جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

الرؤية السردية في القصة القصيرة القطرية (دراسة نقدية)

أعدت بواسطة

عجايب طالب النابت

قدمت هذه الرسالة كأحد متطلبات
كلية الآداب والعلوم
للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يناير 1439 / 2018

© 2018. عجايب طالب النابت. جميع الحقوق محفوظة

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالب/ة **عجايب طالب النابت** 21ديسمبر2017، وَوُفِقَ عليها كماهوآتٍ:

نحن أعضاء اللجنة المذكورة أدناه، وافقنا على قبول رسالة الطالب المذكور اسمه أعلاه. وحسب معلومات اللجنة فإن هذه الرسالة تتوافق مع متطلبات جامعة قطر، ونحن نوافق على أن تكون جزء من امتحان الطالب.

_____

الدكتور/ عبدالقادر فيدوح

المشرف على الرسالة

_____

الاسم

مناقش الدكتور محمد آيتميهوب

_____

الاسم

مناقش الدكتور/ أحمد طعمة حلبي

_____

تمت الموافقة:

الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

عجايب طالب النابت، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:
يناير 2018

العنوان: الرؤية السردية في القصة القصيرة القطرية (دراسة نقدية)

المشرف على الرسالة: الدكتور/ عبدالقادر فيدوح

تناول البحث موضوع القصة القصيرة في قطر بوصفها نقلة نوعية، بعد إفادتها من بقية الأجناس المعرفية الأخرى التي أسهمت في نمو مكوناتها، وفي ضوء هذا التنامي المطرد، وفي ضوء تجدد الموضوعات، والطرائق الفنية في تناول القصة، حيثما كانت. في ضوء تساءل البحث عن الكيفية التي كان بتعامل بها التلقي الفني مع مسوغات وجود القصة القطرية، وهل استطاعت الدراسات المتلقية للقصة القطرية أن تعزيز مكانتها؟، وكيف كان توطين طابع الجدة والجدية فيها، وهل مازال التحليل الفني للقصة القطرية يسعى إلى بلورة خصائصها السردية بالطرق السياقية التي شكلها الإجراء النقدي فيما قبل الألفية الثالثة؟. لعل هذه الطروحات هي ما جعلت حفزت وعينا لتناول هذا الموضوع" الرؤية السردية في القصة القطرية (دراسة نقدية).

إذا كانت الدراسات الحديثة تُعنى بكل ما هو فني في الأعمال السردية بوجه عام، والقصة القصيرة على وجه الخصوص؛ فلأننا نرى في بعض الأعمال القصصية القطرية حافزا ملهما لمسايرة مستجدات الإبداع القصصي في قطر بالنظر إلى اهتماماتي بقراءة القصة القطرية، أضف إلى ذلك أن ما تابع هذا النوع من الإبداع لم نجد له ما يواكبه من دراسات فنية تليق بمستجدات الدراسات الحديثة على غرار مثيلتها في العالم العربي، بخاصة، والتي نالت حظا وافرا من اهتمامها بتوظيف الفنيات الملزمة لكتابتها، والتي لم تعد حكرا على مبدع دون سواه. وإذا كانت الخصائص الفنية في القصة القصيرة القطرية وافرة بما يتناسب وتجربة ثقافة كل مبدع على نحو ما من الاهتمام والتوظيف، فإن ذلك ما شجع البحث على تناول هذا الموضوع ضمن سياق التلقي، سواء أكان هذا التوظيف

مضمرا أو مباشرا، وسواء أكان واقعيا أو خياليا. وقد وجدنا في هذا الجنس الأدبي أرضا خصبة في النسق السردي؛ ليبرز مكانته بشكل لافت في الساحة الفنية.

أضف إلى ذلك، فقد كان لهذا الحضور اللافت للقصة القطرية الأثر البالغ لدى الكثير من الدراسين، وذلك بالنظر إلى كون هذا النوع من الجنس الأدبي استطاع ـ مع الجيل الجديد ـ أن يحقق إنجازا مثمَّنا في المدة الأخيرة، بخاصة مع بداية الألفية الثالثة، محدِثاً بذلك حالة من التميز النسبي، ومعتمدًا على الاجتهاد في التفرد في بعض الموضوعات التي تقيم علاقاتها مع المحيط، وهي موضوعات جديرة بأن تدرس وتبحث؛ لأنها تعود إلى رغبات مدفونة في نفس المبدع، وتسعى إلى التعبير عن هذا الواقع، ومحاولة تجاوزه برؤى استشرافية على كافة الأشكال والأنواع.

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر والتقدير إلى زوجي العزيز "سالم طالب عفيفة" الذي طوع لي كل ما هو صعب من أجل إنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر فيدوح الذي أخذ بيدي في طريق العلم، والبحث، والمثابرة. وإلى كل أساتذتي الذين أفدت من علمهم.

الإهداء

إلى سمو الأمير الشيخ تميم بن حمد آل ثاني أمير دولة قطر،
وإلى الشعب القطري الوفي، الذي صمد في وجه الحصار الجائر
على بلادي الحبيبة قطر (2017).

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

الإهداء

قائمة الأشكال التوضيحية

قائمة الجداول

مقدمة 1 ـ 7

الفصل الأول ـ تأطير السرد القطري **8 ـ 56**

المبحث الأول: السرد القطري والمكون الثقافي **9 ـ 41**

1. الهوية الثقافية لجذور الخطاب السردي القصصي في قطر 10
2. تحولات خطاب السرد القصصي الحكائي في قطر 15
3. تماثلات القصد السردي القصصي 20
   - ❖ تماثلات هيبة الجذور 21
   - ❖ تماثلات الذات الذكورية/ التمرد على النمط 26
   - ❖ تماثلات تحامل الواقع 31
   - ❖ تماثلات الانفتاح الثقافي وتغير الأفكار 38

المبحث الثاني: تحديد الرؤية / شعاع النظر **42 . 56**

1. من الحكاية إلى السرد 43
2. بناء السرد القصصي وتشكيل الرؤية 51

الفصل الثاني ـ خصوصية الرؤية السردية **57 . 99**

المبحث الأول: الرؤية السردية وثنائية التضاد 58 . 78
المبحث الثاني: الرؤية السردية لتيمة البحر 79 . 99
❖ الرؤية الرومانسية للبحر 82
❖ الرؤية الواقعية للبحر 88
❖ الرؤية الرمزية للبحر 94
المبحث الثالث: الرؤية السردية لتيمة المرأة 100- 110
الفصل الثالث - الرؤية السردية والتشكيل الزمني 111 . 160
المبحث الأول . الصيغ السردية 110 . 125
أولا . الزمن في الخطاب القصص 113
ثانيا . دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل 115
المبحث الثاني . التتابع الزمني وأنماطه **126 . 134**
أولا . فضاء الزمن 127
ثانيا . توزيع الزمن 129
ثالثا . الاستحضار الزمني 133
المبحث الثالث - التواتر الزمني **135 . 160**
أولا . تجليات المفارقات الزمنية 136
ثانيا . الزمن الاسترجاعي/الاستذكاري 138
ثالثا . الزمن الاستباقي/ الاستشرافي 146
رابعا . الزمن المتداخل / الزمن في الدرجة الصفر 153
الخاتمة **161 . 164**
قائمة المصادر والمراجع **165 . 171**

قائمة الأشكال التوضيحية

الشكل التوضيحي (1): الارتداد/الأفق في قصص جمال فايز ص 39

الشكل التوضيحي (2) التناقض ص 65

الشكل التوضيحي (3) المشهدية ص 71

الشكل التوضيحي (4) ظاهرة الصراع ص 73

الشكل التوضيحي (5) سيسيولوجيا التلقي ص 75

الشكل التوضيحي (6) مربع غرييماس ص 77

الشكل التوضيحي (7) علاقة القوة ص 94

الشكل التوضيحي (8) إرباك الهوية ص 153

قائمة الجداول

الجدول (1): تمثلات تحامل الواقع، موجهاته ص 35

الجدول (2): الخطاطة السردية/الملفوظات/ الرؤية ص 54

الجدول (3): التناقضات في القصص ص 96

الجدول (4): صورة المرأة الحسية ص 108

الجدول (5): الصيغ الزمنية ص 139

الجدول (6): العناوين القصصية ص 145

الجدول (7): الأزمنة المتداخلة ص 160

مقدمة

تجمع الدراسات الأدبية الحديثة على أن للسرد القصصي أهمية في حياة الأمم، بالنظر إلى ما يحمله من ثقافة فكرية، واجتماعية، والقصة القطرية لا تخلو من هذا العطاء، بوصفها أحد أهم الفنون الأدبية التي تفاعلت مع الحياة الاجتماعية، وأكثرها حضورا في الكتابة الإبداعية، وأقدرها تعبيرًا عن الحياة اليومية، مقارنة بالشعر والرواية؛ ولعل ما يشفع لهذا الحضور . بخاصة الكمي منه . هو أن القصة استطاعت، منذ بداية نشأتها على وجه التحديد، أن تعبر عن المجتمع القطري بكل مقدرة، وسعة؛ إذ واكبت الواقع الاجتماعي عن كثب، من خلال الولوج في عالم الذات عبر الشخصيات التي كان يغلب عليها الطابع الواقعي في تفعيل الأحداث . مع بداية التأسيس . بدافع ترسيخ القيم الأصيلة، التي كانت تفرض على الكاتب اتباعها؛ من أجل بناء مجتمع فاعل في الحياة اليومية.

ومع تنامي الازدهار الثقافي، المتسارع، الذي عمَّ المجتمع القطري . مع بداية السنوات السبعين من القرن العشرين . شهدت القصة القطرية تطورًا لافتا، بعد أن تجاوزت بذلك الاتجاه التقليدي الذي ساد مدة من الزمن، وقد كان من شأن هذا التفاعل الثقافي في هذه الحقبة أن أسهم في ترجيح الكفة إلى الكتابة الإبداعية من المنظور الفني، والخوض في تجارب جديدة أملتها ظروف العصر، حينها جاءت القصة منسجمة مع الخصائص الفنية المتعارف عليها في الكتابة الإبداعية؛ وذلك انعكس إيجابا على الرؤية السردية التي جعلت الكاتب القطري يلم بهذه التقنيات، ويوظفها بما يخدم مواقفه بصورة فنية جسدت رؤية سردية، وتضمنت في تضاعيفها مجريات الأحداث المستجدة التي جاءت بديلا عن السرد التقليدي الموغل في وصف الماضي، وبما كانت تفرضه المرجعية الثقافية، المشحونة بصيغ التذكر في صورة الموروث، وهذا ما تؤكده مجمل الدراسات التي تناولت القصة القطرية، من أهمها دراسات محمد عبد الرحيم كافود، وعبد الله إبراهيم، ومحمد عبد الحكيم عبد الباقي، وغيرهم كثير ممن تناولوا القصة في سياقها التقليدي الذي وردت فيه.

وإذا ما تقصينا القصة القصيرة القطرية في مظاهر تفاعلها مع طبيعة السرد القصصي، نجد التماسك السردي فيها قد بدأ متأخرا على المستوى الفني. ومن ثمَّ، فإن الكتابة السردية . في هذا الشأن . لم تتبلور بصورة أدق إلا مع بداية الألفية الثالثة، وهي اللحظة الحاسمة من عمر الكتابة السردية في القصة القطرية المرتبطة بالتقنيات الفنية، بعد أن أحكمت السيطرة على تحديد السمات التي تتسم بها

السردية الدلالية، في ضوء الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، على حد تعبير تودوروف. ولوجهة نظر المتلقي دور فاعل في هذا السياق؛ إذ من خلاله يتم تحديد المنظور الفني الذي يراه مناسبا في هذه القصة أو تلك، وهذا المشهد أو ذاك، وفق ما تحدده الأبعاد الفنية لكل عملية سردية، ولن يتم ذلك إلا بعد معرفة طبيعة العلاقة المتشابكة بين أدوار الشخصيات في رسم الأحداث، ذات الطابع السردي الذي يستوجب مجمل التقنيات الفنية.

ونادرة هي الدراسات التي تناولت القصة القطرية بأدوات نقدية حديثة، أو تلك التي سعت إلى ربط الشكل بالمضمون في منظور الكتابة الإبداعية، سواء بدافع إعادة الاعتبار للقيمة الفنية للنص، أو بضرورة تسليط الضوء على البنية الدلالية؛ أي على **المنظور**، بوصفه أسلوبا من أساليب رؤية الواقع في ظل الرؤية التفاعلية بين النص والواقع، أو في ظل ما تميزه الأحداث المنسجمة مع نمو الشخصيات التي تتطبع بطابع التواصل مع الواقع. ولعل هذا التصور ما دفعنا إلى اختيار موضوع:

الرؤية السردية في القصة القطرية

وعلى الرغم مما ناله موضوع "**الرؤية السردية**" من منزلة في الدراسات النقدية، وعلى الرغم من وفرة الدراسات النظرية التي استأثرت بهذا المفهوم، فقد حاولنا أن نستفيد مما حظيت به "**الرؤية السردية**" من دراسات، وتطبيق بعضٍ من مفرداتها على موضوع بحثنا، اعتقادًا منَّا أنه مهما تفانينا في هذا الموضوع لن نوفِّيه حقه بالقدر الكافي . بالنظر إلى ما جاء في دراسات المنظرين والدارسين . وأكثر من ذلك قد يبعدنا التحليل الدقيق لمعنى هذا المفهوم عن المطلب والمبتغى؛ لأن غايتنا في هذا البحث تكتفي بمدى تقريب الصلة بين بعض مفاهيم الرؤية السردية والقصة القطرية، فيما هو مناسب، أو بالأحرى دراسة القصة القطرية في ضوء ما تبنته الرؤية السردية من مكونات متطابقة. ومن ثَمَّ، فإن بحثنا يحاول . قدر الإمكان . أن يتلمس النص القصصي بما جاد به الخطاب السردي، والكشف عن مزاياه، بغض النظر عن الدراسات النظرية الموغلة في التفاصيل التي قد تُبعدنا عن القصد.

وإذا كان لزاوية الرؤية السردية من نظر؛ لتوضيح الدلالات، والأبعاد، والمسافات،في التحليل، فإنه **لا بد من منهج متبع**، يسلكه البحث، وذلك شأن كل الدراسات الأكاديمة التي تتبنى منهجًا لتحقيق

الغاية، وهي الرؤية التي ينطلق منها كل باحث يدرس الظاهرة التي يتبناها؛ وإذا كان الأمر كذلك، **فإن المنهج المتبع** في هذه الدراسة تحدده مبررات الشق الأول من عنوان البحث المتضمن "**الرؤية السردية**" كونها تُعنى بالمنظور السردي، وإذا كان هذا المنظور يتعين مع السارد في العملية السردية، فإنه مع المتلقي يُعنى بالكيفية التي قيل بها هذا السرد.

وعلى الرغم من تباين وجهات نظر المنظرين السرديين في منطلقاتهم التحليلية، فإن طريقتنا في التحليل تحاول أن تجمع ما يتناسب مع فضاء الرؤية، وما يمنحه لنا **المنهج الاستقرائي** [الاستنباطي]، من رؤى تحليلية، بوصفه منهجًا يستند إلى إمعانِ النظر، والاستقصاء، وتجميع البيانات، بما يناسب وجهة نظر المحلل؛ أي بحسب ما تمليه نظرية التلقي في تعزيز وعي القراءة؛ وفي هذه الحال، فإن وجهة النظر المتبعة مع المنهج الاستقرائي، هما وجهان متناظران لتوسيع دائرة التحليل المقصود في هذا البحث، وسنحاول قدر المستطاع أن نعتمد على المبررات والمثيرات التي يفرضها سياق الاستعمال بغرض الوصول إلى التطلع، والمراد، على نحو ما سيتضح في أثناء تحليل النصوص.

لقد حاولنا أن نجد بعض الدراسات التي تناولت الرؤية السردية في القصة القطرية عساها أن تأخذ بيدنا، وتفيدنا في التحليل، فلم نجد غير البحث الذي حازت به صاحبته على درجة الماجستير في جامعة قطر، تحت عنوان "**القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي**" بإشراف الدكتور عبد القادر فيدوح التي نوقشت في ربيع 2017، وعلى الرغم من اهتمام الباحثة بنظرية التلقي، وبمرجعياتهاالابستيمولوجية التي تجاوزت التيارات السياقية، فإن دراستها تعنى بالمتلقي، بوصفه عنصرا فاعلا في العملية التواصلية، وذلك من خلال توضيح جملة من المفاهيم، مثل: الذخيرة النصية، والاستراتيجيات النصية، ووجهة نظر الجوالة، وغيرها من الإجراءات النقدية التي تبناها آيزر في تحليله للنص الأدبي. وقد أفدنا كثيرا من هذا البحث، كما أفدنا من الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك فيما له صلة، بخاصة كتاب "جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر"؛ وذلك دعانا إلى التطرق إلى ما لم تتعرض له كل الدراسات السابقة بتوظيف بعض التقنيات السردية المستجدة في عملية التحليل النقدي، في ضوء تحديد الرؤية السردية، وخصوصيتها، من خلال النص القصصي، والتركيز على تداعيات الزمن بمعظم مواصفاته.

أما الدراسات الأخرى، فعلى رغم وفرتها، فإنها كانت حبيسة التحليل السياقي الكلاسيكي، كما أنها كانت ـ في معظمها ـ مجردة من التحليل الاستقرائي الدلالي، وفي ذلك مبررات فرضت نفسها على الدارسين، قد يكون من أهمها ما درجت عليه الدراسات قبل بداية الألفية الثالثة من أسلوب ينشد المقصود الذي كان يهيمن عليه التحليل الوصفي، بعيدًا عن الاستنتاج الذي يستند إلى محك التجربة، وإلى الاعتماد على الإجراءات النقدية النسقية المحكومة بوجهة النظر التي تدعو إليها نظرية التلقي.

