،كما ورد ذكرها في القرآن الكريم والحديث الشريف.

- أنها أعم وأشمل في الدلالة على الجانب المادي والمعنوي من، وعلى الفصيح المدون والشعبي الشفاهي.

- " التراث الشعبي جزء من التراث العربي بمفهومه العام، وبذلك فهذا المصطلح يربطنا بالتراث العربي ويشكل جذرا مهما من جذوره"٣٢٣.

يتضح مما سبق تعدد المصطلحات الدالة على ذلك الميدان العلمي، إضافة إلى تقاربها وتداخلها في المعنى والصياغة.

مجالات التراث الشعبي:

بتضافر جهود المشتغلين في ميدان الدراسات الفولكلورية الحديثة، تم تقسيم مادة التراث الشعبي إلى أربعة مجالات رئيسة:

- الأدب الشعبي.
- المعتقدات والمعارف الشعبية.
- العادات والتقاليد الشعبية.
- الفنون الشعبية والثقافة المادية٣٢٤.

وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف النظرة بين الدارسين للتراث الشعبي في تقسيماتهم لمواد التراث، ولعل ذلك راجع إلى اهتمامات الدارس الشخصية، ونظرته الفاحصة في ترتيب مواد التراث، أو ما يتعلق بأولويات هذه المواد في مجتمعه.

ومهما يكن من أمر هذا التقسيم، فثمة تداخل وترابط بين مواد التراث، كما أن اختلاف النظرة بين الدارسين لا يشكل خلافا في مضمون دراسة التراث.

وسأعرض بشكل مختصر لكل مجال من هذه المجالات الأربعة:

• الأدب الشعبي:

يعد الأدب الشعبي موضوعا مهما من موضوعات التراث الشعبي، ومهما اختلف الباحثون حول حدود الموروث الشعبي فإنهم " لا يختلفون لحظة في أن ميدان الأدب الشعبي يقع مكان القلب من هذا العلم" ٣٢٥.

وقد تباينت آراء الدارسين حول ماهية هذا العلم، ففريق منهم يرى: " أن الأدب الشعبي هو الأدب الشفاهي، المتوارث، المجهول المؤلف، وفريق منهم يرى أن الأدب الشعبي هو أدب العامية سواء أكان شفاهيا، أم مكتوبا، مجهولا أم معروف المؤلف، حديثا أم متوارثا"٣٢٦. بيد أن معظم المراجع تتفق على أن الأدب الشعبي يحوي كل فنون القول التي تووارثت

مشافهة، فهو أدب " لا يُعرف له مؤلف، لأنه حصيلة نشاط الجماعة" ٣٢٧.

وهو " كل ما أنتجته الذاكرة الشعبية من أدب وجرى حفظه في الصدور وسار نطقه على الألسن، ولا يعرف من هو صاحبه أو من أبدعه"٣٢٨.

ثمة تصنيفات عديدة للأدب الشعبي لعل أهمها تصنيف رشدي صالح، وتصنيف نبيلة إبراهيم، وتصنيف ريتشارد دورسون، وغيرهم ٣٢٩.

إلا أن جميعها لا يخرج عن نطاق الموضوعات التالية:

- السير الشعبية.
- الحكاية الشعبية.
- الأمثال الشعبية.
- الأغاني الشعبية.
- الأعمال الدرامية: (خيال الظل، الأراجوز، التمثيليات...إلخ).
- التعابير والأقوال السائرة، النداءات.
- المدائح والابتهالات الدينية.
- النوادر والألغاز.
- الأهازيج، الموال بأنواعه المختلفة٣٣٠.

المعتقدات والمعارف الشعبية :

يعرف المعتقد بأنه " مجموع المعلومات والمعارف المتراكمة في أذهان الناس من حياتهم والبيئة المحيطة بهم، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، والتي تشكل الإطار المرجعي لكل مظاهر سلوكهم"٣٣١. أما محمد الجوهري فيرى أن المعتقدات والمعارف الشعبية هي " مجموعة المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي"٣٣٢.

ومما تتميز به المعتقدات الشعبية أنها تختبئ في أغوار النفس البشرية، وتختمر في صدور أصحابها،وتتحكم في حياتهم ونظرتهم للأمور، كما أنها لا تنحصر في طبقة دون أخرى، فهي موجودة وبدرجات متفاوتة في الطبقات كافة ٣٣٣. أما المعارف فهي العلوم والمهارات التي كانت ومازالت سائدة في أغلبها بين الجماعات الشعبية٣٣٤.ومن أهم الموضوعات التي تندرج تحت هذا الميدان:

- الطب الشعبي
- السحر والطلاسم
- القوى الطبيعية:(الأجرام السماوية وارتباطها بالمناخ والمناسبات الدينية، وتصوراتهم عن الزلازل والبرق والخسوف والشهب وغيرها...).
- القوى فوق الطبيعية: (تصوراتهم حول الآلهة والشياطين).
- تصورات الناس عن أسرار بعض الظواهر النفسية (الأحلام، والنوم، والموت، والميلاد،...إلخ).
- التنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب٣٣٥.

العادات والتقاليد الشعبية

حظي هذا الميدان بعناية واهتمام بالغين؛ نظرا لمجالاته المتعددة بحيث يقطع الباحث شوطا طويلا دون أن يلم بزوايا الموضوع إلماما كاملا.

والعادة " ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، مرتبطة بظروف المجتمع وواقعه، وهي في حالة تغير دائم يتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها"٣٣٦.

ترتبط العادات والتقاليد بالسلوك الجمعي، أي سلوك الفرد تجاه الجماعة والعكس، وهي تمثل المعيارية التي تحكم هذا السلوك، والتي ارتضاها المجتمع وحافظ عليها٣٣٧.

كما أنها متوارثة عبر الزمان والمكان، وتأخذ أشكالا مختلفة مرتبطة بكافة مجالات الحياة.

ومن الموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية:

- عادات دورة الحياة: (الميلاد، والزواج، والوفاة).
- الأعياد والمناسبات المختلفة (مولد النبي، رأس السنة الهجرية، رمضان، العيدان، الحج).
- العادات والمراسيم المتعلقة بالمأكل والمشرب ٣٣٨.

الثقافة المادية والفنون الشعبية

ارتبط هذا المجال ارتباطاً مباشراً بالاحتياجات اليومية في الحياة العامة،لذا كان له صدى كبيرا في مجال التراث الشعبي، ونعني بالتراث المادي هو:" كل الأشكال المحسوسة أو الملموسة من المقتنيات الحضارية. وهو يمثل حصيلة الإنتاج الفني الشعبي الذي يبدعه المجتمع من خلال ممارسة الحرف والصناعات والمهارات التقليدية المتوارثة "٣٣٩. وتشمل أدوات العمل الزراعي، والأدوات والمعدات المنزلية، والحرف والصناعات ٣٤٠.

أما الفنون الشعبية فهي المتعلقة بمجال الموسيقى والأغاني والأهازيج والرقصات والألعاب الشعبية المستوحاة من الثقافة الشعبية الموروثة والمتداولة والتي يؤديها أفراد المجتمع بصورة متعارف عليها٣٤١.

إضافة إلى الأشغال اليدوية، والأزياء، والحلي، وأدوات الزينة، والأثاث، والأواني،

والعمارة الشعبية، والوشم والرسوم الجدارية٣٤٢.

من خلال استعراض مجالات التراث الشعبي، يتضح لنا مدى الأهمية البالغة لهذا التراث في حياة الشعوب، وفي أحوالها النفسية والاجتماعية والتربوية والسلوكية.

فكلها تشكل وحدة متداخلة ومتشابكة مع بعضها البعض،هذا النتاج له ما يتفرد به ألا وهو التداول والتراثية، بمعنى أن هذه المواد موروثة متداولة من جيل إلى جيل بوساطة الكلمة المنطوقة أو الفعل الممارس.

ولا ضير في تدوين هذه المأثورات الشفوية وطباعتها، فذلك لا يؤثر في صلاحيتها، بل يساعد على بقائها حية،واتساع انتشارها في طبقات المجتمع كافة.

أهمية توظيف الموروث الشعبي

تكمن أهمية الموروث الشعبي في أنه:

١- يعد "مصدراً تاريخياً يحمل في طياته الأزمنة والأماكن وأسماء القبائل والعادات والمعتقدات والحكايات الشعبية"٣٤٣..الخ.

٢- هو جزء من الثقافة، ما يعني أنه جزء من التراث الإنساني المتناقل من جيل إلى آخر.

٣- إبداع فكري يحوي بين جنباته الفلسفة والتصوف والأدب والعلم والفن وغيرها، و"يعكس البعد التاريخي أو الزمني للثقافة باعتباره تسجيلا للحياة الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية خلال التاريخ٣٤٤".

٤- يعد الموروث الشعبي وعاء حافظاً لذاكرة الماضي، وسجلاً حافلاً بألوان المعارف والمهارات المتعددة سجلته عقول أبناء ذلك الماضي من أدباء ومفكرين.

٥- يفيدنا في معرفة طريقة التفكير في شعب معين، وتاريخ ثقافته وسلوكه، وهذا أيضا يجعلنا قادرين على تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة، والتغيرات التي تحدث في ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى٣٤٥.

٦- يعبر الموروث الشعبي عن بعض الطموحات والآمال المتعلقة بالمستقبل والتي يأمل الشعب في تحقيقها حاضرا أو مستقبلا كما تحققت في الماضي.

٧- يزخر الموروث الشعبي بألوان البطولة ومواقف الرجولة، وبقيم متنوعة كالوفاء والصدق والشجاعة، وهذا يعني أنه يحمل قيماً ومبادئ وأفكاراً ذات مغزى أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي أو فلسفي أو غير ذلك، كما أنه يرتقي بالقيم الإنسانية العليا، ويبرز الملامح الوطنية والمثل الاجتماعية،والمبادئ الدينية.

٨- يمثل الموروث أحد المصادر الرئيسة لأعمال أدبية متعددة شعرية ونثرية، فقد أفادت الشعوب من التراث الشعبي في تطوير آدابها وإثرائها٣٤٦.

٩- يعد التراث الشعبي تجسيدا لصراعات الإنسان ومواقفه، فأخذوا ينهلون من معينه ليطرحوا من خلاله قضايا الإنسان المعاصر وتحدياته٣٤٧.

١٠- للفولكلور فضل كبير في الحفاظ على المخزون التراثي المعرفي المتنوع، وفي تنمية ثقافة الإنسان ونقلها عبر الأجيال٣٤٨.

١١- يرصد الموروث الشعبي ممارسات الشعب ونشاطاته الاجتماعية والفكرية والثقافية ويصورها أحسن تصوير.

١٢- تسليط الضوء على عيوب المجتمع ونقد الواقع، وتوصيل مغزى تعليمي إلى المتلقي.

الموروث الشعبي الإماراتي

نلاحظ في عالم اليوم تزايد الاهتمام بالموروث الشعبي على مستوى الدول، والدوريات المتخصصة، والمؤسسات الرسمية، والجمعيات الشعبية المهتمة بحفظ التراث وتدوينه.

إن دولة الإمارات كمجتمع يمزج بين الحداثة والقدم تعرض لجملة من التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية والبيئية التي طالت معظم جوانب الحياة، إضافة إلى الانفتاح على ثقافات ومجتمعات مختلفة، أدت إلى تحويل العالم إلى قرية كونية صغيرة تذوب فيها ثقافات الشعوب٣٤٩.

هذا التغير وإن كان إيجابيا في أغلبه ولابد منه، إلا أنه يجب ألا تضمحل فيه هوية المجتمع، وألا تضمر فيه ثقافة المجتمع الشعبية على نحو خاص.

من هنا يصبح التمسك بالموروث الشعبي مطلبا ملحا للدفاع عن التراث. ولا يمكننا إغفال الإشارة إلى مدى اهتمام القيادة السياسية في دولة الإمارات برعاية الموروث الشعبي والعمل على إحيائه ونشره حفاظا على هوية المجتمع.

ويتمثل الاهتمام في دعم الدولة ماديا ومعنويا للجهود الشعبية في هذا المضمار،كنشر العديد من الكتب

والدراسات التي تناولت الموروث الشعبي لمجتمع الإمارات، وإصدار العديد من الدوريات المتخصصة في الشؤون التراثية، وعقد العديد من المؤتمرات والندوات والحلقات التدريبية الخاصة بالموروث الشعبي، والاهتمام بالمتاحف والأندية والقرى التراثية في إطار الاهتمام بالتراث المادي٣٥٠.

ومن خلال مسيرة الأجداد الرائدة ومواكبتهم لمختلف التحديات والأحداث التي سادت في أيامهم، فقد ترسخت موروثات شعبية نمت وتجذرت في نفوس الأجيال معبرة عن هوية المجتمع الإماراتي وثقافته٣٥١.

فعلى صعيد التراث المادي سادت مراكز وجمعيات شعبية تدعم هذا الجانب مصورة أشكال وأنماط المهن والصناعات والحرف المتنوعة والعمارة الشعبية والطب الشعبي السائد في ذلك الوقت.

وعلى صعيد المعارف والمعتقدات الشعبية ارتسمت لدى الأجيال صورة واضحة عن جوانب مختلفة من الحياة الفكرية والثقافية التي عاشها المجتمع.

وعلى صعيد الأدب الشعبي بنوعيه الشفاهي والمدون، استقرت في ذاكرة الأجيال الحكايات الشعبية والأمثال والأغاني والشعر والألعاب الشعبية وكل ما يمت بصلة جذرية لبيئة الإمارات.

يتضح مما سبق الكم الزاخر من المخزون التراثي الشعبي الذي يتميز به مجتمع الإمارات، مكتسبا صفة الديمومة والاستمرارية والتوارث جيلا بعد جيل.

هذا التواصل الجميل مع إبداعات الماضي من عاداتنا وتراثنا وفولكلورنا يجعلنا مسلحين ثقافة وهوية ضد أي غزو فكري يستهدف نسف الماضي واقتلاعنا من جذورنا بأفكار هشة وشعارات فجة.

كما يجعلنا مدركين تمام الإدراك بأن " العناية بالتراث وإضاءته والاستفادة منه هي تعبير عن الانتماء الوطني والقومي في آن واحد"٣٥٢.

تنبه الأديب الإماراتي إلى هذا الينبوع الشعبي الثر بأشكاله المختلفة، فأخذ منها مادة يوظفها في إبداعاته الأدبية النثرية، وهكذا زخرت النصوص النثرية (قصة، رواية، مسرحية) بالعديد من الموروثات الشعبية الإماراتية التي تشكل بصمة المجتمع الإماراتي وهويته الخاصة.

وقد تباينت طريقة توظيف الموروث الشعبي الإماراتي في الأعمال النثرية من أديب إلى آخر، فهناك من توجه إلى الخرافة،وهناك من وظف الأغاني والأهازيج، وآخر اتجه نحو العادات والتقاليد وغيرها.

كما قد نجد من يوظف الموروث الشعبي بأشكاله المتعددة في أغلب نصوصه السردية.وهذا ما سأتتبعه في النصوص النثرية المختلفة التي رصدت أشكال وجوانب الموروث الشعبي في مجتمع الإمارات.

أشكال الموروث الشعبي في النثر الإماراتي

أولا- المعتقدات والمعارف الشعبية

مما لا شك فيه أن لكل مجتمع معتقدات ومعارف كامنة في وعيه تحولت في صدور الناس وعقولهم إلى "أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال "٣٥٣.

شكلت هذه المعتقدات نتاجاً أدبياً زاخراً، ومن خلال تتبعي للفنون النثرية الإماراتية فقد سعى الأديب الإماراتي إلى توظيفها في إبداعاته النثرية من قصة ورواية ومسرحية.

وجاء في مقدمة المعتقدات السائدة الحديث عن الكائنات فوق الطبيعية، فقد كان لها حضور كبير في وعي الكاتب المستمد من وعي المجتمع:

١- الكائنات فوق الطبيعية

في قصة (البئر المسكونة) للكاتب عبدالرضا السجواني نجد شخصية الزوجة المتذمرة الساخطة التي تقابل زوجها كل يوم بسيل جارف من الشتائم والعبارات البذيئة، وبتكرار هذه الحال وصل الزوج إلى درجة هستيرية من الصراخ والغضب " وكان واقفا عند البئر يسحب الدلو يريد الاغتسال وفجأة انقطع صراخ الرجل وعم المكان صمت مخيف ورؤي الرجل وهو مرتم قرب البئر فاقد الوعي، فقد لقي شر ما لقي من تلك البئر المسكونة، لقد لطمته الجن على وجهه"٣٥٤.

وتمضي الشهور ويتكرر المشهد نفسه مع الابن، حيث يتعارك مع أخيه فيما يختص بمستقبله وهو في " ثورة غضبه، وذروة هياجه.. تناول حجراً ورماه على الأرض بعصبية،وإذا بالحجر يتدحرج إلى أن يسقط في البئر. عندئذ شوهد الابن ورجلاه تحملانه إلى البئر ليرى نفسه فيها رأسيا، وإذا بصرخة قوية مدوية تخرج منه، ويتردد صداها في البئر شيئا فشيئا..."٣٥٥.

وفي قصة (شجرة الجن) للكاتب خالد الجابري تتبني القصة على فكرة

اكتسحت عقول الناس في منطقة سكنية وحامت حولها الكثير من القصص والاعتقادات المخيفة وهي (شجرة الساحرات) وهناك من أطلق عليها (شجرة الجن) القابعة وسط صحراء مجاورة لمنطقة سكنية مأهولة بالسكان وهي " جافة تماما خالية من الحياة، ذات أغصان متشابكة لا تحوي ورقة واحدة منذ قديم الأزل، لقد حامت حولها القصص والحكايات بأنها مقر رسمي لاجتماعات السحرة والمشعوذين يجتمعون حولها في الليالي المقمرة... هناك من أسماها شجرة الجن لزعمه أنها شجرة خاصة بالجن لا يسمح لبشر بالجلوس تحتها وإلا ركبه أحد الجن ولم يتركه إلا تحت ضربات عصا أبو يوسف شيخ مسجدنا"٣٥٦.

أما قصة (تمثال الجني) للكاتب أحمد أميري فنموذج متكرر من تلك القصص الشعبية التي تنسج خيالا حول واقعة حقيقية اتسمت بالغرابة، فالشخصية الرئيسة (حليمة) تخرج مع صديقاتها وتتحاور معهن حول موضوع وجود الجن في عالم البشر وتنفي انشغال الجن بحياة البشر أو اعتراضهم لهم، كما تؤيد أخاها الذي يرى أن القصص التي تحكى عن الجن ما هي إلا أوهام وأساطير توارثها الناس.

وكانت قد اشترت تمثالاً صغيراً على هيئة رجل مقنع يرتدي عباءة سوداء، وقد وضعته على طاولة السرير وأطفأت الأنوار استعدادا للنوم. إلا أنها فوجئت بأصوات غريبة في الغرفة فظنت في البداية أنه صوت الأغطية التي تتحكم في مسار هواء المكيف،أخذت تراقب حركة الأغطية لكنها لم تسمع شيئا، " الصوت عاد مرة أخرى وأخذ قلبها ينبض بقوة... أحست بأن جنيا تلبس تمثال الرجل المقنع وأن الحياة تدب فيه الآن...أخذت تقرأ كل السور التي تحفظها من القرآن.راحت تئن بصمت وتتذكر القصص التي سمعتها عن الجن والعفاريت، باتت متأكدة بأنها ستقع ضحية لغرور أخيها وجهلها هي. الجن موجودون بيننا وفي بيوتنا وغرفنا، ولا يشعر بهم إلا من أنكرهم وأنكر قوتهم وسلطانهم على البشر... وقد أغمي عليها حينما لم تجد التمثال في مكانه"٣٥٧.

تصور بعض القصص العلاقة بين الجن والإنس في صورة علاقة تزاوج، فالجنية قد تعجب بالإنسي وتتزوجه وتنجب منه أطفالا، كقصة (عاقصة بنت الملك) للكاتب عبدالله الطابور، حيث يتجه (جاسم) الشخصية المحورية إلى بيت خرب مهجور، فيدفعه الفضول لأن يرى ما بداخلها، فيجن جنونه، ويظل ينادي كالمجنون التائه.." أحضروها لي.. أنا أحبها زوجوني إياها..."٣٥٨. يحاول رجال المدينة الإمساك به ومداواته إلا أنه يهرب منهم ويدخل في الغرفة فلا يخرج إلا عند ذهابهم، ثم يتجه إلى البحر وإذا " ببنت جميلة بيضاء ذات شعر أسود وعينين دائرتين ترتدي فستانا أزرق، وعلى رأسها تاج من اللؤلؤ والمرجان...سارت نحوه.. وهو ينظر مشدوها إلى جمالها وحسن منظرها...اقتربت منه وضمته إلى صدرها وأخذت بيده... وفجأة ودون أن يحس إذ به يرى نفسه في عالم آخر.. مدينة أخرى وناس آخرين وشاهد ملكا يجلس على كرسي مرصع بالياقوت وحوله الغلمان وكانت أرضية القصر من الزجاج المائي.. ذهل من هذه المناظر.. لكنه ظل صامتا وكانت البنت معه..حتى اقتربا من الملك قالت له: هذا هو.. أريد أن أتزوجه.. ضحك الملك من منظره.. وقال له اقترب يا ولد ما اسمك.. اسمي جاسم.. أنا ملك الجن وأنت الآن في مملكة الجن العظيمة تحت البحر"٣٥٩.

ثم عقد القرآن وجاء الناس من مجتمع الجن مهللين ومباركين زواج جاسم من عاقصة بنت الملك وأنجب أولادا وبنات... وبعد سنوات عثروا عليه فاقد الوعي فقرئ عليه القرآن إلى أن نطق وتكلم، فحكى لهم ما جرى له إلا أن الناس لم يصدقوا قصته.

أما رواية (نافذة الجنون) للكاتب علي أبو الريش، فهي رواية ترصد تصدعات النفس البشرية بسبب الماضي البعيد بدءا من الطفولة المحاصرة بالأمية وحكايات الجن والخرافة وانتهاء بالجنون المحاط بسياج الخوف والقلق، حيث يلخص الراوي طفولته المريرة فيقول: " حاولت أن أفكر مرة فمنعتني أمي خشية أن أصاب بالجنون..أو بهذا المس اللعين الذي أصاب جارتنا المسكينة سارة.. وجعلها تخلع ملابسها أمام الناس..إذ يقال أن سارة ذهبت بعد صلاة المغرب لتقضي حاجتها..وهناك صفعها الجني..."٣٦٠.

فنشأ الخوف في أعماق هذا الطفل الذي لا يدرك التمييز بين الحقيقة والخرافة، وقد أصيب بحال هستيرية أرعبت أمه وجعلتها تظن أنه ممسوس.

"أقعدتني أمي على السرير بسملت.. أحضرت كأس ماء.. انتزعت خاتمها من إصبعها وغطسته في الكأس... قالت بصوت متهدج اشرب يا بني... بسملت... سيزول... بإذن الله... هذا الخاتم لطرد

الشياطين كل الجيران استفادوا منه... إن أمي الآن قد اكتشفت الشيطان بعينه،وجدته يطير في رأس ابنها... وتأكدت الآن أن ابنها ضحية من ضحايا هذا المارد اللعين"٣٦١.

وأخذت الأم تسرد له حكايات الجن والخاتم لدى أناس كثيرين لتخفف من خوف طفلها وتثبت له أن كثيرا من الناس قد شفوا قبله.

"حدثتني أمي ذات مرة عن الجن وكيف يقطنون جسد الإنسان، وكيف يمارسون الضغط على الإنسان بحيث يصبح كالبهيمة.. وبعد هذه الحادثة شعرت أن أمي دخلت في عالم آخر لا أفهمه..."٣٦٢.

"عندما آتي بسيرة المخلوقات العجيبة، وأنظر إلى عيني أمي، أرى في مقلتيها مجمل أساطير الدنيا، وكنوز العالم من مخلفات وعوادم خانقة..."٣٦٣.

"أمي في حد ذاتها تاريخ يحمل في طياته حضارات وأعرافا لم يسبق لأحد الاطلاع عليها هي في الحقيقة مجرد كنز أسطوري لم يبق منه سوى الملامح الشوهاء البالية.. آه يا أمي يا كنزي أغرقتك السنون بالتخاريف الجوفاء وأهلك لازالوا يجترون بقاياهم المهترئة، يتنفسون أدفنة التقاليد المتعجرفة"٣٦٤.

ولم يتجاوز الطفل مرحلة الخرافة التي حفرت في ذاكرته إلا بعد أن كثف معرفته وثقافته وقراءاته الواسعة ليصل إلى الحقيقة والعقل السليم.

للأم دور كبير في المخزون المعرفي لطفلها فهي المصدر الأول لتربيته، فإذا كان مخزون الطفل برمته يشي بثقافة خرافية بحتة، فهذا يعني صناعة تكوين فكري متشبع بالخوف والخرافة وعوالم الجن والجنون، وهذا يعني أيضا أن تلك المعتقدات المترسبة منذ الصغر قد تنتقل لأبنائه وهكذا دواليك..

كما رصد الكاتب المسرحي (جمال مطر) في مسرحية (جميلة) صراع الإنسان مع القوى الخفية متمثلا في شخصية (جمعة المجنون) الذي ينعته الناس بالجنون فقد أحبته جنية فلطمته بقوة، ومنذ ذلك اليوم أصبح مجنونا يضرب البحر بالسوط ويقال أيضا إنه يضرب الجنية.

"وفي يوم من الأيام عشقته جنية.. حبته وايد وصفعته على ويهه. ومن هاك اليوم وهو يلقط القواطي ويعطيهم اليهال..ولين يومنا هذا ونحن نشوفه على السيف يضرب البحر...يقولون إن الجنية تصارخ من ضربات السوط"٣٦٥.