ومن هذا التصور اقتضى البحث أن يتقصى في بداية فصوله ظاهرة:

تأطير السرد القطري

وهو عنوان **الفصل الأول** الذي اهتدينا إليه، رغبة في تقديم قراءة لتماثل السرد في ظل واقع المجتمع القطري من وجهة نظر الثقافة المتوارثة، والثقافة المعاصرة، المتأثرة بالثقافة الوافدة. وليس هناك ما يدعو إلى الغرابة، بعد أن باتت جميع أشكال الثقافات المحلية في مَرْمَى نظر الثقافات الغربية، على وجه التحديد؛ إذ ما تزال مصدر تاثير مباشر على الوعي العربي بصورة أشمل، والعملية الإبداعية جزء من هذا الوعي الذي أثر على مجموعة من القيم والمبادئ ـ سواء بوعي من المبدع أم من دون وعي منه ـ لأن ما نجده من آليات فنية موظفة في القصة القطرية المعاصرة ينمُّ عن تمكُّن الكتاب القطريين من مواضيع مختلفة عما ألفه المجتمع القطري، بدأت تعمل بمقتضاها القصة القطرية، والعملية الإبداعية بوجه عام، بخاصة ما أدركته من تحولات وتغيُّرات طرأت على المجتمع، وابتعدت كثيرا عن القيم المتوارثة. والأمثلة على ذلك كثيرة، قد نجدها في مواضيع عديدة مثل: توظيف الرمز، وتوظيف الأسطورة، وموضوع الهوية الثقافية، وموضوع الوطنية، وموضوع اليد العاملة، والمرأة العاملة، والزواج المختلط، وموضوعات السفر إلى الخارج سواء بدافع التعليم، أم بدافع السياحة، وغيرها من الموضوعات التي قد نتلمسها بوضوح، وبكثافة، في قصص جمال فايز.

وقد تضمن هذا الفصل مبحثين، تطرق **المبحث الأول** إلى رصد **السرد القطري والمكون الثقافي**، في ضوء الهوية الثقافية لجذور خطاب السرد القصصي في قطر، وإظهار المرويات الحكائية في الثقافة القطرية، رغبة في الحفاظ على هوية السيرورة التاريخية، بوصفها أحد المكونات الأساسية للموروث الجمعي في مضامينه النمطية، كما تناول المبحث تحولات خطاب السرد القصصي الحكائي،

وتماثل القصد السردي القصصي بوصفه مدركا نمطيا، يمثل مرجعية محورية للثقافة القطرية، يصعب الحيد عنها. أما **المبحث الثاني** فقد تطرق إلى **تجديد الرؤية السردية**، سواء في الانتقال من الحكاية إلى السرد . التي كان يغلب عليها طابع واقعية التصوير الوصفي . أم في بناء السرد القصصي الذي ظهر مع إطلالة الكتاب القطريين على مستجدات التقنيات الفنية للعملية الإبداعية التي أسهمت في تشكيل الرؤية السردية.

وجاء الفصل الثاني؛ ليتطرق إلى **خصوصية الرؤية السردية**، ركزنا فيه على تحليل النصوص، والنظر إلى ما توافر فيها من مزايا تعكس خصوصية هذه الرؤية، وقد تجلى ذلك في **المبحث الأول** الذي أطلقنا عليه "**ثنائية التضاد في الرؤية السردية**"، وهي الصورة التيشحن بها الكتاب رؤاهم السردية بكثافة رمزية، يدينون من خلالها الضمير البشري، في أثناء تصوير بعض الشخصيات وهي تستوقفنا عند أقصى لحظات الدمار . في إشارة إلى ما كانت تعاني منه . في ظل المتغيرات الاجتماعية. أما **المبحث الثاني** فقد تعرض إلى "**تيمة البحر**" بوصفها أكثر الموضوعات تأثيرًا على ثقافة البيئة القطرية بحكم الانتماء، وهي بيئة محاطة بالبحر، فالبحر حاضر في نصوص الكتاب القطريين عبر التذكير والحلم. في حين جاء المبحث **المبحث الثالث** ليتطرق إلى "**تيمة المرأة**"؛ لما لها من حضور استثنائي في القصة القطرية. وقد تعامل معها الكتاب في أكثر من اتجاه، وفي كل الاتجاهات التي وظفت فيها صورة المرأة لم تخرج عن سياق التبعية، وأنها غير قادرة على مجاراة الرجل، لذا جاءت "تيمة المرأة" بوصفها عنصرا خارجيا، لا تقول أكثر مما أملاه عليها واقعها، ولا تخرج عن نطاق تحقيق غاية سلطة الذكورة، بعيدا عن دورها الجوهري في الحياة اليومية.ومن ثم، فإن القصة القطرية لم تحمل في معظمها رؤى دلالية، تتخطى صورة المعمول إلى صورة المأمول في أفق طموحات المرأة التأملية.

أما **الفصل الثالث** فقد تناول " **تداعيات الزمن**"، وقد ركزنا على هذا الفصل لسبب رئيس، يكمن في أن الزمن لم ينل حظه الأوفر من الدراسة في القصة القطرية، كما هو عليه الشأن بالنسبة إلى آليات التحليل الكلاسيكي المعهود. وإذا كانت صيغ الأفعال تعد جوهر العملية السردية، فمن باب أولى أن يكون لصيغة الزمن بأبعاده السردية . في موقع الأحداث . العناية به؛ لأنه يعد من أبرز المكونات تجليا في العملية السردية، وهو ما دعانا إلى التركيز عليه بصورة أدق، وإذا جاز لنا ذلك، فمن منظور

أن أيَّ عملية سردية لا تخلو من توظيف الزمن، سواء ما كان منه من تسلسل في ترتيب الأحداث، حين كانتالشخصيات تتعامل مع [الرؤية من الخلف]، أم ما كان في صيغ تكسير النمطية، والمنطقية، لهذا التريب، فتأتي صيغة [الرؤية مع]؛ إذ يبدو فيها السارد مجردا من معرفة الأحداث، ويتساوى فيها مع الشخصية القصصية وفق الرؤية المشتركة بينهما، أو ما جاء في صورة متداخلة ومعقدة، وهو ما أسماه تودوروف بـ "خرق النظام". أو في صورة "التبئير الخارجي"، كما في تعبير جيرار جنيت. كل هذه الرؤى جاءت متضمنة في تضاعيف التحليل التطبيقي على النصوص، بعيدًا عن الإسراف في توثيق التنظير الذي رأينا فيه الميل عن القصد، وهو ما تلافيناه في بحثنا، بالإضافة إلى أن الرؤية السردية أشبعت درسا من الناحية النظرية.

وقد جاء هذا الفصل في ثلاثة مباحث، تطرق **المبحث الأول** إلى الصيغ الزمية التي تعنى بكيفية عرض الحدث من قبل السارد، حسب نمط معين يراه مناسبا لهذا التقديم، وكانت عنايتنا بالصيغ الزمنية في ضوء هذه الرؤية بناء على ما لاحظناه من استناد القصة القطرية، بوجه عام، إلى المتن السردي على حساب المبنى السردي؛ إذ إن لكل منهما خصوصيته. واحتوت عناصر هذا المبحث محورين هما: الزمن في الخطاب القصصي، ودور السياق في الدلالة الزمنية للفعل. في حين جاء **المبحث الثاني** ليتناول **التتابع الزمني وأنماطه،** متضمنا في تضاعيفه: فضاء الزمن، وتوزيع الزمن/المدة، أوالاستغراق الزمني، والتلاعب بالزمن، وانتهى الفصل **بمبحث ثالث** تطرقنا فيه إلى تجليات المفارقات الزمنية، والزمن الاسترجاعي/الاستذكاري، والزمن الاستباقي/ الاستشرافي، والزمن المتداخل/**الزمن في الدرجة الصفر**.

ولا يسعني في نهاية هذه المقدمة إلا أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر فيدوح على ما بذله من جهد في التوجيه، والرعاية في المتابعة، والدقة في التصحيح، والالتزام . في صرامته . بضبط مواعيد الوقت، وتشجيعه في الإقدام على إنجاز البحث، وفي كل ما أبداه من رفق في التعامل، كما أثني على مرونته لاختلاف الرأي. وبالمجمل أشيد بجهده في متابعة البحث إلى أن صار على ما هو عليه، على الرغم من رغبته في إضافة بعض العناصر، حتى يخرج البحث بصورة أتمّ، وأكثر إجادة، ولكن ظروف الوقت لم تكن لتسمح لي بتمديد التسجيل، ولذلك

أنا مدينة له بهذه الجهود، وعلى تجشم مشاق الإشراف على هذا البحث الذي أتحمل فيه تبعات ما جاء فيه من هَناتٍ.

كما أتقدم بالشكر إلى أسرتي التي أخذت منها حق الرعاية العائلية في مدة إنجاز هذا البحث، وإلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد؛ لإتمام هذا البحث الذي أتأمل فيه أن يكون مرجعًا مضافًا إلى المراجع التي تناولت الأدب القطري، وخطوة في بداية الطريق لإنجاز بحوث أخرى بإذن الله.

وفي الأخير ليس لي إلا أن أحذو ما امتثل به عبد الرحيم البستاني، وهو يعتذر إلى العماد الأصفهاني عما استدركه عليه في قوله: "...إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غَدِه: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

وبعد، فأسأل الله أن يجعل هذا المنجز خالصا لوجه الله، ويجعلنا من جملة من قال فيهم: ﴿**الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ**﴾، وعيا، وإيمانا، وصدقا.

وَاللهُ الْمُوَفِّق إِلىَ أَقْوَامِ الطَّرِيق

الدوحة. في 2017/11/01

الفصل الأول

تأطير السرد القطري

- **المبحث الأول: السرد القطري والمكون الثقافي**
  1. الهوية الثقافية لجذور الخطاب السردي القصصي في قطر
  2. تحولات خطاب السرد القصصي الحكائي في قطر
  3. تماثلات القصد السردي القصصي
- **المبحث الثاني: تحديد الرؤية / شعاع النظر**
  1. من الحكاية إلى السرد
  2. بناء السرد القصصي وتشكيل الرؤية
- **المبحث الثالث: التتابع الزمني وأنماطه**

المبحث الأول

السرد القطري والمكون الثقافي

1. الهوية الثقافية لجذور خطاب السردي القصصي في قطر
2. تحولات خطاب السرد القصصي الحكائي في قطر
3. تماثلات الخطاب السردي القصصي

1. الهوية الثقافية لجذور خطاب السردي القصصي في قطر

ما من شك في أن لكل أثر فني، أو تصور إبداعي، بذرة خيالية، وأن لكل نواة خيالية ثمرة تحكمها موهبة ما، تغذيها مكتسبات النمو المعرفي، وتؤطرها خصوصية المرجعية الثقافية؛ وتبعًا لذلك فإن "**جذور خطاب السرد القصصي في قطر**" مرتبط بتراكمات الموروث الجمعي، وبمظاهر الذخيرة الثقافية في شتى مجالات ذاكرة المظاهر الرمزية للحياة الاجتماعية، من عادات وتقاليد، وأعراف، تعاقبت عبر الأزمنة. ولعل من يتتبع خطاب السرد القصصي يدرك من خلال طبيعة هذا التواتر، أنه يعكس خصوصية الاعتبارات التاريخية والدلالات الثقافية، وهو ما أفضى إلى استثمار ما في المضمون الثقافي من مقومات التراث المروي، بوصفه الحامل الموضوعي لروح الأمة، من رسم معالم الوعي في مناحيه الإبداعية على وجه التحديد.

وفي ضوء هذا المنظور يبدو نسق التطور الثقافي في المجال السردي . الذي شهدته الثقافة القطرية من مرحلتها الشفهية إلى مرحلة الوعي المعرفي . مرهونا باطراد التقدم الحاصل من تنامي التجربة الذاتية والتواصل مع الآخر، ومن خلال بلوغ التصورات الفكرية التي وجدت فيها الثقافة القطرية قابلية التأثر؛ بما يمكن أن "تصحبه عملية (تأقلم)، إذا صح هذا التعبير؛ أي إنه لا بد أن يصطبغ بطابع البيئة الجديدة، وأن يعبر عن روح هذا المجتمع وأحاسيسه، وحاجيته الروحية والمادية"[1]

كان التراث الأدبي في المرجعية الثقافية القطرية . وإلى وقت قريب . يستمد مقوماته من الشعر الفصيح والنبطي، ومن ثم لم يكن للسرد الحظ الأوفر من الوجدود إلا فيما أملته مرويات الحكاية الشعبية التي كانت تتناقلها عامة الناس، سواء في المجالس، أم فيما كان يقص على الأطفال من حكايات قصيرة، ولم يكن في أغلب هذه المرويات الحكائية ما يشير إلى تماثل مرويات سردية تخييلية، أو روايات خيالية بالمعنى السردي الذي تؤطره المعايير المتبعة في كتابة الرواية. ولعل التماثل الوحيد الذي كان يجمع بين الحكاية والسرد المروي هو واقعية التصوير، وإسناد الحكي إلى المرويات التقليدية، رغبة في الحفاظ على المرويات الموروثة، واستدعائها للتسلية؛ لذلك ظلت القصص الحكائية في

[1] محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، 1985، ص 102.

المخزون الثقافي القطري مستبعَدة . في نظرنا . من وظائف التخييل فيما ينتجه من رؤيا سردية ذات صبغة دلالية، وهذا ما نجده عند المبدع القطري الذي أفاد من السبل الميتولوجيا بوصفها ميراثا مشتركا بين الشعوب، وقد جعل منها قياسا لخلق صوره الفنية التي تسللت . في معظمها . من وعيه الجمعي في ثقافته الشعبية التي تعد امتدادا لسواحل الخليج، وأرومة ترتقي إلى عمق التاريخ، من منظور أن الإنسان الخليجي كان يتأثر . أيضا . بحضارات الأمم الأخرى، مثل الصين، والهند، وفارس، وبيزنطا، والترك، واليونان، والفراعنة، وكذلك الحضارات التي قامت على أرض الخليج كالسومرية، والأكادية، والأشورية، والفينيقية، وصولا إلى الهيلينية والمسيحية حتى دخول الإسلام[1].

ولعل غاية المرويات الحكائية في الثقافة القطرية الحفاظ على هوية السيرورة التاريخية، بوصفها أحد المكونات الأساسية للموروث الجمعي في مضامينه النسقية، الموغلة في القدم، والمترسبة في النماذج الأصيلة، ينبغي استرجاعها؛ لما لها من تأثير في حياة المجتمع، حين تؤدي وظيفتها عند الحاجة إلى استدعاء الماضي بما يفيد؛ لذلك وجدت هذه المرويات متنفسها في الوعي الذاتي بالقدر الذي تسهم فيه من حماية على مكتسبات ثقافية تميزها من غيرها من الثقافات الأخرى. وقد يكون المخبر العليم بمرويات الحكاية أكثر الرواة حفاظا على هذه المرويات بوصفه عاكسا (REFLECTOR) لنقل الصورة نقلا حرفيا من خلال موقعه المحوري، بوصفه مصدر الحفاظ على هذه المرويات، والقادر على تجليات معين المصدر الميتولوجي الحكائي في الموروث الثقافي، وليس أدل على ذلك مما يصرح به كثير من المثقفين القطرين الداعين إلى الحفاظ على أصالتنا من رعاية هذا الموروث، على نحو ما جاء على لسان الكاتب والباحث القطري "خليفة السيد" في حوار معه حين سئل عن إمكانية كيفية الحفاظ على تراثنا الثقافي، فقال: هذه مهمة الباحثين الشباب والباحثين الميدانيين، فوظيفتهم هي الذهاب إلى الأجداد ونحن هنا في قطر لا يخلو بيت من هؤلاء الأجداد وكبار السن، لذلك يتعين على الباحث ان يجمع قدر مايستطيع من معلومات ثم يقدمها عبر وسائل الإعلام الحديثة والمختلفة حفاظا عليها

[1] ينظر، صالح غريب، خصائص الحكاية الشعبية، ونهجها الثقافي عند المجتمعات الخليجية، مع نماذج منها، دار الكتب القطرية، ط1، 2015، ص 56/55.

من الضياع وحتى تبقى للأجيال القادمة[1]، وفي ضوء هذا التصريح يعد المتن الحكائي أحد المفاهيم الأساسية للموروث الثقافي القطري، سواء من ناحية الحفاظ على الرواية، أم من ناحية الاقتباس، أم من ناحية ترسيخ الحكاية وتشذيبها بما يتناسب مع تداولها بالنسبة إلى الجيل الجديد، وتهذيب مورد الحكاية بالتركيز على المناسبة التي قيلت فيها، والسعي إلى ربطها بالمضرب الذي قيلت من أجله حتى تكون عبرة للمتلقي، ولكي تكون جديرة بالتداول للوضع المناسب على ما هو عليه المروي له، وفق ما يستوعبه من الحكاية؛ لكي يستثمر مضامينها عن طريق المجاز المركب، أو الاستعارة، أو ضمن علاقة المشابهة . بين المورد والمضرب.

وفي ضوء ما مر بنا يمكن الإقرار بجذور خطاب السرد القطري في منظور مكونه الثقافي من خلال ارتباطه . بشكل واضح . بتمثيل الهوية في سلوكيات المجتمع القطري حتى نهاية القرن العشرين، حين كان سياق التفاعل بين الماضي والحاضر سمة بارزة لربط صلة الأصالة بالمعاصرة بشكل لافت. ومن يتتبع مراحل تطور السرد الحكائي يجده محملا بتراكمات المظاهر الاجتماعية المتوارثة، وهذا ما أثر تأثيرا واضحا على بناء القصة . مع نشأتها . بعد أن حملت معها أساليب جديدة في الكتابة تختلف نسبيا عن مرويات الحكاية من حيث طرح الموضوعات الجديدة المرتهنة بالواقع الاجتماعي السائد، بالإضافة إلى آليات الكتابة فيما تعكسه القصة من عناصر بنائها، ومع ذلك بقي هذا التحول حبيس النسق الثقافي المتوارث، وفق سياق الحقائق التاريخية التي مازالت . نسبيا . تهيمن على الظاهرة الأدبية بوجه عام، وهو ما نلمسه في كتابات محمد عبد الرحيم كافود في معظم كتبه التي تناول فيها موضوع القصة في قطر، كما في كتابه: "القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور"، أو ما نلمسه في كتابات الكثير من الدارسين من غير القطريين أمثال: ماهر حسن فهمي في كتابه "ملامح القصة القصيرة في

---

[1] هاجر الفار، حوار مع الكاتب والباحث القطري خليفة السيد، موقع بصمة شبابية، قسم الإعلام بجامعة قطر http://www.qu.edu.qa/micyouth_ar

الأدب القطري"، ومحمد عبد الحكيم عبد الباقي في كتابه "القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية"، ونضال عبد القادر الصالح، في كتابه" تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر . دراسة نقدية"، وغير ذلك من الدراسات التي بينت ارتباط العمل الإبداعي في قطر، بوجه عام، والقصة القصيرة على وجه الخصوص بالتراث الثقافي لتعزيز تمثلات الهوية.

وعلى الرغم من التفاعل الماثل بين نسق الثقافة القطرية والأنساق الثقافية الوافدة، فإن الأمر لم يتغير كثيرا من مكتسبات الموروث الجمعي للصورة النمطية بخصوص القضايا الذاتية، وتعزيز الهوية، إلا فيما أملته المظاهر الشكلية للبناء الفني، حين تحول السرد من الحكاية إلى القصة، وهو ما يدعونا إلى الاعتراف مع الكثير من الدارسين إلى أن محور الإبداع القصصي في قطر . مع بداية نشأته حتى نهاية القرن العشرين . لم يتجاوز "المحور الاجتماعي الذي يتناول العادات والتقاليد في مرحلة التغير الحضاري التي تعيشها المنطقة... والتجارب الذاتية هي في صميم تجارب اجتماعية ما دام الفرد يعيش وسط جماعة مؤثرًا ومتأثرًا... وإذا كان الموقف الشديد الذاتية، أو المحدود، يمكن أن يكون محور قصة قصيرة ناجحة في يد قصاص ماهر، يعتمد على البناء المحكم والعرض المشوق، فإن الموقف الاجتماعي أوسع رؤية؛ لأنه يحيط بدائرة أشمل، ويلتقط صورًا لقطاع عربي نرى فيه وجهنا، ونرى فيه ماضينا، أو حاضرنا ومستقبلنا"[1]

وغالبا ما كانت العلاقة بين الرؤية الذاتية والقصة القصيرة في قطر تميل إلى سقف التصورات الاجتماعية في واقعيتها، تؤطرها المرجعيات بتمثيل الصورة النمطية المتوارثة. وحتى نهاية القرن العشرين لم تكن القصة القطرية قادرة على تجاوز مسألة العبور والمنجز الكلاسيكي إلى الحدود الجغرافية للكتابة الجديدة، وبحسب أفكار ما بعد الحداثة التي عمت أرجاء الفكر الإنساني مع بداية الألفية الثالثة على وجه التحديد، وبعد أن تحولت الكتابة الإبداعية في مجال السرد إلى طرق موضوعات في مجالات متعددة، وبسياقات دالة، كما هو عليه الحال مع كثير من المبدعين من الجيل الجديد أمثال القصاصين: كلثم جبر، هدى النعيمي، بشرى نصر، لولوة البنعلي، عائشة جاسم الكواري، خليفة

[1] محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، ص 231.

عبد الله الهزاع، جمال فايز، محمد حسن الكواري، أحمد علي الحمادي، محسن الهاجري، وغيرهم كثير.

لقد كان لهيمنة الثقافة الجديدة أثرها البالغ في توجيه القصة القصيرة القطرية؛ الأمر الذي أسهم في خلق تصورات متنوعة، ورؤى متجددة، تنحو منحى التأمل الذاتي، سواء في قضايا الوجود بتشكلاته الثقافية الجديدة، أم في قضايا الاهتمام بالذات في محتوى تعددية الرؤية الجماعية، والظروف المتعلقة بالرؤية المستقبلية للواقع، المشبع بعمق المصلحة الوطنية، وتمثيل الهوية، رغبة في الحفاظ عليها، والاهتمام بالمشاغل اليومية. ومن ثم فإن تصور الإبداع القصصي في قطر تحول من الثقافة النمطية إلى ثقافة مساءلة الذات، والدفع بها إلى تعزيز مكانتها في مواجهة إملاءات الثقافات الجديدة، وبصورة أكثر دقة، النظر إلى الإبداع القطري بوجه عام على أنه تجاوز ثقافة المعمول إلى ثقافة المأمول، عبر تقاطع التفاعل الثقافي بين الذات والموضوع، وتعزيز الهوية، من أجل استمرار سماتها التي تميز وجودنا من غيرنا، وبوصفها أمانة لمكوناتنا الحضارية، "وهو ما تسعى إليه "الهوية الثقافية في قطر" إيمانًا منها أن كل هوية محصنة، هي ملتقى وسيط كل المعارف، وتزايد من تأكيد حقيقة القيمة فى الذات، أضف إلى ذلك أن بناء كل قيمة ثقافية مرهون بالتحول وفق ترتيبات خاضعة بالضرورة لنتاج الثقافة الجديدة، أو داخل صناعة الثقافة العالمية فى تأثيرها الفعال على الثقافة المحلية، بما فى ذلك ثقافة الأطراف؛ الأمر الذي يجبر الثقافة المحلية على الإفادة من كل ما هو جوهري فيها من منافع، ضمن ما يمليه التصور الوجودي الخاص للهوية التي تحمل سمات التغير بشكل مذهل وبلا كابح، فى المدة الأخيرة، بعد أن أصبح "المشهد المدهش" يصنع بناء هوية بل هويات جديدة "[1].

ولعل ما يمكن أن نستنتجه من خصوصية بوادر السرد القصصي في مكوناته الثقافية، هو الحركة الدائرية لعجلة المنظومة المعرفية، التي استقطبت معها جملة من التصورات الثقافية في مختلف الأجناس الأدبية، التي أحاطت بالتجارب الحديثة، في ضوء مستجدات التبادل الثقافي في مختلف التخصصات والأفكار والمفاهيم السائدة بين الأمم. والثقافة القطرية قديمها وحديثها لم تكن بمعزل عن الإحاطة بتجارب الآخر، وليس هذا انتقاصا من محدودية المبادرات القصصية القطرية، كما أنه ليس

[1] عبد القادر فيدوح، المشهد السردي القصصي في الأدب القطري (الواقع والطموح) ورقة قدمت في المؤتمر الدولي السادس لقسم اللغة العربية . جامعة قطر، 26 – 27 أبريل 2017

من قبيل الإنكار أن نغمط حق استثمار المرجعية الثقافية المحلية والعالمية "وليس من قبيل المصادفة أن تسلك القصة القطرية سبيلها إلى التطور، ما لم تكن هناك بوادر أسهمت في تشكُّلها، سواء عبر استثمارها توظيف مرجعيتها الثقافية، أو مما تأثرت به من الثقافات الأخرى، بعد أن نشطت الترجمة وجلبت معها أجناسًا أدبية كثيرة، من بينها الفن القصصي، اقتداء بمستجدات ما طرحته السرديات العالمية، حيث أصبحت القصة في قطر بموجب هذا التأثير تبني مشروعها الأثيل مع المنتصف الثاني من القرن العشرين"[1]

2. تحولات خطاب السرد القصصي الحكائي في قطر

تجمع الدراسات التي تناولت القصة القصيرة القطرية على أن البدايات الأولى كانت أقل دراية بدربة تقنيات السرد، نظرًا إلى ما توافر لها من إمكانات فنية متواضعة؛إذ كانت تنقصها التجربة والمراس، سواء من الناحية الفنية، أم من الناحية الموضوعية، وعلى الرغم من أن هذه النظرة فيها نوع من الضيم في حق القصة القطرية، فإن ما يشفع لها مع بداية تأسيسها أنها كانت تقتفي نظريتها في الأدب العربي، بناءً وموضوعًا؛ لأن تصوير الوعي الإبداعي في تلك المرحلة لم يتجاوز موضوع المحتوى الذي كانت تؤطره الأحداث الاجتماعية، وهي سمة غالبة على المكونات الأساسية لبناء القصة العربية منذ نشأتها على يد روادها المؤسسين، نذكر منهم على سبيل المثال، في لبنان: ميخائيل نعيمة، وفي مصر (محمد تيمور، ومحمد المويلحي)، وفي سوريا (عبد السلام العجيلي، وحسيب كيالي، وسعيد حوراني)، وفي العراق (فؤاد التكركي، ومهدي عيسى الصقر ومحمد خضير)، وفي الجزائر (محمد بن عابد الجيلالي، ومحمد سعيد الزهراوي، وأحمد رضا حوحو)، وفي السودان (معاوية محمد نور)، وغيرهم كثير، ليس المجال لتبيين مكانتهم، ودورهم في التأسيس للقصة العربية، حتى لا نحيد عن موضوعنا.

وعلى الرغم من تباين الآراء بين دارسي القصة القصيرة القطرية من حيث الاهتمام وسياق المحتوى، فإن هذه الآراء ـ بحسب ما توصلنا إليه في أثناء البحث والتمحيص ـ لم يتجاوز وقوفها على مبدأ تصوير الحقائق الاجتماعية التي هيمنت على القصة القطرية منذ نشأتها، مقرِّين بذلك أن نقل الأحداث على ما كانت عليه، ونقل الواقع بحذافيره، وتصويره تصويرًا حرفيا، كان هو الغالب الأعم

[1] المرجع نفسة.

في بنائها، غير أن مثل هذه الأحكام تعد في نظرنا أمرًا مشكوكًا في صحتها، بوصفها نظرة تبدو مائلة عن جادة الصواب، نسبيا، بالقدر الذي بذله منظرو عملية الإبداع الفني، وحتى بالنسبة إلى الذين نظروا إلى العملية الإبداعية على أنها نابعة من العالم الخارجي للفنان بمعزل عن عالم الاستبطان، امتثالا للرأي المرجوح أنه لا مجال لفهم النص الفني بمعزل عن محيطه المستمد من الواقع المغذي للسلوك المكتسب، وقد تبين لنا في ضوء ذلك أن أيًّا من الأعمال الإبداعية . مهما علا أو انخفض . لا بد له من تفاوت في المستوى، وفي نقل المشاعر وفق ما تستدعيه المثيرات الخارجية، وتبقى الأحكام عليها خاضعة للذوق الذي كان يستند في هذه المرحلة إلى الانطباعية قبل أن تعم النظريات والمناهج الأدبية التي استحكمت في إجراءات التحليل، وتوجيه النظر الإبداعي. أضف إلى ذلك أن التجربة في ممارسة العملية الإبداعية مهما كان موقعها، ومحتواها إلا وتتضمن في تضاعيفها مقدارًا من التعبير عن عالم المشاعر، على نحو ما قعَّدت له الرومانسية في تلك المرحلة . على وجه التحديد . من ضوابط يعمل بموجبها الفنان، في شعارها الداعي إلى أنه ليس [للفنانين] ذوق ثابت، وإنما الذوق متغير في حياتهم وأعمالهم الفنية، وفي كل ما يروق لهم بطرق باب أي موضوع من الموضوعات التي تتناول قضاياهم للتعبير عن مشاعرهم، والكشف عن أسرار القلب، وتفجير وجه العالم الرتيب، الثابت"[1].

والمتمعن في كتابة القصة القصيرة القطرية في بداية تأسيسها، يجد أنها لم تشذ عن القاعدة الإبداعية التي عمت أرجاء الوطن العربي إلا بقدر من التفاوت الزمني في النشأة، عدا ذلك فإن الخطوات نفسها التي مرت بها العملية الإبداعية لدى المبدعين العرب في كتابة القصة منذ ميخائيل نعيمة إلى المنتصف الثاني من القرن العشرين، مرت بها القصة القطرية مع بداية ظهورها.

وقد أرخ لهذه البداية محمد عبد الرحيم كافود حين قال:" **ولعل** أولى المحاولات لكتابة القصة في قطر كانت تلك المحاولات التي بدأها الأستاذ يوسف نعمة ... حيث ظهرت مجموعته " بنت الخليج عام 1962"[2] وحتى في هذا التصريح الصادر من أحد رواد الكتابة عن الأدب القطري يجد فيه القارئ أنه يحمل في مضامينه قدرًا من التخمين، وفي هذا ما يشار إلى أنه غير متيقن من هذه البداية بالفعل، عندما وظف الحرف الناسخ المشبه بالفعل **(لعل)** الذي يفيد الشك؛ ما يعني أن هناك زعمًا وليس إثباتًا؛

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992، ص 61.

[2] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، الدوحة، طبعة أولى 1996 ص9.

وهو ما يفتح المجال أمام احتمالات كثيرة قد يكون أحد مرجوحها . بحسب مسوغات افتراضاتنا النابعة من عمق اطلاعنا على السرود الشفويّة والسرود الكتابيّة . الاعتقاد أن البدايات الأولى للقصة القطرية في ارتباطها بالسردية الشفوية مؤكد، حين كانت تستند إلى المرويات في المجالس والديوانيات باعتمادها على حكايات يرويها رواة، بخاصة تلك الحكايات العجيبة مثل الخرافية والأسطورية التي كانت تعتمد في بناء خصائصها على جملة من العناصر لا تختلف عن عناصر القصة، وهي الأسلوب السردي، والحدث، والشخصيات، الحبكة، والزمان، والمكان، والحل، على نحو ما نجده في حكايات الجدات في مرجعية الثقافة القطرية، مثل حكاية (بديحبديحوه)، و(بائعة الكبريت)، و(حكاية المغفل)، و(الضرة الوفية)، و(العماني في المزرعة)، و(البدويان)، و(منينة)، وغيرها من الحكايات التي سردها الكاتب القطري صالح غريب[1]، مبينا فيها المميزات الفنيّة التي تتمتع بها أي قصة، أو عمل سردي يتوافر فيه (راوٍ، ومروٍ، ومرويٍّ له،يرسل إليه الخطاب بدافع التأثير فيه، وبوصفها عناصر سردية تتوافر في كتابة القصة، بحسب ما توصلت إليه الكتابة القصصية في حينها، مع الفارق البين من حيث الطرائق السردية في الأسلوب والبناء والدلالة، وهي المظاهر التي تعكس رؤية تنظم محمولات القصة في سردها على سبيل التخييل والاستعارة المكنية.

ومن ثم، فليس غريبا أن تكون بداية القصة القطرية مرهونة بالوعي النسبي للظروف الانفعالية لكل كاتب، نتيجة الوضعية الاجتماعية، أو الثقافية، أو النفسية التي يمر بها القاص في أثناء تعاطيه ممارسة الكتابة، بغض النظر عن كون هذه القصة واقعية، أو رومانسية، أو اجتماعية، وفق ما وصفت به القصة من" الإصرار على الاشارة إلى بدايات، غاية في البساطة والسذاجة، يأتي رغبة في إيجاد نقطة بداية متقدمة وواضحة في الزمن؛ لظهور فن القصة في قطر، لذلك يجري الحديث عن تلك المحاولات غير الناضجة ويشار إليها بالبنان على الرغم من أن ظهور ... (مجموعة بنت الخليج عام

[1]في كتابه "خصائص الحكاية الشعبية، ونهجها الثقافي عند المجتماعت الخليجية . مع نماذج منها، دار الكتب القطرية، الدوحة 2015.

1962 التي كتبها يوسف نعمة) لم يسجل نشأة القصة القصيرة في قطر، بل كان بادرة الإحساس بفن جديد وكان ظهور تلك (المجموعة) محض تعريف بهذا الجنس الادبي الجديد.[1]

وقد يكون التحول الذي مرت به القصة القطرية منذ التأريخ لها مع يوسف نعمة، بداية الاتجاه الصحيح الذي رست عليه بوادر اقتفاء أثر نظيرتها العربية . على وجه الخصوص . كمحاولة أولى تحاكي بها مسار الرؤية الإبداعية، ولو بقسط من التأملات الوصفية التي لم تبلغ مستوى الخلق الفني الرفيع، بالنظر إلى ميلها المفرط في التبسيط، من حيث البناء والخوض في الموضوعات الاجتماعية. وكان عليها أن تمر بهذا المخاض التجريبي إلى أن استقر بها الوضع فيما بعد، حين تيسر لها التواصل مع الآخر "مع بداية حقبة السبعينات؛ [إذ] بدأ فن القصة ينمو بصورة منتظمة، وأصبحت الصحف المحلية تحمل في طياتها نماذج من المحاولات القصصية لكتاب محليين، خاصة أن التحولات الكبيرة التي شهدها المجتمع القطري اجتماعيا، وثقافيا، واقتصاديا، منذ أوائل السبعينيات، بصفة خاصة، هذا التحول فعلا أوجد التربة الصالحة لنمو هذا الفن"[2].