أحب (المجنون) جميلة وهي أجمل فتيات الحي، وأراد أن يتزوجها، وكان لأبيها شرط صعب لمن أراد الظفر بها وهو إحضار حبل البوم (سفينة الغوص) من عمق البحر، والجنية التي على ساحل البحر تحاول أن تنهاه عن الذهاب إلى عمق البحر فيدور الحوار بينهما:

"المينون: أنا ما ضربتك هاك اليوم وقلتلج ما تطلعين لي مول شو تبغين؟

الجنية: شو أبغي؟ أبغيك أنت

المينون: أنا باخذ زينة االبنات جميلة

الجنية: ما تقدر تاخذها.. البوم محد يقدر يوصله

المينون: أنا لازم أذبحج لازم أضربج. يضربها فتهرب راكضة"٣٦٦

وفي حوار آخر تنهاه تارة أخرى عن الذهاب فيمسك رقبتها ويغطيها في الماء فتموت،وفي نهاية المشهد يجلب الحبل من البوم في عمق البحر ويظفر بجميلة.

٢-السحر والشعوذة

لقد حرم الله السحر لما فيه من تمويه وتخييل، ولما يهدف إليه من إفساد العلاقات الإنسانية وإلحاق الأذى في النفوس، فيتوهم الإنسان أن ثمة جهة غير الله يمكن الاستعانة بها للشفاء أو الحماية أو دفع الضرر، بينما للحقيقة وجه آخر وهو إشقاء الناس وإضلالهم وصرفهم عن الله وغير ذلك.

وفي النثر الإماراتي إشارات عديدة إلى السحر والشعوذة، ففي قصة (سدرة) للكاتبة عائشة عبدالله، يأتي الحديث عن الشعوذة والدجل ضمن معتقدات الناس حول الإنجاب، فحين أنجبت المرأة طفلا بعد إجهاضها لفترات طويلة، أرشدتها القابلة إلى أن تأخذ الطفلة إلى شجرة السدر الموجودة في القرية حتى تضمن بقاء طفلتها حية.

"خذي الصغيرة إلى شجرة السدر الموجودة في أول القرية، وأطلقي عليها اسم الشجرة العجوز، واجلبي معك إلى البيت أول شيء ترينه يتحرك، فحياة الصغيرة مرهونة به، جالت ميرة ببصرها باحثة عن شيء ما، شيء يبعث في نفسها الطمأنينة.. تراءى لها جرو كلب يتحرك بصعوبة بعد أن هجرته أمه.. هل ستربط ميرة مصير صغيرتها بهذا الجرو الصغير؟ ماذا سيحدث لصغيرتها لو مرض الجرو أو مات..."٣٦٧.

هل يمكن لعاقل ناضج أن ينجر وراء تلك الخرافات والأوهام؟ أم أن عاطفة

الأمومة تدفع المرأة دفعا لأن تغيب منطق العقل وتجري وراء الشعوذة لأجل غاية أسمى تريدها؟!!.

وفي قصة (الصندوق الأسود) للكاتبة سلمى مطر، يتزوج (علي) من امرأة غريبة الأطوار، تصب جل اهتمامها بالدجاج والكلاب والقطط وهي تتردد بين أقفاصها وتهدهدها.

"شاهدتها في أحد الأيام جالسة في حضن التراب تفلي حمامة صغيرة ثم تسقيها من فمها ماء"٣٦٨.

"عرفت أنها لم تتعرف على أحد سوى أختها التي تزورها بين أوقات متباعدة، كانت تأكل لوحدها وتنام لوحدها وتفكر لوحدها وتمشي لوحدها. وحيدة وحيدة "٣٦٩.

لقد ضاق صدره بتصرفاتها الغريبة وصمتها طوال الوقت فطلقها، وبعد سنوات يفاجأ بعديله يطلب منه أن يعيد طليقته إلا أنه يرفض بشدة فيقدم له فنجان قهوة وفجأة يتغير حاله ويعاوده الحنين إليها:

"الآن أحضرها، أريد أن أراها، إنني موافق على عودتها، أحضرها هيا قبل أن أموت"٣٧٠.

ويأتي دور والدة (علي) التي تفطن لتغير حال ابنها، فتتدخل وتبطل مفعول السحر بأن تسقيه من بول العذراء: " بول العذراء سيزيل سحرها...خلد علي إلى النوم وكان هادئا ومنتظم الأنفاس،نهض نشيطا ومعافى"٣٧١.

وتبدو الخرافة والشعوذة من الملامح البارزة في رواية (مجبل بن شهوان) للكاتب علي أبو الريش، فالمشعوذ (عبدالرحمن السليمة) يحيل أوراق كراسات التلاميذ إلى أوراق نقدية، ويحيل حصاتين إلى خروفين أسودين صغيرين.

"شوهد الرجل يجلس في أحد الأزقة،ويحيطه مجموعة من صبيان الحارة، كانوا مبهورين بألعابه السحرية، قال بحدة: أريد ورقة بيضاء ناصعة، وضمها بين يديه، ثم أدار اليدين خلف ظهره برهة، وأصبحت الورقة مجموعة من الأوراق النقدية٣٧٢". "هاتوا لي حصاتين..فأحضروا الحصاتين، تسلمها السيلمة، وضع الحصاتين بين يديه، أغمض عينيه برهة،هز يديه رفعهما عاليا،ثم أنزلهما فإذا بخروفين أسودين صغيرين "٣٧٣.

وثمة نموذج آخر وهو (حمزة البلوشي) وهو رجل خارق في تصرفاته، فقد احترق منزله وظن الناس أنه مات لا محالة حرقا:

"حمزة مات..احترق، وهكذا أجمع الكل على أن الرجل تحول إلى كتلة من فحم..بعد مضي أسبوع على هذه الحادثة، شوهد حمزة، يتمشى على شاطئ البحر، مما أصاب الجيران بالدهشة من أين جاء هذا الرجل المعجزة. فيجمع الكل على أنه ليس بشرا، حمزة مسكون بالجن"٣٧٤.

"حمزة ارتبط في ذاكرتي كما هي أم الدويس وحمار القايلة، وغيرهما من الأشباح المخيفة.. شوهد حمزة "عند الفجر يعود إلى البيت كهيئة طائر، وكان عند عودته يظل محلقا في الفضاء يحوم حول بيته عدة مرات،ثم يحط على الأرض وقد فرد جناحين كبيرين،مصدرا صوتا مدويا،كصوت ماكينة قارب كبير"٣٧٥.

وذلك الرجل الكهل العراف المشعوذ الذي يفشل بعد مماطلات كثيرة في تحقيق حلم (قابض) في إعادة (أمينة) إليه أو في كشف الحجاب " يا معشر الجن الصالحين، يا شقبيش، يا حرفيش،هذا قابض بن أمينة، يطلب الهون من سيد الآفاق،ردوا إليه قلبه، وافتحوا دربه، وكونوا له خير الأحبة، لقد سكن الغم فؤاده، وفارق رأسه رقاده، وملأت دمعه الوسادة، علته عاصية، فالنفس ملتاعة والروح مقبوضة، تغهج، عص، باراخ، جدى، مطى، كلمة حق "٣٧٦.

وفي رواية (طروس إلى مولاي السلطان) وظفت الكاتبة سارة الجروان الكثير من حكايات الخوارق والأعاجيب المتعلقة بالسحر، لتعبر بها عن آلية التفكير المجتمعي، والمعتقدات الراسخة في عقولهم. فالشخصية المحورية(جمعة) يتعارك مع ثلة من الرجال الغامضين القادمين من المجهول، فيتوعدون بالانتقام منه، وقد نفذوا انتقامهم بأن حولوا أبناءه إلى مواشي: " بينما كان في إحدى المرات التي يحيي فيها واقعة حزنه وألمه على أحبابه الذين فقد وافتقد إذ تأخذه سنة من النوم رأى فيما يرى النائم في غفوته، أن درسا فيه سبع من الضان تستغيث به ليخلصها هاتفة له بكلمة(أبوي). عرف من أصواتها صوت أولاده فنهض مفزوعا "٣٧٧.

وعندما يسعى لقبور أبنائه للتأكد من موتهم، يفاجأ أن قبورهم خاوية، وتؤكد هذه الواقعة حديث أهل الخضراء بأن الجن قد احتلوا منزل ابن عتيج وراحوا يعيثون فيه فسادا.

"عيالك كلوهم السحر"٣٧٨ !!!

"أربعة رجال على هيئة واحدة من أعظم السحرة،ويقطنون أقصى ساحل في عمان الداخلة،حقدوا عليك فأكلوا

أبناءك"٣٧٩.

وفي موضع آخر: تأتي ساحرة لتحثو التراب في وجه (جمعة) فتزول آثار الجدري فيه: " استمر وباء الجدري في تلك السنة ثمانية شهور، راح بالأخيار من أهل الخضراء،وتعافى جمعة ونجا من تلك المهلكة، ولكنه لم ينج من آثار شديدة وسمها على وجهه،فحزن لذلك أشد الحزن،حتى كانت ليلة من الليالي سمع بها هاتفا فقام فزعا وفتح الباب ليعاين صاحب الصوت،فإذا بها امرأة متشحة بالسواد تغطي كامل وجهها عدا عينيها اللتين بدتا حمراوين وهما تبرقان تحت الضوء"٣٨٠.

"وحينما استيقظ تعجب أهل المنزل من زوال آثار الجدري من وجهه، وبعدها تناقل الناس خبر الجنية التي شفت جمعة من آثار الجدري "٣٨١.

ولم يخل المسرح الإماراتي من سرد الطقوس السحرية وما خلفته من أسرار وخفايا في مجال الاستعانة بالجن والشياطين لاسيما مسرحيات الكاتب سالم الحتاوي التي تنطوي على ظاهرة السحر كثيمة محورية في كتاباته،حيث يضع لنا تصورا واضحا لتاريخ حافل بالطلاسم والتعاويذ وطقوس السحر والتي تعد مادة خصبة لنتاجه الأدبي.

ففي مسرحية (مواويل) تعيش (أم عاشور) مع ابنها الذي يعامله الناس معاملة المجنون بينما الأم تتهم في سمعتها وشرفها. إن وجودهما ينغص على أهل البلدة حياتهم حسب ادعائهم،كل ذلك لأنها أنجبت ابنها (عاشور) من أب مجهول الهوية فلا أحد يعرف سر الابن ومن أبوه، فينبري لهما الدرويش لتطهير المدينة من الرجس، ويقرأ لغة مبهمة مترعة بطقوس وتعاويذ سحرية.

"الدرويش: إنها تتلبس جسده وأنا من سيرغمها على الخروج والرحيل (يشير لها أن تحضر له قطعة الحديد المدفونة في وسط الجمر فتفعل، هيا اخرجوا بروية وإحسان.. يا ساكني الجبال والوديان..يا آكلي التوت والحوت..أخرجوا أخرجوا..يا ساكني جسد ابن زينب.. سأحرقك يا ماكر يا لعين..ويا شيطان يا رجيم..أخرجوا من جسده وقلبه وعقله.. من فمه وأنفه..بحق السماء والأرض..بحق الرعد والبرق..بحق النجوم والشهب..يا شروق ويا غروب..ويا شمال ويا جنوب.. سأكويهم بالنار..."٣٨٢.

ثم يقوم" لقد أجبرتها على الخروج بعد أن أنهكت قواه (ينظر حوله) إني أسمع صراخهم وهم يحترقون..آمل أن أعود غدا لتطهيرك..."٣٨٣.

وفي مسرحية (عرج السواحل) فقد بنى الكاتب سالم الحتاوي فكرته على (عرج:جزء من جذع شجرة لا يعرف اسمها،والسواحل معناها أفريقيا،والسحر الأسود موجود بأفريقيا٣٨٤) فكانت شخصية عتيق هي المحركة للأحداث، فهو لا يفتأ يسرد مجد جده الكبير الذي كان يواجه الاحتلال بقوة وشجاعة، فيغدو عتيق بطلا وهميا وشجاعا مزيفا لمجرد أن أجداده كانوا أبطالا،وحين تبدأ المواجهة بينه وبين يعقوب الذي خرج من السجن وعاد لينتقم من عتيق بسبب طرد أجداده له، يستعين عتيق بعرج السواحل لينتقم من يعقوب،وهو بذلك يخفي وهنه ومدى ضعفه بالاتكاء على السحر كقوة داعمة له ضد عدوه، فيذهب عتيق ويشتري عرج السواحل من جابر وهو بدوره يوضح له طريقة استخدام عرج السواحل بالقفز عليه ثلاث مرات بعد دفنه في الأرض لتغدو قوته كقوة عنترة وبسالته.

"عتيق: عرج السواحل..وشو هذا بعد؟ جابر: هذا سلمك الله صلب صغير جذيه مثل عود الشجرة هالطول (يشير له بأصبعه) لكنه يسوي العجب، يعني إذا استخدمته تقدر تشل جبل من مكانه..ولا تفتكر..هذا يعطيك القوة والباس ويحقق المراد..هذا أخطر سحر في السواحل "٣٨٥.

وحين يخرج يعقوب من السجن ويهدد وجود عتيق يحاول أن يستعين بعرج السواحل إلا أنه يكتشف أن لا فائدة منه ويستسلم لخصمه.

وكأن الكاتب أراد أن يسلط الضوء على حقيقة الاعتراف الجمعي بالسحر كقوة فاعلة،كما أراد أن يفصح عما آل إليه حال البشرية من الخلط الكبير بين الوهم والحقيقة..الخرافة والواقع،ويدعو إلى التحرر من هذه الخرافات والمعتقدات التي لا تستند إلى علم أو حقائق سديدة.

وفي مسرحية (الياثوم)٣٨٦ نعيش أجواء مرعبة تثير الخوف والغرابة، تظهر لنا شخصية(روية) تلك المرأة الساحرة التي تتحول إلى قطة ليلا، وتعشق(صقر) ابن (موزة) فتستعين الأم بالقرآن الكريم لردع الساحرة القطة، ويأتي دور المطوع الذي يداوي(صقر) بالماء والقرآن، فيتحدث بصوت (الساحرة القطة والتي تدعى روية) ثم يدور الحوار بين الجني الساكن في جوف صقر، وبين المطوع (خصيف) الذي يهددها بالحرق وينتهي المشهد بحركات صرع..ثم صرخة (روية)

والتخلص منها عن طريق قراءة سور من كتاب الله، وتبدأ سلسلة أخرى من العذاب وهي دخول (روية) في جسد الأم (موزة).

"ضاعن: كل المطاوعة اللي سرت لهم..قالوا إن الجنية اللي في رأس ولدك هي السبب عاشقتته وما تبا حرمة غيرها تشاركها فيه "٣٨٧.

ويدور الحوار بين الجنية وأم (موزة):

"روية: تذكرين وين كنتوا مقيظين نهار ما مات ريلك عبيد

موزة:هاذاك يوم أسود عمري ما بنساه..كنا مقيظين تحت السدرة عند طوي الخرايب.

روية: وتذكرين القطو الأسود اللي ياكم عقب ما تغديتو..اللي رشيتيه بماي حار وريلك خذ حصاه من اليبل وضربه على راسه.

موزة: أذكر كل هذا

روية: هاذاك كان ريلي بوعيالي

موزة: الله أكبر عليك يالساحر

روية: أنت سحري بعدك ما شفتيه.. أبا بس يتمت ولدك مثل ما يتمتي عيالي"٣٨٨.

تعد هذه المسرحية أكثر مسرحيات سالم الحتاوي إغراقا في فعل الطقس السحري..وكأن الكاتب هنا أراد أن يثبت حقيقة أزلية وهي وجود السحر وتأثيره على الإنسان وانتقاله وسط المحيط مقابل حقيقة أخرى وهي القرآن الكريم الدواء الناجع لعلاج الإنسان من السحر.

أما الكاتب (جمال مطر) في مسرحيته (قبر الولي) فقد سار في المنحى نفسه في إقامة بنية المسرحية على اعتقادات الناس وجهالتهم المعرفية حول السحر والشعوذة:

"الأهالي يجرجرون المرأة البلهاء ويربطونها في جذع شجرة.

رجل(١):عندكم إياها هاتوها هني.. الله يغربلها من سنين مايانا المطر والسبة هي..هذا غضب من الله علينا..."٣٨٩.

لقد عوقبت هذه المرأة البلهاء لاعتقادهم أنها سبب توقف المطر وانقطاع البركة وحلول الشؤم عليهم..وقد افتتحت هذه المسرحية بهذا المشهد الذي ينم عن رغبة البشر في البحث عن ضحية يلقون عليها باللائمة، وأنها المتسبب الوحيد وراء الغضب الإلهي وعدم سقوط المطر..

أما الشخصية المحورية المحركة لأحداث الشعوذة والسحر فهو (يوعان) الذي يصطاد في المياه العكرة ويتخذ أي وسيلة لتحقيق مآربه في الحصول على أموال طائلة، فيحاول استغلال أزمة الماء والجدب لتحقيق الربح، وحين تفشل مهمته بسبب نزول المطر،يمارس دور الولي الصالح الذي ينقذ الناس من عثراتهم ويشفي المريض.

"يشاهد يوعان جالس على مكان مرتفع لابسا عمامة خضراء وتذبح الذبائح..رائحة بخور كثيفة تعبق المكان.يصف للأهالي بعض الأدوية الشعبية"٣٩٠.

"أحد الأهالي: شفت طلوب الأعمى من يه عند المطوع يوعان وهو بخير تفل في عيونه وقام يشوف زين.

أحد الأهالي: والا ولد بن سالم اللي ريله مكسورة قرا عليها ومسح مكان الكسر..وشوي الولد يمشي ولا فيه شي"٣٩١.

وفي استغلال المرأة المتعطشة لإنجاب طفل،يأمرها أن تأتي إليه منتصف الليل، فيسقيها شرابا ليوهمها أنه سيشفيها وسترزق بأطفال.

"المرأة: بيتك في الوقت اللي بغيته القمر مكتمل ونوره يسري فيني وأحس أن أطرافي منملة وأعصابي باردة.

يوعان: هذا أحسن وقت لازم القمر مكتمل ونوره يسري في جسمج.

المرأة: أنا تحت أمرك.. شو اللي تامره يا مطوعنا يوعان

يوعان: أول شي تدخلين ريلج في هالتراب..هالتراب المبارك نامي وعيونج في السما..عدي النجوم نيمة نيمة..أنا عندي الدوا تشربينه وبتنامين شوي ويوم

تقومين سيري عند ريلج وإنشالله بتحملين وبتيبين بدال الياهل اثنين"٣٩٢.

وتنتهي المسرحية بموت يوعان وقبل وفاته يوصي بعمل مزار له: " يوم بموت حطوني على ظهر الحمار وخلوه يمرح في أرضكم الواسعة والبيت اللي يوقف عنده الحمار هو المكان اللي يستوي مزار دفنوني فيه ويستوي من هاك اليوم قبر الولي يوعان"٣٩٣.

لقد أشارت المسرحية إلى الممارسات الخرافية والشعوذة والسحر وكل مالا يمت بصلة إلى جوهر الدين ولا يشكل واقع الحياة الصحيحة، كما لا يمت لمنطق العقل بصلة،وقد كان الكاتب موفقا في تبيان انعدام الوعي وتجذر المعتقدات الخاطئة، والتي هي في نظر الناس حلول ناجعة في التخلص من المشكلات الحياتية.

يتضح مما سبق هيمنة المعرفة الخرافية على معتقدات المجتمع وسلوكياته، وما لمسناه في النصوص النثرية يعد مؤشرا واضحا على رواسب بالية سيطرت على العقل ومارسها الإنسان

في حقب زمنية سحيقة.

ثانيا: العادات والتقاليد الشعبية

إذا تساءلنا عن نطاق ممارسة العادة الشعبية في المجتمع الإماراتي، فإننا سنجمع على أن الإمارات من المجتمعات المحافظة على عاداتها وتقاليدها جيلا بعد جيل؛وذلك على اعتبار أن العادة فعل اجتماعي متوارث، كما أنها مرتبطة بموعد أو مناسبة زمنية معينة أو موقف أو أحداث في حياة الفرد والمجتمع.

وتبقى العادات سلوكيات راسخة لدى الأفراد والجماعات ومن الصعب تغييرها أو محوها.ويلتزم أفراد المجتمع بهذه العادات ويعد الخروج عنها عيبا أو منقصة، لذا يحرص المجتمع الإماراتي على عاداته وتقاليده الأصيلة، كما يحرص على صيانتها وضمان توريثها للأجيال القادمة.

وفي النصوص النثرية إشارات عديدة إلى بعض العادات المتجذرة في سلوكيات المجتمع الإماراتي:

ففي رواية (عيناك يا حمدة) للكاتبة آمنة المنصوري، جرت العادة لدى الآباء بتفضيل ولادة الولد على ولادة البنت إضافة إلى التمييز في المعاملة بين الولد والبنت.

تلك النظرة تنم عن إجحاف في المعاملة، ولا علاقة للدين الإسلامي بهذه النظرة، فقد كرم الإسلام الأنثى، وكانت وصاية الرسول صلى الله عليه وسلم في آخر أيامه بأن يستوصوا بالنساء خيرا، إلا أن المجتمع يبني عاداته وسلوكياته وفق تصورات معينة قد تكون صائبة وقد تكون خاطئة، فالذكر في مجتمعاتنا الشرقية له الأفضلية،وقد أفسر هذا الأمر لأنه سيحمل اسم العائلة، كما أنه ولي الأمر أو السند بعد وفاة الأب، وله السلطة في تصريف شؤون الأسرة.

وكما جاء في الرواية " صار عندي ولد، والولد يعني صار عندي بيت وظهر، صرت أنا أم الولد بشوف على يديه الدلال والسعد.أنا أم الولد "٣٩٤.

اعتاد الرجل الشرقي على أن يكنى بين الرجال بالاسم الذي سيختاره لابنه في المستقبل، ولذلك فهو ينتظر مجيء الابن كي تتحقق هذه الرغبة، وفي روايتنا تلك، لم تتحقق رغبة الزوج ورزق ببنت، مما دفعه إلى تزييف الحقائق وإبلاغ الناس بأن المولود ذكر إلى أن يضع الأمور في نصابها لاحقا بولادة أخرى.

"الولد بتحملين به أول ما تخلصين لربعين، ولين ما تحملين وتيبين الولد يا ويلج يا فطيم إذا قلتي حق حد إنج يبتي بنيه..بياكلونا الناس"٣٩٥.

وتمت تسمية البنت (حمد) إلى أن أنجبت الأم طفلا ذكرا، فغيروا تسميتها من حمد إلى حمدة.

وظلت هذه التصورات ثابتة جامدة على مدى السنين، فالرجل يعتقد أن حياته الأسرية لن تستقيم إذا لم تنجب زوجته ذكرا يحمل اسمه ويحافظ على نسبه.

ومن العادات المتعلقة بمجتمع الإمارات أيضا ما يختص بموضوع الزواج وهو تزويج الأم للولد، فللأم دور كبير في البحث عن زوجة ملائمة لابنها، وقد يضع الابن شروطا يرى ضرورة توافرها في الفتاة التي يريد الارتباط بها، فتضع الأم في حسبانها هذه الشروط، وتجري عملية البحث والتنقيب عن الفتاة على كافة الصعد: أصلها ونسبها، أخلاقها، شكلها الخارجي، إلمامها بالطبخ وبتدبير المنزل..

في قصة (جاذبية النار) للكاتبة حسنة الحوسني، أعلن الابن عن رغبته في الزواج، فجلس مع والده لمناقشة الأمر. والأب بدوره أخبر زوجته لتباشر في البحث. "طلب ابنك الزواج، وما عليك سوى اختيار عروسة لأنك امرأة وتدخلين معظم بيوت الفريج تقريبا. أرى ابنة أختك مناسبة، فهي شغولة وراعية بيت من الدرجة الأولى"٣٩٦.

"كانت أم المعرس تختار لابنها الفتاة التي تهتم بالأمور المنزلية وتجيدها كالطبخ والتنظيف"٣٩٧.

وهذا ما وجدناه أيضا في قصة (نصيب) للكاتب محمد المر، حيث تقع مسؤولية البحث عن زوجة للولد على عاتق الأم فيقول: " أخبر والدته أنه قرر أن يتزوج، فرحت كثيرا،الشيء الذي أسعد أمه كثيرا أنه لم يختر بنفسه البنت التي يريد أن يتزوجها وترك لها حرية الاختيار، تلك مسألة مهمة"٣٩٨.

كذلك فيما يتعلق بعادات الزواج النظر إلى الأصل والنسب،فحين يتقدم شاب لخطبة فتاة، فإن أول ما يسأل عنه اسمه واسم عشيرته أو قبيلته، والعكس صحيح، فالشاب الذي يرغب في الزواج تختار له أمه فتاة أصيلة النسب. وهذا الأمر لا يعد قاعدة ثابتة يسير عليها الجميع، فإذا ما أحب الشاب فتاة واقتنع بأخلاقها ورغب بها كزوجة وشريكة حياة فإنه يتغاضى عن موضوع النسب ويحاول إقناع والديه على الموافقة.

يعرض الكاتب(محمد المر) في قصة (دولار وروبية) فكرة الشاب الذي يرى

أنه من القبائل العريقة والأصيلة وبالتالي فلن يتزوج إلا من امرأة توازيه أصلا ونسبا ومجدا، وكثيرا ما كان يجري نقاشات حادة مع أصحابه حول تفوقه القبلي.

"أنتم جهلة لا تعرفون، انظروا إلى الخيل تجدون فيها السلالات المختلفة، منها الأصيل والوسط والهجين، كذلك البشر هنالك القبائل الأصيلة والوسط والهجينة"٣٩٩.