وبعد حقبة السبعينات أوجد عامل التأثر بالآخر طريقه لتوجيه القصة القطرية، وهو ما أحدث تغييرات جمَّة في البناء الفني، والموضوعات الاجتماعية التي كانت تتربع . حينها . على عرش صدارة المنهج الاجتماعي الذي تحمس له كثير من النقاد العرب؛ لأنه كان المفتاح الأمثل لفهم الواقع، وقضاياه، في نظرهم، متأثرين في ذلك برواد هذا المنهج من الغربيين، منذ **هيجل** (ت1831م)، حين ربط نشأة الرواية بالواقع الاجتماعي، مرورابفردريك أنجلز (1895م) وهيبوليت تينعام 1863م، وكرسه بصورة أوضح كارل ماركس(ت 1883)، وتبناه جورج لوكاتش (ت 1971)، ولوسيانغولدمان (ت 1970) وغيرهم كثير من الذين أثروا بدورهم في الدارسين والنقاد العرب، بدءا من محمد مندور، وحسين مروة، وعمر فاخوري،ومحمود أمين العالم، وإدريس الناقوري، ومحمد بنيس، وسمير حجازي،

---

[1] ينظر، نورة آل سعد، الشمس في إثري، مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007، ص 55، 56.

[2] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص 10.

بوصفه أحد أكثر النقاد دراسة للقصة القصيرة من منظور سوسيولوجياالأدب، والقائمة طويلة من الدراسين العرب الذين أولوا اهتماما بالغا لسوسيولوجيا الأدب.

ولعل في ذكر هذه الأسماء بهذا الكم ما يعطي الانطباع بأن الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين كانت مهووسة بانشغالها بهذا التيار من المنهج الاجتماعي، بوصفه أكثر المناهج توجيها لبوصلة الإبداع بوجه عام إلى المبادئ الاجتماعية الأساسية التي استند إليها الكتاب، والمبدعون، والقاص القطري لم يكن بمعزل عن هذه المنظومة في صورتها الاجتماعية التي كانت سندًا إليه في تحديد دوافع الكتابة في هذا الاتجاه الذي كرَّس الصورة القاتمة لحالة الكاتب في أثناء التعبير عن الموضوع الذي انتقاه لقصصه، اعتقادًا منه أنه بصنيعه هذا إنما يواكب الشروط التي تستوجبها الرؤية الاجتماعية في صورتها الانطباعية الموغلة في التصوير الفوتوغرافي للواقع، "ولم يكن أمام الكتاب في تلك الفترة إلا الاعتماد على أسلوب النقل الحرفي للواقع، حتى إن بعض تلك المحاولات ما كانت تعبر عن فنية القصة بقدر ممارستها لعملية القص الواقعي الذي لا يخلو من ضعف، لعدم اهتمامه بالجانب الفني، شأنه في ذلك شأن كل بداية"[1] في منحاها السياقي ، وفي مسعاها الداعي إلى الانصهار في المضمون الاجتماعي الذي لا يتجاوز طرائق التفسير، والوصف، والتمثيل، والمحاكاة، والتقليد، والالتزام.

وعلى إثر هذا التحول نستطيع أن نستشف أن الخطاب السردي القصصي في قطر قد تجاوز مع بداية السبعينات فكرة المخاض التي سبقت مرحة النمو المطرد، التي تلت هذه المرحلة بمحاكاة التقنيات الفنية، وعناصر القصة المتبعة، وهو الاتجاه الذي يبدو واضحا مع جيل الثمانينات الذي أجرى تحولا ملموسا من طور الكتابة البسيطة المركبة في تناول الموضوعات الاجتماعية، إلى طور الكتابة عن هموم الإنسان، بعد أن تماثلت أحكامه في المنظور القصصي بشكل واضح. وإذا كان الطور الأول من الكتابة القصصية يميل في حينه إلى عدم امتلاك المقومات الفنية التي تشترطها الآليات السردية، فإن الشق الثاني الذي تبناه جيل الثمانينيات أخذ على عاتقه مسئولية التعبير عن

[1] باسم عبود الياسري، تجليات القص . مع تطبيقات على القصة القطرية . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، مطابع الدوحة، ط 1، 2006. ص 63.

الذات، بمواصفات المشهد القصصي المعمول به في الساحة الثقافية العربية والعالمية، وبعد أن تطور المجتمع في شتى مناحي الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، نظير الثقافة الوافدة، والفورة النفطية التي استقطبت الخبرات في شتى المجالات.

وفي ظل دفع عجلة النمو كان لحضو التطور القصصي نصيب من التجديد، نظير ما أملته التيارات الجديدة للكتابة الإبداعية على خلاف ما ميز الجيل الأول من كتاب القصة الذي كان يميل في الأغلب الأعم إلى الخواطر القصصية منها إلى الجنس القصصي بمعناه الفني، بالإضافة إلى تحليقها بعيدا عن أرض الواقع القطري، وقضاياه، وتحولاته المتسارعة[1]، وفي مقابل هذه الصورة النمطية اتجه الجيل الجديد إلى ملامسة مثيرات المشاعر التي تسعى إلى مقاربة الذات بما يختلج العقل الباطن من هموم، وهو ما سنتطرق له في محور "مظاهر الخطاب السردي القصصي"، وفق ما أصاب الحياة والمجتمع من تطور انعكس ولو بشكل نسبي . إلى غاية نهاية التسعينات من القرن العشرين . على العملية الإبداعية بالإيجاب، بعد الاطلاع على كل ما هو وافد وجديد في العملية الإبداعية.

3. تماثلات القصد السردي القصصي

كل عمل إبداعي مرهون بتمثلات موضوعية، وفنية، واجتماعية، تتقاطع مع التأطير السردي في مكوناته الثقافية، سواء عبر إدراك المعنى العياني، أم من خلال مضمرات البنية الوظيفية للنص، التي تعكس مستويات متفاوتة من القيم الجمالية، وأنساق من الدلالات غير المتجانسة، أو بناء على عدد من الاستجابات الوجدانية والتمظهراتالثقافية، والأفكار النمطية المرتبطة بالواقع، خاصة عندما تتقاطع هذه التماثلات مع المرجعيات المطابقة لكل ما هو عريق، ويصعب تجاوزه، اعتقادا من المبدع أنه يمثل القدوة بنموذجه المتوارث، وعليه أن يستجيب له من دون اعتراض؛ ولئن كانت هذه الحالة ماثلة في الإبداع العربي بوجه عام، فإن الإبداع القطري، والقصة من ضمنه على وجه الخصوص، ظلت منذ نشأتها إلى نهاية التسعينيات حبيسة التماثلات الوصفية التفسيرية في جميع مجرياتها الفنية

[1] ينظر، نضال عبد القادر الصالح، تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر، دراسة نقدية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999، ص31.

والثقافية التي كانت تعكس تماثلات الضمير الجمعي بالحفاظ على الرواسب الموروثة. والقاص في هذه الحالة يكون مجرد أداة في حكم ممارسة التيار التقليدي.

وهكذا يبدو أن المماثلة في القصة القصيرة القطرية واضحة منذ نشأتها إلى نهاية القرن العشرين، حين كانت تجسد استجابات لمثيرات خارجية، مصدرها الحفاظ على الصورة النمطية على حساب مثيرات داخلية بوصفها الطريق الأنجع للتعبير عن المشاعر الصادقة، وبوصفها أيضا الصورة الحقيقية لكشف ما في الوجدان من بصيرة يفترض أن تجد لها متنفسا عند المتلقي.

لقد شكلت التماثلات النمطية في القصة القطرية مرجعية محورية جاءت في شكل قوالب جاهزة، يغلب عليها إدارك المعاني المجردة، في شكل تمظهرات بعينها، يصعب الحيد عنها، ويمكن توزيعها وفق ما رأيناه في أهم هذه المحاور في مجموعة من القصص.

1. تماثلات هيبة الجذور/ تذويب الهوية
2. تماثلات الذات الذكورية/ التمرد على النمط
3. تماثلات تحامل الواقع
4. تماثلات الانفتاح الثقافي وتغير الأفكار

1. تماثلات هيبة الجذور

إن جزءا كبيرا من الوعي الثقافي في قطر ما يزال يربط الشيء بمرجعيته، من خلال استدعاء المآثر التليدة، وفي هذا مكسب ثقافي يحفز الذات على تمكين الضمير الجمعي من الاستمرار؛ من منظور أن هذا المخزون يؤدي دور التوجيه الذاتي، ينبغي الحفاظ عليه، بغض النظر عما تقوم به المؤسسات من توجيه في هذا الصدد؛ لذلك يمكن النظر إلى الإبداع القطري بوجه عام ضمن إطار تماثلات هيبة الضمير الجمعي، تعظيما وتقديرا، وفي ذلك ما يميز الشخصية القطرية بوصفها امتدادًا عضويا للشخصية العربية عامة، والخليجية بصفة خاصة، فهي تحمل في أعماقها موروثاتها

الحضـارية، وسـماتها الاجتماعية والنفسـية"[1] التي تعكس سـيرورة نسـيج مهابة الهوية، على الرغم من توافد الثقافات بعد فورة النفط.

وقد تكون خاصـــية الهوية الثقافية، كما تخبرنا بعض النصـــوص نابعة من الإيمان بالقيم والعادات التي تميز الثقافة القطرية، والخليجية بصفة عامة، وهو ما تعكسه الكثير من القصص، كما ورد في قصـة **(الحنين)** التي "كتبها الأستاذ إبراهيم صقر المريخي، ونشرتها مجلة العروبة في العدد الخامس والخمســين) بتاريخ 18 من فبراير عام 1971"[2] ، والقصـــة تركز على ظاهرة اســتدعاء الماضـي المجيد، وتنشـد رابطة العلاقة بين الماضـر والحاضـر في صـورة الشـيخ عبد الله، الذي قاوم أبناءه ــ بعد ترك بيتهم القديم، بوصفه رمزا للأصالة ــ من دون جدوى، بعد أن انتقلوا إلى المدينة، بصخبها، في إشارة إلى التحول الجذري الذي بدا يتفشى في عقول الأجيال الجديدة، وهو ما يعارضه الوالد الشــيخ عبد الله الذي يرفض فكرة هذا التحول، وظل يحن " إلى بيته القديم في الحي الشــعبي، وشـدة لهفته إليه، تلك اللهفة التي بدت منذ اقترابه من هذا البيت، فعند وصـوله إليه، تجول عيناه في أنحائه، وتنتقل إلى ما حوله، لقد غمره شـعور بالألم والغربة، ودارت الذكريات الحافلة برأسـه. تعجب من تركه البيت رغم محاولاته المتعددة لمقاومة رغبة أبنائه الخمســـة في هذا، لكن أمام إصـــرارهم واتفاقهم تجاه هذه الفكرة اضـــطر إلى الاســـتســـلام"[3]، وفي هذا ما يعطي الانطباع بخلق خلل في التركيبة الذهنية بين الجيل القديم المتســـك بأصـــالته، والجيل الجديد المفعم بالحيوية، والرغبة في التجديد، والداعي إلى كل ما هو متحول، في مقابل الافتقار إلى الاستمرارية في الحفاظ على الهوية، وكل ما يمت بصلة إلى العادات والتقاليد.

أما حســـن رشـــيد، فقد وظف آلية أخرى تعكس انفصـــام الناس، وتصـــدع وعيهم بالتنكر لماضيهم، في معظم قصصه، لعل أكثرها وضوحا ما جاء في مجموعته (الحضن البارد) المتضمنة

---

[1] ينظر، محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، ص 25.

[2] محمد عبد الرحيم كافود، الادب القطري الحديث، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ط2، 1982، ص128.

[3] إبراهيم صقر المريخي، قصة الحنين، ص 7، عن صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي، وزارة الثقافة والرياضة، ط 1، 2016.

(قصـــص قصـــيرة جدًّا جدًّا)، التي تروي فقدان الإحســـاس بالدور الذي قام به الســـلف الصـــالح من إنجازات حضارية يشهد لها القاصي والداني، كما في قوله:

قيل عنه: إنه تافه..

وقيل: لم يستمد قوته من علمه ولا من ثقافته، ولا من أدبه، ...كان السؤال الغريب ... كيف...؟ ومن أين استمد قوته؟!"[1]

وفي مثل هذا التساؤل الاستنكاري ما يشير إلى أن هناك إصرارًا من الجيل الجديد على عدم تحمل مسئولية الحفاظ على التراث، بعد أن ضعفت عزيمته، واستكان لصورة الآخر، وخارت إرادته، ومشيئته، أمام الشدائد، وفي وقت الحاجة، ولعل في هذه الصورة التي رسمها حسن رشيد ما يدل على رفض فكرة الميول الجديدة من الانتماء، التي جلبت معها الوهن والانكسار، كما في قول السارد على لسان حسن رشيد:" أحسست برائحة غريبة .. رائحة نفاذة تساءلت في حيرة ... هل للموت رائحة معينة؟ هكذا كان إحساسي.. إنني لأول مرة ألج في دكان إبراهيم... لا شيء مرتب... ومع هذا فإن هذا الدكان صورة من صور الماضي، تغير كل شيء إلا عم إبراهيم ودكانه... أمسك بيدي بقوة، وأخذ يحدثني بشكل متواصل، تفضل يا ولدي ... نسيت أن أقول أن علاقتي بعم إبراهيم قد انقطعت منذ سنوات وسنوات، بعد أن تحولنا إلى حي جديد..أما عم إبراهيم فلم يترك الحي القديم...ليس حبا في الحي، ولكن لأسباب أخرى،... كان يقهقه كلما استفسر منه فرد من الأفراد، لماذا هو متمسك بالحي القديم؟... كان يقول: "**اللي ما له أول ما له تالي**"، وكان يجد صعوبة تذكره في تقديم الدليل على أفضلية الحي الذي تحول إلى جزء منه ... كان يقول مثلا: **إن الهواء في الحي القديم نقي**"[2]، وفي هذه النقطة، تحديدا، نجد تمسك الجيل القديم بأصالته، مقابل ردة فعل الجيل الجديد من تراثه؛ وهو ما نلمسه أيضا في قصص أخرى للكاتب نفسه، حسن رشيد، مثل قصة (كنارة أم عزوز) التي تتحدث عن افتقاد القيم المعنوية لحضارتنا وتاريخنا المجيد، وكذلك في قصة (اللعبة) التي تعبر من عتباتها وعن محتواها فيما له صلة بالهوية، حين بدأت القصة بهذه العبارة "**لقد تفرقت بنا السبل**"[3]، وغيرها

---

[1] حسن رشيد، الحضن البارد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2001، ص 55.

[2] حسن رشيد، الرائحة الغريبة، مجموعة، الحضن البارد، ص 95.

[3]، نفسه، 59.

من العبارات الدالة التي توزعت في تضاعيف القصة؛ وهي تصور جيلا جديدا بات يلهف وراء كل ما هو براق، ومغلف بإنتاج السطح الذي بدأ يؤسس له فكر ما بعد الحداثة.

ولعل المتتبع للقصص القطرية يعي أن مسألة الهُويَّة، تعد من ضمن أولويات التفكير النمطي الذي تزخر به الثقافة الخليجية بشكل عام، على الرغم من التطور المهول الذي يشهده الوعي المعرفي والثقافي بوجه عام، ومن خلاله أصبحنا نحدد مسار وعينا، فضلا عن كونه يشكل خطرا على مرجعيتنا، وعاداتنا وتقاليدنا، ويزرع فيها الفوضى الناعمة، بخاصة مع مضامين الهويات الجديدة "إذ تبرز المواجهات والقدرة على التكيف إزاء الأزمات... وحيث المواجهة القائمة على التحديات، وهكذا تتضح معالم "**الهوية**" وسماتها من خلال تشكلها في صورة "**إيجابية**"، حيث القدرة على التفاعل الواعي المستند إلى دوافع وغايات قوامها التكامل والبحث عن مسار التقدم، في حين أن الصورة "السلبية" للهوية تكشف عن معالم الخذلان، والإغراق في فشل تحقيق الغايات، وانعدام الرؤية، أو القدرة على ضبط الذات"[1].

وفي ضوء ذلك كانت فكرة مواجهة تسلل هوية الآخر واجبة في ضمير المثقف القطري، ويعدها من المحاذير التي حرص عليها، على نحو ما نجده في قصص عبد العزيز الباكر، في قصتي [مقبرة الزهور]، وفي قصة [الأسوار]، ولدى بشرى ناصر العبادي، في قصة [المشغوليات الأخيرة لابن بحر] من مجموعتها [المجنونة]، وعند القاص جاسم صفر، في قصتي: [بين الأطلال والواقع] وقصة [خفقات قلب]، وقد نجد ذلك بوفرة مع القاص جمال فايز في كثير من القصص التي عبر من خلالها على تأكيد الذات وسط هذا العالم المتحول الذي أصبح يفرض نفسه علينا بشكل تعسفي، ونجد ذلك في معظم مجموعاته القصصية، لعل من ضمنها قصة، **[فحيح العاصفة]**، و**[الرقص على حافة الجرح]**، و**[الشرنقة]**، و**[يوم الحصاد]**، و**[إظلام]**، و**[أرواح البيوت]**، و**[الرحيل]**، و**[جذور الكرسي المتحرك]**، و**[انبلاج الليل]**، و**[رجل بلا كلمة]**، و**[ما تبقى من شظايا المحار]** التي نقتطف منها هذا المسرود:" **ومازلت ... كلما ذهبت ... إلى شاطئ المدينة أراه، كأنما لا يبرح مكانه، بقايا إنسان، يستر جسده وزاره الأصفر، و"فانلته" البالية، وينهم بموال يكاد لا يتوقف، يصلني رخيما نحاسيا شجيا يغريك**

[1] إسماعيل نوري الربيعي، العالم وتحولاته، التاريخ، الهوية، العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنونوالتراث، 2006، ص 214.