ثمة شخصيتان كان لهما أثر كبير في تشبعه بنظرية الدولار " منذ صغره ووالدته تسكب في أذنه وبحنان قصص وحكايات وملاحظات وتعليقات تؤكد تفوقه وتميزه القبلي"٤٠٠. وكذلك كانت تفعل عمته. وحينما أراد الزواج لم يجد في قبيلته المواصفات التي يبحث عنها، ثم أعرض عن موضوع الزواج مؤقتا إلى أن يجد عروسا تليق به ومن عملة الدولار، ثم حدثت تغييرات في مجال عمله فجاؤوا بموظفة جديدة لديهم في مكتب العمل "وجد فيها سالم جمالا وأخلاقا رفيعة، فعاودته فكرة الزواج ولكن يجب التأكد من أنها دولار وبعد البحث والتنقيب

"ياللهول!! إنها ليست دولارا وليست جنيها، أو فرنكا أو حتى ليرة إيطالية، إنها من مستوى متواضع جدا جدا إنها روبية هندية"٤٠١.

"تحطم قلب سالم فهذه هي البنت الوحيدة التي أحبها ولكن لا يستطيع أن يتزوجها هو دولار وهي روبية"٤٠٢.

انقطع عن العمل وسافر إلى القاهرة وبعد فترة قصيرة عاد إلى عمله ودخل المكتب، فوجد (فاطمة) لوحدها في المكتب:

قالت له وهي تبتسم: حمدا لله على السلامة

قال سالم باستحياء واضطراب: شكرا يا فاطمة، هل،هل تتزوجينني؟ "٤٠٣.

انتهت القصة بقناعة سالم بالفتاة رغم أنها ليست من فئة الدولار إلا أن ثمة أمور تضاهي موضوع النسب، كدماثة الخلق والأدب والحب الذي وقع فيه لأول نظرة.

تعرضت الكاتبة مريم الغفلي للقضية نفسها فيما يتعلق بالأصل والنسب ففي روايتها (نداء الأماكن خزينة) تشير إشارة واضحة إلى التفاوت الطبقي بين الناس ومرده إلى أصالة النسب وعراقته، وذلك في سياق الحوار الذي دار بين (غبيشة) وصديقتها، وهي تسرد لها خلافاتها المستمرة مع زوجها فتنعته بأقذر الصفات فترد عليها صديقتها:" ماذا فعلت به؟ هو إنسان مسالم وحنون. متى تستوعبين أن العيب بك أنت، وليس بزوجك؟ متى تكفين عن المقارنة بين الناس هذا أصيل وذاك وضيع النسب كلنا لآدم وآدم من تراب... ترد عليها (غبيشة): " كيف تساوين بيني وبين مراد؟ أنا الأصيلة وهو الذي لا نعلم أي مركب جاء به؟ "٤٠٤.

وفي رواية (طروس إلى مولاي السلطان) للكاتبة سارة الجروان، تطرقت الكاتبة إلى التقاليد الاجتماعية من خلال تنقيبها في تفاصيل حياة الأسرة من زواج وعزاء وإنجاب، كما أنها نفذت إلى جوانب أكثر دقة وتفصيلا فيما يتعلق بزواج الرجل على زوجته والتقاليد المتبعة في هذا الشأن: " لم تكن المرأة في تلك الحقبة لتفارق منزل زوجها ولو أتى على ذبحها"٤٠٥.

"وكانت الواحدة منهن عندما يعتليها القهر ترسل إلى أهلها فيقدمون إليها مع عترة من رجال قبيلتها وأفراد أسرتها، فيجتمعون مع زوجها وأفراد أسرته وكبير القبيلة، حتى يتفقوا على حل لهذا النزاع الحاصل بين الزوجين"٤٠٦.

وقد جرت العادة أن يمنح الرجل- إذا أقدم على الزواج من ثانية- زوجته الأولى هدية أو هبة حتى ينال رضاها ويصفو الود بينهما: " وغالبا ما كانت الزوجة التي ترفض اقتران زوجها بأخرى تخير بين "نحلة" تحصل عليها أو أن ترحل إلى بيت ذويها دون صغارها... ناعمة رفضت النحلة والرضوة، وآثرت الرحيل إلى قريتها بصحبة والدها وشقيقها، فاصطحباها معهما على أن تمكث لديهم حتى تتعافى وتلد، ثم يعودون فينظرون في أمرها "٤٠٧. وهكذا تقدم لنا العادات والتقاليد الشعبية صورة شاملة عن حياة المجتمع، فمن خلالها يمكن فهم ثقافة المجتمع، وسلوكه المتوارث،والذي ينتقل بين عدة أجيال، ويكتسب أهمية راسخة في جذور المجتمع.

ثالثا: الأدب الشعبي

للأدب الشعبي مكانته الأثيرة في قلب الموروث عامة، فهو بكل ما يتضمنه من حكايات وسير وأمثال وأغان...الخ، يعد أدبا هادفا له مغزى تعليمي وأخلاقي،وقد يتجاوز ذلك ليكون ترويحا عن النفس وإمتاعا لها.

تزخر الأعمال النثرية الإماراتية بالأدب الشعبي المتنوع:سيرة شعبية، وحكاية شعبية، وأمثال شعبية متنوعة.

١- السيرة الشعبية

تطالعنا قصة (رأس ذي يزن) للكاتبة

سعاد العريمي، وهي سيرة شعبية للملك الأسطوري اليمني المشهور الذي حرر بلاده من حكم الأحباش وقام بتوحيدها.

وفي القصة يجري البحث عن رأس (ذي يزن) انتقاما لثأر قديم منذ أيام داحس والغبراء، وتستمر ملاحقته من مكان لآخر، الأمر الذي دفع الأم إلى إرساله لعمه في مدينة (ديترويت الأمريكية): " في مدينة Detroit في الولايات المتحدة الأمريكية،خال ذي يزن نفسه..أيقن بأن داحس سوف تعجز عن ملاحقته ولن تظفر برأسه قط فهجع"٤٠٨. وبالرغم من أخذ كل الاحتياطات اللازمة لتوفير الأمان له، إلا أن الشرطة تلاحقه ليعود أخيرا إلى أمه مسجى في تابوت.

"عاد ذي يزن إلى الشليلة، عاد جسدا مسجى في نعش من البلاستيك الأسود فارتعشت له الأصداء، ارتعش صوت جده الظمآن إلى الضياء.. أفاق على ضربة في الرأس وأيقن أن الموت جاء.. ها هو قد جاء احتضنته برفق،أوسدته الحجر...ثم مضت صفراء اليدين يأكل الموت منها الضلوع"٤٠٩.

تلك السيرة قد جمح بها الخيال بعيدا، فصورت سيف بن ذي يزن ملكا متوجا على الإنس والجن، وامتدت تأثيرات هذه السيرة على امتداد العالم الإسلامي.

والقاصة في قصتها تلك تستعيد لحظات زمنية غابرة لشخصية نالت كل الإعجاب والتقدير، فكأنها بهذا الإسقاط التاريخي تبحث عن الأمل المرتجى أو أنها توحي بانكسار الحلم المأمول.

أما قصة (صهيل الخيل) للكاتبة عائشة عبدالله، فقد جاءت محملة بأرزاء العصر،وغياب الفوارس أمثال عنترة، وقد شوهد عنترة يتماهى مع فوارس آخرين في مواضع مختلفة،فتارة واقف تحت الشجرة شاهرا سيفه، وتارة أخرى نلقاه في البصرة يحمل سيفا مصقولا، يمتطي فرسا أدهم يشق غبار الليل لينقذ امرأة منادية وااااعنتراه!!.

"إنه واقف تحت الشجرة شاهرا سيفه الخشبي، يقاتل ظل الفزاعات الواقعة في ساحة البيت الأبيض.... أراد أن يصرخ بأعلى صوته مناديا على عبلة، لكن كان صهيل فرسه قد أصم أذنيه وأنساه صوته، فتذكر أنه قد تركه خلفه"٤١٠.

"ربط لجام فرسه حول جذع الشجرة العجوز، رمى بثقل جسده المتعب على جذعها الهرم، نام ملء جفنيه كأنه لم ينم منذ ألف عام..."٤١١.

فعنترة اليوم يضاهي عنترة السابق في همومه اللامحدودة من حروب وفرقة وجهل وتخلف...هل سيأتي يوم يتخلص فيه من كل الرواسب التي أثقلت كاهله؟. ومتى سينهض ليخلصنا مما نحن فيه ويحررنا من قيودنا الفكرية.. تساؤلات لابد منها.

١- الحكاية الشعبية

ذلك الشكل الأدبي الراسخ آلاف السنين،يعرفها أحمد صقر بأنها:" الحادثة التي تنشأ في المجتمع، وترتبط بثقافاته وعاداته، وتحمل بين طياتها التقاليد والعادات والنظم السائدة، وتكشف عن حياة شعب من الشعوب عاشها في هذه الفترة"٤١٢.

والحكاية وثيقة الصلة بثقافة المجتمع وتاريخه وعاداته وقيمه، وهي في العامية تعني(الخروفة)، والخرايف في الإمارات متنوعة، فهناك خرايف الليل وخرايف النهار، وهناك خرايف الجن، وخرايف البطولات والشجاعة.

وقد كان بعض الناس- لاسيما النساء- في مجتمع الإمارات يروون القصص الخرافية ويمزجون الواقع بالخيال، وكان وقت المساء أو بعد صلاة المغرب من أفضل الأوقات لرواية الخرايف٤١٣.

ومن أكثر الخرايف شهرة في مجتمع الإمارات،خروفة (أم الدويس) و(بو الخطيف)...إلخ.

وثمة خرايف متعددة ومختلفة المضامين: خروفة بديح بديحوه، وخروفة الحطاب والحية، وخروفة الغيص والحصبة، وخروفة الحاكم والإمام، وخروفة الملك فيه قرون.

أما خرايف الشياطين فكما أسلفت: خروفة أم الدويس،وبوالخطيف، وبابادرياه، وخروفة عبدالمزنجل، وخروفة البعير المقصوص راسه،ومنها حمار القايلة، وخروفة أم الصبيان.

ومن الخرايف الأخرى خروفة الطيرة،وخروفة هند بنت النعمان والحجاج، وخروفة معاوية، وخروفة عزيز وعزيزة، وخروفة الصائغ واليهودي٤١٤... إلخ.

يوظف الكاتب (علي أبو الريش) حكاية أم الدويس توظيفا دلاليا معاصرا ليعبر من خلاله عن فكرة الخوف المتأصلة في اللاشعور الجمعي،وما يجره هذا المنبت المتجذر في عقولنا من متلازمات عديدة كالقهر والكبت والقيد وكل ما يؤدي إلى المعنى ذاته.

"ويصرح أبو الريش بأن اختيار عنوان(أم الدويس) كونها مرتبطة بتخويف االبشر، وبما أن الخوف في المجتمعات الحديثة أصبح رديفا لمنجزات السلطة في التحكم بالشعوب، فإنه يحاول أن يكشف جزءا من هذه الآليات،فلا يؤدي الخوف في النهاية إلا إلى الحد من حريات الإنسان"٤١٥.

تعد حكاية أم الدويس٤١٦ من أشهر الحكايات الشعبية المتوارثة في مجتمع الإمارات، ففي رواية (أم الدويس) لعلي أبو الريش يتعرض الكاتب لقصة شخص يعاني من عقدة الخوف،فأراد أن يقتلع الخوف من أعماقه بأن يصارعه حتى يتخلص منه ومما ساعده على ذلك وجود صديق قديم له، وعبر سلسلة من الأحداث الهادفة للبحث عن أم الدويس يكتشف معنى الخوف المتراكم والذي تحول إلى أسطورة أبدية بينما هو في الحقيقة ما زرعناه في عقولنا فنما وترعرع وغدا صناعة اجتماعية وثقافية أزلية.

"لو حدثك أحد أصدقائك القدماء عن المرأة التي رأيتها واختفت فجأة،سيقول لك هذه القديسة أم داس أو كما يحكى عنها أم الدويس، وسوف يحذرك من التعاطي معها لأنها جنية خطيرة، تستدرج الرجال إلى مخادعها ثم بعد أن تمضي أرواحهم تقطعهم أشلاء، وترميهم ي الصحراء لتنهش جثثهم الكلاب"٤١٧.

"يشغلني كثيرا هذه الأيام موضوع الساحرة أم الدويس، فهي المخلوق الذي أسس مساحة واسعة من وعي الناس، واحتل جبلا من وجدانهم.."٤١٨.

"كم لعبت هذه الشيطانة اللئيمة بالعقول، وكم أمرضت وأماتت..أجل كانوا يموتون خوفا لمجرد سماعهم صوت خشخشة من خلف الجدران..."٤١٩.

"لماذا لا يقتنع الناس أن أم الدويس جزء من معطيات العقل الباطن، هذا الكائن العملاق الذي يتحكم في أعناق القوة والضعف في الإنسان...هذه الشيطانة لا تظهر للناس بهيئة واحدة، فهي متلونة متشكلة،ولكن الشيء الوحيد الذي تثبت عليه هو فأسها"٤٢٠.

أما الكاتب (عبدالله الطابور) في قصة (بو الخطيف) فيبني قصته امتدادا لسابقه بنتاج أدبي خرافي يرتكز على خروفة (بو الخطيف) الرجل المخيف الذي يظهر في البحر ليلا فيخطف ويقتل البشر، فيوظفها توظيفا لائقا للعصر الذي نعيشه.

"اقشعر جسد سالم لما رأى شراع سفينة تمشي على اليابسة في هذا الوقت المتأخر...يا إلهي هل تمشي السفن على الأرض؟أنزل شراعه على حائط منزلنا المائل.. هو قادم نحوهم..ارتعدت قلوبهم وخافوا أن يقعوا في قبضته...كان كل شيء جامدا في هذا الوقت باستثناء حركة الصيادين وخروج بوالخطيف من مخبئه ينشر الرعب في نفوس البشر التي اعتراها الخوف من منظره"٤٢١.

"لم نعلم أن الحقيقة ستظهر كالشمس في وضح النهار لا يستطيع أحد أن يخفيها إذا حان موعدها.. فقد اكتشفنا أننا نعيش مع ألف ألف بوالخطيف لكنهم يختلفون عن مارد المدينة الذي طمس معالمها، وجلس يتقيأ على جثثنا ونحن نرتجف"٤٢٢.

إن الكاتب يختزن في ذاكرته بشاعة هذا المخلوق، في حين أن الواقع الاجتماعي يومئ بوجود من هم أبشع منه، فإذا كانت الخرافة رمزا مخيفا متقوقعا في ذواتنا، فإن عالمنا الحقيقي يشهد سلوكيات زائفة مرعبة تتخطى الخيال في قساوتها وكذب أشخاصها، وفي تشويه الحقائق وطمس الحق والخير والجمال.

وبين الحقيقة والوهم يطرح الكاتب (عبدالحميد أحمد) قصة (خروفة) الخرافية المليئة بالغموض والطلاسم، ويؤكد لنا أن جميع من عاش في (جميرا) يعرفون قصة (خروفة) ويقسمون بصحتها دون أن يخالطها أي وهم أو تزييف٤٢٣.

فقد رأت (أم عبدالله) في منامها (محمد صالح) وقد تهشمت جمجمته، وتناثرت شظاياها وكان دمه القاني يسيل على الاسفلت الأسود..كان رجلا خرافيا يمتلك قدرات خارقة، فيتحول من إنسان إلى بقرة، هكذا تحول من إنسان إلى بقرة، وهكذا كان يشير بإصبع على أية حشرة تمرق من أمامه فتجمد جمود الموت، وهكذا كان كلما أمطرت السماء يمشي تحت المطر دون مظلة ودون أن يبلله المطر"٤٢٤.

وهو بالإضافة إلى تصرفاته الخارقة فهو " رجل تقي صالح حقا اتخذ من المسجد بيتا مؤبدا له"٤٢٥، " إن الرجل يتمتع بقدرات خارقة، حباه الله بها بين العالمين، فهو يحفظ القرآن كله شرحا وتفصيلا، ويعرف مواعيد الرياح والعواصف ومواعيد ثوران البحر وهدوئه، ومتى يهل الشهر ويبزغ القمر، ويشفي الأمراض المزمنة بدعائه المستجاب وتمائمه السحرية" ٤٢٦.

ذلك هو (محمد صالح) في نظر الراوي ووالدته وسالم بن يديدة، وراشد العود،وسيف بن خلف وغيرهم.وحدث أن

اختفى(محمد صالح) وغاب عن المسجد فترة من الزمن، فأخذ الناس يتساءلون عن سر اختفائه، وقد ذهبوا مذاهب شتى: " ففي حين قال البعض إنه رجل يجري في سبحانيته يذهب إلى الخلاء للعبادة، لولا أن (مريش البيدار) و(سالم البعير) اللذين يعيشان في الصحراء أكدا أنهما لم يرياه، قالت أم عبدالله أن الرجل الذي يملك حكمة من الله له علاقات مع الجن يحملونه ويطيرون به إلى عوالمهم المخيفة ثم يعيدونه"٤٢٧.

واعتقد (حمدان بن كنتوت) أنه " ذهب إلى عمان لرؤية قريب له في الباطنة، وقد تشاجرا حول الميراث فغضب منه وقام بتحويله إلى بقرة..."٤٢٨.

فهل كان (محمد صالح) حقيقة أم وهما؟ وهل كان متصوفا أو مخبولا أو وليا من أولياء الله؟!!!.

لقد جسدت الشخصية الخرافية قصدية الكاتب في ضرورة الاحتفاظ بعبق الماضي بكل ما يحمله قصص شعبية وحكايات لاسيما بعد ولادة مجتمع الطفرة النفطية بما حملته من جشع وقلق وماديات وطمس للهوية التراثية التي نشتم منها البساطة والعفوية والنقاء.

وثمة حكاية شعبية يتردد صداها منذ الزمن الغابر إلى وقتنا الحالي وهي حكاية (طوي٤٢٩ بخيتة) في رواية الكاتبة مريم الغفلي، تلك الرواية تحدثت عن فترة ما قبل اكتشاف النفط حيث البيئة الصحراوية القاحلة، ومعاناة البدو الرحل الذين يقطعون المسافات الطويلة بحثا عن الماء والكلأ، والسقاية من الطوي، وكل ماله صلة بالخيمة والإبل والرحال.

تحاول الكاتبة استحضار العلاقة بين الإنسان والمكان، وتسجيل عادات البدو في الارتحال، وما أضافته من أبعاد درامية متصاعدة.

تعيش في هذه البيئة عائلة (مصبح) وزوجته اليازية التي فارقت الحياة بعد إنجابها الطفل (عبيد) مباشرة. وعائلة(سلطان) الخبير بمسالك الصحراء وهو والد (بخيتة وشما) وزوج (عويش) والدتهما، (وطريفة) ابنة عم مصبح رمز الشر في الرواية.

تتكفل (بخيتة) بتربية الطفل عبيد بعد وفاة صديقتها (اليازية)، وتتزوي مع الطفل وكأنه ابنها، وتختفي عن الأنظار كل مرة، وترضع الطفل سرا، فعلى الرغم من كونها عذراء إلا أن الحليب يتدفق من صدرها عندما كانت تضم (عبيد).

ثم تدور الأحداث وتكتشف أختها سر انزوائها مع الطفل فتلوذ بالصمت،أما طريفة ابنة عم والد بخيتة فتكتشف الحقيقة بعدما رأت الحليب يسيل من صدر بخيتة وتشي بها إلى والدها متهمة إياها بالزنا، وأنه يجب التخلص منها فهي عار على القبيلة،يشتاط الأب غضبا ويدبر خطة للقضاء على ابنته بطعنها ورميها في جب مهجور، وتتوالى الأحداث ويأتي من ينقذها ويداويها فتتعافى، ويلتئم شمل الأسرة ويكتشف الجميع براءة بخيتة ولكن بعد وفاة والدها، أماعمتها فقد ندمت على ما بدر منها من كيد، ورجع الطفل عبيد إليها وتزوجت أباه.

"أثناء مرضك بعد رحيل مصبح وعبيد جاءت عمتك طريفة وانزوت بوالدك لا نعلم ما قالت له تغير بعدها وأصر على رحيلنا المفاجئ.. أخبرني بعدها أنها طلبت منه التخلص منك،أخبرته طريفة بأن سبب مرضك هو ارتكابك لفضيحة يجب سترها وبأنها شاهدة على ذلك"٤٣٠..وفي ختام الحكاية " بعد شهر تزوج مصبح بن بخيتة وعاد عبيد لحضنها ثانية إلى حضن الأم التي لم تلده،وأصبح اسمها الجديد أم عبيد"٤٣١.

"كبر عبيد وتزوج وأنجب أولادا.. عاشوا معه في كنف أمه الحبيبة بخيتة ومن يومها تم إطلاق اسم طوي بخيتة على الطوي المهجورة على طريق القوافل"٤٣٢.

لقد زخرت النصوص السردية الإماراتية بحكايات شعبية متنوعة غدت جزءا مهما من تراث المجتمع وثقافته، واستقرت في ذاكرة الأجيال، بما تحويه من مغزى أو رمز يكشفان عن تجربة الفرد والجماعة داخل المجتمع.

وللكاتبة (سارة الجروان) حكايات شعبية متنوعة أدرجتها بين دفتي كتابي الشعبي(بنت نارنج الترنج)٤٣٣، وقد أوردت اثنتا عشرة حكاية شعبية ضمنتها أرقاما متسلسلة، ولكل حكاية عنوان: حزاية/١: مونس العذارى...حزاية/٢: جزيرة واق واق..حزاية/٣: ولد حميد البادي...الخ.

كما قسمت حكاياتها الشعبية إلى: نصوص شفاهية تعتمد اللهجة المحلية، وأخرى سردية تعتمد اللغة الفصيحة. وهي في جميعها سلسلة من الحكايات التي يطلق عليها باللهجة الإماراتية(خراريف) أو (حزاية) اعتادت الأمهات والجدات على سردها لأبنائهن قبل النوم، وقد شملت هذه الحكايات موضوعات مختلفة، كالحديث عن الشجاعة والبطولات،والجن،والأمانة والشرف، والوفاء،ومغامرات الخير

والشر،كما أنها تحمل رسائل وأهدافا عديدة، كالنصح والإرشاد،والاتعاظ مما يحدث للآخرين، وتناقل المعارف الإنسانية بين الأجيال،إضافة إلى التعليم والمتعة والمؤانسة.

تلك الخراريف حكيت باللهجة المحلية، وقد آثرت الكاتبة نقلها باللهجة المحلية في الشق الأول منها،ثم انتقلت إلى اللغة الفصيحة،وقد يكون ذلك من باب التنويع،أو بهدف نقلها إلى شريحة كبيرة من القراء والتعريف بها.

وفي مطلع كتابها تشير إلى أهمية الحكايات الشعبية كونها الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر: " وإذا كان ثمة من أنشودة تربطنا بأجدادنا في مستقبل أجيالنا فهي(الخراريف) عبق الماضي الجميلة في قوارير الحاضر الدخيلة"٤٣٤.

"فلا أجمل من أحد كبار السن رجلا كان أو امرأة، وقد التف حوله الكبار والصغار ليبدأ بسرد حكاية (خروفة) تسربل الفكر بخيالات مترفة تمكن الإنسان من الولوج إلى عوالم كثيرة،...تصل به في نهاية المطاف إلى عبرة أو حكمة"٤٣٥.

ومن هذا المنطلق شمرت الكاتبة عن ساعد الجد، وقامت بلملمة هذا المخزون الحكائي الشعبي من منابته وجذوره الأصلية،فتتبعت الحفظة من كبار السن ليدلوا بدلوهم إضافة إلى ذاكرتها التي تختزن الكثير من تلك الحكايات، ونسجتها في إطار سردي شائق.

"حزاية/١

مونس العذارى

بعد الله كل شيطان وقرب الله كل رحمن..

قبل عشرين سنة كانت لنا جارة توفيت رحمة الله عليها وخلفت بنت غاوية،أبوها عقب عين أمها تزوج وياب لها عمة العمة ما دانتها٤٣٦. يوم يطلع القمر في الليل تفتح البنت الدريشة اطالع القمر اتناجيه واتقول: طلع المونس العذارى في بيوت أهلها.. العمة سمعتها فسارت حق أبوها قالت له: شوف بنتك ترمس٤٣٧ ربيعها كل ليلة على هالحال.. دز٤٣٨ أبوها الباب ودخل لكنه ما شاف حد عندها، شاف الدريشة مبطلة، هزبه٤٣٩ وقال: بندي هالدريشة وارقدي"٤٤٠.

ومع طلوع الفجر خرج الأب حاملا ابنته إلى مكان سحيق،نامت البنت أثناء الترحال واستيقظت مع طلوع الشمس فلم تجد أباها،إلا أنها أحسنت الظن بأبيها والتمست له العذر، وأيقنت أنه لا محالة سيأتي.

"احلفت لا تحدر من فوق السدرة إلا جان٤٤١ أقبل والدها عليها،تمت البنية عواشة تاكل من نبج٤٤٢ السدرة وتحدر تشرب من الشريعة يوم يخاويها الظلام"٤٤٣.

"في يوم من الأيام طاف أمير على الشريعة واتقدم جماعته عشان يروي ظماه، كانت الشمس ساطعة وقت قايلة٤٤٤، فانعكست صورة البنت على ويه الشريعة انتفض الأمير يوم شافها"٤٤٥.

وتستمر الخروفة إلى أن يتزوج الأمير من هذه البنت، فتحن إلى أبيها وتستأذن من الأمير للذهاب إلى بلادها،سمح لها الأمير واستأمن الوزير عليها وعلى أبنائها إلا أنه خان الأمانة، وهددها بقتل أولادها إن لم ترضخ له وتهبه نفسها،لكنها صمدت ودعت الله أن يربط على قلبها،فقتل أبناءها جميعا، ثم وصلت إلى بلدتها ولجأت إلى القاضي متنكرة بثياب رجل: " القاضي: عد علينا مظلمتك يا بن الأجاويد قالت بصوت الريال: عندي قصة بعدها عليكم شريطة تخلون حراس على البرزة ماحد يطلع منها لين أنهي حكايتي، عدت حرمة السلطان حكايتها من أول ما طلعت من بيت والدها لين انذبحوا عيالها في طريح سفرها لوالدها، وكشفت عن هويتها لزوجها ووالدها، نش الوزير يربع يبا يشرد، واتلاقفوه الحراس وانذبح في حينه بسيف السلطان،اتسامح الأبو من البنية وطلق حرمته وسار في معيتها وريلها السلطان والله عوض عليها عوض الخير بلعيال وهنا البال"٤٤٦.

تهدف هذه الخروفة إلى تأصيل معنى الوفاء والصدق، وأن الجزاء من جنس العمل، والنية الصادقة هي الأساس في العلاقات الإنسانية.

الأمثال الشعبية

يعد المثل الشعبي من ألوان التعبير الشفاهي، وسجلا مهما نتعرف من خلاله على عادات وتقاليد المجتمع، وما يحويه من خبرات ومعارف.

والمثل على الأغلب "جملة قصيرة ذائعة وشائعة بين الناس تتضمن معنى أو حكمة أو موعظة، ويمكن أن تشير إلى قصة أو حدث وقع في الماضي، وله دلالات تاريخية واجتماعية معينة"٤٤٧.

وهذا يعني أن الأمثال كانت تعقيبا على حادثة أو حدث ما، ثم انفصل المثل عن الحدث وأصبح يطلق في مواقف الحياة

وفق ما يقتضيه المقام.

يتميز المثل بإيجاز اللفظ وبلاغة التركيب، ما ساعد على انتشاره وسرعة تداوله بين الناس، كما يتسم بخاصية أخرى تميزه وهي أنه يمكن التعبير عن موقف واحد في الحياة بأكثر من مثل سواء على نطاق المجتمع الواحد أو بين المجتمعات.

كما تتباين الأمثال داخل نطاق المجتمع الواحد، فأمثال بيئة الزراعة تختلف عن أمثال البيئة البدوية، وتختلف أيضا عن بيئة الصيادين رغم اتفاقها في المعنى٤٤٨.

لقد حفل النثر الإماراتي بعدد كبير من الأمثال الشعبية التي تعكس بيئة هذا المجتمع، وتعبر عن أبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والبيئية كل ذلك بما يتوافق مع البنية الفكرية التي تخدم النص من حيث البناء والمضمون.

ففي مسرحية (عرسان عرايس) قدم لنا الكاتب عمر غباش قضية اجتماعية تتعلق بتدخل الأسر في تزويج أبنائهم، وتأثير ذلك على حياة العروسين، فنجد أم الفتاة (أم أمينة) تتشبث برأيها وتعلن لـ(أبي راشد) والد المتقدم لخطبة ابنتها بأن زواج ابنتها سيكون بمهر عال لا يقل عن مئتي ألف،إضافة إلى الفيلا الضخمة والخدم وكل معاني الترف والبذخ، فما كان من والد (المعرس) إلا أن استشاط غضبا أمام الأم قائلا: " أبو الولد: مهر بنتج عشرين ألف ما بيزيد فلس أحمر والسكن بيسكنون مثل ما ساكنين خلق الله في شقة، وشهر العسل أسبوع في خورفكان، وإذا زيدتي كلمة ثانية بنخلي بنتج تعنس وبنسير عند غيرج.. مفهوم..أم البنت: مفهوم..توكل على الله..شو نسوي لي ما طاعك الزمن طيعه "٤٤٩.

رددت الأم المثل (لي ما طاعك الزمن طيعه) والذي يشير إلى ضرورة التأقلم مع الزمن والرضوخ لرغبات الواقع وإن خالف هوانا وإرادتنا.

كما برع الكاتب المسرحي (إسماعيل عبدالله) في مسرحية (بقايا جروح) في تسليط الضوء على حياة الأسرة الإماراتية فترة السبعينيات والقضايا المصيرية التي تحدث الصراع بين شخصياتها مستشهدا بعدد من الأمثال الشعبية التي تعكس سلوك الشخصيات في مواجهة المواقف المتباينة.

إن هذا العمل المسرحي يعد عملا تراثيا شعبيا يحكي قصة الأم (مريم) التي تصارع الموت، فتنقسم أسرتها إلى قسمين: القسم الأول من يتمنى موتها سريعا وهما الزوج والابن الأصغر عزير، والقسم الثاني من يدعو لها بالشفاء ويعتني بها وهما الابنة(أروى) والابن الأكبر(سند)، وأثناء احتضار الأم يأتي أخوها بالرضاعة ليكشف لهم وصية الأم بأن تعطي نصف أموالها لرجل يدعى (سند)..من هنا يبدأ الصراع وتثور ثائرة الأب فينعتها بالخائنة، ويبدأ الجميع بالبحث عن (سند) وما تحمله الوصية من خبايا وأسرار.

وقد ساق الكاتب عددا من الأمثال الشعبية وفق ما يقتضيه الموقف. فالمثل الشعبي (الضرب في الميت حرام)٤٥٠ يعبر عن جو المسرحية منذ البداية، ويختزل حياة بطلة المسرحية (الأم) على وجه الخصوص، وما تعانيه من القهر والاستبداد والحياة الزوجية القاسية وكره زوجها لها.

وقد ورد المثل على لسان الزوج (عيلان) بلهجة يشوبها الاستخفاف والسخرية، وهذا المثل يدل على أنه لا فائدة ترجى من الضرب والإهانة في الشخص الذي لا يحس ولا يتألم فهو أشبه بالميت، لذلك فالكلام عنه لا قيمة له.

والمثل(الدق على قد الرزيف)٤٥١ والرزيف: نوع من الرقصات الشعبية الإماراتية، فقد جيء بهذا المثل من قبل أخ الأم بالرضاعة(جوهر) حينما أراد أن يستفز الزوج بما لديه من أدلة تثبت وصية الأم لرجل آخر يدعى (سند) وذلك بعد أن أمطر عليه الزوج سيلا من الألفاظ الجارحة، ويطلق هذا المثل لكل موقف يتبعه رد فعل يناسبه في القوة والشدة.

أما (أروى) التي تحب والدتها فهي ترثي لحالها وهي ترى الذئاب البشرية من المقربين ينهشون لحمها ويترقبون وفاتها والحصول على ثروتها، فتورد المثل الشعبي (إذا طاح الجمل كثرت سجاجينه)٤٥٢ ويقصد به أن الإنسان صاحب القيمة الرفيعة حينما يقع أو يمرض أو تنوبه نائبة يكشف أعداؤه عن أنيابهم ويوقعون به وينهشون لحمه طمعا وجشعا.

تطالعنا رواية (مجبل بن شهوان) للكاتب علي أبو الريش بحشد كبير من الأقوال السائرة والأمثال التي تشيع بين الناس سواء أكان كلاما فصيحا أم عاميا، ومن الأمثال التي وردت في الرواية(اللي ما عنده فلس ما يسوى فلس)٤٥٣ تعبيراً عن أهمية المال في حياة الإنسان، فبه يصبح المرء مهاب الجانب،ذو منزلة رفيعة بين الناس،وكأن الناس أصبحت تزن الإنسان بما لديه من مال وجاه، ومما لا جدال فيه فإن المال له أهمية كبيرة في تحقيق ما

نصبو إليه، إلا أنه ليس مصدراً أساسياً للسعادة ذاتها.

وفي قصة (طفول وحلم القبيلة) تستدعي الكاتبة سعاد العريمي المثل الشعبي (اللي ما يعرفك ما يثمنك)٤٥٤ في إطار الحديث عن (زاهر بن عزان) الذي يعمل فراشا عند المدير،إلا أن المدير كان متوجسا منه بسبب لحيته الطويلة، فأمره بحلقها وأقنعه بأنه غريب عن المكان وليس عليه حرج إن حلق لحيته، فأهل هذه الديرة لا يقيمون وزنا للحى، ثم أورد المثل القائل: اللي ما يعرفك ما يثمنك أي: من لا يعرفك لا يقدرك حق قدرك، والإنسان يحكم على الظاهر فإذا كان ظاهرك مريبا يجتنبك الآخرون والعكس صحيح.

كما أورد الكاتب محمد سعيد في مسرحيته(شراع السموم) المثل الإماراتي القائل: (بنقيظ٤٥٥ في دبا وبنشوف قيظها)، وذلك في الحوار الآتي:

"مريم: ماشي أخبار عن المسافرين

سلوم: إن شاالله أبوك بخير

مريم: وراشد

سلوم:(يصمت قليلا) كلهم بخير

مريم: يا ترى ما سمعت شي عن راشد

سلوم: قطو بسبعة أرواح

مريم: راشد قطو

سلوم: سمعتيها

مريم: كيف ما أسمعها وانت تتكلم عن راشد لو تقولها بقلبك بعد بسمعها

سلوم: إنزين.. بنقيض دبا وبنشوف قيضها"٤٥٦.

ويطلق هذا المثل للشخص الذي يتحدث عن المستقبل وما سوف يكون، فيأتي الرد عليه: (بنقيظ في دبا وبنشوف قيظها)، بمعنى سوف نتثبت من صحة الكلام بالتجربة والبرهان.

وكذلك في مسرحية (حبة رمل) للكاتب ناجي الحاي،حيث أورد المثل الشعبي القائل: (البعيد عن العين بعيد عن القلب) وهذا المثل يضرب للتعبير عن أثر الغياب في فتور العاطفة وضعف المودة، فالحب مقرون بكثرة اللقيا والنظر إلى المحبوب.

وفي أحداث المسرحية تأكيد على هذا المعنى، فرب البيت حزين ومستاء لرغبة عامله أو بالأحرى خادمه في السفر، إلا أن زوجته تقنعه بضرورة سفره حتى ينسى (علياء) التي يحبها ولا يستطيع الزواج منها لأسباب طبقية.

"كرورة: باجر يسافر ويتغرب ويشتغل ويتعرف على ناس يداد وينسى عليا ويمكن يتزوج وانت تقدر تزوج عليا من أي واحد دام أنك رافض تزوجها له، وطول ما هم بعيدين عن بعض ما في مشكلة والمثل يقول البعيد عن العين بعيد عن القلب وجذيه ينتهي كل شي"٤٥٧.

وفي الحوار الذي دار بين أبي علياء وزوجته كروره حول رفض علياء كل من يتقدم إليها أملا في عودة (الماس) يرد المثل الشعبي: (العشرة ما تهون إلا على عيال الحرام) وذلك في سياق الحديث عن أثر العشرة الطيبة في بقاء المودة عند أصحاب المعادن الأصيلة،أما غيرهم ممن تهون عليه العشرة فأولئك من المعادن الرخيصة التي لا تقيم للإخلاص والوفاء معنى.

كروره: لا تنسى إنك في يوم من الأيام ربيته مثل ولدك وصرفت وكديت عليه وهو يعزك أكثر من أي حد ثاني وطول عمره يبرك ويخدمك ولا مره في حياته ضرك بشي ولو أنه ما خطب عليا جان أنت الحين حاطنه في عيونك وحتى لو قلنا أنه ضرك ترى مهما يكون تبقى أنت أبوه اللي مربنه والعشرة ما تهون إلا على عيال الحرام" ٤٥٨.

كما ورد المثل الشعبي (شنيوب٤٥٩ غرق جمل) في المجموعة القصصية الساخرة (سلطان الحريم) للكاتب خالد السويدي، وفيها يقدم نماذج فردية كظاهرة اجتماعية تغزو واقعنا المعيش، وتنشر فيه سلوكيات مبالغة وأفكارا غريبة. وفي هذه القصة التي تحمل عنوان المثل نفسه(شنيوب غرق جمل) يتم الاستعداد لحفلة خاصة بكبار الشخصيات، وينطلق الجميع على قدم وساق، إلا أنه لوحظ وجود طفل يبلغ من العمر ١١ عاما عاث في المكان فسادا،وأنهك الحراس في ملاحقته والنيل منه، فتحول المكان إلى ساحة قتال واختلط الحابل بالنابل إلى أن تم القبض عليه. وبعد مناقشات حادة اعترف لهم بأنه ابن مدير الضيافة، فتغيرت معاملتهم له إلى الأفضل، إلى أن جاء المدير فاعتذر له المسؤول عن سوء تصرفه مع ابنه فكانت المفاجأة أن هذا الصبي لا يمت للمدير بصلة، فكيف بابن مدير يتصرف بطريقة غير لبقة كهذا الصبي!.غضب المدير من المسؤول وقرر إيقافه عن العمل من الغد فصرخ المسؤول بصوت عال: (شنيوب غرق جمل..شنيوب غرق جمل!!) ٤٦٠

يطلق هذا المثل على الصغير الذي يخدع الكبير ويضعه في موقف صعب ويطلق بشكل عام على عدم الاستهانة بصغائر الأمور لأنها قد تفتك بالمرء دون أن يعي.

وهكذا لمسنا في النثر الإماراتي

بأشكاله المتنوعة توظيفا للمثل الشعبي المعبر عن الخصوصية المحلية النابعة من البيئة الإماراتية وحياة أفرادها، والمتطابق مع الأحداث ومجرياتها.

الثقافة المادية والفنون الشعبية

تجسد المأثورات الشعبية بشقيها المادي والمعنوي طبيعة العلاقات الإنسانية، والملامح العامة لحياة الأفراد والجماعات داخل المجتمع.

ويعد التراث المادي من المجالات الهامة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان في حياته اليومية.

يعرف التراث المادي بأنه:" كل الأشكال المحسوسة أو الملموسة، أي التي نستطيع أن نلمسها باليد ونراها بالعين من المقتنيات الحضارية، وهو يمثل حصيلة الإنتاج الفني الشعبي الذي يبدعه المجتمع من خلال ممارسة الحرف والصناعات والمهارات التقليدية التي تراعي المعايير الفنية المتوارثة والمنسجمة في الذوق العام"٤٦١.

وهو بذلك يصور لنا كيف يتعامل الإنسان في واقعه،وما يحويه هذا الواقع من أشياء مادية، يستعين بها وفق حاجته وثقافته المتوارثة.

وفي الفولكلور الإماراتي ألوان عديدة من الفنون الشعبية التي تعد مخزونا تراثيا معرفيا يصور جوانب مختلفة من الحياة الفكرية والثقافية التي عاشها المجتمع في الفترات التاريخية الغابرة.

ومن هذه الفنون: الموسيقى والأغاني والأهازيج الشعبية والألعاب الشعبية التي تنوعت وتعددت أشكالها.

كذلك فقد مارس الأجداد والآباء مهنا عديدة من تجارة بحرية، وصناعة لؤلؤ وصيد وزراعة، كما اشتهر مجتمع الإمارات بصناعات يدوية وحرف شعبية متنوعة٤٦٢.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اختلاف البيئة الجغرافية ينتج عنه اختلاف الحرف والصناعات،فبيئة البحر تختلف عن البيئة الجبلية وهي بدورها تختلف عن البيئة الزراعية....إلخ.

إضافة إلى ذلك فقد زاول الأجداد الطب الشعبي لعلاج العديد من الأمراض،بوساطة الأعشاب والمراهم، وثمة نوع آخر من العلاج الذي يتلاءم مع ما يعتقد بأنه سحر أو جنون أو غير ذلك.

ليس ذلك فحسب بل يشمل التراث المادي أيضا فنون العمارة الشعبية والتي تعتمد على طريقة البناء، وتختلف من بيئة إلى أخرى حسب الطبيعة الجغرافية للأرض٤٦٣.

ويدرج البعض عناصر الثقافة المادية مثل: أدوات الري والحصاد، وكذلك الأدوات والمعدات المنزلية،والأشغال اليدوية، والأزياء إلى جانب الحلي، وأدوات الزينة،والأثاث والأواني.وكذلك تندرج تحتها الصناعات الشعبية كصناعة الحصر والفخار والنسيج وغيرها٤٦٤.

إن الفنون الشعبية بالإضافة لما تقدمه من طابع متميز وصبغة عربية أصيلة،فإنها في الوقت نفسه تؤكد على هوية المجتمع الإماراتي، وتحث الخطى نحو حماية هذا التراث وإحياء ما اندثر من ملامحه المشرقة.

ولاشك فإن النصوص السردية الإماراتية لم تغفل عن رصد فنون الثقافة المادية بأشكالها المتنوعة، فقد التفت الكاتب الإماراتي إلى قيمة هذا الإبداع الشعبي، فاستلهمه في إبداعه الخاص.

فعلى صعيد الحرف والمهن الشعبية تصور لنا رواية (شاهنده) للكاتب راشد عبدالله الحياة الاجتماعية السائدة إبان عصر اللؤلؤ، ويتعرض الكاتب لحرف شعبية متوارثة وهي مهنة الغوص على اللؤلؤ، وصيد الأسماك،ومهنة صيد الصقور، وهي الحرف التي امتهنها سكان المنطقة آنذاك، مما أكسب حياتهم طابعها الخاص.

ورغم ما يواجهونه من مخاطر البحر وأهواله، يظل البحر مصدرا أساسيا لكسب الرزق، وهذا هو الإطار العام لرواية (شاهنده)، وكأننا أمام دراسة مستفيضة عن حياة البحارة والغوص وأهوال البحر وما يكتنفه من عادات وقيم وأعراف.

"وازدادت الأمواج..وانقبض قلب حسين، وكلما ارتطمت الأمواج بالشاطئ شعر أن سوطا قاسيا قد مزق ظهره.. ونظر حسين إلى السماء..لعلها تقول له شيئا..تقول له مثلا أن السفينة بخير.. أن الرجال حصلوا على اللؤلؤ..وأنهم في الطريق إلى الساحل"٤٦٥.

"قل الماء من السفينة وأمر النوخذه بتقسيم ما بقي من ماء وكان نصيب كل فرد في اليوم الواحد فنجانا فقط..."٤٦٦.

وحول مهنة الغوص وحياة البحارة تروي قصة(دموع من الماضي) للكاتب عبدالرضا السجواني مشهدا مؤثرا لمعاناة هؤلاء فيقول:" وتتشقق أصابعه وهو في أرض الأعماق، يخترق تلك النباتات البحرية، منظرها مفزع، ألوانها مخيفة، تختبئ فيها أغرب الحيوانات وأشدها

شراسة "٤٦٧.

هذا إلى جانب ما يتعرض له البحارة من مخاطر تودي بحياتهم،أو تحدث فيهم إعاقات أبدية،فهذا السيب يغوص لإنقاذ زميله،ولكنه يصاب بجرح في قدمه وسرعان ما تجذب الدماء الحمراء (جرجورا) إلى مكان تواجدهم، فيهاجم الجرجور القدم المجروحة ويقطعها: "وقبل أن نصل إلى السفينة داهمنا (جرجور) قرش ضخم، وفي سرعة البرق انقض على رجلي المجروحة التي تنزف دما..قطعها، فتعالت صيحاتي غير المسموعة، وتألمت ألما لم أحس بمثله من قبل"٤٦٨.

أما صديقه في موسم الغوص الثاني فقد "داهمه جرجور ضخم وأودى بحياته بين فكيه، فقد افترسه من وسطه، ولم نعثر منه إلا على نصفه العلوي بعد أن استقر النصف السفلي أشلاء ممزقة في معدة سمكة القرش"٤٦٩.

وفي قصته الأخرى بعنوان (وقدم الخير) يعرفنا القاص بمهنة قديمة عرفها الناس إبان عصر اللؤلؤ وغدت جزءا من الموروث الشعبي،تلك هي مهنة (صيد الجراد) فيقول: " كان يمسك القماش والعصا يصطاد الجراد بالقماش وهو في أماكن تجمعه، فيمسك في المرة الواحدة على الكثير منه...فقد اصطاد أكواما وأكواما من الجراد"٤٧٠.

وفي موضع آخر يصف لنا كيفية طبخ الجراد وبيعه: " وهناك داخل البيت أخذ يقلي الجراد بالزيت والملح والفلفل بعد أن اقتطع رجله الشوكية وأجنحته الشفافة، فبدا لحما خالصا..فما أن انتهى من قليه بادر بالذهاب إلى السوق..وضع الجراد في صينية كبيرة،ثم بحث عن حجر جلس عليه لكي يبيع الجراد"٤٧١.

وفي المجموعة القصصية أيضا إشارات أخرى إلى حرف شعبية تداولها الأهالي في الزمن الماضي منها: (السقاية)، حيث اشتهرت هذه المهنة على نطاق واسع وهي تختص بنقل المياه العذبة وبيعها كما جاء في قصة(ظمأ ولفح)،حيث يصف لنا الكاتب معاناة أهل القرية في الحصول على الماء، وثمة سقاء تبقى لديه برميلان يحملهما إلى أصحابهما، وهو في طريقه يفاجأ بعدد الأهالي الظمأى إلى الماء إلا أنه لا يستطيع تقديم المساعدة لهم لأن البرميلين محجوزان لأناس آخرين.

"الصبي بحث عن ذلك الساقي، منقذ الحي ببراميله المليئة بالحياة...جاء إليه رجل آخر عجوز متكئ على عكازته وتوسل إليه أن يعطيه ولو نصف برميل.. ابتعد الساقي بحماريه قليلا فانفض الرجال من مكانهم وغادروه واحدا تلو الآخر..."٤٧٢.

وفي قصة (آهات الاضطهاد) وصف مسهب لمهنة المطوع، حيث يصف لنا غلظته وقسوته في التعامل مع الصبية،وأي خطأ يقترفونه سيواجهون أقسى العقوبات وأشدها ألما، ففي الكتاب لا مكان للهو أو العبث أو حتى التغيب والهروب.

كما تكررت الإشارة لهذه المهنة في قصته الأخرى (رماد قلب)." تدركنا المطوعة فتهوي بعصاها علينا فنرجع لرشدنا حاضنين القرآن آخذين في القراءة والترتيل...وكم حزنت عندما قيدتني المطوعة وأخذت تضربني وأنا أصيح،كل ذلك بسبب هربي من الكتاب لكي أذهب للسباحة في البحر..."٤٧٣.

"فر الصبي مستاء متبرما،وأدبر يريد الخلاص والفكاك، فلقد ضاق صدره من ذلك التعذيب...لقد هرب من كتاب ذلك المطوع ضائقا بعقابه الذي لا يرحم، لم يعد يطيق ذلك الضرب المتواصل في كل يوم، وفي كل لحظة. عصا المطوع لا تسكن هنيهة، ولكنهم عثروا عليه في أحد الأكواخ واقتادوه إلى المطوع...ويل للهارب من كتابه، إنه كالهارب من سجنه، ها هو المطوع واقف وبيده العصا، والصبي يجر على الأرض جرا، تقدم المطوع بضع خطوات نحوه ثم انهال عليه بعصاه ضربا..."٤٧٤.

وعلى صعيد فنون التشكيل الشعبي الأخرى كالعمارة الشعبية، والتداوي بالطب الشعبي مما يدخل في نطاق التراث المادي، نرصد إشارات عديدة منها:قصة (من فوق) للكاتب محمد المر،حيث يرسم الملامح الجغرافية لمدينة دبي، ونلمس في أغلب مجموعاته القصصية قدرة بارعة على الوصف البيئي فضلا عن معرفته الواسعة بتاريخ المنطقة وأبنيتها وعوامل التغيير التي طرأت عليها.

"من فوق تلك المئذنة أخذا يتفرجان بحبور على المناظر المتعددة التي لفتت أنظارهما، الخور بلونه الأخضر المشوب بالزرقة،والعبرات والسفن التي تملؤه حركة وضجيجا،شكله من أعلى كثعبان طويل مستلق، ذنبه في الخليج ورأسه في الصحراء، بر ديرة ببناياته المرتفعة، بر دبي، السوق القديم، قلعة الفهيدي، المقبرة القديمة وبناياتها الكثيفة التي تغطي القبور وشواهدها..."٤٧٥.

أما عبدالله الطابور فيرسم لنا في رواية (الرحيل المر) زمنا مضى وذكريات تحفها البساطة في كل شيء، في أحياء

المدينة وبنيانها، وفي بساطة المعيشة آنذاك:

"منازل المدينة في هذه الأيام تمر في مرحلة استثنائية لم تعهدها البلدة من قبل.. يشارك الجميع في إعداد الأكلات التي توضع على سفرة طويلة تمتد في فرجان٤٧٦ المدينة القديمة التي تتكون بعض منازلها من الخيم المبنية من سعف النخيل، وبعضها من الجص والطين والمدر والحصى..فهي غير كل المدن..إنها مدينة تغوص في عناق أبدي مع التاريخ"٤٧٧.

وكذلك في رواية (طروس إلى مولاي السلطان) لسارة الجروان وصف لمواد بناء البيوت القديمة: " لم يكتف جمعة بالبيت الصغير الذي أسسه مسبقا بل قام ببناء منزل كبير من الدعون والزور٤٧٨ والروايل والمعاريض "٤٧٩.

ونجد وصفا آخر لطريقة صنع البراجيل في قوله: " في صيف إحدى سنوات منتصف الستينيات كان الحر شديدا بحيث لم تنفع معه المهاف ولا البراجيل المصنوعة من أكياس الطحين أو خيش الفحم"٤٨٠.

كما أولت بعض النصوص السردية اهتماما بالممارسات الشعبية المتعلقة بالاستطباب الشعبي، ففي رواية (طروس إلى مولاي السلطان) تسهب الكاتبة سارة الجروان في الحديث عن مدى خطورة مرض الجدري، وانتشاره السريع بين الناس في القرية، وفتكه بأعداد كبيرة منهم: " كان الوباء أشد فتكا من التدابير كلها التي اتخذها جمعة..لم يبق منزل إلا وأصيب من أفراد أسرته فرد أو أكثر، وكانت تطول مدة اعتزالهم للمرض لأربعين يوما، يقطعون بها الماء عنهم كي لا يصل الوباء إلى أعينهم فيصيبهم بالعمى "٤٨١.