سماعه، ويزعجك إن طغت عليه الآلات الرافعة، التي جيء بها من خارج المدينة، ترفع حجارة نصف طن من على الشاحنات، تضعها على شاطئ المدينة، متراصة وبعضها فوق بعض، فتحجب البحر، وتجثم على رماله الناعمة الذهبية ، وما تبقى من شظايا محار.[1]

والقاص جمال فايز في هذه القصة يصور صراع الأجيال بين الماضي والحاضر، وبين ثقافة الآخر والثقافة المحلية، وبين الأصيل والدخيل، فالبحر **(لا يبرح مكانه)** ،**(فانلته البالية)** و**(ينهم بموال)** و**(يصلني رخيما)** إلى غير ذلك من الصور المعبرة عن الأسى والتذمر من فقد القيم المعنوية التي كان المجتمع يزخر بها قبل اقتحام ثقافة الآخر التي تحاول طمس الهوية المحلية، وللدلالة على جثوم "الأصل" الذي لن يتغير له موقع بشواطئه الثابة، على الرغم مما يصيب هذه الصورة من أنين كما في صورة **(وينهم بموال يصل رخيما)**، خاصة حينما تجرفه الآلات الرافعة، دلالة على الاقتحام المنظم من ثقافة الهدم الوافدة، وكأن القاص يطرح فكرة الخوف من الفقد نتيجة جثوم الهم في صورة تربع الحجارة على الشاطئ، وهو ما خلق لدى المتلقي الغيور على هويته نوعا من تهيج الحزن، وإثارة الشوق. وفي الفقرة الأخيرة من القصة ما يشير إلى الرغبة في تمكين البصيرة، واتخاذ ما يلزم من الحذر نظير هذا المفترس الوافد، فلم يكن من القاص إلا أن طلب صلاة الاستسقاء بعد التفاتته المعبرة إلى صورة الغرب، في دلالة على الثقافة الغربية الوافدة، غير المتجانسة مع الثقافة المحلية، كما في قوله: التفت **ناحية الغرب**؛إذ تُسير الشاحنات بعضها وراء بعض، وتصغر، وتختفي في قرص الشمس الأحمر القاني، وطائرة مدنية، تمر من فوق رأسي، تنفث دخانا أسود، يتلوى مثل الثعبان، تتجه إلى مطار المدينة، تلج في الغيم، تختفي لثوان قبل أن تظهر ثانية .. مضت سنوات والسماء حبلى بالغيم، لكن لم يسقط مطر، نصلي صلاة الاستسقاء، ولا يسقط مطر .. لا يسقط مطر. نظرت ثانية إليه، عدت لا أرى منه إلا رأسه، يلعقه موج البحر، ويبتلعه اليم[2].

لم يكن موضوع ترسيخ الهوية منحصرا في قاص دون غيره، أو محاطا بموضوع ضمن حدود معينة، بقدر ما كان مصدره الوعي القطري بوجه عام، لذلك جاءت المواجهة في المنجز الإبداعي،

---

[1] جمال فايز، الرحيل والميلاد، قصة، وما تبقى من شظايا المحار، مطابع قطر الوطنية، ط2، 2012، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

والقصصي منه على وجه الخصوص، معززا بفكرة الانتماء ضد الحداثة السائبة؛ لما تحمله من "الاهتزازات المتنوعة، والتصدعات التي طالت استمرارية فكرة الذات، استقرار الهوية، هي في الواقع ما تمثله الحداثة، ولكنها ليست هي الحداثة ذاتها، حيث إن الحداثة تاريخ أطول وأقدم، غير أن هذه الاهتزازات والتصدعات هي بداية الحداثة بوصفها إشكالا، وليست الحداثة بوصفها تنويرا، ولكن الحداثة بوصفها مشكلة.[1]

2. تماثلات الذات الذكورية/ التمرد على النمط

ثمة ما يدعو إلى هذا النوع من التماثلات في صيغتها الاجتماعية من خلال النص القصصي، بوصفها أمرًا واقعًا، اشتغلت عليه القصة القطرية بشكل ملحوظ، وظفها القاص لكي يعكس صورة الصراع الدائر بين الذكورة والأنوثة، وهو صراع أبدي ما زال يستمد استحكامه من المرجعية الثقافية للبيئة العربية على وجه العموم، بالنظر إلى ما تتميز به صفات الذكورة من دلالات القوامة، والشهامة، والسيادة، والتسلط، والحزم، والشجاعة، وغيرها من الصفات المعبرة عن الثبات والإحكام في الأمور، بشتى أنواعها، في تماثلات الواقع من جميع النواحي، الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية، والثقافية، وحتى الوظيفية، والمهنية، التي يحظى بها الرجل بأكثر قدر من الرعاية والاهتمام على حساب المرأة، التي تتميز وفق تماثلات الواقع الاجتماعي العربي، بالرقة، والحنان، والعطف، ورعاية مستلزمات المنزل، وتربية الأطفال، وخدمة الرجل، وطاعته، وأخذ الإذن منه، وقد تكون شخصية الذكورة منقوصة إذا لم تتوافر فيها هذه الصفات، سواء بالنسبة إلى مواصفات الرجل، أم بالنسبة إلى مواصفات "الكاتبات القطريات . في بداية التأسيس للقصة القطرية . اللواتي عالجن قضايا القهر الاجتماعي الذي عانين منه، على نحو ما عبر عنه محمد كافود في قوله:" وغالبا ما تتسم معالجة القضايا القطرية بطابع انفعالي، لا يستند إلى الفكر ومقارعة الحجة بالحجة، ودحض دعاوى السيطرة والتسلط التي تعاني منها

[1] أنطوني كينج، الثقافة والعولمة والنظام العالمي، ترجمة، شهرزاد العالم، وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ص 74.

المرأة بمنطق العقل والسلوك، وإنما تجنح هذه المعالجات إلى المبالغة العاطفية والتمرد على طغيان (الرجل) الذي يمثل هذه السيطرة أيا كان موقعه بالأسرة، أبا، أو عمًّا، أو أخًا أكبر، أو زوجًا"[1]

وإذا كان مفهوم الذكورة متجذرا ـ منذ الأزل ـ على مستوى الحياة الاجتماعية الثقافية، فإن للعملية الإبداعية نصيبًا من الاهتمام به، ولإبراز مكانة هذا النوع من التماثل الاجتماعي الراسخ بين جنسي **(ذكر/ أنثى)**، وليس غريبا أن تتطرق القصة إلى هذا النوع من صفات الذكورة، وتسرد النهج الذي يسلكه الرجل في تعامله مع الأنوثة، بمقدار الصورة الراسخة في ذهنه تُجاه المرأة. والقصة القطرية لم تشذ عن نظيرتها العربية في خوض هذا الموضوع، وعلى الرغم من وفرته في القصص القطرية، سوف نركز على بعض منها، حتى لا نحيد عن سياق البحث في هذه الجزئية.

وقد كان اختيارنا عشوائيا من بعض القصص بوصفها نماذج . في تقديرنا . تناولت هذا الموضوع، وليس معنى ذلك أن المبدعين الآخرين لم يتناولوه، ولكن حاجة هذا العنصر من البحث تستوجب التمثيل لا غير، على نحو ما وجدناه عند وداد عبد اللطيف الكواري، مثلا، في مجموعة من القصص، كما في قصة **[بطاقة دعوة]** حين يأتي الحديث على لسان السارد، قوله:" خرجت هند منذ سنين في زيارتها الأولى والأخيرة لمنزل عمها بعد قطيعة طويلة، **ومنعٍ شديدٍ من والدها**. كثر تغامز بنات عمها تجاهها، فتعجلت العودة إلى سجنها، واستعذبت البكاء على حياتها، واكتفت بالعودة إلى أصحابها القدامى: الكتاب، الحزن، والوحدة، والأحلام؛ فقد صارت آنسة في الخامسة والثلاثين، **ومازال والدها وصيًا عليها، حريصًا على راتبها، ومن ثم وقف على زواجها كثيرا**"[2].

في هذا المقطع المسرود ما يعكس سلطة الذكورة، بوصفها خطابا نمطيا فرضته الثقافة المرجعية، وأدبيات السلوك العام لمجتمعات السلطة الذكورية التي ظلت تتعامل مع المرأة كذات طيعة، لذكورة قادرة على كل شيء، والنص فيما لم يقله صراحة يرفض أي شكل من أشكال الوصاية الخارجة

---

[1] محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، دراسة فنية اجتماعية، ص30.

[2] وداد عبد اللطيف الكواري، مجموعة، للحزن أجنحة، قصة، بطاقة عودة ص 47، 50، نقلا عن، عن صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي، وزارة الثقافة والرياضة، ط 1، 2016. ص 185.

عن نطاق ضوابط سنن الطبيعة؛ لأن أي تدخل في تركيبة تكوين الشخصية يثير الاضطراب في حرية الفرد التي منحتها له الطبيعة الفيزيولوجيا للوظائف المختلفة بين أعضاء الإنسان وتركيبته البيولوجيا، وفي قصة" بطاقة دعوة" ما يشير إلى تجاهل الذكورة هذه التركيبة، حتى لو كانت من آصرة العائلة، نفسها، ومن الدرجة الأولى، كما هو عليه الشأن مع وصاية والد "**هند**" على أمور حياتها العاطفية بحرمانها من الزواج في مرات عديدة، متنكرًا بذلك لشعور ابنته الذي لا يمكنه أن يشاركها فيه، وحرمانها من استقلاليتها حتى في النيابة عنها في خصوصيتها الوظيفية، وإذا كان لاحترام الأبوة . بهذا المستوى . قيمة أخلاقية يجب أن تحتذى، فليس من المعقول أن تتكرس سلطة أفعال الذكورة بهذه الصفة الإطلاقية في حق خواص الذات في تحديد مصيرها بالقدر الذي تمنحه طبيعة الوجود الإنساني، على النحو الذي عبرت عنه . أيضا . القاصة وداد عبد اللطيف الكواري في قصتها **[ليس من حقك]** من المجموعة نفسها، التي مارس فيها والد الشخصية الرئيسة "فاطمة" أقسى أنواع التعذيب، مستغلا نمطية وصاية صلة القرابة العائلية، بدءا من الوالد إلى الزوج، مرورا بالأخوة والأقارب بضغوطهم القاسية على الأنوثة، وإخضاعها للاستسلام في كل شيء؛ إذ "عاشت فاطمة مستسلمة لذويها دائما، واستسلامها التام في البيت امتداد إلى المدرسة، إنها لم تعرف كيف تقول لا، وإن كانت تتمنى قولها، لكنها اعتقدت دائما أن استسلامها لصالحها، حتى لو كان لأخيها الأصغر، الذي ضربها مرة فأدماها، ورغم لهفة أمها عليها، فإنها أمرتها أن تذهب إليه وتعتذر له، لكنه بصق عليها. توالت أشكال خضوعها لسلطة الرجل: عبر رفض أبيها أن تستكمل تعليمها، إذعانها لشتائمه، وأحيانا ضربه"[1]، وفي هذه الصورة من أنواع اضطهاد المرأة ما يعكس الوعي الذي يمكن اختزاله في معيار السلطة المتوارثة، والمستمدة من الهوية الثقافية . بالتحديد . في موضوع سلطة الذكورة التي أسهمت في فشل تمثيل التجانس في المنظومة الاجتماعية.

ولم يتوقف التعسف والجور في حق المرأة من الزوج، أو الأب، أو الأقارب فقط، بل تعدى ذلك إلى الأبناء كما في قصة **[إلى متى]** للكاتبة نفسها التي تروي قصة درامية لأم " تخلى عنها أولادها

[1] وداد عبد اللطيف الكواري، قصة ليس من حقك، ص 61،67، نقلا عن نقلا عن، عن صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي، وزارة الثقافة والرياضة، ط 1، 2016. ص 186.

بعد أن هجروا المنزل، وتجاهلوا كل تضحياتها من أجلهم، أحست بأنها باعت شبابها من أجل لا شيء!.. تحملت قسوة زوجها، وإهانته لها"[1].

لقد أثبتت التجارب الثقافية عبر تعاقب الأزمنة أن التسلط ينتج التمرد، ومن ثم تتوهم الذكورة حين تعتقد أنها بهذا التسلط تخلق نمطا من الأخلاق يستوجب البرهنة عليه بالطاعة؛ أي طاعة الأنوثة للذكورة، في حين هي بذلك تخلق نسقا من العلاقات المعقدة في التركيبة الاجتماعية، "وهذا يعني أنه يجب التأكيد على الوحدة داخل الثنائية الذكورية . الأنثوية. لا أعني بهذا أن الرجل والمرأة يتمتعان بكامل السمات الإنسانية، بل أعني أن للأنثى صفات ذكورية وراثيا، وتشريحيا، وفيزيولوجيا، ونفسيا، وثقافيا، والعكس صحيح."[2]

إن مركزية الذات، وفرط الاهتمام بالتسلط قد يكسب الذكورة انحيازا للجور، وليس للاحترام؛ لأن تضحية المرأة تضمر قيما انفعاليا قد تفوق كفة ميزان سلطة الذكورة، حين تستعمل الدهاء والمخاتلة على التعسف المسلط عليها، وفي مثل هذه الوضعية تنقلب رومانسية الأنوثة على واقعية الذكورة، وهو ما لم تمارسه الشخصيات، على الأقل في القصص التي مرت بنا في أثناء قراءتها.

وعندما تتمرد المرأة على مقدسات الذكورة فإنها تتمرد على الضلال، وتحاول التغلب على الباطل؛ لأنها ترى في هذه الذكورة أنها ضيم في حق ممارسة حياتها الطبيعية، وأنها ضد الحقيقة، واستئصال الحقيقة ظلم في حق القيم الفاضلة، والمعاملة الإنسانية، بخاصة إذا كانت هذه القيم تخص الطفولة البريئة من العنصر النسوي، وهو ما عبرت عنه شخصية قصة **(تبًّا.. إنها طفولتي)** لبشرى ناصر العبادي، التي تروي حالة طفلة في بداية المراهقة، ثم النضج، تسرد فيها أوجه معاناة الأنثى في ظل المجتمع الذكوري، حين تعترف أنها لا تتقن شيئا سوى تقديم التضحية والحب لدرجة التفاني، وكل ما نشأت عليه يعزز نكران الأنثى لذاتها مقابل ذوبانها وتماهيها في ظل الرجل، وهذا ما دفعها مبكرا للانقلاب على هذا الإرث عبر صور شتى، مثل: كرهها لتزينها، تقليدها للأولاد، شراستها وحدة طباعها

---

[1] وداد عبد اللطيف الكواري، قصة "إلى متى" نقلا عن المصدر نفسه، ص 187.

[2] أدغارموران، النهج، إنسانية الهوية . الهوية البشرية . ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009، ص103.

... ومع تقدم العمر زاد غضبها ورفضها لأنوثتها، فثمة خمسة أخوة لديها، من ثم كان استعبادها في خدمة كل هؤلاء الذكور إضافة لوالدها، وأخيرا عندما ظهرت عليها علامات الأنوثة أخذت تشغلها حقيقة الفرق بين الذكر والأنثى، التي تراه ترسيمات نصبها ووضعها الذكوري على مر العصور؛ ليحكموا بناء نظامهم الذكوري.[1] وتكريس سلطة الرجل بهذا الحد، معناه الدعوة إلى إقناع تماثل الأنوثة مع واقع الإفلات، رغبة في كسر هذه النمطية بأي شكل من الأشكال حتى لو بالمخاتلة، "مادام بإمكان المرأة أن تهيمن على الرجل المهيمن، وتجذبه وتسحره".[2]

ولئن استطاعت الذكورة التي عمَّقتها الهوية أن تغدو ثقافة في المجتمع، وتوطِّن مبدأ التبعية، فلأنها تميل عن جادة الصواب من الناحية الثقافية في أدبيات السلوك الاجتماعي قبل السلوك الإنساني؛ لذلك وجدنا معظم القاصين يبدون امتعاضهم من هذه الصورة النمطية التي قوبلت بالرفض من كل الشخصيات الساردة، مثل صورة **(فاطمة ومعركة المصير)** للكاتب خليفة الكبيسي، الذي صور فيها تمرد البطلة (فاطمة) على التقاليد، وخروجها على العرف العام، ودعوتها لأحمد بالمسارعة في خطبتها، وبرغبتها في الزواج منه على غير العادة، مخالفة بذلك تقاليد وصاية الذكورة، ويثير هذا التحول استغراب الناس ولغطهم... وتخرج فاطمة متحدية لهم، ومتهمة إياهم بالضعف والسلبية، ومعترفة براحتها إزاء الخطوة الجريئة التي حددت مصيرها"[3].

تبين معظم القصص القطرية دور الذكورة في تعاملها مع المرأة في ضوء العلاقة المتبادلة غير المتكافئة، نظرًا إلى التقليل من قيمة المرأة اجتماعيا وثقافيا، وهو ما يبدو واضحا في الكثير من القصص التي تناولت هذا الموضوع بالتفصيل. والقائمة طويلة في هذا المجال، يمكن حصرها فيما توافر لدينا من قراءات أخرى استطلاعية لهذه القصص التي تتشابه في موضوعاتها مع ما سبق ذكره من الدراسة، ومن هذه القصص: **[سقوط]** و **[صرخة]**، و **[الطاعون]**، و **[ثمن النزوة]**، و**[توبة]** لمحمد

---

[1] بشرى ناصر العبادي، تبًّا ..إنها طفولتي، عن بيبليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي، ص 127.

[2] أدغارموران، النهج، ص 102

[3] ينظر، محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، دار الكتب المصرية، ط 2، 1993، ص 39.