وقد أورد الكاتب محمد المر أسماء لأمراض عديدة مع طرق علاجها بالطب الشعبي كمرض الجدري: " بدأت بثور صغيرة بالظهور على جسده،عرفت أمه أنه مصاب بالجدري.حضر أحد أعمامه وحمله إلى الحجرات الصغيرة التي بناها أحد فاعلي الخير على خور دبي لكي يُعزل فيه المجدورون.

في كل يوم كانت أمه ترسل له أقراصا من السكر بسبب الاعتقاد الشائع أن الأطعمة الحلوة تساعد في نضج بثور الجدري..."٤٨٢.

وفي موضع آخر يتحدث عن شراب الزنجبيل:" في أيام الشتاء القارسة البرد، وخصوصا في الصباح الباكر،يضاف إلى تلك القائمة من الأشربة كأس ساخن من شراب الزنجبيل،الذي يعطي الجسم مقدارا كافيا من الدفء الداخلي في الأيام العشرة الأخيرة من شعبان"٤٨٣. ويظهر علاج اللدغ بالكي في قوله: " عندما حملنا الماء من خصب إحدى مناطق رؤوس الجبال لدغتني لخمة شرسة وبالرغم من كي النار فإنها مازالت توجعني بعد أربعين عاما، يخلع نعاله ويظهر أثر لكي غائر في كعب رجله"٤٨٤.

كما أشار إلى عملية الحجامة: " كان عيسى يراقب والده وهو يحتجم عند أحد الحجامين وكان شكل والده طريفا وقرن الحجامة مركب على الجزء المحلوق من رأسه،بعد أن نزع القرن ظهرت ورقة صغيرة في رأس والده،أخذ الحجام الموس وجعل يضرب تلك الورقة ضربات سريعة مسببا جروحا خفيفة، ثم أرجع الحجام القرن على الورقة وأخذ يشفط ويمص طرفها المفتوح.نزع القرن مرة ثانية، كانت الورقة مغطاة بدم أسود، مسحه الحجام ثم أعاد وضع الفرن على الورقة، كرر تلك العملية ثلاث أو أربع مرات"٤٨٥.

وفي القصة نفسها إشارة إلى مرض السعال الديكي وطريقة علاجه:" قال سالم: أخي الصغير مريض بالسعال الديكي،يقولون إن مرقة سرطان البحر مفيدة له لنفتش عن أحدها"٤٨٦.

كذلك في رواية (الاعتراف) لعلي أبو الريش، نلحظ اهتماما بالممارسات الشعبية واللجوء إلى الطب الشعبي، فـ(رفيعة) التي تؤمن بهذه الأساليب تعالج الآخرين وتعالج نفسها بهذه الوصفات: " أحست بتقلص عضلة ساقيها،فاتجهت نحو صندوقها الخشبي الذي كاد يعج بأكياس الأدوية المحلية المكونة من البخور واللبان العربي، والزعتر وورق الحلول وقطع المر، فجلبت زجاجة أبو فاس،وأخذت تمسح بها ساقيها،والبسملة والتعاويذ لا تفارق لسانها"٤٨٧.

ويعلق الابن على تصرفات والدته وعلى أدويتها فيقول:" فوالله لو عرفت عنك وكالة الصحة العالمية، لاستدعتك لتكوني من أطبائها المشهورين الفطاحل، ويمكن الاعتماد عليك في قسم العلاج الطبيعي..."٤٨٨.

"وكم كان يزعجها عندما تسمع أن إحدى جاراتها ذهبت إلى المستشفى للعلاج.فلا تصدق أن ذلك مجد ولا نافع، فهي تؤمن أن هذه الأعشاب التي تدخرها في صيدليتها هي العلاج الجوهري لاجتثاث علل الدنيا كلها من أجساد البشر"٤٨٩.

إضافة إلى العمارة الشعبية والطب الشعبي،فهناك الأزياء الشعبية وأدوات الحلي التي تتميز بطابع محلي خاص يتميز به المجتمع الواحد، ويمثل الخصوصية الإماراتية التي يحتفظ بها الإماراتيون وتشكل جزءا من موروثهم الشعبي.

ففي قصة عبدالحميد أحمد (عطش النخيل) ورد ذكر العقال والغترة وهما ركنان أساسيان في لباس الرجل الإماراتي كجزء من هندامه الخارجي: " حك رأسه تحت (العقال) وأحس أن شعره مبلل رطب"٤٩٠، " تسللت الرطوبة إلى عينيه فراح يمسحها بطرف(غترته)"٤٩١.

وفي قصة (حب من نوع آخر) لمحمد المر ورد ذكر (البرقع) الذي ترتديه نساء الإمارات ويوضع على الوجه كجزء من العرف والعادات الشعبية فيقول: " تذكر مرة أنه شاهد صورة للبرقع الذي تلبسه نساء الإمارات...خرجت صور عديدة من ذاكرته، شاهد في الصورة الأولى خالته وهي تخيط تلك البراقع لنفسها ولصديقاتها وللبيع أيضا، كانت صانعة براقع ماهرة. شاهد في الصورة الثانية يديها الصغيرتين وهما ملوثتان بلون البراقع الأسود..."٤٩٢.

كما ورد ذكر أدوات الزينة التي تتزين بها العروس ليلة زفافها مع ذكر ألوان الطيب والروائح الزكية في رواية (الرحيل المر) لعبدالله الطابور: " رأت عفراء نفسها محاطة بعدد كبير من النساء والفتيات، وهي وسطهن بزينتها ترتدي المرتعشة والمرية وتضع على رأسها قحفية ذهب اشتراها عمها لعروسة ابنه، وروائح الطيب تفوح منها كالنسائم الشذية.. الياس والزعفرانية، وخلطة المخمرية، ودهن العود وأنواعا من الطيب أعدته خديجة العطارة خصيصا للعرائس في ليلة دخلتهن...."٤٩٣.

وحول الزينة والزي الشعبي تورد الكاتبة هدى سرور في رواية(الياه٤٩٤) جهاز العروس: " أرسلت والدة منصور" الزهبة"، جهاز العروس، والتي حملت على ظهر عشرين حمارا، وعلى مرحلتين ذهابا، ملئت بعض الصناديق بملابس العروس: الكندورة والثوب والشيلة٤٩٥ والعباية٤٩٦ والبرقع٤٩٧. كما أرسلت صناديقا احتوت على البخور وأخشاب الصندل والعود، وصناديقَ احتوت على العطور الزيتية المركزة، وماء الورد، وماء المسك والعنبر، وصناديقَ احتوت على الأحذية، وأخرى احتوت على أدوات الزينة مثل الأثمد، والحنة، ومسحوق أوراق السدر،ومكعبات الصابون المستوردة، وزيت الياسمين، وصناديق أخرى بها قطع أقمشة مختلفة، وصناديقَ بها مصوغات فضية، ومصوغات ذهبية..."٤٩٨.

أما على صعيد الأغاني والأهازيج الشعبية، فهي من أكثر الفنون الشعبية شيوعا، ولعل مرجع ذلك إلى ارتباطها بالوجدان الشعبي، وتعبيرها عن الواقع الاجتماعي في مجتمعاتها، واستنطاق رغبات الإنسان النفسية والروحية.

والعنصر الغالب على هذه الأشكال الفنية هو الأداء الشعبي،ولذلك فالتسمية الأرجح والمستخدمة حاليا هي فنون الأداء الشعبي وليس الفنون الشعبية لأنها أشمل وأعم حيث إنها تجمع بين الفنون القولية والتراث المادي٤٩٩.

تعتمد هذه الفنون على العقل والأداء الحركي للفرد والجماعة، والذي يتسم بأسلوب فني في مناسبات معينة٥٠٠.

وقد امتزجت الفنون الشعبية لدولة الإمارات بفنون دول الخليج العربي الأخرى، وفنون أفريقيا وآسيا نتيجة الاحتكاك والتفاعل مع الثقافات الأخرى، إلا أن الأداء الشعبي الإماراتي مازال محتفظا بمذاقه المحلي الخاص.

وفنون الإمارات الشعبية عديدة ومتداخلة بحيث يصعب الفصل بينها،وهي فنون تؤدى بشكل جماعي وفي مناسبات عديدة٥٠١.

مع ملاحظة اختلاف الفنون باختلاف البيئات داخل المجتمع،فالبيئة البدوية لها فنونها التي تميزها عن البيئة الساحلية، وبيئة الزراعة تختلف عن بيئة الجبال، فكل بيئة لها إنتاجها المتميز.

وقد ظهرت أشكال متعددة من الأغاني الشعبية:فهناك أغاني الطفل، وأغاني العمل، والأغاني الدينية، وأغاني الفرح والحرب، وغناء الترحال والسمر. فنون الجبل، والفنون المستخدمة التي وفدت غالبا من شرق أفريقيا وبلاد فارس كالليوة، والهبان، والنوبان، ومكوارة، وسومة...إلخ٥٠٢.

وتبقى الأغاني الشعبية صدى يتردد في نفوس أبنائها في كل مناسبة أو موقف وذلك لما تحمله من مضامين فكرية وجمالية.

أغاني الأفراح: للأعراس والمناسبات السعيدة طرب غنائي خاص، فالكل يحتفل ويبتهج ويشارك الآخرين أفراحهم:

في قصة (السر) للكاتب محمد المر نجد وصفا لحفلة عرس يطرب فيها الصغير والكبير وتؤدي فيها الفرقة الشعبية عروضها ورقصاتها، وتزداد

حماسة الحاضرين للرقص والغناء لاسيما الأطفال، ويذكر القاص نماذج من أناشيد الفرقة على النحو التالي:

"الأطفال والفرقة: يا عين يودان دانه اللدان هو بالمالوه

المغني يغمض عينيه ويرفع صوته بفرح:

يا عين بوخلي وانته الخليل هو بالماليه

ياعين صدقت قول المواشي هو بالماليه

ياعين وادعيت قلبي عليل هو بالماليه

الأطفال والفرقة: يا عين يودان دانه اللدان هوبالمالوه"٥٠٣.

وفي رواية (الرحيل المر) للكاتب عبدالله الطابور تصوير لحفلة زفاف وأغاني شعبية: " ودقت الطبول، وتجمع الرجال أمام بيت حمدون الدلال، في مساحة فسيحة تتوسط البيوت الطينية، يغنون ويرزفون، والفريج يضج عن آخره، ومع ضجيج الإيقاعات وارتفاع أصوات الرجال يرددون غناء٥٠٤ العيالة"٥٠٥.

وفي موضع آخر: " ضربات المكوارة٥٠٦ تصدح في الفريج ويعلو صوت المؤدين في رقصة الليوة الإفريقية:

جامبي هيه ليوه جامبي..

جامبي هيه ليوه جامبي"٥٠٧.

أغاني الأطفال:

أما مسرحية (قبر الولي) للكاتب جمال مطر، فقد ورد ذكر أغنية المطر التي يرددها الأطفال وقت نزول المطر:

" طاح المطر بيد المطر كسر حوي عبدالله

طاح المطر برعوده كسر حوي سعوده"٥٠٨.

وتعالت أصوات الفرح والهرج والمرج.

كما وردت أغنية المطر في قصة (سنة الدبي) لناصر الظاهري: " كانت أمطار الشتاء قد أجرت الوديان والشعب والبطاح،استبشر الأهالي خيرا، أطفال القرية كانوا في نشوة لا يعدلها شيء، وهم يرددون:

طاح المطر بيد الله كسر حوي عبدالله

يانا السيل برعوده كسر حوي سعوده"٥٠٩

أغاني البحر:

وردت في رواية (الرحيل المر) للكاتب عبدالله الطابور إشارات سريعة إلى الموروث الغنائي في الإمارات أثناء الانطلاق في رحلة غوص طويلة:

"وكان لحن النهام يتردد بنسيج غنائي يثير المشاعر، ويبعث الفرح والحزن في آن واحد"٥١٠.

وفي موضع آخر: " قال النوخذا موجها كلامه للنهام: بوحمد أطربنا بكلامك العذب... حاضر حاضر نوخذا.. وصدح النهام بصوته الموسيقي يغرد على ظهر البوم..وارتفع غناؤه ليسمع كل من يمر بجانب البوم، كان صوته عذبا ولحنا شذيا ورنينا حلوا تبوح به حنجرة حزينة ينساب منها الصدق البحري في هذا الوقت"٥١١.

وفي مسرحية (حرب النعل) للكاتب إسماعيل عبدالله، حيث البطل(غيث) ينهم بموال بحري بعد مشاهدته مجموعة من الرجال المسلحين الذين يطوقون شاطئ البحر بهدف حراسته:

" غيث: أوه يا مال..يا مال..يا مال.. أووه يا ماااال

زيد الرجال رجال وزيد الردايا عيش

لعزوم ملعبها الشقي ماهي صواني العيش

شيفيد غلج الباب وبيتك ما حواه ايدار

جانك تبا دفوة قمر سور أرضها دار

ما ينحصد حنظل ابحمش بيدار

نور الفجر صيده ابتفك حتى طفلنا ايعيش"٥١٢

وكان للأغاني الاجتماعية نصيب وافر في النصوص المسرحية الإماراتية، فقد وردت في أغلب الأعمال المسرحية بكل جوانبها الوظيفية المختلفة:

مسرحية (بنت عيسى) لناجي الحاي، ومسرحية (راعي البوم ما عبرني) لإسماعيل عبدالله، ومسرحية (خرزة الجن) لناجي الحاي، و(بقايا جروح) لإسماعيل عبدالله، و(بيت القصيد) لعبدالله صالح، و(شراع السموم) لمحمد سعيد،و (جميلة)لجمال مطر، ومسرحية (هم)لصابرين الرميثي، و(عرسان عرايس) لعمر غباش، وغيرها من المسرحيات المترعة بالموروث الشعبي.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، سأتناول بالذكر مسرحية (شراع السموم)، و(بقايا جروح) لما تحتويانه من أغان اجتماعية قيلت في سياقات مختلفة.

الأغاني الاجتماعية

في مسرحية (شراع السموم) للكاتب محمد سعيد الظنحاني تردد (خديجة) إحدى شخوص النص أغنية حزينة ترثي فيها حالها وانفطار قلبها بسبب فراقها لذويها:

خديجة " ما ترك حالي لحالي دمعي فوق الوجن سال

ماعرفت من هم أهلي لا لي عم ولا لي خال

ضيعوني وضعت منهم

وحملوني مسحوم همهم
وقبلت أصبر على شوفه من وجهك بس تعال
وفي موضع آخر: تردد أغنية حزينة لفراق ولدها وغيابه الطويل
خديجة: جفت عروقي يا بحر وأنت الدفى للروح
آهين يصرخ يا بحر أهات فيها تنوح
قلبي على ولدي انكسر وحزني عليه جروحي
جفت بعيني العبر أبكي دما يا روحي"٥١٣

ونجد إسماعيل عبدالله في مسرحيته(بقايا جروح) يورد عددا من الأغاني الشعبية تعبيرا عن حالة الشخصية أو مرادها أو موقفها:

"فجأة يأتينا صوت الأم من الداخل تغني بصوت أقوى..وكأن الحياة دبت فجأة في صوتها، تغني بلحن الحربية أو العيالة تعبيرا عن العظمة والمجد ورفعة القوم.

مريم: " احنا ركبنا صهوة الريح حكمة
سيوفنا خطام القمر ضي العتايم
نروي صهيل المجد فعل وكلمة
نزرع مطر يحيي الأراضي الهشايم
ما ذبلت شفاه ترى الموت بسمة
تصغر بعين الحر فينا العظايم "٥١٤
وفي موضع آخر يتكرر الغناء تارة مع مريم وتارة أخرى مع كتارة
مريم: (تغني بلحن الحربية):
شاقني همس لفى ساري
دانته في بحور موزونة
من عزير النوم أفز واري
سيفي ينبض قلبه بلحونه
هو دفى عمري وهو داري
سنياره فرض وسنة مادوسه"٥١٥

ويأتي (سند بوكتارة) ليكرر مشهد الغناء نفسه.

لقد استطاع الكتاب بتوظيفهم للأغاني الشعبة أن يجسدوا الحالة النفسية للشخصيات، ومدى ارتباطها بالأحداث المحيطة بهم،لاسيما أن الأغاني والمواويل الشعبية أكثر ارتباطا وقربا من أصحابها، فهي نداء من الأعماق نحو مواقف الحياة المتنوعة من فرح وحزن وغضب وتحدي وخوف...الخ، وتعبير صادق عن خلجات النفوس بكل بساطة وتلقائية.

تلك كانت نظرة عامة عن الموروث الشعبي الحاضر في النثر الإماراتي بأشكاله المختلفة: المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد الشعبية،الأدب الشعبي، الثقافة المادية وفنون الأداء الشعبي. وهي في مجملها لم تأت من فراغ، وإنما كانت تعبيرا عن العلاقة الوطيدة التي تربط الإنسان بالبيئة التي يعيش فيها، وبرصيده التراثي الشعبي بكل ما يحمله من خصوصية محلية، وإيمانا بالموروث الشعبي الذي يجسد هوية أصحابه، وذاتيتهم الثقافية.

ومن منطلق أهمية الإرث الشعبي وضرورة الاهتمام به أشارت الأستاذة نبيلة إبراهيم في كتابها: "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق"٥١٦ إلى مؤتمر المأثورات الشعبية الذي عقد في الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٧١م تحت رعاية جامعة الدول العربية. وقد تقابل الباحثون الفولكلوريون في كثير من الأقطار العربية الشقيقة وتبادلوا الآراء والمقترحات.

ومن بين التوصيات التي نتجت عن هذا المؤتمر:

- تشجيع ودعم الجهود المبذولة من قبل الهيئات أو الأفراد المهتمين بالتراث من ناحية تصنيفه أو دراسته أو الإفادة منه في ميادين البحث العلمي.
- التوعية بأهمية هذه المأثورات والتعريف بها عربيا وعالميا.
- العمل على إنشاء الهيئات العلمية للمأثورات الشعبية على المستوى القومي.
- عقد لقاءات إقليمية أو عالمية حول المأثورات الشعبية.

يتضح مما سبق أن دراسة الموروث الشعبي يعد من الأمور الهامة للحفاظ على النتاج المعرفي الشفاهي، والاستفادة منه في بناء نصوص جديدة معتقة بالإبداع الشعبي، إضافة إلى هذا وذاك ربط الإبداع الجديد بالذاكرة الجمعية الشعبية حتى لا يكون بمنأى عن جذوره الأصيلة وعن هويته الاجتماعية.

الخاتمة

إن المتتبع لظاهرة توظيف الموروث في النثر العربي بوجه عام وفي النثر الإماراتي- على وجه الخصوص- يدرك تماما أن الأديب لم ينفصل عن جذوره التراثية، أوعن هويته المحلية،أو محافظته على مبدأ الأصالة والخصوصية، ولا يعني أيضا انعزاله وقطيعته للتيارات العالمية في الأدب، وهو بذلك قد حقق علاقة وطيدة بين التراث والمعاصرة.

وقد أفرز البحث ثلة من النتائج والملاحظات المتعلقة بفصول الرسالة والممثلة في الآتي:

١- تعددت مفاهيم التراث عند كثير من النقاد والدارسين، إلا أنهم يجمعون

على أهمية ربط التراث بالواقع، ما يسهم في إنعاش روح التراث، وإنتاج نص إبداعي يفتح آفاقا للتأويل والتجريب الفني.

٢- تعددت الاتجاهات الفكرية في النظر إلى التراث ما بين مؤيد متحمس، ومعارض مستنكر،ومن وقف موقفا وسطا بين الاتجاهين. وقد كشفت الدراسة مدى الوعي المعرفي بالتراث، وقدرة النصوص السردية الإماراتية على التواصل معه، دون الميل إلى اتجاه فكري معين، والنظر إلى التراث نظرة المحب لهويته العربية، والساعي إلى بعثه من جديد، وتفاعله مع الواقع الراهن.

٣- ثمة عوامل سياسية وأدبية وفنية واجتماعية دفعت الأدباء للعودة إلى منبع التراث بأشكاله وصوره كافة، ومن بين تلك العوامل التي أسهمت في شيوع ظاهرة استلهام التراث الرغبة في التجريب الفني، واستحداث وسائل جديدة للتعبير تساير مقتضيات الحاضر.

٤- تبين من خلال استقراء النصوص النثرية (قصة – رواية- مسرحية) في الإمارات، أن الكاتب قد أفاد من الموروث الديني المتمثل في القرآن الكريم والأحاديث الشريفة،كما أفاد من توظيف المعاني الدينية، والمضامين القصصية والشخصيات الدينية، وقد تفاعل كتاب النثر الإماراتي –على الأغلب- مع التراث الديني تفاعلا واعيا،متسقا مع المضمون الذي أراده الكاتب.

٥- استثمر الكاتب الإماراتي الموروث التاريخي ومادته الحكائية،بحيث يتكئ النص الجديد على وعي الإنسان بالتاريخ وإسقاط الحاضر عليه.

٦- استلهم الكاتب الإماراتي الأحداث التاريخية الماضية المتعلقة بمجتمع الإمارات، وأضاء بها شيئا من الماضي العريق،بكل ما يميزه من سمات وملامح، وفق رؤية فنية متماسكة.

٧- اتكأ الأديب الإماراتي على الموروث الشعبي بتصنيفاته المتنوعة من أغان شعبية ومعتقدات وعادات وتقاليد وأمثال، وغير ذلك. وقد أسهم هذا في رصد البيئات المختلفة في مجتمع الإمارات، ونقل صورة واضحة عن خصوصية تلك البيئات،ورصد التفصيلات الدقيقة المتعلقة بالمعتقدات الشعبية والعادات المتوارثة، ما أثرى التجربة الإبداعية النثرية،وأفاد من مجمل الموروث الشعبي للمجتمع الإماراتي في الكتابات النثرية.

٨- تضمنت بعض النصوص السردية المتعلقة بالموروث الشعبي عوالم غرائبية عدة، كالمتعلقة بالجن والكائنات الخرافية والسحر وكلها تجسد آلية التفكير المجتمعي في ظل المعتقدات الشعبية والسلوكيات المجتمعية إزاءها.

٩- تبين من خلال الدراسة أن جانب الموروث الشعبي قد احتل الصدارة في توظيفه بين معظم الكتاب،مقارنة بالموروث التاريخي والديني والأدبي، وقد اقترن توظيفه بقضايا البيئة المحلية، وقضايا الإنسان المعاصر بوجه عام.

١٠-أغلب التوظيفات التراثية تتفق وسياق الدلالة القديمة لها في اتجاه طردي، وبعضها الآخر يحمل دلالة مفارقة للدلالة التراثية وموظفة توظيفا معاكسا لما ورد في المصدر التراثي،ولا ضير في ذلك طالما أنها تؤدي إلى خدمة مضمون النص ورؤية الكاتب المعاصرة.

١١- من صور استدعاء الشخصية التراثية (الدينية والتاريخية والأدبية) أن يجسد الكاتب الشخصية التراثية كما كانت في الماضي دون أن يخلق دلالة جديدة تمثل الحاضر،أو أن يصرح بذكر اسم الشخصية التراثية لتتفاعل مع الدلالة المرتبطة بها في الحاضر، أو أن يذكر مقولة من مقولات هذه الشخصية دون أن يصرح باسمها على اعتبار أن المقولة المشهورة تفي بالغرض لملازمتها الشخصية دونما حاجة لذكر اسمها.

١٢-استحضر الكاتب الموروث الأدبي بتوظيف النماذج التراثية القديمة كألف ليلة وليلة،والأساطير وكليلة ودمنة،وذلك عن طريق المحاكاة الشكلية والتوظيف الفعال لمضمون النص امتدادا للإطار الشكلي لها.

١٣- حقق الكاتب علي أبو الريش رصيدا إنتاجيا عاليا يفوق التوقع في توظيفه لأشكال الموروث المتنوعة مقارنة بغيره من الكتاب.

١٤- يتضح من خلال الدراسة أن وراء كل استلهام أو استدعاء تراثي رؤية فكرية معينة أراد الكاتب أن يحققها ضمن نسيج عمله الإبداعي لتصل

بأبعادها المختلفة إلى المتلقي، ويقبع الهاجس وراء توظيف الموروث في النثر الإماراتي بحثا عن الهوية الإماراتية، وحفاظا عليها من كل ما يشوهها أو يطمس معالمها

١٥- إن قضية توظيف الموروث في النثر الإماراتي باتت تشكل قضية مهمة تتعلق بالتعبير عن إشكالية الهوية التي تؤرق الأديب في عالم شديد التغير والانفتاح، وهذا ما يشكل قلقا مستمرا على قيم الأصالة.

١٦- إن محاولات الكتاب في توظيفهم للتراث تتأرجح بين النجاح والإخفاق. والحكم بالإيجاب أوالسلب يرتبط بمدى نجاح الهدف من التوظيف، فثمة أنماط تراثية تعد أقرب إلى تسجيل الموروث منها إلى توظيفه، فلا تحقق الغاية المثلى من التوظيف. لذا لابد من وجود علاقة متينة بين الفكرة المعاصرة والمعطى التراثي الذي استلهمه الكاتب حتى يجد لتوظيفه مسوغا.

١٧- لا نعدم وجود نماذج أدبية لم يوظف فيها الموروث توظيفا ناجحا وليس لها أي إسقاطات على الحاضر، فتندس الشخصية أو الحدث في أحشاء النص دون ضرورة يمليها عليه النص ذاته،كاستعراض الكاتب مدى ثقافته المعرفية دونما حاجة لذلك، أو حشده لشخصيات كثيرة لا داعي منها.

١٨- التوق إلى بعث النصوص التراثية القديمة وتوظيفها ومحاكاتها أسلوبا وشكلا إنما هو تأكيد على الاعتزاز بالهوية الأدبية العربية وتأصيلها.

١٩- من المرجح أن كثيرا من كتاب االسرد الإماراتي قد خاضوا غمار الكتابة رغبة في التجريب،وهذا ما يحفز الكاتب الإماراتي ويدفعه إلى تجاوز الأشكال المستهلكة إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال معاصرة.

٢٠- تجلى من خلال الدراسة بحث الكاتب الإماراتي عن هويته الوطنية في الطقوس الاجتماعية، وفي رحلات الغوص، وفي المظاهر الاحتفالية... إالخ.وهذه مهمة العمل النثري الإبداعي في كونه الوعاء والحافظ للفكر والثقافة والمعرفة والهوية.

٢١- جاءت الأعمال السردية الإماراتية ملتحمة بالمجتمع، تغوص فيه وتبحر في أزمنته عن طريق إحياء الماضي أو استلهامه سواء أكان تاريخا،أم فلكلورا، أم حكايات شعبية....إالخ.

وأيا ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن الموروث بأشكاله المختلفة يشكل حضورا متميزاً ولافتاً في الأعمال السردية الإمارتية، مما يؤكد على حرص المبدع الإماراتي على الإفادة من الزخم التراثي الخصب في خلق نصوص موظفة توظيفا دلاليا واعيا.

وبعد، فإن كل ملمح تراثي يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها، وأشير في هذا المقام إلى التراث الشعبي الذي تتشعب تفريعاته،ما يستدعي دراسة مستفيضة تستخرج كنوزه الدفينة، ومخزونه الذي لا ينضب.

وفي ظل النتائج التي توصلت إليها أثناء رحلتي الماتعة إلى عوالم الإبداع النثري الإماراتي، يمكنني القول:إن توظيف الموروث في النثر الإماراتي قد أبدع نتاجا أدبيا جيدا، ونسج أحداثا ووقائع تمت بصلة وثيقة لخصوصية البيئة الإماراتية، وبيئة المجتمع العربي بوجه عام، كما أنه حفظ الموروث الأصيل في شكل إبداعي متميز.

وثمة جوانب أخرى كثيرة مفتوحة أمام الدارسين حول توظيف التراث، والنظر إليه نظرة أكثر شمولية لاسيما في السرديات التي تعد فنونا نثرية حداثية انتشرت على الساحة الأدبية في منطقة الخليج والمجتمع العربي بأسره.

ورغم يقيني بأن توظيف الموروث يحتاج إلى دراسات طويلة، فهذه الدراسة تناولت شيئا من الموضوع، ليبقى العمل بصمة خاصة تتبعها بصمات أخرى لدراسة السرديات في نتاج أدباء الإمارات وبآفاق جديدة للبحث.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم
- الأحاديث النبوية الشريفة
- القصص والروايات والمسرحيات

- **أولا- القصص:**

- إبراهيم مبارك: ضجر طائر الليل، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٥م.
- أحمد أميري: الأسد الذي اعترف، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٩م.
- باسمة يونس:رجولة غير معلنة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،٢٠٠٠م.
- حارب الظاهري:ليل الدمى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،٢٠٠٥م.
- حسنة الحوسني: إلى هذه الدرجة من الإعياء، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٨م.
- خالد الجابري: الحياة الثانية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ٢٠١٠م
- خالد بن حميد القاسمي: عين على الماضي، أدميرال للإعلام، الإمارات، ٢٠٠٨م.
- خالد السويدي: سلطان الحريم،دار كتاب للنشر، الإمارات، ٢٠١٣م.
- خليفة الهزاع: وجوه متشابهة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ٢٠٠٧م.
- ريا مهنا البوسعيدي: الرحلة رقم ٨، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣م.
- سارة النواف: حوار صامت، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م.
- سعاد العريمي: سيف بن ذي يزن، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،٢٠٠٨م.
- سلمى مطر سيف: عشبة، دار الكلمة للنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.
- هاجر، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩١م.
- عائشة عبدالله: اعتراض اعتراف رجل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م.
- عبدالحميد أحمد: السباحة في عيني خليج يتوحش، دار الكلمة للنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م.
- على حافة النهار، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢م.
- عبدالرضا السجواني: قلوب من ذهب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١١م.
- ذلك الزمان، مؤسسة أبوظبي للطباعة والنشر، أبوظبي، د.ت.
- عبدالله الطابور: ثقب الصخرة، دار الصير للنشر والتوزيع، رأس الخيمة، د.ت.
- علي الحميري: الداسيات، مطبعة الشروق، العين، ٢٠٠٠م.
- قزم وعملاق، دار الفجر، أبوظبي، د.ت.
- علي عبدالعزيز الشرهان: الشقاء، ط٢، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢م.
- ليلى سالم الصم: أجزائي المتساقطة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٥م.
- محمد المر: حب من نوع آخر، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.
- شيء من الحنان، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.
- الفرصة الأخيرة، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.
- المفاجأة، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.

- نصيب، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٧م.
- ميثاء عمر: نبع الحياة، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م.
- ناصر الظاهري: عندما تدفن النخيل، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٠م.
- منتعلا الملح وكفاه رماد، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١١م.
- وفاء العميمي: غرباء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨م.

• ثانيا- الروايات

- آمنة المنصوري: عيناك يا حمدة، دار مدارك للنشر، دبي، ٢٠١٣م.
- راشد عبدالله: شاهنده، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،١٩٩٨م.
- سارة الجروان: طروس إلى مولاي السلطان، دار الآداب للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- حكايات بنت نارنج الترنج، دار الآداب للتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، ٢٠١٠م.
- سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثائر، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٠م.
- صالحة محمد عبيد: Ipadالحياة على طريقة زوربا، دار كتاب للطباعة والنشر، الإمارات، ٢٠١٣م.
- عائشة الزعابي: أشواك، دار كتاب للنشر، الإمارات، ٢٠١٣م.
- عبدالله الطابور: سهيل، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٧م.
- الرحيل المر، دار التراث للنشر والتوزيع،رأس الخيمة، ٢٠٠٨م.
- علي أبو الريش: الاعتراف، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، أبوظبي، ١٩٨٢م.
- تل الصنم، مؤسسة الاتحاد للطباعة والنشر والتوزيع،أبوظبي، ١٩٩٥م.
- :ثلاثية الحب والماء والتراب، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٧م.
- رماد الدم، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ٢٠٠٩م.
- الروح والحجر والتمثال،دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان،٢٠٠٩م.
- سلايم، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- السيف والزهرة، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- مجبل بن شهوان، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- نافذة الجنون، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- أم الدويس، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ٢٠١٣م.
- علي محمد راشد: ساحل الأبطال، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ١٩٨٧م.
- فاطمة الحمادي: بين طرقات باريس، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٨م.
- فهد فرج إبراهيم: أهواك، وزارة الثقافة والإعلام، أبوظبي، ٢٠١٢م.
- كريم معتوق: حدث في اسطنبول، دار أرسلان،دمشق- سوريا، ٢٠١١م.
- الخراز- مالم يذكره المنطق في الكتاب الأزرق،دار أرسلان، دمشق- سوريا، ٢٠١٣م.
- لولوة المنصوري: أخر نساء لنجة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،٢٠١٣م.
- محمد حسن الحربي: أحداث مدينة على الشاطئ،دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٨٦م.
- محمد خليفة: أسوار الظلام، شركة أبوظبي للطباعة والنشر، أبوظبي، ٢٠٠٣م.
- مريم الغفلي:طوي بخيتة، المتحدة للطباعة والنشر، أبوظبي، ٢٠٠٧م.

- بنت المطر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٩م.
- نداء الأماكن..خزينة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٣م.
- هدى سرور: رواية الياه، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات،٢٠١٣م.

- **ثالثا-المسرحيات**
- إسماعيل عبدالله: ليلة مقتل العنكبوت، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣م.
- مجاريح ومسرحيات أخرى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩م.
- حرب النعل، نص غير منشور، الشارقة، ٢٠١٠م.
- باسمة يونس: غيبوبة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م.
- جمال مطر: جميلة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٤م.
- قبر الولي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨م.
- سالم الحتاوي: الياثوم ومسرحيات أخرى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣م.
- خلخال ومسرحيات أخرى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨م.
- الأعمال المسرحية الكاملة، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م.
- سلطان بن محمد القاسمي: الشيخ الأبيض، دار الخليج للطباعة والنشر، الشارقة، ١٩٩٦م.
- الاسكندر الأكبر،منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠٠٦م.
- شمشون الجبار: منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠٠٨م.
- النمرود، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠٠٨م.
- علي أبو الريش: ابن ماجد يحاكم متهميه، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م.
- عمر غباش: نصوص مسرحية من فصل واحد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م.
- فواغي القاسمي: الأخطبوط، ط٣، مركز الحضارة العربية، القاهرة،٢٠٠٧م.
- ماجد بوشليبي: أبيض وأسود، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣م.
- محمد سعيد الظنحاني: شراع السموم، جمعية دبا الفجيرة للثقافة والفنون، دبا الفجيرة، ١٩٩٩م.
- الحفار،هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام،الفجيرة، ٢٠١٢م.
- ناجي الحاي: حبة رمل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣م.
- نجيب الشامسي: كش ملك، المسار للدراسات والنشر، الشارقة، ١٩٩٦م.
- البخاري: تحقيق وتخريج: أحمد زهوة- أحمد عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: حسن السندوبي، ج١،دار المعارف،سوسة- تونس،١٩٩٠م.
- الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- الزمخشري: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م.
- علي بن أبي طالب: نهج البلاغة، ضبط نصه وفهارسه العلمية: صبحي الصالح، ط٣، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٣م.
- القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هاشم دويدري، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢م.
- محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.

- **المعاجم:**
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة النووي، ج٢،ط٣،دمشق،د.ت.
- ابن منظور: لسان العرب،مج٢، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥م.
- جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م
- حكمت فرج البدري: معجم آيات الاقتباس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ١٩٩٥م.
- مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان،بيروت،١٩٧٤م.
- المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق، بيروت، ١٩٧٣م.

- **المراجع**
- آمنة يوسف: تقنيات السرد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ١٩٩٧م.
- إبراهيم أبوطالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، وزارة الثقافة والسياسة، صنعاء- اليمن، ٢٠٠٤م.
- إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.
- إبراهيم عبدالله غلوم: دراسات نقدية في القصة القصيرة في الخليج العربي، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت،٢٠٠٧م.
- إبراهيم عبدالمجيد محمد: بريطانيا وسلطة عمان وإلغاء تجارة الرقيق في القرن التاسع عشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي-عصر الطوائف والمرابطين، عالم الكتب الحديث،إربد- الأردن، ٢٠٠٦م.
- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق،عمان- الأردن، ٢٠٠١م.
- أحمد بن ماجد: الفوائد في أصول علم البحر والقواعد والأصول: تحقيق: إبراهيم خوري، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠٠١م.
- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- أحمد الزعبي: مظاهر الحداثة في الأدب الإماراتي، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات، ٢٠٠٧م.
- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية، مصر، ١٩٩٨م.
- أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١م.
- أحمد مطلوب وكامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ط٢،مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٩٩م.
- أحمد نصر الله صبري: مختصر صحيح الجامع الصغير للإمام السيوطي والألباني: ألف لنشر والإنتاج الفني، الهرم، مصر، ٢٠٠٨م.
- أكرم اليوسف: اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٢م.
- أمينة فزارى: مناهج دراسات الأدب الشعبي،دار الكتاب الحديث، القاهرة،٢٠١٠م.
- أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس الغرب، ١٩٩٠م.
- أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار العلوم للطباعة، القاهرة، د.ت.
- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، دار أرسلان للطباعة والنشر، دمشق- سورية، ٢٠٠٨م.
- بلال رشيد: اللغة والرواية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١١م.
- بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ٢٠٠٩م.
- توماس ماتير: الجزر الثلاث المحتلة لدولة الإمارات،مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ٢٠٠٥م.
- ثابت ملكاوي: الرواية والقصة القصيرة في الإمارات (نشأة وتطور)، المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٥م.
- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

- جمعة حسن الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١٢م.
- جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفولكلور مجتمع الإمارات،منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٦م.
- حسن حنفي: التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧م.
- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح،الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠م.
- حسين بن علي الخنجي: تاريخ لنجة، دبي، ١٩٨٥م.
- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.
- درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي،دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م.
- مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية،اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٨م.
- مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ٢٠١٠م.
- رفعت سلام: بحثا عن التراث العربي- نظرة نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد- الأردن، ١٩٩٥م.
- سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٩م.
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩٢م.
- سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية،ط٤،دار سلامة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٤م.
- سليم بن عيد الهلالي: بهجة الناظرين -شرح رياض الصالحين، المجلد الثالث، دار ابن الجوزين السعودية، ١٩٩٤م.
- سمّر روحي الفيصل: قضايا السرد في الرواية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النقد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- أساليب السرد في الرواية العربية،دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ٢٠٠٣م.
- عباس العزاوي: موسوعة تاريخ العراق بين احتلالين(حكومة المغول)، المجلد الأول، الدار العربية للموسوعات، بيروت- لبنان، ٢٠٠٤م.
- عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى،دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م.
- عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية-دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م.
- عبدالفتاح كليطو: الحكاية والتأويل(دراسات في السرد العربي) ،ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،١٩٩٩م.
- عبدالله الطابور: المسرح في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،١٩٩٨م.
- مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ٢٠٠٢م.
- عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التفكيكية، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- عبدالمنعم الهاشمي: أسماء بنت أبي بكر، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.
- عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.
- عصام عبدالفتاح: أعجب الأساطير في التاريخ، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٣م.
- علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- علياء شكري وآخرون: دراسات في علم الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- عيسى برهومة: اللغة والجنس، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢م.
- فائق مصطفى أحمد: الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة- دراسة بنيوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١٠م.

- فاروق أحمد مصطفى: الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٨م.
- فاروق أوهان: من الاحتفال الشعبي إلى المسرح- عرضة العيالة نموذجا، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ١٩٩٩م.
- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م.
- أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟،دار المسيرة، بيروت/ مكتبة مدبولي،القاهرة، د.ت.
- فيصل غازي النعيمي: حماليات البناء الروائي عند غادة السمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠١٤م.
- كاملة بنت الشيخ عبدالله علي القاسمي: تاريخ لنجة، ج١،ط٢، مكتبة دبي للتوزيع، دبي، ١٩٩٣م.
- مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارت: التراث الشعبي، دار القلم، دبي، ١٩٩٧م.
- محمد أبو العباس: طقوس سحرية الواقع في المسرح الإماراتي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م.
- محمد الجوهري: علم الفولكلور، ج١، ط٤،دار المعارف،القاهرة، ١٩٨١م.
- محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للتراث، القاهرة، ٢٠١٢م.
- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب الرعب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨م.
- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ٢٠٠٨م.
- محمد عابد الجابري: نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.
- إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٩م.
- التراث والحداثة،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١١م.
- محمد عبدالقادر أحمد: دراسات في التراث العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م.
- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣،دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤م.
- مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر- دراسة نقدية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.
- موزة عبيد غباش: دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات،دار القراءة للجميع، دبي، ١٩٩٤م.
- نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٩م.
- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- وجيه يعقوب السيد: الرواية والتراث العربي- قراءة في روايات جمال الغيطاني، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت،٢٠١٣م.
- ياسين الأيوبي: في الرمز والرمزية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤م.
- يحيى البشتاوي: توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، نادي تراث الإمارات، أبوظبي، ٢٠١٤م.
- يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ١٩٩٠م.

الكتب المترجمة:

- تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري- دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ١٩٩٢م.
- جيرار جينيت: حدود السرد: طرائق تحليل النص الأدبي، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشورات اتحاد الكتاب، الرباط- المغرب، ١٩٩٢م.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون،ط٢، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٧م.

الدوريات والملتقيات

- إبراهيم منصور الياسين: الرموز التراثية في شعر عزالدين المناصرة،مجلة جامعة دمشق،المجلد ٢٦، العدد الثالث والرابع، ٢٠١٠م.
- أسامة فوزي: استدعاء الموروث الشعبي في الأعمال القصصية والروائية في دولة الإمارات، الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٨٥م.
- حصة الرفاعي: الأسطورة وملامح شعبية أخرى في شعر السياب: قراءة فولكلورية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد الحادي والعشرون بعد المائة، السنة الحادية والثلاثون، ٢٠١٣م.
- خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، العدد٣٠٥، ١٩٩٦م.
- رجاء عيد: لغة النص، علامات في النقد، ج١٤،مج ٤، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٩٤م.
- ريم العيساوي: تقنيات السرد في الرواية الإماراتية، الملتقى الأول للرواية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣م.
- زكي نجيب محمود: موقفنا من التراث، فصول، ج١، ع١، ١٩٨٠م.
- شريف كناعنة:الفولكلور ما هو؟، التراث والمجتمع، العدد١٨، ١٩٨٦م.
- عبدالحميد أحمد: الفولكلور والميثولوجيا، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٧١م.
- عبدالحميد أحمد وآخرون: الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٧-فبراير-١مارس ١٩٨٥م.
- عبدالسلام المسدي: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، العربي، الكويت، العدد٤١٢،، مارس ١٩٩٣م.
- عبدالعزيز المسلم: الموروث الغنائي في الإمارات، الرافد، العدد٢٥، ١٩٩٩م.
- عبداللطيف البرغوثي: الفولكلوروالتراث، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦م.
- عبدالوهاب أحمد عبدالرحمن: بريطانيا وتجارة الرقيق في الخليج العربي وشرق أفريقيا، مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات، العدد الأول، ١٩٨٥م.
- عدنان كزارة: عبدالحميد أحمد بين الحكاية والتأويل، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦م.
- محمد طرشونة: مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول،الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عبدالباسط عيد: الخطاب النقدي-التراث والتأويل، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد١٨٨،إبريل ٢٠١٤م.
- محمد فؤاد السلطان: الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير٢٠١٠.

الرسائل الجامعية

- حصة المفرح: توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة ماجستير، إشراف: عبدالعزيز السبيل، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٥م.
- نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية(روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا)، رسالة دكتوراه، إشراف:الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢م.

الشبكة العنكبوتية

- علي أبو الريش يستعير الأسطورة ليعالج فكرة الخوف في العصر الحديث، جريدة الاتحاد، ركن الثقافة، الاثنين ٣محرم١٤٣٦ه- ٢٠١٤م/ ٢٧/١٠.
- نبذة عن الاسكندر الأكبر: www.google.alkaabi.org

ملخص البحث باللغة العربية

ثمة دراسات وأبحاث قدمت تصورات منهجية علمية حول توظيف الموروث بأشكاله وتجلياته، ومازال في جعبة السرديات النقدية ما يحتاج إلى بحث وتنقيب؛كي نسهم في بناء فهم جديد ووعي جديد يرتقي بأدبنا العربي إلى أوج الألق.

من هنا برزت أهمية العودة إلى الينابيع التراثية في أبعادها الفكرية والجمالية من خلال استلهام الأشكال التراثية في النصوص النثرية الحديثة، والتي أظهرت مدى توافق وتناغم التراث العربي مع فكر الكاتب ومتخيله الأدبي، كما أظهرت مدى التصاق الأديب بهويته الأصيلة وتراثه الراسخ في ذاكرة التاريخ.

سعت هذه الدراسة إلى بيان توظيف الموروث بأشكاله المختلفة في النثر الإماراتي. وقد انتظمت الرسالة في تمهيد وخمسة فصول وخاتمة:

في التمهيد أوضحت ماهية التراث، ومفهوم التوظيف ودوافعه، وعلاقة الأشكال التراثية القديمة بالفنون السردية الحديثة.

وفي الفصل الأول: المعنون بـ(الموروث الديني) تناولت توظيف الاقتباس من القرآن والسنة في الأعمال السردية الإماراتية، وعرجت إلى مضامين دينية أخرى كالألفاظ الدينية والمعاني الإسلامية والقصة الدينية، بالإضافة إلى الشخصيات الدينية.

وفي الفصل الثاني: المعنون بـ(الموروث التاريخي) فقد تضمن توظيف الأحداث التاريخية، واستدعاء الشخصيات التاريخية في الأعمال السردية الإمارتية.

وفي الفصل الثالث: المعنون بـ: (الموروث الشعبي) ناقشت مصطلحات التراث الشعبي المتعددة، ثم ولجت إلى الأشكال التراثية المتعددة لهذا الموروث ومدى توظيفها في الأعمال السردية الإماراتية.

أما الفصل الرابع: المعنون بـ(الموروث الأدبي) فقد تناولت فيه توظيف النماذج التراثية السردية،إضافة إلى استدعاء الشخصيات الأدبية،والإفادة من الموروث الشعري في إطار العمل السردي.

وفي الفصل الخامس: تحدثت عن (جماليات اللغة في الموروث السردي الإمارتي) بأشكاله ودلالاته المتنوعة كلغة الوصف، وشاعرية اللغة، ولغة الحوار واللغة التراثية، ولغة الرمز.

ثم كانت الخاتمة لبيان بعض النتائج التي انتهت إليها الدراسة.

الهوامش

١ – أبحاث الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٨٥م.

٢ – أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،١٩٩٢م.

٣ – توظيف الموروث في الأدب الإماراتي: عبدالفتاح صبري، نادي تراث الإمارات، أبوظبي، ٢٠١٣م.

٤ – توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي: يحيى البشتاوي، نادي تراث الإمارات، أبوظبي، ٢٠١٤م.

٥ – ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)، مج٢، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، ص١٩٩–٢٠٠/ المعجم الوسيط: مادة (ورث)، مكتبة النووي، ج٢،ط٣، دمشق، د.ت، ص١٠٦٦/ المنجد في اللغة والأعلام: مادة(ورث)،دار المشرق، بيروت، ١٩٧٣،ص٨٩٥.

٦ – سورة النمل،الآية ١٦.

٧ – سورة الأحزاب، الآية ٦٧.

٨ – سورة الفجر، الآية ١٩.

٩– الزمخشري: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٧٩، ص٦٧٠.

١٠ – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص٢٤.

١١ - المرجع نفسه: ص٢٣-٢٤.

١٢ - ينظر: محمد الجابري، التراث والحداثة،ص٢٢ بتصرف.

١٣ - جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٣.

١٤ - مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٧٩.

١٥- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٢-٢٣.

١٦- حسن حنفي: التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٢.

١٧ - محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص٢٤.

١٨ - محمد عبد القادر أحمد: دراسات في التراث العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩، ص٥.

١٩ - رفعت سلام: بحثا عن التراث العربي- نظرة نقدية منهجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٨٨-٢٨٩.

٢٠ - أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١م، ص٨٣.

٢١ - زكي نجيب محمود: موقفنا من التراث، فصول، ج١، ع١، ١٩٨٠، ص٣٢.

٢٢ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٢١.

٢٣ - مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر-دراسة نقدية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص١٦.

٢٤ - محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ١٩٨٩، ص١٦بتصرف.

٢٥ - علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦، ص٢٧.

٢٦ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص٢٤.

٢٧ - محمد الجابري: التراث والحداثة، ص٢٤.

٢٨ - وجيه يعقوب السيد: الرواية والتراث العربي: قراءة في روايات جمال الغيطاني، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١٣، ص٣١.

٢٩ - عبدالسلام المسدي: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، العربي، الكويت، العدد(٤١٢)، مارس ١٩٣٣، ص٨٥.

٣٠ - الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧، ص٤٥-٤٦.

٣١ - محمد عابد الجابري: نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٧.

٣٢ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠، ص٤٢.

٣٣ - محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص٣٨.

٣٤ - محمد طرشونة: مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، فصول، المجلد السابع عشر،العدد الأول، الجزء الثالث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٠بتصرف.

٣٥ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح،ص٤٤.

٣٦ - المرجع نفسه، ص٤٥.

٣٧ - إبراهيم السعافين: تحولات السرد،دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان،١٩٩٦،ص٢٠-٢١.

٣٨ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص٤٦.

٣٩ - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢، ص٧٦.

٤٠ -محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص٧.

٤١ - نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا،رسالة دكتوراه إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢، ص٢٧.

٤٢ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٢،ص٥.

٤٣ - إبراهيم عبدالله غلوم: دراسات نقدية في القصة القصيرة في الخليج العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٠٤.

٤٤ – ثابت ملكاوي: الرواية والقصة القصيرة في الإمارات (نشأة وتطور)، المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٥م، ص٢٣.

٤٥ – ثابت ملكاوي: الرواية والقصة القصيرة في الإمارات (نشأة وتطور)، ص٢٣.

٤٦ – الرشيد بوشعير: مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية،اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٨م،ص١٢.بتصرف

٤٧ – المرجع نفسه، ص١٢.

٤٨– الرشيد بوشعير: مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية،مرجع سابق، ص١٢.

٤٩– عبدالله الطابور: المسرح في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨م، ص٥٢.بتصرف

٥٠ – الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٧ فبراير– ١ مارس–١٩٨٥م.

٥١ – عبدالله الطابور: المسرح في الإمارات، ص٥٢–٥٧ بتصرف.

٥٢ – الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٧ فبراير– ١ مارس–١٩٨٥م. ص ١٧ بتصرف.

٥٣ – عبدالله الطابور: المسرح في الإمارات،ص٦٣،٥٧،٥٤ بتصرف.

٥٤ – الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع وزارة الثقافة والإعلام، ص٢٠.بتصرف

٥٥ – المرجع نفسه.