عبد العزيز الباكر، و**[تفاصيل صغيرة]**، و**[ربطة عنق]**، و **[زواج]** لشمة شاهين الكواري، وغيرها كثير من القصص التي بيَّنت في سرودها أن الذكورة عاجزة عن حل المشكلات، بل بالعكس كانت جزءًا من المشكل؛ إذ عززت تمرد المرأة، نتيجة الضغط الذي تمارسه الذكورة على الأنوثة، من دون إدراك تبعات ذلك التسلط، وهو ما أسهم في تفتيت ما يطلق عليه بالروابط الاجتماعية، نتيجة خلق صراع خارجي، ومفتعل في أغلب حالاته، متمثلا في إقصاء دور الأنوثة، وصراع داخلي تعيشه الأنوثة بفعل آليات التسلط الممارس عليها، الذي غالبا ما يخلق ميولا مضادة، ولنا في ذلك خير مثال مع شهرزاد **(الليالي)** في مواجهة شهريار، بوصفها المثل الأعلى لتحدي الذكورة، ومقاومتها بوسائل ناعمة، تدعمها مسحة الأنوثة، ورهافة الحس، وهو ما تفتقد إليه الشخصية المحورية في القصة القطرية؛ لعدم تمكنها من سبل أسلوب الفطنة، والدهاء؛ إذ " يكمُن تعقُّد العلاقة الذكورية . الأنثوية في حوارية تكامليتها وتناقضاتها، وفي وحدة ازدواجيتها، وازدواجية وحدتها، وفي عمق التباين، وغياب العمق. ثمة حرب بين الجنسين، لكن في ظل انجذاب لا يقاوم؛ إذ يمكن أن تسود هيمنة المهيمَنة على المهيمن. ثمة حميمية غريبة في الاختلاف الذي لا يختزل، وأخيرًا هناك حضور خفي مكبوت، أو غير مرئي للجنس الآخر داخل كل فرد"[1].

3. تماثلات تحامل الواقع

لقد ارتبطت تمثلات تحامل الواقع في شتى مراميه بالدعوة إلى حركة المقاومة في جميع مناحي المعارف الفكرية والإنسانية، لم تكن دراسة الواقع وتماثلاته حكرا على علم الاجتماع أو الدراسات الثقافية، وإنما نجد ذلك ماثلا في الكثير من النصوص منها الفلسفية، كما في فلسفة الإنسان التمرد لدى ألبير كامي Albert Camus، واللامنتمي عند كولون ويلسون Colin Wilson ، وغيرها من النصوص الاجتماعية والفكرية والأدبية، التي بينت تحامل الواقع ومقاومته بكل السبل.

والنص الأدبي لم يكن بمعزل عن هذه النصوص، بدءًا من النصوص القديمة منذ العصر الجاهلي مع الصعاليك، مرورا بالآداب في باقي العصور إلى بداية عصر النهضة.

[1] أدغارموران، النهج، ص 104.

وقد عرفت النصوص السردية هذا النوع من تماثلات تحامل الواقع منذ نص **[زينب]** للكاتب المصري محمد حسين هيكل، وهو النص الذي أحرز قصب السبق بحسب ما تم الاتفاق عليه إبداعيا من قبل معظم الدارسين، وهو ما يتجلى بشكل واضح في صورته الاحتجاجية ضد التخلف، والافتقار، والاحتياج، وغيرها من التماثلات التي ملأت النصوص بمحمولات معبرة عن مرآة الواقع الشقي الذي نرى فيه صورتنا، لذلك وجدت الأعمال السردية طريقها إلى هذا الموضوع لكي تخلق متنفسا لها؛ للتعبير عن هموم الإنسان وما ينتاب حياته من مشاكل.

والقصة القطرية جزء متمم لهذه الأعمال السردية التي لا تخلو منها رؤية إلا ونجد فيها مقاومة تحامل الواقع، سواء ما يتعلق بتحامل الذكورة على الأنوثة، كما مر بنا في العنصر السابق، أم ما يخص تحامل الآخر على الهوية، أم تحامله العسير على الراحة النفسية والاجتماعية، إلى غير ذلك من تماثلات مظاهر الإملاق التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية، وهو ما يستدعي منا الإحاطة بمضامين بعض القصص مثل قصة **[انتظار الحافلة]** لراشد الشيب، وقصة **[الخيال المحال]** للقاص ناصر الهلابي، والكثير من قصص جمال فايز، مثل: **[نتوءات الباب الخشبي]** وقصة **[ظل النخيل]**، وقصة **[يوم العيد]**، وهدى النعيمي في قصة **[اللحن المكسور]**، وزهرة المالكي في قصة **[نهاية حلم]**، و**[أوراق الخريف]**، وحسن رشيد في **[كنارة أم عزوز]** و**[الموتى لا يرتدون القبور]** وإبراهيم صقر المريخي في **[العجوز]** و**[حب وجنون]** ومي سالم في **[مأساة إنسان في الحياة]**، والحقيقة أن هذا النوع من القصص قد ولد مقاومة حادة لمواجهة صروف الدهر، ومتاعب الحياة، خاصة من الكاتبات اللواتي واجهن الكثير من المآسي من خلال ازدراء المجتمع لعدم مشاركتهن ممارسة الحياة الطبيعية، وإخضاعهن لأموار الذكورة، وهو ما خلق لديهن ردة فعل قلقة تجاه الواقع، " والحقيقة أن جو القلق والتوتر والإحساس بالغبن قد ولد لدى الفتيات من الكاتبات نوعا من الثورة والانفعال، والاندفاع، والمبالغة في أحيان كثيرة في نقد الواقع والهجوم على الرجل، واتهامه بالازدواجية، باعتباره رمز القسوة والتسلط، والتحكم في مصير المرأة وسلبها حقوقها، وطمس ذاتها باسم التقاليد"[1].

وفي مثل هذا النوع من القصص القطرية ينبغي التمييز بين واقع الحال فيما كان عليه، في حينه، من وضعية اجتماعية تعمها الحاجة، وبين الطموح بوصفه تصورا مشروعا، وما بين هذا وذاك

[1] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص55.

كانت صفات التمرد على الواقع، بكل ما فيه، هي السمة الغالبة، كونها نابعة من وعي متألم، موزع بين واقع مضنٍ، وطموح مشرئب، وهو ما أثر سلبًا بالاحتجاج على التماثلات الاجتماعية المجحفة، التي لا فكاك منها؛ إذ نجد ذلك ماثلا في الكثير من القصص نجتزئ منها . باختصار شديد . ما تبين لنا أنه يؤدي الغرض في هذا المقام، " وقد شكل الواقع الاجتماعي رافدا ومتغيرا مهما في تحديد رؤية [القصة] القطرية الفكرية والفنية لذاتها وللأشياء وللعالم؛ لأن الواقع مثَّل . قطعا . فضاء ومرجعية، وقدرًا مقدورًا حتى عندما جرى تهميشه وتحطيمه. ويعد الاشتباك غير المحدود مع الواقع من القواسم الرئيسة المشتركة في المشهد القصصي القطري في خضم اختلافات أسلوبية وموضوعية أخرى"[1].

ولعل خير من يعكس هذه الصورة من تحامل الواقع . على سبيل المثال . القاص إبراهيم صقر المريخي في قصة **[وصية]** التي تطلع فيها إلى تجاوز معاناة الإنسان من الحرمان، من كل شيء بدءًا من الفشل في الزواج إلى العوز والفاقة في متطلبات الحياة اليومية، إلى قسوة الأهل، كما جاء في قول الشخصية الرئيسة: " جلست الساردة تكتب وصيتها نتيجة ما مر بها من أحداث دفعتها إلى الانتحار، فقد كانت وحيدة أسرة ثرية، نشأت فيها متعلمة مثقفة، لكن والدها التاجر الكبير الوقور كان ينتهج أسلوب الشدة والإجبار...أوقعتها الصدفة في حب (علي) .. تواعدا على الزواج، لكن والدها أجبرها على الزواج من صديقه (أحمد) الثري"[2]، والقصة مليئة بالأحداث المثيرة التي تدور حول مركزية السلطة، والحاجة إلى التحرر من القيود التقليدية، ومن ثم فإن الحاجة إلى الانعتاق من هذه القيود واضحة في ظل واقع يمارس قتل الحلم والرغبة في إثبات الوجود، على الأقل من أجل التعويض النفسي الذي تعاني منه الشخصية الرئيسة من قسوة الواقع المرير، وهي الصورة التي عبر عنها أيضا جاسم صفر في قصة **[مواجهة قصيرة جدًّا !.]** بما تعكسه من صراع في اجترار الأحداث المأساوية بشكل يومي على الرغم من محاولات الشخصية بالمواجهة من دون جدوى، نظرا إلى أن المأساة اليومية موغلة في العمق، وقد عبر عنه القاص بسرد حواري بين شخصيتين ترسمان حدثا واحدًا، هو الوجود المضطرب من هذا الواقع، في هذا الوصف بينهما:

---

[1] نورة آل سعد، أصوات الصمت، مقالات في القصة والرواية القطرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 46.

[2] إبراهيم المريخي، وصية، نقلا عم المصدر السابق، ص 111.

- لماذ الحزن في عينيك يا صغيرتي...؟
- لم أجد عشقا بديلا غير هذا الحزن
- لماذ لا يكون الاقتحام عمرا جديدا؟
- وجدت أمامي ألف مستحيل ومستحيل
- نقاوم حتى نعبر حواجز الوهم الذي يعيش في داخلنا
- هل المستحيل وهم؟ هل هو حاجز؟
- عندما نريد أن نبقى في حدود ضيقة نتوهم بالمستحيل[1]

إنها فعلا مشاعر مضطربة تجاه الواقع، مشاعر ترافق حياة الناس يوميا، والتأمل بالحيرة يرجح كفة معاناة الإنسان من واقع الحال الذي بات الإنسان عاجزًا أمام كيفية مواجهته، ولعلها الصورة نفسها يرسمها الكاتب جاسم صفر في قصة **[بين الأطلال والواقع]** على لسان شخصية أخرى في قصة بين الأطلال والواقع فيما ترويه من أحداث مأساوية، تركز على المعاناة اليومية التي تمر بها امرأة " تسعى إلى الخروج من واقعها المتأزم عبر تجديد طموحاتها للقادم الأفضل، رغم صعوبة تحقيق ذلك"[2]

وليس من السهل تتبع كل القصص التي عبرت عن مستودع الألم والحسرة من الواقع في هذه الجزئية من البحث، لذلك ارتأيت أن أصنف بعضا منها في هذا الجدول، مبينة مضامينها من دون التفصيل في التحليل تجنبا للإطالة، وحفاظا على مسار سياق محور هذا المبحث:

---

[1] جاسم صفر، مواجهة قصيرة جدا!..، نقلا عن صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوغرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي.

[2] صبري حافظ، وآخرون، المصدر نفسه، ص 141.

الجدول (1) تمثلات تحامل الواقع، ومواجهته

تمثلات تحامل الواقع، ومواجهته

الكاتب	القصة	المحتوى الدال
يوسف عبد الله نعمة	بنت الخليج	الصراع الطبقي
	الوسادة الناعمة	الحرمان من الحاجة، والعجز
	الأرملة والحب	صراع أرملة مع الوجود، خوفا على أبنائها
	حلم اليقظة	قتلم حلم، وصراع مع فوارق السن في زواج
إبراهيم صقر المريخي	الزوج الهارب	قسوة الحياة مع زواج فاشل
	سيدي القاضي	صراع بين الرغبة والإحجام، والتذمر
	الهجرة والمكابرة	الانفصام، المؤدي إلى الانفصال مع الآخر
	حب وجنون	الإحساس بالضايع نتيجة الحرمان
جاسم صفر	بين الأطلال والواقع	السعي إلى الخروج من واقع متأزم برسم طموح أفضل
نورة محمد آل سعد	بائع الجرائد	مأساة حياة مليئة بالانكسارات الاجتماعية
	المزرعة الكبيرة	معاناة الوافدين من اليد العاملة في قطر
	رجب الشيال	معانة شريحة اجتماعية من الفاقة، والبؤس
	نارانويا	معاناة امرأة مع المحيط، خلقت أزمة نفسية
	صالون المثقفة سعفة	تفشي الفساد بين الوسط الثقافي بالتقليل من دور المرأة
جمال فايز	تابوت من حلم	رسم الفوارق الاجتماعية
	المكافأة	النفاق الاجتماعي
	في عرض الشارع	رسم صورة الضنك، والبؤس، والمرض
	توحد	الفوارق البشرية في الشكل والميول
	فئران وحجارة	معاناة الكثير من الإملاق في الوجود
	أرواح البيوت	انهيار القيم والتحول السريع لواقع جديد
	آخر البشر من لحم ودم	قسوة البشر تجاه بعضهم
عبد اللطيف الكواري	القرار	مأساة إنسانية بفقد الأبناء
	للحزن أجنحة	معاناة يتيم من الأقارب، خذلان المجتمع

ما من شك في أن كل توتر في الواقع من الناحية الاجتماعية . سواء لدى الفرد أو لدى الجماعة . يخلق ردة فعل ضد التسلط، والحاجة، والحرمان، والافتقار، والعسر، بين المعاناة والمقاومة، من منظور تحقيق ما يرمي إليه كل إنسان من مساعٍ، وفي ضوء ذلك كان المبدع القطري يطرح معادلة الاستسلام مقابل المقاومة. والمهيب في تماثلات تحامل الواقع ليس وجود الضرر، بل في كيفية السبيل إلى مقاومته، وقد اختار القاص القطري مهمة استجلاء الحالة الاجتماعية، واستقراء الواقع من خلال الواعز الإبداعي بوصفه الطريق الذي يكتنه به عالم المشاعر الحقيقية، وربطه بالإدراك، وما يختلج تلك المشاعر من أحاسيس تعكس ما يهدد سلوك المجتمع على الإطلاق، وليس غريبا أن يعبر القاص القطري عن حالة الانفعال هذه التي يشعر بها كل إنسان، من منظور أن الفنان صوت المجتمع، " والقاص الذي يتعامل مع شخصيات [من هذا النوع] في قصصه، لا بد أن تكون لهذه الشخصيات إسقاطاتها في الواقع الذي عاشه القاص، دون أن يعني ذلك أن الكاتب إنما يقوم بنقل الواقع كما هو، إنه يصنع شخصياته بملامح جديدة، ويضفي عليها صفات جديدة، وأسماء مغايرة لأسمائها الحقيقية، غير أن دواخلها إنما تعبر عن دواخل الكاتب نفسه، أو شخصيات عايشها، إنه يريد دحض فكرة معينة فيجسدها على شكل شخصية مهزومة، أو مأزومة، تعبيرًا عن قلق الكاتب نفسه وحيرته"[1].

4. تماثلات الانفتاح الثقافي وتغير الأفكار

تجمع الدراسات الفكرية والأدبية على أن كل وعي مرهون بحضور التنوع الثقافي، بما ينطوي عليه من مكونات التواصل والتثاقف، وعلى نمو الملكات، المكتسبة منها على وجه التحديد، وفق مستجدات العصر، وكل مجتمع يحمل في مضامين وعيه تنوعا ثقافيا، لا محالة، مع الحرص على الثقافة المحلية، وإذا كان الواقع الاجتماعي في قطر قد شهد تطورا ملحوظا مع منتصف القرن العشرين، فذلك لأنه أفاد من دخول الثقافات المتنوعة مع الوافدين من كافة أنحاء العالم، بمبادلة الأفكار، وقد صاحب هذا التنوع صعود الدافعية لدى القطرين والاستجابة الوجدانية للتأثر بما وصلهم من ثقافات جديدة، تحمل قيما جديدة، على الرغم من تبعات هذا التأثر الذي قد يجلب معه كثيرا من المضار

[1] باسم عبود الياسري، تجليات القص، ص7.

تهدد مخزون الموروث الجمعي المفعم بالأصالة، والفائض بالتآلف الثقافي، والإبداعي، والفكري، ومع ذلك تنمو الروح الازدواجية من تيار معجب وآخر رافض للثقافة الوادة، وهنا ينشأ نوع من التأزم والتوتر والقلق لدى الفرد عندما تنازعه الأفكار والمشاعر، في محاولة للجمع بين مسارين حضاريين يختلفان في الكثير من القيم والسلوكيات. إن الهوة الثقافية التي تحدث من خلال الالتقاء الحضاري . خاصة عندما تكون الحضارة الوافدة في مركز القوة، وقد حققت الكثير من الإنجازات العلمية والمادية والثقافية . طبيعي عندما تلتقي هذه الحضارة بحضارة يحس أصحابها بموقف الضعف، والتخلف، أن يكون هناك نوع من القلق والتوجس، والخوف، من طمس الهوية، وضياع الخصوصية، وهيمنة الثقافات"[1].

ومع الاعتراف بالتنوع الثقافي في قطر تكون الحركة الإبداعية، والقصة على وجه الخصوص، قد وصلت إلى درجة عالية من مستوى السرد بمواصفاته الفنية، والاستفادة من التحولات التي طرأت على الكتابة الإبداعية، شكلا ومضمونا، أضف إلى ذلك أن توجه هذه الحركة الأدبية دخل حقل الممارسة الإبداعية من التنمية وتلبية احتياجات المجتمع من الوعي، ومن هذه الزاوية يتضح أن القصة القطرية قد سلكت مجريات معالم هذا التحول الداعي إلى الانفتاح الثقافي، ونجد ثلك ماثلا في كثير من القصص اخترنا منها بعض النماذج للتدليل على ذلك.