٥٦ – عبدالله الطابور: المسرح في الإمارات،ص٥٧–٥٨ بتصرف.

٥٧ – الرشيد بوشعير: مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية، ص ٣٣.

٥٨ – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص١٣٩.

٥٩ – أحمد مطلوب وكامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، مطبوعات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط٢، ١٩٩٩، ص٤٥٨.

٦٠ – جمعة حسين الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين،دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢، ص٤٠.

٦١ – أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار العلوم للطباعة، القاهرة، د.ت، ص٢٩.

٦٢– الاقتباس:ضرب من الصناعة البلاغية يضمن فيه الشاعر أو الناثر كلامه شيئًا من القرآن أو الحديث، وقد خص الاقتباس بالقرآن تمييزا له عن سائر الكلام، وكذلك الحديث على اعتباره مكملا للقرآن. للاستزادة ينظر: معجم آيات الاقتباس، حكمت فرج البدري.

٦٣ – جلال الدين القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هاشم دويدري، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢،ص٢٠٠.

٦٤ – إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين،عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦، ص١٩.

٦٥ – حكمت فرج البدري: معجم آيات الاقتباس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٨.

٦٦ – جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، ص٤٩.

٦٧ – حكمت فرج البدري: معجم آيات الاقتباس، مرجع سابق،ص١٩.

٦٨ – المرجع نفسه، ص٤٩.

٦٩ – معجم آيات الاقتباس: حكمت فرج البدري، مرجع سابق، ص٧٨. بتصرف.

٧٠ – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥،ص٧٧.بتصرف

٧١ –سورة البقرة، الآية رقم (١٩٥).

٧٢ – علي أبو الريش: رواية(رماد الدم)، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ٢٠٠٩، ص١٣٧.

٧٣ – فهد فرج إبراهيم: رواية (أهواك)،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع،أبوظبي، ٢٠١٢، ص٥٦.

٧٤ – سورة يوسف، الآية رقم (٢٣).

٧٥ –السورة نفسها، الآية رقم (٥٦).

٧٦ – ميثاء عمر: نبع الحياة، قصة (حياة صعبة)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠، ص٤٧.

٧٧ – سورة يوسف، الآية رقم (٨٧).

٧٨ – علي الحميري: قزم وعملاق، قصة (عاد إلى الشارع)، دار الفجر، أبوظبي، د.ت، ص١١٧.

٧٩ – سورة البقرة، الآية رقم (٢٨٠).

٨٠ – السورة نفسها، الآية رقم (٢٣٧).

٨١ – سورة الحجرات، الآية رقم (٤٩).

٨٢ – علي الحميري: قزم وعملاق، قصة (يمنى سعد المبتورة)، مرجع سابق، ص١٢٣.

٨٣ – محمد المر: الفرصة الأخيرة، قصة (رسالة حب)، دار العودة– بيروت، ١٩٨٧، ص٩١–٩٢.

٨٤ – سورة ق،الآية رقم (١٩).

٨٥ – علي أبو الريش: رواية (رماد الدم)، ص٥٧.

٨٦ – صحيح البخاري،تحقيق وتخريج: أحمد زهوة/أحمد عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.(قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أبا عبدالله،ألم أخبر أنك تصوم النهار وتقوم الليل قلت:بلى يا رسول الله، قال:" فلا تفعل،صم وأفطر، وقم ونم، فإن لجسدك عليك حقا،وإن لعينك عليك حقا، وإن لزوجك عليك حقا".

٨٧ – علي الحميري: الداسيات، قصة (ذاكرة داس)، مطبعة الشروق، العين، ٢٠٠٠، ص١٢٣.

٨٨ – سليم بن عيد الهلالي: بهجة الناظرين شرح رياض الصالحين، المجلد الثالث،دار ابن الجوزي، السعودية، ١٩٩٤م، ص٤٥٠.

(عن أبي كريمة المقدام بن معد يكرب رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: (إذا أحب الرجل أخاه،فليخبره أنه يحبه) رواه داود والترمذي وقال: حديث حسن.

٨٩ – أحمد نصر الله صبري: مختصر صحيح الجامع الصغير للإمام السيوطي والألباني،ألف للنشر والإنتاج الفني،مصر–الهرم،٢٠٠٨،ص١٠٥، حديث (حسن).

٩٠ – علي الحميري: الداسيات، (قصة حبا بكم عشرة)، ص٤٤.

١– محمد حسن الحربي: رواية (أحداث مدينة على الشاطئ)، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ١٩٨٦، ص٥.

٩٢ – سورة آل عمران، الآية رقم (٢٦).

٩٣ – باسمة يونس: مسرحية (غيبوبة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠، ص٧٢.

٩٤ – سورة البقرة، الآية رقم (٢٥٠).

٩٥ – سورة المائدة، الآية رقم (٩٠).

٩٦ – إسماعيل عبدالله: مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦، ص٤٤.

٩٧ – سليم بن عيد الهلالي: بهجة الناظرين شرح رياض الصالحين، ص١٨. (ثم قال: ألا أخبرك برأس الأمر وعموده، وذروة سنامه قلت: بلى يا رسول الله، قال: رأس الأمر الإسلام، وعموده الصلاة، وذروة سنامه الجهاد ثم قال: ألا أخبرك بملاك ذلك كله؟ قلت: بلى يا رسول الله، فأخذ بلسانه قال: كف عليك هذا، قلت: يا رسول الله وإنا لمؤاخذون بما نتكلم به؟ فقال: ثكلتك أمك! وهل يكب الناس على وجوههم إلا حصائد ألسنتهم؟). رواه الترمذي وقال: حديث حسن صحيح.

٩٨ – إسماعيل عبدالله: مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، ص٤٥.

٩٩ – سورة يوسف، الآية رقم (١٤).

١٠٠ – ماجد بوشليبي: مسرحية (أبيض وأسود)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣، ص٣٦.

١٠١ – مريم الغفلي: رواية (بنت المطر)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٩، ص٩٦.

١٠٢ – سورة البقرة، الآية رقم (١٥٣).

١٠٣ – مريم الغفلي: رواية (بنت المطر)، ص٢٤٢.

١٠٤ – سورة الكهف، الآية رقم(٣٠).

١٠٥ – سورة طه، الآية رقم(١٠٦).

١٠٦ – علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٧، ص١٥٣.

١٠٧ – المرجع نفسه،ص١٠٢.

١٠٨ – سورة الحاقة، الآية رقم (٧).

١٠٩ – علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، مرجع سابق،ص٣١٢.

١١٠ – سورة مريم، الآية رقم (٤).

١١١ – علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، ص٣٢٨.

١١٢ – سورة النمل، الآية (٥٦).

١١٣ – علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، مرجع سابق، ص٧١٢.

١١٤ – سورة الكهف، الآية رقم (٤٥).

١١٥ – سور الفيل، الآية رقم (٣).

١١٦ – ريا مهنا البوسعيدي: الرحلة رقم ٨، قصة (خليفة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣، ص٤٧.

١١٧ – سورة الأنعام، الآية رقم (٦)، وكذلك في سورة هود، الآية رقم (٥٢) في قوله تعالى:" ويا قوم استغفروا ربكم ثم توبوا إليه يرسل السماء عليكم مدرارا".

١١٨ – خليفة الهزاع: وجوه متشابهة، قصة (كفاح)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ٢٠٠٧،ص١١٣.

١١٩ – سورة النجم، الآية رقم (٩).

١٢٠ – عبدالرضا السجواني: قلوب من ذهب، قصة (اللبؤة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١١، ص٣٣.

١٢١ – سورة الحاقة،الآية رقم (٢٣).

١٢٢ – سورة الدخان،الآية رقم (٤٣).

١٢٣ – ليلى سالم الصم: أجزائي المتساقطة، قصة (سعاد تختار طريق الجحيم)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٥، ص٤٧.

١٢٤ –علي أبو الريش: رواية (الروح والحجر والتمثال)، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ٢٠٠٩، ص٣١٨.

١٢٥ – سورة عبس: الآية رقم (١).وفي آية أخرى: (ثم نظر ثم عبس وبسر ثم أدبر واستكبر) من سورة المدثر،الآية رقم (٢٢).

١٢٦ –عبدالحميد أحمد: على حافة النهار، قصة (الطائر الغمري)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢، ص٩٥.

١٢٧ – فاطمة الحمادي: رواية (بين طرقات باريس)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٨، ص٧٨–٧٩.

١٢٨ – محمد حسن الحربي: رواية(أحداث مدينة على الشاطئ)، ص٢٤.

١٢٩ – مريم الغفلي: رواية (نداء الأماكن.. خزينة)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣، ص٢١٤.

١٣٠ – علي أبو الريش: رواية (الروح والحجر والتمثال)، ص١٢٤.

١٣١ – علي الحميري: قزم وعملاق، قصة (لست وليا)، ص٨٦–٨٨.

١٣٢ – إبراهيم منصور الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، ص٤٦.

١٣٣ – محمد سعيد الظنحاني: مسرحية (الحفار)،هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، الفجيرة، ٢٠١٢، ص٧٠.

١٣٤ – المرجع نفسه، ص٩٢.

١٣٥ – المرجع نفسه، ص١١١.

١٣٦ -المرجع نفسه، ص١١٨.

١٣٧ -المرجع نفسه، ص١٢٣.

١٣٨ - باسمة يونس: مسرحية (غيبوبة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠، ص٦٥.

١٣٩ - المرجع نفسه، ص٦٥.

١٤٠ - محمد المر: المفاجأة، قصة(أمسيات على رصيف هادئ)، دار العودة، بيروت-لبنان، ١٩٨٧، ص٦.

١٤١ - علي أبو الريش: رواية (نافذة الجنون)، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩، ٣٦/٣٧.

١٤٢ - المرجع نفسه، ص٣٧.

١٤٣ - المرجع نفسه، ص٨١.

١٤٤ -إبراهيم منصور الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، ص٨٠.

١٤٥ - فاطمة عبدالله المشرخ: الدخاب، قصة (يأجوج ومأجوج)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١١،ص٤٠.

١٤٦ - المرجع نفسه، ص٤١.

١٤٧ - ريا مهنا البوسعيدي: الرحلة رقم ٨، قصة (خليفة)، ص٤٧.

١٤٨ - علي الحميري: قزم وعملاق، قصة (يمنى سعد المبتورة)، ص١٢٧/١٢٨.

١٤٩ - سلطان بن محمد القاسمي: مسرحية (الشيخ الأبيض)، دار الخليج للطباعة والنشر، الشارقة، ١٩٩٦، ص٣٤-٣٦.

١٥٠ - سلطان بن محمد القاسمي: مسرحية (الشيخ الأبيض)، مرجع سابق،ص٣٤-٣٦.

١٥١ - علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، ص٦٩٩.

١٥٢ - علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، مرجع سابق، ص١٥٢.

١٥٣ - الرشيد بو شعير: مساءلة النص الروائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ٢٠١٠، ص٣١٣.

١٥٤ - سورة القصص، آية (٢٣).

١٥٥ - السورة نفسها،آية (٢٥).

١٥٦- الآية نفسها.

١٥٧ - مريم الغفلي: رواية (نداء الأماكن..خزينة)، ص٢١٥.

١٥٨ - علي بن أبي طالب: نهج البلاغة، ضبط نصه وفهارسه العلمية:صبحي الصالح، ط٣، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٣ ،ص٥٠١.

١٥٩ - آمنة المنصوري: رواية (عيناك ياحمدة)، دار مدارك للنشر، دبي، ٢٠١٣، ص٢٤٩.

١٦٠ - مريم الغفلي: رواية (نداء الأماكن.. خزينة)، مرجع سابق،ص٣٩.

١٦١ - نجيب الشامسي: مسرحية (كش ملك)، ص١٩.

١٦٢ - عمير بن الحمام بن الجموح بن كعب الأنصاري، من السابقين للإسلام،شهد غزوة بدر وأبلى بلاء حسنا فقاتل وقتل. صحيح مسلم: شرح محي الدين النووي، كتاب الإمارة-باب ثبوت الجنة للشهيد، ج١٣، ط٢،دار الخير،بيروت،١٩٩٦م، ص٤٠-٤١.

١٦٣ - علي الحميري: الداسيات، قصة (عنقاء جديدة)، ص٨٧.

١٦٤ - عروة بن الزبير بن العوام الأسدي القرشي هو تابعي، ولد آخر خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، عاش في المدينة المنورة،وكان عالما كريما، أصيبت رجله بالأكلة وقد طلب منه الطبيب شرب بعض النبيذ ليتمكن من تحمل آلام نشر وقطع رجله فأبى وطلب من طبيبه قطعها وهو مستغرق في صلاته.

١٦٥ - علي الحميري: الداسيات، قصة (عنقاء جديدة)، ص٨٧.

١٦٦ - باسمة يونس: رجولة غير معلنة، قصة (ليلة أن قتلوا)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٠، ص٨.

١٦٧ - شهدت أسماء بنت أبي بكر استشهاد زوجها،وقرة عينها (ابنها) وهي في هرمها، قالت مقولتها الشهيرة بعد أن حضت ابنها على مجابهة

الحجاج فرد عليها قائلا: ولكني مقتول اليوم لا محالة يا أمي قالت ذلك خير لك من أن تسلم نفسك للحجاج مختارا، فيلعب برأسك غلمان بني أمية!قال: لست أخشى القتل، وإنما أخاف أن يمثلوا بي. قالت: وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها. فكانت مثالا للأم الثابتة في المحن. ينظر: عبدالمنعم الهاشمي أسماء بنت أبي بكر،، دار ومكتبة الهلال لطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص٧٧.

١٦٨ – سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، الأردن – إربد، ١٩٩٥، ص١٠.

١٦٩ – محمد فؤاد السلطان: الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير، ٢٠١٠، ص٣.

١٧٠ – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص١٢٧.

١٧١ – وجيه يعقوب السيد: الرواية والتراث العربي: قراءة في روايات جمال الغيطاني، ص٥٢.

١٧٢ – خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، العدد ٣٠٥، ١٩٩٦، ص٨٥.

١٧٣ –علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٩٠.

١٧٤ – ناصر الظاهري: منتعلا الملح وكفاه رماد، قصة (رسالة لم تصل إلى بغداد)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١١، ص٧٦.

١٧٥ – ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢٠٥.

١٧٦ –علي أبو الريش: رواية (سلايم)، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، ٢٠٠٩، ص٣٠–٣١.

١٧٧ – علي أبو الريش: مسرحية (ابن ماجد يحاكم متهميه)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٤، ص١٨–٢٠.

١٧٨ – المرجع نفسه،ص٧٢–٧٣.

١٧٩ – ينظر: أحمد بن ماجد: كتاب الفوائد في أصول علم البحر والقواعد والفصول، تحقيق: إبراهيم خوري، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠٠١. وله أيضا: حاوية الاختصار في أصول علم البحار، والأراجيز والقصائد.

١٨٠– علي أبو الريش: مسرحية (ابن ماجد يحاكم متهميه)،ص٧٣– ٧٤.

١٨١ – النمرود بن كوش بن كنعان بن حام بن نوح حكم بابل، وهو أحد ملوك الدنيا، حكم ٤٠٠ سنة،وقد ادعى الألوهية، وتجبر في الأرض،فأهلكه الله سبحانه ببعوض أكل جيشه، ودخلت واحدة في منخره، وكان لا يهدأ حتى يضرب، وظل على هذا إلى أن مات. للاستزادة ينظر: أكرم اليوسف: اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٢، ص١٠٩.

١٨٢ – باسمة يونس: رجولة غير معلنة، قصة(فجيعة النمرود)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٠، ص٩٧–٩٨.

١٨٣ –المرجع نفسه، ص١٠٢–١٠٣.

١٨٤ – سلطان بن محمد القاسمي: مسرحية (النمرود)، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠٠٨، ص١٤.

١٨٥ – المرجع نفسه، ص٣٠.

١٨٦ – ينظر: عباس العزاوي: موسوعة تاريخ العراق بين احتلالين(حكومة المغول)، المجلد الأول، الدار العربية للموسوعات، بيروت–لبنان، ٢٠٠٤، ص١٦٨–١٩٩.

١٨٧ – سلطان بن محمد القاسمي: مسرحية (هولاكو)، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٠، ص٣٩–٤١.

١٨٨ – يحيى البشتاوي: توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، نادي تراث الإمارات، أبوظبي، ٢٠١٤، ص٦٦ بتصرف.

١٨٩ – الاسكندر الأكبر: ملك اليونان، حارب الفرس واحتل بلادهم وادعى الألوهية، أراد أن يحتل الجزيرة العربية ولكنه مات في بابل متأثرا بشرب الخمر، وقيل مسموما، فنقل جثمانه إلى مصر. www.google.alkaabi.org.

١٩٠ – سلطان بن محمد القاسمي: مسرحية (الاسكندر الأكبر)، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠٠٦، ص٣٣.

١٩١ – المرجع نفسه، ص٦١،٥٨،٤٧.

١٩٢ – ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٢٠ بتصرف.

١٩٣ – علي عبدالعزيز الشرهان:الشقاء، قصة (الشقاء)، ط٢،اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢، ص٣٥.

١٩٤ – المرجع نفسه، ص٣٧.

١٩٥ – المرجع نفسه.

١٩٦ – سعاد العريمي: حقل غمران، قصة (حقل غمران)، ص٤٠-٤١.

١٩٧ – سعاد العريمي: حقل غمران، قصة (حقل غمران)مرجع سابق، ص٤١.

١٩٨ – خالد بن حميد القاسمي: عين على الماضي، قصة (مرارة البحر)، أدميرال للإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٨،ص٥٧.

١٩٩ – المرجع نفسه،ص٥٨.

٢٠٠ – راشد عبدالله: رواية (شاهندة)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات،الشارقة، ١٩٩٨، ص٧.

٢٠١ – المرجع نفسه، ص٤٣-٤٤.

٢٠٢ – المرجع نفسه،ص ٤٥-٤٧.

٢٠٣ – المرجع نفسه، ص١٥.

٢٠٤ – علي أبو الريش: رواية السيف والزهرة، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ٢٠٠٩، ص١٥٧.

٢٠٥ – علي أبو الريش: رواية السيف والزهرة، مرجع سابق،ص١٥٨.

٢٠٦- ينظر: إبراهيم عبدالمجيد محمد، بريطانيا وسلطنة عمان وإلغاء تجارة الرقيق في القرن التاسع عشر،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠٠٦.

٢٠٧ – أحمد الزعبي: مظاهر الحداثة في الأدب الإماراتي، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ٢٠١١، ص٣٣٩.

٢٠٨ – سلمى مطر سيف: عشبة، قصة (النشيد)، دار الكلمة للنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٨، ص٥٢.

٢٠٩ – المرجع نفسه، ص٥٣.

٢١٠ – عبدالوهاب أحمد عبدالرحمن: بريطانيا وتجارة الرقيق في الخليج العربي وشرق أفريقيا، مجلة كلية الآداب، جامعة الإمارات، العدد الأول، ١٩٨٥، ص١٠٦.

٢١١ – سالم الحتاوي: الأعمال الكاملة(مسرحيات سالم الحتاوي)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠،ص٢٧٤.

٢١٢ – سالم الحتاوي: الأعمال الكاملة(مسرحيات سالم الحتاوي)، مرجع سابق، ص٢٧٤..

٢١٣ – المرجع نفسه،ص٢٧٥.

٢١٤ – راشد عبدالله: رواية (شاهنده)، ص٢٠.

٢١٥ – المرجع نفسه، ص٢٥.

٢١٦ – عبدالله الطابور: رواية (الرحيل المر)، دار التراث للنشر والتوزيع، رأس الخيمة، ٢٠٠٨م، ص٦١-٦٤.

٢١٧ – عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان، قصة (البحث عن السراب)،مؤسسة أبوظبي للطباعة والنشر، أبوظبي، د.ت، ص١٢.

٢١٨ – ينظر: توماس ماتير: الجزر الثلاث المحتلة لدولة الإمارت العربية المتحدة، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ٢٠٠٥.

٢١٩ – عبدالله الطابور: رواية (سهيل)،حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٧ م، ص١٣٩.

٢٢٠ – عبدالله الطابور: رواية (سهيل)، مرجع سابق، ص١٣٩-١٤٠.

٢٢١ – المرجع نفسه، ص١٤٥-١٤٧.

٢٢٢ – المرجع نفسه، ص١٥٩.

٢٢٣ – المرجع نفسه، ص ١٦٠.

٢٢٤ – إبراهيم مبارك: ضجر طائر الليل، قصة (صقر طنب)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٥، ص٧٧.

٢٢٥ – المرجع نفسه، ص٧٩-٨٠.

٢٢٦ – فواغي القاسمي: مسرحية (الأخطبوط)، ط٣، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٢.

٢٢٧ – علي محمد راشد: رواية (ساحل الأبطال)، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ١٩٨٧،ص٢٥.

٢٢٨ – المرجع نفسه،ص٣١.

٢٢٩– المرجع نفسه، ص٥٤.

٢٣٠ علي محمد راشد: رواية (ساحل الأبطال)، مرجع سابق، ص٥٩.

٢٣١ – المرجع نفسه، ص٨١.

٢٣٢ – فواغي القاسمي: مسرحية الأخطبوط، ص٣٧–٤٠.

٢٣٣ – فواغي القاسمي: مسرحية الأخطبوط، مرجع سابق، ص٤٤.

٢٣٤ – سلطان القاسمي: رواية (الأمير الثائر)، منشورات القاسمي، الشارقة، ٢٠١٠، ص٥.

٢٣٥ – سلطان القاسمي: رواية (الأمير الثائر)، مرجع سابق، ص٢٢–٢٣.

٢٣٦ – المرجع نفسه، ص٥٤.

٢٣٧ – المرجع نفسه،ص١٠٤.

٢٣٨ – سلطان بن محمد القاسمي: رواية ا(لشيخ الأبيض)، ط٢، ١٩٩٩، ص١٦– ٣٨.

٢٣٩ – المرجع نفسه،ص٤٦.

٢٤٠ – سلطان بن محمد القاسمي: رواية ا(لشيخ الأبيض)،مرجع سابق، ص٧٤.

٢٤١ – لنجة: مدينة لها موقع خاص في الخليج، تمتاز بقربها من الإمارات العربية المتحدة، وقربها من الجزر الموجودة في الخليج، كذلك قربها من قطر والبحرين، وكونها ميناء بحري عميق مما يمكن السفن من الإرساء بقربها. ينظر: كاملة بنت الشيخ عبدالله علي القاسمي، تاريخ لنجة، ج١،ط٢، مكتبة دبي للتوزيع، دبي، ١٩٩٣م.

٢٤٢ – كانت لنجة في زمن من أزمانها تحت حكم سلاطين عمان فترة طويلة إلى أن أجمع أهالي لنجة على تولية أحد القواسم فاختاروا (قضيب بن راشد القاسمي) واستمر القواسم في الحكم قرنا من الزمان، فشهدت نموا وازدهارا إضافة إلى كونها مركزا بحريا هاما، مما حرك أطماع إيران بها فاحتلها الإيرانيون، وأقاموا حكومتهم الشيعية في لنجة. فلم تعد كما كانت حتى ساكنيها من العرب نزحوا عنها وتفرقوا في بلدان الخليج العربية، ومنها جلفار والمحرق.. ينظر: حسين بن علي الخنجي، تاريخ لنجة، دبي، ١٩٨٥م.

٢٤٣ – وردت هذه القصة أيضا في كتاب تاريخي: حسين بن علي الوحيدي الخنجي: تاريخ لنجة، دبي، ١٩٨٥م.

٢٤٤ – لولوة المنصوري: رواية (آخر نساء لنجة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣، ص١٠.

٣ – المرجع نفسه، ص٨٢.

٢٤٦ – المرجع نفسه،ص١٢٩.

٢٤٧ – لولوة المنصوري: رواية (آخر نساء لنجة)، مرجع سابق، ص٢٥٢.

٢٤٨ – سمّر روحي الفيصل، قضايا السرد في الرواية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣، ص٣١.

٢٤٩ – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٠.

٢٥٠ – إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ٢٠٠١، ص١٦٥.

٢٥١– سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)، ٢٧–٢٨.

٢٥٢ – المرجع نفسه، ص٩٥.

٢٥٣ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)، مرجع سابق،ص٨٩.

٢٥٤ – المرجع نفسه، ص٨٩.

٢٥٥ – بيدبا الفيلسوف الهندي: كليلة ودمنة، ترجمة: عبدالله المقفع،شركة رشاد بيرس، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص٣٣٣.

٢٥٦ – دبشليم: أحد ملوك الهند.

٢٥٧ – فائق مصطفى أحمد: الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة– دراسة بنيوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن،٢٠١٠، ص٣٣.

٢٥٨ – عبدالفتاح كليطو: الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩، ص٣٣.

٢٥٩ – وفاء العميمي: غرباء، قصة (ما لم يقله دمنة في كتاب كليلة ودمنة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص٧٩–٨٠.

٢٦٠ – مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص٢٦٦–٢٦٧.

٢٦١ – حصة الرفاعي: الأسطورة وملامح شعبية أخرى في شعر السياب:قراءة فولكلورية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد الحادي والعشرون بعد المائة، السنة الحادية والثلاثون، ٢٠١٣، ص١٨١.

٢٦٢ – محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، ص٣٥٩ بتصرف.