ومن ضمن هذه القصص التي تدخل في سياق خلفية المتغيرات الثقافية ما جاء به جمال فايز في كثير من القصص، من أهمها قصة**[الشرنقة]** التي تصور أثر الثقافة الغربية على الثقافة المحلية في صورة امرأة تظهر بالتزامها الزي التقليدي عند ركوبها الطائرة سرعان ما تظهر رغبتها في التحرر من هذا الزي، نتيجة التأثر بالآخر، بفضل عامل التثاقف الذي أصبح جزءا من هويتنا من حيث لا ندري، ولعل الصورة الدالة في هذا المقطع ما يفيد تأرجح الذات بين هوية الآخر وتعزيز الهوية المحلية بالمحافظة عليها نسبيا، يقول سارد قصة **[الشرنقة]: "على مدرج المطار، دخل المسافرون في جوف الطائرة، البعض منهم شعره أشقر، والبعض الآخر شعره أحمر، وجميعهم ثيابهم شبه عارية، ماعدا سيدة غُلفّ جسدُها برداء أسود، ... لفتت إليها الأنظا...هبطت الطائرة، توقفت، اقتربت منها حافلة الركاب، طلبت المذيعة الداخلية من المسافرين ارتداء الملابس التي أدخلوها معهم اتقاء شر البرد،**

[1] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص 65، 66.

فعل جميع المسافرين ذلك ماعدا هذه السيدة."[1] وفي صورة المرأة العربية ما يشير إلى أنها تعكس صورة الهوية الثقافية، أما الطائرة فهي الصورة المعبرة عن تحرك التفاعل الثقافي بين الذات والآخر، في مجتمع (البعض منهم شعره أشقر، والبعض الآخر شعره أحمر) إشارة إلى تداخل الأجناس تحت سقف واحد، هو ثقافة الهوية الجديدة في سلوكها المهيمن على فكرة توحيد التواصل، الذي لم يعد يحدُّه حدّ، بفعل التأثير بوسائل التواصل في دلالة **(الطائرة)**

ومن ثم، فإن سبل التواصل مع الآخر على لسان الشخصيات التي وظفها القاص القطري قد يؤدي إلى خلق رجَّة على مكنوز الثقافة المحلية، كما في قصة [**حطام المسافات البعيدة**] للكاتب نفسه، يمكن أن نجمل محتواها في هذه العناصر للأهمية، بالصيغة السردية نفسها:

1

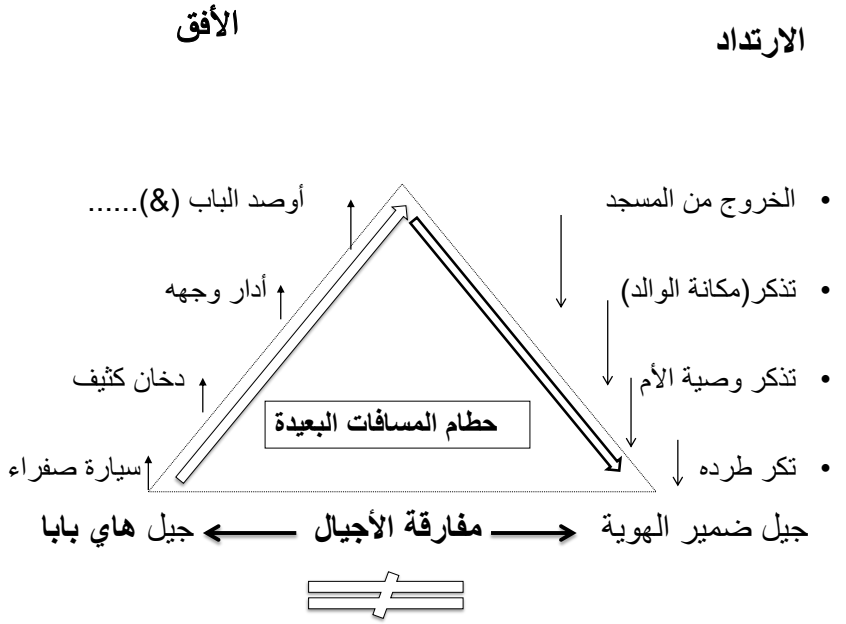
- ريح لافحة. وأجساد نحيلة تخرج من المسجد.
- ينسل من بينهم هيكل آدمي في عقده السادس. كفيف البصر.
- يمشي في الطريق منذ صباه وفاء لوصية والده.
- وتبسم لما تذكر ما كان يسمعه من البحارة عن والده، خاصة عندما أوكل إليه مهمة "النوحذة.
- يتذكر شيئاً آخر، يوم أخذه والده لأول مرة ليعمل "تباباً" على ظهر السفينة.
- وتذكر يوم طرد من الدكان عندما اتهم بالسرقة ، وسجنه ثلاث سنين، فبقيت أمه وحدها تقاوم شظف الحياة والوحدة ، وظلت على هذا الحال حتى وافتها المنية.

[1] جمال فايز، الرقص على حافة الجرح، [قصة الشرنقة]، مطابع قطر الوطنية، ط5، 2012، ص27.

2

- مرقت سيارة صفراء، مخلفة وراءها دخانًا كثيفًا، وحصيات متطايرة، أيقظته من ماضيه، فأدار وجهه الى الوراء، بينما قائدها واصل السير حتى أوقفها أمام باب المنزل، ترجل يحييه بصوت عال "**هاي بابا**"، ودخل المنزل موصداً الباب من ورائه.[1]

ولعل في هذا الشكل التوضيحي ما يوضح الدلالات العميقة لارتجاج الهوية التي عمقتها مظاهر اختلاف الثقافات، وصراع الأجيال، كما يوضحه جدول:



الشكل التوضيحي (1): الارتداد/الأفق في قصص جمال فايز

[1] ينظر، جمال فايز، الرقص على حافة الجرح، قصة [حطام المسافات البعيدة]، ص 11،12.

يتضح من هذا الشكل مدى تأثر الثقافة المحلية بالثقافة الغربية بدءا من الأجساد النحيلة التي تخرج من المسجد، إلى تذكر الشخصية المسنة في عقدها السادس، وإلى مقاومة الشظف في صورة مقاومة النسيان من تهديد الثقافة الجديدة، وكأن الشطر الأول من القصة يسرد حالة الذاكرة بمرجعيتها الثقافية باتجاه الرغبة في الحفاظ عليها، مقابل الرغبة في تجاوزها من خلال تعميق فعل الهوية الجديدة مع الثقافات الجديدة التي تبناها جيل **(هاي بابا)**، وإذا كان أفق جيل ضمير الهوية مسدودا فيما نستشفه من الصور الدالة في تأويلها، فإن صورة الجيل الصاعد يتوخى التطلع إلى كل ما هو جديد، ووافد، بالوسائل البراقة، في صورة "**مرقت سيارة صفراء، مخلفة وراءها دخانًا كثيفًا**"، ومن ثم فإن دلالة مفارقة الأجيال تصور فوارق الثقافات بين ما هو محلي وما هو وافد، ومحاولة تغليب الثانية على الأولى.

والشواهد في مثل هذه الصورة كثيرة في القصة القطرية، بخاصة عند جمال فايز، ونضيف إلى القصتين السابقتين، قصصا أخرى كما في قصة، **[الكهل الصغير]** التي تروي التحول من الريف إلى المدينة بمبانيها الشاهقة، دلالة على اقتحام تحضر المدنية بفعل ثقافة الآخر الوافدة، التي كانت سببا في ضياع جزء كبير من هويتنا، وكذلك قصة **[وباء الفؤاد]** التي تعكس تناقض الحياة بين الأصالة من خلال فراغ القلب من المبادئ والانغماس في الشكليات الوافدة والمؤثرة على الهوية، كما جاء في قول السارد:" وباء بعد أن استوطن الفؤاد، سعينا إلى الشفاء منه، لكننا فشلنا، حاولنا مرارًا مقاومته، لكنهُ هَزمنا، وما يئسنا ...انقضى نصف قرن ونحن نرفع أيدينا، دخلنا ألفية جديدة ونحن نركع مستغيثين، فلا الوباء استطعنا إخراجه من أفئدتنا، ولا السلطان نفذ وعدهُ لنا"[1]، والعاني واضحة فيما تحمله من دلالات اقتحام ثقافة الآخر وصعوبة التصدي لها، رغم الاستغاثة بالتضرع، والدعاء بالخشوع من خلال الركوع.

ولعل أكثر ما يفيدنا في هذا الموضوع ما يمكن تلخيصه فيما قاله محمد عبد الرحيم كافود الذي وصف أثر الثقافة الغربية على الثقافة القطرية؛ بشكل يدعو إلى القلق، في نظر الكثير من القصاصين الذين رسموا خطورة هذا التماثل، من خلال رفض الكثير من الكتاب في أعمالهم الإبداعية، واقتحام ثقافة الغرب الثقافةَ المحليةَ؛ إذ نجد "رفضهم وتحاملهم وتخوفهم من بعض القيم والمفاهيم

[1] جمال فايز، الرحيل والميلاد، قصة [وباء الفؤاد]، مطابع الدوحة الوطنية، ط 3، 2012، ص ص31.

الغربية الوافدة. ويتضح هذا في الكثير من النماذج القصصية لكلثم جبر في قصصها **[ميلاد جديد، الوهم]**، وأم أكثم في [**حكاية رجل لا تعرفونه، وماردِ بلون الحزن]**، وناصر صالح الفضالة في **[صفاء الروح]** وأمينة إسماعيل الأنصاري في قصة [**خواطر فتاة صغيرة]**، وحصة الجابر في **[رسالة إلى بنت العشرين]**، و [**ما أكثر التراب الذي يحيط بنا]**، والعديد من القصص التي تمثل مظاهر الصراع الحضاري والازدواجية، والقلق لدى الفئة المثقفة"[1] التي أظهرت ذلك بوضوح في الكثير من القصص.

[1] محمد عبد الرحيم كافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص 23.

المبحث الثاني

تحديد الرؤية / شعاع النظر

1. من الحكاية إلى السرد
2 بناء السرد القصصي وتشكيل الرؤية

1. من الحكاية إلى السرد

يتلاقى المتن الحكائي بوصفه أحداثا حقيقية أو خيالية مع المتن السردي في كثير من المواصفات الفنية، بحسب النظام الطبيعي لصيغ القص، ضمن سياق المبنى الحكائي الذي يسير في اتجاه مبنى السرد، والعكس صحيح، من حيث اشتراكهما ـ نسبيا ـ في العناصر المكونة لترابط الأحداث، وتسلسل الصيغة التعبيرية ـ مبنىً ومعنىً ـ مع التركيز على وحدة التأثير في المتلقي، غير أن أسلوب الحكاية "لا يحكي الواقع فقط، ولا يحاكيه، بل يقيم تواصلاً مع الرغبة"[1]، وفي هذه الحالة تكون الحكاية في منظور الخطاب السردي متماهية بشكل واضح مع أحداث الواقع أكثر من انتسابها إلى أحداث خيالية، وأنها تميل في تقديرنا إلى القصص الشعبي الذي لا يختلف كثيرا عن مصطلح الحكاية الشعبية، وقد أشارت نبيلة إبراهيم إلى الخلط الحاصل بين مصطلح (الحكاية الشعبية) الذي يقصد به القصص الشعبي إطلاقا، ومصطلح (الحكاية الشعبية) الدال على نوع سردي شعبي محدد، ضرورة تسمية كل نوع من أنواع هذا السرد بمصطلح يختص به ويميزه عن سائر الأنواع الأخرى، اعتبارا لانفراد كل منها بتحديد خاص لا يختلط بغيره [2].

والمتتبع للقصة القطرية بتشعباتها تقترب كثيرا ـ مع بداية تأسيسها ـ من الحكاية الشعبية، من منظور أن "الحكاية الشعبية تستوعب أنماطا وأنواعا متفاوتة، وتستهدف وظائف منوعة، وهي عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها باعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية.[3] وهي في ذلك لا تختلف عن بداية القصة القطرية.

---

[1] بن الشيخ، جمال الدين، الف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة، 1998، ص 16.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط.3، [د. ت.]، ص.113.، وينظر أيضا، مصطفى يعلي، إشكال المصطلح في القصص الشعبي، الرابط، http://www.diwanalarab.com/

[3] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، سل. المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 15 يونيه 1968، ص. 11. وينظر، الرابط، http://www.diwanalarab.com/

ومع تطور الدراسات السردية دخل مصطلح الحكاية ضمن سياق مصطلح السرد، أو الخطاب السردي، على حسب ما تناولته الدراسات النظرية، كما عبر عن ذلك جيرار جينيت الذي قسم الحكاية إلى **مستويات ثلاث:**

1. **مستوى الزمن**، ويسنَد فيه الحكي إلى العلاقة التي تربط الحكاية بالتواتر الزمني غير المنظم، وقد يكون زمن الحكي بمفهوم تودوروفTzvetanTodorov هو المتحكم في آلية الصيغة الزمنية.
2. **مستوى الجهة**، وفيها يسعى الراوي إلى اختيار المضرب المناسب لها، من دون العناية بموردها.
3. **مستوى الصيغة**، وهي الصيغة التي يتناول بها الراوي الحكاية، ويختار لها الأساليب المؤثرة.

والحكاية بهذا المستوى من الطرح هي قريبة من مستوى التصوير القصصي الذي نصادفه في القصة القطرية، من حيث التركيبة الوصفية والترتيب الزمني المنسجم مع ترتيب الأحداث في صيغة وقوعها في الزمن الماضي، أو بما يطلق عليه بالسوابق الزمنية في الحكاية، نظرا إلى اعتمادها على استدعاء ما وقع لهذه الأحداث في تتابعها الزمني؛ ولأنها تعرض تصورات واضحة يغلب عليها طابع المباشرة، لا غموض في معناها، أو في تنظيم أفكارها، لتقريب الحالة الموصوفة من المتلقي العام. وقد يشكل هذا الطرح ملمحًا واضحًا في القصة القطرية في بداية نشأتها، وكأنها لم تخرج من عباءة الحكاية، ومن ثم فهي بحسب تعبير محمد عبد الرحيم كافود" أقرب للصورة القصصية منها لفن القصة القصيرة... [إذ] اتجه معظم الكتاب في تلك الفترة . بداية السبعينات . إلى الصورة القصصية والأسلوب (الفوتوغرافي) لنقل الفكرة أو المشكلة كما هي عليه في أرض الواقع؛ ولذلك نلاحظ أن البعض كان يؤكد على واقعية القصة من خلال مقدماتهم لهذه القصص، ويتخلل هذه القصص، أو الصور القصصية الكثير من الوعظ والتوجيه بطريقة مباشرة"[1].

بقي أن نشير في بداية هذا التقديم قبل استنتاج ذلك في النماذج القصصية إلى أن اقتراب القصة القطرية في هذه المرحلة، إلى " أهم ما يميز المحاولات القصصية المنشورة في هذا العقد

[1]محمد عبدالرحيمكافود، القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص 10.

[الستينات] هو أنها في أغلبها الأعم أقرب [أيضا] إلى الخواطر القصصية، منها إلى الجنس القصصي بمعناه الفني، ثم تحليقها بعيدًا عن أرض الواقع القطري وقضاياه المتسارعة، وأخيرًا عدم امتلاك كتابها تقنيات الكتابة القصصية المميزة لها من أشكال الكتابة السردية"[1].

وبمسح زمني . لمراحل تطور القصة القطرية . سوف نجد تطويع رؤية القصة ماثلا بوفرة؛ بما يتناسب مع مستوى المنظور التقريري للقاص؛ ما يعني أن افتقار الكتاب إلى التقنيات الإجرائية للكتابة السردية أدى بالمنتوج إلى أن يكون في مستوى قصص الحكاية الشعبية، على النحو الذي نجده في أول قصة التي أرخ لها كثير من الدارسين بعام 1960، وهي قصة (اليتيم) لعيسى منصور، " والقصة . كما يتراءى للباحث . تكاد تفتقر إلى المقومات الأساسية لهذا الفن، ومن ثم يمكن دَرْجُها تحت إطار الحكاية الوعظية التي تتخذ من الأسلوب المباشر والسرد الحكائي سبيلا إلى توصيل الفكرة الأساسية، دون اكتراث بعناصر التصوير، والتعقيد، والتحليل، والتلميح، وغيرها من عناصر التشكيل الفني والجمالي في القصة القصيرة."[2] وقد أجمع الدارسون على أن قصة اليتيم تختلف اختلافا جوهريا مع كتابة القصة بالمفهوم الإبداعي، نظرًا إلى أنها لم تتجاوز التصوير الخطابي الوعظي الذي يستند إلى توصيل الفكرة مباشرة؛ بأسلوب فيه من التأثير ما يجعل المتلقي يتعامل مع النص بطريقة عقلية وليست خيالية.

وحين نتطرق إلى الاختلاف الجوهري بين القص الحكائي والسرد القصصي، فهذا يعني أن هناك اختلافا جوهريا في المدلول الذي يتضمنه كل منهما، وحتى في الحالة التي يمكن أن نجد فيهما تداخلا بين مستويات توافر العناصر المكونة للسرد، فإن ذلك لا يفيد في ربط الأسلوب القصصي الحكائي بالأسلوب القصصي السردي لتباعد صورة التخييل بينهما؛ إذ لكل جنس قصصي سماته الخاصة به.

[1] نضال عبد القادر الصالح، تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر، دراسة نقدية، ص31.

[2] محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص15.

والأدلة على توظيف الأسلوب التقريري في بداية تأسيس القصة القصيرة في الأدب القطري وافر، يمكن لأي قارئ أن يستنبطها بمجرد استقصاء الاختلاف بين الوصف الذي عرضته هذه القصص والسرد الذي تتبناه القصة المكللة بالتخييل[1]، والتصوير الفني. وقد يكون ميل القاص القطري إلى هذا النوع من الكتابة مشفوعا بما حتّمته ظروف الحياة الثقافية، والتعليمية، ناهيك عن قلة عامل التأثر بالإبداع، بوجه عام، الذي من شأنه أن يضاعف من معارف المتلقي المحلي، ويدفع به إلى الاقتداء بضياء الطرائق الإبداعية، والاهتداء بما يفيد من موضوعات تصاغ بصورة فنية، والإسهام في تنمية مهارة الوعي الإبداعي.