٢٦٣ – أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث،المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس الغرب، ١٩٩٠، ص٣٨٩.بتصرف

٢٦٤ – هو شمشون بن منوح الدني..وهو من شخصيات العهد القديم وبطل شعبي من إسرائيل القديمة،اشتهر بقوته الهائلة، وورد ذكره في سفر القضاة في الإصحاحات ١٣إلى ١٦، وقصته شاعت في القرن الحادي عشر قبل الميلاد، ثم تحول هو وزوجته دليلة إلى أسطورة عرفتها جميع شعوب العالم. ينظر: عصام عبدالفتاح: أعجب الأساطير في التاريخ، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٨٥–٨٧.وأيضا: أكرم اليوسف: اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، ص١١٤–١١٥.

٢٦٥– سلطان القاسمي: مسرحية (شمشون الجبار)، الشارقة، ٢٠٠٨،ص٥.

٢٦٦ –المرجع نفسه، ص١٠.

٢٦٧ – سلطان القاسمي: مسرحية (شمشون الجبار)، مرجع سابق، ص١٠–١١.

٢٦٨ – المرجع نفسه، ص١٣–١٤..

٢٦٩ – المرجع نفسه، ص٢٦–٢٧.

٢٧٠ – طائر الفينيق: يسمى عند العرب (العنقاء) تقول الأساطير القديمة أن العنقاء عندما تقترب ساعة موته يعمد إلى إقامة عشه من أغصان أشجار التوابل، ومن ثم يضرم في العش النار ويحترق هو في لهيبها،وبعد مرور ثلاثة أيام ينهض من بين الرماد طائرعنقاء جديد.. وأسطورة طائر الفينيق شائعة في مصر واليونان والحضارات الشرقية بشكل عام. وأصبحت الأسطورة رمزا لفكرة البعث وللأمل والحرية. ينظر: عصام عبدالفتاح: أعجب الأساطير في التاريخ، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١١م، ص١٥٠–١٥٢.

٢٧١ – عبدالحميد أحمد: السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة (الجدار)، ص٥٧–٥٩.

٢٧٢ – يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الأردن– عمان، ١٩٩٠، ص٢٤١.

٢٧٣ – سلمى مطر سيف: عشبة، قصة (النشيد)، ص٤٨.

٢٧٤ – المرجع نفسه.

٢٧٥ – المرجع نفسه، ص٤٩.

٢٧٦ – المرجع نفسه، ص٥٥.

٢٧٧– إبراهيم منصور الياسين: الرموز التراثية في شعر عزالدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق،المجلد ٢٦، العدد الثالث والرابع، ٢٠١٠م، ص٢٩٦.

٢٧٨ – جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٥١–٥٢.

٢٧٩ – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي لمعاصر، ص١٣٨.

٢٨٠– علي أبو الريش: رواية (سلايم)، ص٣٠–٣١.

٢٨١ – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٠٣.

٢٨٢ – علي أبو الريش: رواية (تل الصنم)، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر، أبوظبي، ١٩٩٥، ص٧٦.

٢٨٣ – المرجع نفسه، ص٧٩.

٢٨٤ – ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ص١٩٦.

٢٨٥ – ماجد بوشليبي: مسرحية (أبيض وأسود)، ص ١٧–١٨.

٢٨٦ – علي أبو الريش: رواية (ثلاثية الحب والماء والتراب)، ص٤٤٥.

٢٨٧ – المرجع نفسه، ص٤٤٥.

٢٨٨ – كريم معتوق: رواية (حدث في اسطنبول)، دار أرسلان، سوريا– دمشق، ٢٠١١، ص٢٤٢.

٢٨٩ – محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي والتراث، ص٢٥٤.

٢٩٠ – سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٩، ص٣١٥.

٢٩١ – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص١٢٢.

٢٩٢ – صالحة عبيد: ipad الحياة على طريقة زوربا، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات، ٢٠١٣، ص١٣٣–١٣٤.

٢٩٣ – محمد سعيد الظنحاني: مسرحية (الحفار)، ص٩٤.

٢٩٤ – عائشة الزعابي: أشواك، قصة (شاب ضائع)، دار كتاب للنشر، الإمارات، ٢٠١٣، ص٨٠–٨١.

٢٩٥ – هذا عجز بيت من بحر الطويل، وهو من جملة أبيات قالها بعضهم:

عجوز تمنت أن تكون فتية وقد يبس الجنبان واحدودب الظهر

تروح إلى العطار تبغي شبابها وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

ينظر: أبي العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: يحيى مراد،مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٥٠.

٢٩٦ – إسماعيل عبدالله: مجاريح ومسرحيات أخرى، مسرحية (انفجار)، ص٣٦٦.

٢٩٧ – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢١٢.

٢٩٨ – علي أبو الريش: رواية (السيف والزهرة)، ص٤٧.

٢٩٩ – حصة المفرح: توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة ماجستير، إشراف: عبدالعزيز السبيل، جامعة الملك سعود، السعودية، ٢٠٠٥، ص١١٨.

٣٠٠ – عبدالحميد أحمد: السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة (قالت النخلة للبحر)، ص١٧.

٣٠١ – بيت شعري قالته عائشة والدة موسى بن أبي الغسان آخر العرب الخارجين من الأندلس، وهذا البيت قالته والدته له حين وقع مع الأعداء اتفاقا يقضي بتسليم غرناطة آخر معاقل العرب هناك: ينظر سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص١١٥.

٣٠٢ – محمد عبد الباسط عيد: الخطاب النقدي..التراث والتأويل، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد١٨٨،إبريل٢٠١٤،ص٦٣.

٣٠٣ – بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٢٥ بتصرف.

٣٠٤ – حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٥.

٣٠٥ – أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص١٠٧.

٣٠٦ – مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، دار القلم، دبي، ١٩٩٧، ص١٧–١٨.

٣٠٧ – فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، دار المسيرة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص٧٤.

٣٠٨ – المرجع نفسه، ص٧٧.

٣٠٩ – فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟،ص١٥.

٣١٠ – أمينة فزارى: مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠١٠،ص١٣.بتصرف.

٣١١ – المرجع نفسه:ص٣٥.

٣١٢ – شريف كناعنة: الفولكلور ما هو؟، مجلة التراث والمجتمع، العدد١٨، ١٩٨٦، ص١١–١٢.

٣١٣– أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢١.

٣١٤ – علياء شكري وآخرون: دراسات في علم الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٥.

٣١٥ – فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤.

٣١٦ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، مرجع سابق، ص٧٤.

٣١٧ - إبراهيم أبوطالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤، ص٢٢-٢٣ بتصرف.

٣١٨ - ينظر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣١.

٣١٩ - إبراهيم أبوطالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، مرجع سابق، ٢٤-٢٥.

٣٢٠ - المرجع نفسه: ص٢٤-٢٥.

٣٢١ - الزمخشري: أساس البلاغة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، مادة (أثر) ٤/١.

٣٢٢ - مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣١.

٣٢٣ - المرجع نفسه: ص٣٤.

٣٢٤ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص٨٨.

٣٢٥ - المرجع نفسه، ص١١٤.

٣٢٦ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص١١٤.

٣٢٧ - عبدالله الطابور وآخرون: مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ٢٠٠٢، ص٢٥.

٣٢٨ - المرجع نفسه: ص٨٧.

٣٢٩ -نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٥٩.

٣٣٠ - علياء شكري وآخرون: دراسات في علم الفولكلور، ص٥٠.

٣٣١ - موزة عبيد غباش: دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات، دار القراءة للجميع، دبي، ١٩٩٤، ص١٢.

٣٣٢ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص٩٩.

٣٣٣ -المرجع نفسه، ص١٠٠-١٠١ بتصرف.

٣٣٤ - مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣٦.

٣٣٥ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، مرجع سابق،ص١٠٢-١٠٥.

٣٣٦ - محمد الجوهري: علم الفولكلور،ص١٠٥-١٠٦.

٣٣٧ - مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣٥.

٣٣٨ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، مرجع سابق، ص١١٠-١١٤.

٣٣٩ - مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣٦.

٣٤٠ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص١٣٣.

٣٤١ - مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي،مرجع سابق، ص٣٦-٣٧بتصرف.

٣٤٢ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، مرجع سابق، ص١٣٢.

٣٤٣ - فاروق أحمد مصطفى: الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٨، ص١٤.

٣٤٤ - المرجع نفسه: ص١٨.

٣٤٥ - محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص٣٥.

٣٤٦ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ٢٠٠٠، ص١٥٥.

٣٤٧ - المرجع نفسه: ص١٥٥.

٣٤٨ - عبدالحميد يونس: الفولكلور والميثولوجيا، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٧١، ص١٥.

٣٤٩ - عبدالله الطابور وآخرون: مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، ص٥٩ بتصرف.

٣٥٠ - المرجع نفسه،ص٦٣.

٣٥١ – جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٦، ص١٠.

٣٥٢ – هيثم يحيى الخواجة: ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠٠٩م، ص١٨.

٣٥٣ – محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص١٠٤.

٣٥٤ – عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان، قصة (البئر المسكونة)، ص٤٩.

٣٥٥ –المرجع نفسه، ص٥٠.

٣٥٦ – خالد الجابري: الحياة الثانية، قصة (شجرة الجن)، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ٢٠١٠، ص٧٣.

٣٥٧ – أحمد أميري: الأسد الذي اعترف، قصة (تمثال الجني)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٩، ص٥٤–٥٥.

٣٥٨ – عبدالله الطابور: ثقب الصخرة، قصة (عاقصة بنت عبدالملك)، دار الصير للنشر والتوزيع، رأس الخيمة، د.ت، ص٥٤.

٣٥٩ – المرجع نفسه، ص٥٥–٥٦.

٣٦٠ – علي أبو الريش: رواية (نافذة الجنون)، ص٧.

٣٦١ – المرجع نفسه، ص١١–١٢.

٣٦٢ – المرجع نفسه، ص٩.

٣٦٣ – المرجع نفسه.

٣٦٤ – علي أبو الريش: رواية (نافذة الجنون)، مرجع سابق، ص١٨.

٣٦٥ – جمال مطر: مسرحية جميلة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٤، ص٨.

٣٦٦ – جمال مطر: مسرحية جميلة،مرجع سابق، ص٣٢–٣٣.

٣٦٧٣٦٦ – عائشة عبدالله: اعتراض اعتراف رجل، قصة (سدرة)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م، ص٦٧–٦٨.

٣٦٨ – سلمى مطر: هاجر، قصة (الصندوق الأسود)،اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩١، ص٣٢.

٣٦٩ – المرجع نفسه، ص٣٢.

٣٧٠ – المرجع نفسه،ص٢٨.

٣٧١ – سلمى مطر: هاجر، قصة (الصندوق الأسود)،مرجع سابق،ص٣٤.

٣٧٢ – علي أبو الريش: رواية (مجبل بن شهوان)، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ٢٠٠٩، ص٤٥.

٣٧٣ – المرجع نفسه،ص٤٦.

٣٧٤ – المرجع نفسه، ص٥٣.

٣٧٥ – علي أبو الريش: رواية (مجبل بن شهوان)، مرجع سابق، ص٧٤.

٣٧٦ – المرجع نفسه، ص٣٠٤–٣٠٥.

٣٧٧ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)،دار الآداب للتوزيع والنشر، لبنان–بيروت، ٢٠٠٩، ص٨٤.

٣٧٨ – المرجع نفسه، ص٨٦.

٣٧٩ –ا سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)،مرجع سابق، ص٨٨.

٣٨٠ –المرجع نفسه، ص٧٦.

٣٨١ – المرجع نفسه، ص٧٧.

٣٨٢ – سالم الحتاوي: خلخال ومسرحيات أخرى، (مسرحية مواويل)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص٢١٤–٢١٦.

٣٨٣ – المرجع نفسه، ص٢١٦..

٣٨٤– محمود أبو العباس: طقوس سحرية لواقع في المسرح الإماراتي، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠، ص٥٧.

٣٨٥ – سالم الحتاوي: الأعمال المسرحية الكاملة، مسرحية (عرج السواحل)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م، ص٨٦.

٣٨٦ – الياثوم: الكابوس. وفي القاموس المحيط: جثم يجثم جثما وجثوما فهو جاثم وجثوم: لزم مكانه فلم يبرح،أو وقع على صدره. ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، باب الميم فصل الجيم، ص٩٧٩.

٣٨٧ – سالم الحتاوي: الياثوم ومسرحيات أخرى، مسرحية (الياثوم)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٣، ص٢٢.ص٢٢.

٣٨٨ – سالم الحتاوي: مسرحية (الياثوم)، مرجع سابق، ص٢٧–٢٨.

٣٨٩ – جمال مطر: مسرحية (قبر الولي)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨، ص٧.

٣٩٠ – المرجع نفسه، ص١٩.

٣٩١ – المرجع نفسه.

٣٩٢ – جمال مطر: مسرحية (قبر الولي) مرجع سابق، ص٢٠.

٣٩٣ – المرجع نفسه، ص٤٤–٤٥.

٣٩٤ – آمنة المنصوري: رواية (عيناك يا حمدة)، ص٥٢.

٣٩٥ – المرجع نفسه، ٥٢.

٣٩٦ – حسنة الحوسني: إلى هذه الدرجة من الإعياء، قصة (جاذبية النار)، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠٠٨، ص٨٣.

٣٩٧ – المرجع نفسه، ص٨٤.

٣٩٨ – محمد المر: نصيب، قصة (نصيب)، دار العودة، بيروت–لبنان، ١٩٨٧، ص٢٧.

٣٩٩– محمد المر: شيء من الحنان، قصة (دولار وروبية)، دار العودة، بيروت –لبنان، ١٩٨٧، ص٧.

٤٠٠– المرجع نفسه، ص ٧.

٤٠١ – محمد المر: شيء من الحنان، قصة (دولار وروبية)، مرجع سابق، ص١١.

٤٠٢ – المرجع نفسه.

٤٠٣ – محمد المر: شيء من الحنان، قصة (دولار وروبية)،مرجع سابق، ص١١.

٤٠٤ – مريم الغفلي: رواية (نداء الأماكن.. خزينة)، ص٢٠٧.

٤٠٥ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)، ص٧١.

٤٠٦ –المرجع نفسه.

٤٠٧ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)،مرجع سابق، ص٧١– ٧٢.

٤٠٨ –سعاد العريمي: رأس ذي يزن،قصة (رأس ذي يزن)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ٢٠٠٨، ص١٣.

٤٠٩ – المرجع نفسه، ص١٤.

٤١٠ – عائشة عبدالله: اعتراف اعتراض رجل، قصة (صهيل الخيل)، ص٥٤–٥٥.

٤١١ – عائشة عبدالله: اعتراف اعتراض رجل، قصة (صهيل الخيل)، مرجع سابق،ص٦٢.

٤١٢ –أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية، مصر، ١٩٩٨، ص١٠٦.

٤١٣ – عبدالله الطابور وآخرون: مدخل للتراث الشعبي في الإمارات، ص١٠٩–١١٠.

٤١٤ – عبدالله الطابور وآخرون: مدخل للتراث الشعبي في الإمارات،ص١١٣–١١٤.

٤١٥ –علي أبو الريش يستعير الأسطورة ليعالج فكرة الخوف في العصر الحديث، جريدة الاتحاد، ركن الثقافة، الاثنين٣محرم١٤٣٦/٢٠١٤–١٠–٢٧.

٤١٦ – أم دويس: تعني المرأة ذات المنجل الصغير،ودويس تصغير لكلمة(داس) العامية.وهي شخصية خرافية ابتدعها الخيال، وقد جاء في وصفها بأن لها وجه فأر فيه ثلاثة عيون وإحدى قوائمها لحمار وفي إحدى يديها منجل صغير،تظهر للبحارة بهيئة فتاة خارقة الجمال وتتعطر برائحة دهن العود بقصد إغراء من تراه منعزلا. ينظر: فاروق أوهان:من الاحتفال الشعبي إلى المسرح،عرضة العيالة أنموذجا، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ١٩٩٩، ص١٠٧.

٤١٧ – علي أبو الريش: رواية (أم الدويس)، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان–بيروت، ٢٠١٣، ص٤٠–٤١.

٤١٨ – المرجع نفسه، ص٥٦.

٤١٩ – المرجع نفسه، ص٦٧.

٤٢٠ – المرجع نفسه، ص١٤٠–١٦١.

٤٢١ – عبدالله الطابور: ثقب الصخرة، قصة (بوالخطيف)،ص٢٩–٣٠.

٤٢٢ – المرجع نفسه، ص٣٤.

٤٢٣ – عدنان كزارة، عبدالحميد أحمد بين الحكاية والتأويل،الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦، ص١٠١.

٤٢٤ – عبدالحميد أحمد: على حافة النهار، قصة (خروفة)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢، ص١٠.

٤٢٥ – المرجع نفسه،ص١٣.

٤٢٦ – عبدالحميد أحمد: على حافة النهار، قصة (خروفة)، مرجع سابق، ص١٤–١٥.

٤٢٧ – المرجع نفسه، ص١٦–١٧.

٤٢٨ – المرجع نفسه، ص١٧.

٤٢٩ – الطوي: البئر.

٤٣٠ – مريم الغفلي: رواية (طوي بخيتة)، المتحدة للطباعة والنشر، أبوظبي، ٢٠٠٧، ص١٧٦.

٤٣١ –المرجع نفسه،ص١٨١.

٤٣٢ – المرجع نفسه.

٤٣٣ – نارنج الترنج: نوع من الفاكهة الحمضية.

٤٣٤ – سارة الجروان: حكايات (بنت نارنج الترنج)، دار الآداب، بيروت– لبنان،٢٠١٠، ص٩.

٤٣٥ – المرجع نفسه، ص٨.

٤٣٦ – مادانتها: كرهتها.

٤٣٧ –ترمس: تتحدث مع.

٤٣٨ – دز: دفع.

٤٣٩ – هزبها: نهر وزجر.

٤٤٠ – سارة الجروان: حكايات بنت نارنج الترنج، مرجع سابق،ص١٣.

٤٤١ – جان: بمعنى إذا.

٤٤٢ – نبج: ثمر شجرة السدرة.

٤٤٣ – المرجع السابق، ص١٤.

٤٤٤ – قايلة: وقت الظهيرة.

٤٤٥ – سارة الجروان: حكايات بنت نارنج الترنج،مرجع سابق، ص١٥.

٤٤٦ – سارة الجروان: حكايات بنت نارنج الترنج، مرجع سابق، ص١٩.

٤٤٧ – مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٦٧–٦٨.

٤٤٨ – مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، مرجع سابق، ص٦٩.

٤٤٩ –عمر غباش: نصوص مسرحية من فصل واحد، مسرحية (عرسان عرايس)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩، ص٣٨.

٤٥٠ – إسماعيل عبدالله: مجاريح ومسرحيات أخرى، مسرحية (بقايا جروح)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩، ص٢٣.

٤٥١ – المرجع نفسه، ص٨٤.

٤٥٢ – إسماعيل عبدالله: مجاريح ومسرحيات أخرى، مسرحية (بقايا جروح)،مرجع سابق، ص٩٦.

٤٥٣ – علي أبو الريش: رواية (مجبل بن شهوان)،ص١٣٩.

٤٥٤ – سعاد العريمي: طفول، قصة (طفول وحلم القبيلة)، ص٣٤.

٤٥٥ – بنقيظ: سنقضي المصيف في دبا.

٤٥٦– محمد سعيد الظنحاني: مسرحية (شراع السموم)، جمعية دبا الفجيرة للثقافة والفنون، دبا الفجيرة، ١٩٩٩، ص٧.

٤٥٧– ناجي الحاي: مسرحية (حبة رمل)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣، ص٣٠.

٤٥٨ – المرجع نفسه، ص٣٨.

٤٥٩ – شنيوب: سرطان البحر.

٤٦٠ – خالد السويدي: سلطان الحريم، قصة (شنيوب غرق جمل)، دار كتاب للنشر، الإمارات، ٢٠١٣، ص٧٩.

٤٦١ – مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣٦.

٤٦٢ – جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفولكلور الإمارات، ص١٢بتصرف.

٤٦٣ – جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفولكلور الإمارات، مرجع سابق، ص١٢.

٤٦٤ – محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، ص١٣٢–١٣٣.

٤٦٥ – محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، مرجع سابق،ص٩٤.

٤٦٦ – المرجع نفسه، ص٤١.

٤٦٧ – عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان، قصة (دموع من الماضي)، ص٧.

٤٦٨– المرجع نفسه، ص٨.

٤٦٩ – المرجع نفسه،ص١٠

٤٧٠ – ا عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان، قصة (دموع من الماضي)، ص١٥.

٤٧١ – المرجع نفسه،ص١٦.

٤٧٢ – المرجع نفسه، قصة (ظمأ ولفح)، ص٢٢–٢٣.

٤٧٣ – عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان،قصة (رماد قلب)، ص٢٥–٢٦.

٤٧٤ – عبدالرضا السجواني: ذلك الزمان، قصة (آهات الاضطهاد)، ص٥٦–٥٧.

٤٧٥ – محمد المر: الفرصة الأخيرة، قصة (من فوق)،ص١٩.

٤٧٦ – فرجان: مفردها فريج وهي الحارة أو المنطقة السكنية.

٤٧٧ –عبدالله الطابور: رواية (الرحيل المر)، ص٥–٦.

٤٧٨ – الزور:مفردها زوره وهي أغصان النخلة بعد أن تجف ويخرط خوصها. الروايل: مفردها رايلة وهي الأوتاد. المعاريض: المسد يرفع فوقه السقف.

٤٧٩ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)، ص١١٧.

٤٨٠ – محمد المر: الفرصة الأخيرة، قصة (أيام حارة)، ص٤٧.

٤٨١ – سارة الجروان: رواية (طروس إلى مولاي السلطان)، مرجع سابق، ص٧٣.

٤٨٢ – محمد المر: حب من نوع آخر، قصة (الأب والابن)، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م. ص٤٧.

٤٨٣ – المرجع نفسه،قصة (اللصوص)، ص٥٧.

٤٨٤ – المرجع نفسه، قصة (القرطاسة البيضاء)، ص٧٢.

٤٨٥ – محمد المر: حب من نوع آخر، قصة (الأب والابن)، ص٤٥.

٤٨٦ – محمد المر: الفرصة الأخيرة، قصة (أيام حارة)، ص٥٧.

٤٨٧ – علي أبو الريش: رواية (الاعتراف)، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع، أبوظبي، ١٩٨٢، ص٣١.

٤٨٨ – المرجع نفسه، ص٣١.

٤٨٩ – المرجع نفسه.

٤٩٠ – عبدالحميد أحمد: السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة (عطش النخيل)، دار الكلمة للنشر، بيروت– لبنان، ١٩٨٢، ص٢١.

٤٩١ – المرجع نفسه،ص٢١.

٤٩٢ – محمد المر: حب من نوع آخر، قصة (ملل)، ص٣٤.

٤٩٣ – عبدالله الطابور:رواية (الرحيل المر)، ص٩٥–٩٦.

٤٩٤ – الياه: أصل الكلمة (الاتجاه) ثم اختصرت لتكون (الجاه) ثم تحولت إلى (الياه) وهو النجم القطبي الذي يحدد اتجاه الشمال الجغرافي للبحارة القدامى في منطقة الخليج العربي.

٤٩٥ – الشيلة: غطاء الرأس.

٤٩٦ – العباية: لباس أسود يستر الجسم.

٤٩٧ – البرقع: قناع تغطي به المرأة وجهها.

٤٩٨ – هدى سرور: رواية (الياه)، دار كتاب للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣م، ص١٠–١١.

٤٩٩ – مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإمارات: التراث الشعبي، ص٣٧.

٥٠٠ –المرجع نفسه، ص١٦٦.

٥٠١ – جمعية النخيل للفنون الشعبية: لمحات عن تراث وفولكلور مجتمع الإمارات، ص٢٥.

٥٠٢ – عبدالعزيز عبدالرحمن المسلم: الموروث الغنائي في الإمارات، مجلة الرافد، العدد ٢٥، ١٩٩٩، ص٧–٩.

٥٠٣ – محمد المر: الفرصة الأخيرة، قصة(خروج)، ص٢٦.

٥٠٤ – العيالة: فن عربي أصيل يتضمن رقصا وغناء جماعيا، وهي رقصة الانتصار بعد الحرب،لذلك فهي تجسد قيم الشجاعة والفروسية. تتكون من الرجال المحترفن والهواة ويجب أن تتضمن الفرقة عازفي الطبول والدفوف والآلات النحاسية والمنشدين والراقصين. ينظر: هيثم يحيى الخواجة: ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠٠٩م.

٥٠٥ – عبدالله الطابور: رواية (الرحيل المر)، ص٩٤.

٥٠٦ – المكوارة: نوع من الرقص تجتمع فيه الفرقة على شكل دائرة حول طبل كبير يسمى (مكوارة).

٥٠٧ – عبدالله الطابور: رواية (الرحيل المر)، مرجع سابق،ص٩٨.

٥٠٨ –جمال مطر: مسرحية (قبر الولي)، ص١٧.

٥٠٩ – ناصر الظاهري: عندما تدفن النخيل، قصة (سنة الدبي)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٠، ص٧٣.

٥١٠ – عبدالله الطابور: رواية (الرحيل المر)، ص٢١.

٥١١ – المرجع نفسه، ص٤٠–٤١.

٥١٢ – إسماعيل عبدالله: مسرحية (حرب النعل)، نص غير منشور، الشارقة،٢٠١٠،ص٣٢. من كتاب توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، يحيي البشتاوي،نادي تراث الإمارات، أبوظبي، ٢٠١٤، ص١١٩.

٥١٣ – محمد سعيد الظنحاني: مسرحية (شراع السموم)، ص١٣.

٥١٤ – إسماعيل عبدالله: مجاريح ومسرحيات أخرى، مسرحية (بقايا جروح)، ص٤٤.

٥١٥ – المرجع نفسه، ص١٢٤–١٢٥.

٥١٦ – نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٤٠–١٤١.