وعلى الرغم من ذلك، فإن للإرهاصات الأولى إحراز قصب السبق التي تحسب للذاكرة القصصية، والترابط القائم بين القصص الحكائي والقصص السردي، مع الأخذ في الحسبان الاختلاف النوعي بينهما، وهو ما نلمسه . أيضا . في قصة **[أمل اللقاء]**[2]؛ إذ يوجد فيها من الوصف التقريري ما يجعلها تدرج ضمن الخبر بإظهار أسلوب التحسر كما جاء في هذا المقطع" شاءت الأقدار أن تجمعني به صدفة، وعلى غير موعد لتربط قلبينا صداقة يندر وجودها في هذا العالم الذي طغت عليه المادة فأفسدته، وأصبح فيه الإنسان لا يقيم وزنا كبيرا للصداقة الحقيقية الصادقة، فينظر لأخيه بمنظار الأنانية الفردية، ضاربا بمصلحة الآخرين عرض الحائط، متناسيا ما عليه من واجبات إنسانية نحو هذا المجتمع الذي يعيش فيه"[3]. والقصة موغلة في الأسلوب الخبري الداعي إلى النصح، والتحذير، والاستعطاف، والأسى على ما آلت إليه الإنسانية من فقد للقيم، وليس في ذلك ما ينم عن وجود مؤشر فني، أو صورة فنية تجعل من المتلقي أن يجد فيها القرينة الدلالية عن طريق الخيال، والتناغم مع الرؤية الفنية المرهونة بالحدس، والتخييل، ولذلك نلاحظ أن الغالبية العظمى من الكتاب القطريين . وفق ما صرح به محمد عبد الرحيم كافود . كانت تؤكد واقعية القصة من خلال مقدماتهم لهذه القصص،

---

[1] الفرق بين الخيال والتخييل يكمن في أن الخيال يبدع ما هو متوقع، في حين يأتي التخييل بما لا يمكن توقعه، ويكون التخييل موجودا في الإبداع بوجود ملازمة الخيال بالنظر إلى ما يحدثه التخييل من أثر في المتلقي.

[2] مجهولة المؤلف، نشرت في أخبارشركةنفط قطر،ع60 ،أبريل 1960 .

[3] محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص 18.

ويتخلل هذه القصص والصور القصصية الكثير من الوعظ والتوجيه بطريقة مباشرة. وهذه النماذج أقرب للخاطرة منها لفن القصة، ولكنها تمثل مرحلة ومساحة في مسيرة القصة هنا، وتتمثل هذه النماذج من الكتابة في قصص يوسف نعمة، وأحمد عبد الملك، وخليفة عيد الكبيسي، وإبراهيم صقر المريخي، وإبراهيم السادة، وعبد العزيز السادة، ومي سالم، وبشرى ناصر، وغيرهم. فالجانب الإصلاحي والتعليمي هدف سعى إليه الكتاب، ومن هنا كان التأكيد على واقعية أحداث قصصهم وشخصياتها"[1].

وغالبا ما تستمد القصة . شأنها في ذلك شأن الأجناس الإبداعية الأخرى . مقوماتها الفنية من الواقع، وتعيد صياغته سرديًا؛ لأن ما يميزها هو توظيف قوة الخيال التي تصنع صورا من مدركات الواقع، وإعادة بلورته بما ينبغي له أن يكون، وليس كما هو عليه، بوصفه مظاهر حقيقية، وبتمثيله تمثيلا صادقا، وفي هذه الحالة تكون القصة جديرة بالتصديق حين يستسلم الوصف السردي للحقيقة الظاهرية، واستناده إلى النمطية التي تحكمها وحدتا السبب والمسبب في التصوير، من خلال انتقاء الأحداث، والمصادفة، وهو ما يمكن أن يفسر السببية في القصة الحكائية بالواقعية؛ لأن كثيرا من وقائع الحياة تفتقر إلى أسباب يمكن تعيينها بوضوح، ويقودنا هوس الفهم إلى صنع شروح، حيث لا يكون أيٌّ منها ممكنا. وقد تخصص بعض الواقعيين إلى تصوير اعتباطية الحياة المعقدة واليقين المضلل لدى الإنسان من إمكانية فهمها.[2]

وحين مارس القاص القطري كتابة القصة . في بداية عهده . بهذا المنظور، كانت الوشائج العفوية، وحميمية الصلة بواقعه، وإخلاصه الوفي لمبادئه، إحدى سمات الاعتراف الضمني بما يقتنع به القاص مما ينبغي عليه أن يصرح به، اعتقادا منه أنه بصنيعه هذا سيكون وفيا لواقعه، وملتزما بقيمه، كما في قصة سعيدحميدالسليطي، **[صراع في الأمواج]** التي صور فيها حالة اجتماعية بشكل درامي؛ لما خلقت من **إثارة ودهشة**، عند المتلقين في حينها، ولولا الأسلوب الخطابي المباشر لكانت مستوفية شروط الكتابة القصصية؛ لما تميزت به من عنصر التشويق، من خلال إسقاط مشاهد طالما

---

[1] محمد عبد الرحيم كافود: القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، ص 10،11.

[2] ينظر، والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997، ص78.

أرقت الخليجيين، وشغلت بال كل العائلات، حين كان الرجال يمتهنون مهمنة صيد اللؤلؤ، نظرا إلى ما في هذه المهنة من مخاطر، وقد شغفت قصة **[صراع في الأمواج]** المتلقي تحديدًا وابتعادها النسبي عن القص الحكائي، وذلك بمحاولة توظيفها القص السردي، عن طريق سرد الأحداث الدرامية لرجل كهل **(غانم)** يعيش الفاقة، حين دعاه الوضع الاجتماعي المزري إلى طلب المساعدة من (ربان رحيم) "يضمه إلى بحارة سفينته ليتمكن من توفير أدنى سبل الحياة، أخذ في سبيل ذلك ... توسل إلى النوخذة في إلحاح المحتاج الضائع أن يَقْبله، فقبله بأجر زهيد، وأبحر معه، ولكن جسده الضعيف لم يستطع مقاومة الأمواج ..فخارت قواه، وانقطعت أنفاسه، وأصبح فريسة للحيتان، على نحو ما صوره في نهاية القصة في قوله:" لم يدرك النوخذة أن بريق اللؤلؤ قد أفقده بصيرته، وأعمى بصره عن أن يرى مشاكل غيره، ولم يعلم أن طمعه وجشعه كانا وحدهما السبب في هلاك الغواص المسكين، وفي نكبة أسرته الفقيرة التي كانت تنتظر عودته بفارغ الصبر.[1]

وإذا كانت القصص الحكائية ترتبط بواقعية التصوير على مستوى المدركات الذهنية، فلأنها مرتبطة بالصيغة التواصلية في تداولها من عامة الناس، بخاصة؛ لأنها نابعة من واقع الحال، غير ملزمة بالضوابط الفنية، إلا ما جاء منها مصادفة. وغالبا ما يعتمد الأسلوب القصصي على التجارب الخاصة، وفي ضوء ذلك يصبح هذا النوع من القص تمثيلا مباشرا لأحداث واقعية حقيقية، والحكاية في الأسلوب القصصي كما عبر عن ذلك إلياس خوري " هي أننا نبحث عن حكايتنا وندعي أننا نبحث عن الحقيقة،نجد الحقيقة فنضيع الحكاية ونبدأ من جديد."[2]

وقد وجد هذا الاتجاه في الواقعية أرضا خصبة، مع بداية توسع مفهوم الواقعية في منتصف القرن العشرين على وجه التحديد، على الرغم من تعدد أساليب الواقعية، غير أن الذي يعنينا في العنصر من المبحث أنها تلك التي تهتم بقضايا إصلاح المجتمع وتوجيهه، والقصص القطرية في

---

[1]، ينظر، محمد عبد الكريم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص 19. وينظر أيضا، سعيدحميدالسليطي، صراعفيالأمواج، المشعل، ع 102، أكتوبر 1968.

[2] الياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، المغرب 1993، ص112.

نشأتها كانت تصب في هذا الاتجاه، من منظور أن لها أهدافا تؤدي إلى نتائج بعينها، والتي لا تكون بمنأى عن رسم صورة الواقعة الحقيقية ومظاهرها الشقية، بدءًا من مجموعة (بنت الخليج) ليوسف نعمة، بوصفها أول مشروع قصصي، وخليفة عيد الكبيسي فيما كتبه من لوحات قصصية في [أضواء كاشفة] التي يبرز فيها ملامح الواقع الاجتماعي بتفاصيله الموغلة في الوصف، و[كذبت الدمعة وصدق القلم] و[شجون عريس]، و[الشبيه بأبي عبيد]، وكذلك بشرى ناصر في [إعدام أحلام بكر]، و[محاولة لخلق شخصية]، و[هموم رجل يعيش بيننا] و[امرأة الخوف] وغيرها كثير من القصص التي تصور الواقع تصويرا حرفيا، وأنها تعنى "بالتصوير الفوتوغرافي للواقع المعيش؛ ولأجل هذا نجدهم يلهثون وراء الحدث الواقعي المنتزع من معايشته للشخوص والأحداث فيؤْثرون . تبعا لذلك . الخبر المثير، أو الصورة المقتبسة من تجربة حقيقية لا زيف فيها ولا تحوير"[1]، ومن القصص الحكائية المرتبطة بحرفية الواقع . أيضا . قصص عبد الله يوسف الحسيني كما في قصته: [هكذا أراد أبي] التي تروي ظلم الوالد لابنته وحرمانها من حقوقها الطبيعية، وإجبارها على زواجها ممن لا ترغب فيه، وكذلك في قصة [عجوز في عاصفة]و[غلطة طبيب]، وكل هذه القصص لا تتعدى الأسلوب المباشر في طريقة الحكي بأسلوب قصصي. وقد أشار رولان بارت إلى هذا الوصف الواقعي فيما أطلق عليه: "باشتراك فضلات التحليل الوظائفي التي لا يمكن اختزالها في أنها تشير إلى ما نطلق عليه عادة تسمية (الواقع الملموس): إشارة بسيطة، مواقف عابرة، أشياء تافهة، أقوال متكررة. وهكذا، يبدو أول "تمثيل" المطلق لـ (الواقع) والقص المجرد لـ (ما يحدث) أو (ما حدث) وكأنه مقاومة للمعنى، وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعاشة (الحي) والمعقول...وكأنه آلة حرية ضد المعنى، كما لو أن الذي يعيش لا يمكنه أن يدل"[2]، في إشارة إلى أن تمثيل الواقع ترسيخ للمعنى التقريري الذي لا يخدم النص الإبداعي إلا من حيث التوثيق، وهو ما تتبعانه في نشأة القصص القطرية التي يمكن أن نجمل المنطلقات الداعية إلى تمثيل الموضوعات التقريرية في هذه العناصر:

1. تشخيص الواقع بما يليق بالالتزام للقيم والمبادئ.

---

[1] محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، 44.

[2] رولان بارت، أثر الواقع، ترجمة، محمد معتصم، مجلة عيون المقالات، ع 11، المغرب، 1988، ص 84.

2. وفاء المبدع لواقعه.
3. ربط المجتمع بهمومه، ومشاكله اليومية.
4. تصوير الواقع وتمجيد المرأة.
5. تقليد السلف في الوصف.
6. التعويل على إظهار الحقيقة كما هي.
7. التعبير باللغة المألوفة/ وضوح الأسلوب.
8. المحافظة على الهوية في الموضوعات.
9. الصدق في التعبير.
10. نقل التجارب كما هي.
11. التعبير عن العواطف الإنسانية.
12. تعظيم المبالغة في الوصف

ويبدو أن هذه العناصر المكونة لبداية القصة القطرية قد مهدت السبيل للرؤية السردية، تباعا، بنماذج من الكتابة المغايرة، بعد مرحلة السنوات التسعين من نهاية القرن العشرين، حين حاولت تجاوز رسم تماثل النسق الواقعي وتشخيصه، فما كان من جيل التسعينات إلا أن خاض مظاهر التجريب، بعد تأزم الواقع الجديد بتحولاته السريعة التي نقلت مجتمع قطر من " مجتمع صغير منغلق على نفسه إلى مجتمع منفتح على العالم، يعيش آخر ما وصلت إليه المجتمعات المتقدمة من وسائل الترف والتمدن، مما ولد صراعا بين القديم والجديد، وأبرز العديد من المشاكل الاجتماعية، والصراع بين الأجيال، التي اختلفت في ثقافتها ونظرتها للحياة، حيث إن جيل الشباب . غالبا ـــــ ما يشكل نزعة إلى الاستقلال عن الكبار، وتحقيق الذات، وخاصة في حالة الانفتاح الحضاري، وانتشار التعليم، والتفاعل الثقافي، وذلك يؤدي إلى حالة الصراع، فالقيم السائدة في المجتمع لا تستطيع مهما كانت قوتها وتأثيرها أن تروض جيل الشباب، وهو يشهد التحول السريع

والكبير الواسع الذي يشهده المجتمع"[1]، والراهن الثقافي بشتى سبل التطور في تعامله مع الممارسة الإبداعية.

2 بناء السرد القصصي وتشكيل الرؤية

تطرقنا في عنصر "**من الحكاية إلى السرد**" إلى ما كانت عليه القصص القطرية المرتبطة بواقعية التصوير الوصفي الذي أرست أسسه البدايات الأولى، بدءًا من **قصة** (اليتيم) لعيسى منصور؛ كما بينا أن معظم القصص منذ مرحلة النشأة حتى نهاية التسعينات كانت تستند إلى وصف ما كان يراه الكاتب من ظواهر، وأحداث بعينها تصب في خانة تمثيل الحقائق ووصف حالتها في ضوء تشخيص الواقع.

ومع تطور الكتابة الإبداعية، وإطلالة الكتاب القطريين على مستجدات التقنيات الفنية للعملية الإبداعية، بوجه عام، تحولت القصة من السياق الوصفي إلى السياق السردي، مع بداية الألفية الثالثة على وجه التحديد، وفي هذه الحالة أصبحت القصة القطرية جزءًا من مكونات العملية السردية بطريقة فنية، تتوافق نسبيا مع مصطلح (السرديات) من خلال ملفوظات تدل على تدرج حركة الأفعال، وبتوجيه من ضمائر وظروف، أهمها ضمير الغائب. كل ذلك يأتي بما يخدم نقل المسرود بصيغة الأفعال الماضية، وبالكيفية التي ينتقيها السارد؛ لكي يقدم بها مسروده إلى المتلقي بتقنية محسوبة، مبنًى، ومعنًى، وتنظيمًا، وترتيبًا، وانسجامًا مع الذوق، وإذا كان مصطلح السردية في سياقه المتعارف عليه تقليديا يهتم بما يؤديه السارد بحسب الأنظمة اللغوية والدلالية المتبعة، فإنه مع تطوره أصبح هناك علاقة وطيدة بين السارد والمسرود له في ضوء ما تقدمه الشخصيات من طرائق سردية تأتي" لتكف عن كونها مجرد(مرسِلة)، وتمارس فعاليتها خارج المجال النصي من خلال تفاعلية المرسَل (المقروء) مع المرسَل إليه الذي تصله أصوات الشخصيات الممثلة، معبرة عن ذاتها وقلقها. وتناقضها وطبيعة تفكيرها، وطبائعها، وذلك ما عبر عنه باختين بالسرد الحواري، أو الحوار السردي الذي يتجاوز الحوار المشهدي إلى الحوار المفتوح الذي يفصح بدوره عن كوامن الشخصيات ومواقفها"[2].

---

[1] قاضي عبد الرشيد الندوي، الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، 2007 –2008، ص54.

[2] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1996، ص40، 41.

وقبل الشروع في تحليل بعض النصوص المنتقاة . بما يتناسب مع محور هذا العنصر . ارتأينا أن نستبدل مصطلح السرد بمصطلح القصة، لاعتبارات منهجية تفرضها طبيعة عنوان بحثنا "**الرؤية السردية في القصة القطرية**" الذي اخترناه لهذه الدراسة؛ لذلك فضلنا بما تأتَّى لنا من محمولات مصطلح السرد أن نسوق تحليلنا ضمن مقومات التجربة السردية القطرية، بوصفها مشروعًا في طور النضج؛ وهو ما بدا لنا أن القصة القطرية أخذت حيزها في الساحة الأدبية العربية، تفوق مكانة باقي الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب القطري. وقد فضلنا ربط السرد بالقصة، على الرغم من الاعتراف بأن التجربة السردية مازالت في طريقها إلى البلوغ، وفي اتخاذ سبل استيفاء الرؤية حقها من السياق الدلالي للتخييل التأملي، من خلال علاقة إثارة المسرود التي يحدثها في المتلقي بصناعة إنتاج معنى آخر، يستمد مضامينه من معنى الرؤية السردية التي أبدعها الكاتب، بالإضافة إلى درايته بالمكون الإجرائي للبنية السردية التي تستوجبها مظاهر الحالات والتحولات، التي من شأنها أن تؤطر الرؤية السردية، وهو ما تبناه قاضي عبد الرشيد الندوي في أثناء طرحه السؤال عن السرد القطري: هل جرى توظيف تقنيات السرد القصصي الحديثة بصورة جيدة؟ فأجاب، بأن ذلك يقتضي التأكيد:

أولا . على أن شرط البراعة السردية قلما يكون متوافرًا في القصص بأجمعها.

ثانيا . فإن انهماك الكُتاب في التعبير الحار عن موضوعاتهم، وقلة خبراتهم الفنية، في هذا المجال، جعلهم يعنون أولا بمحتوى التعبير أكثر من العناية بشكل التعبير، وعلى الرغم من ذلك فالنصوص لا تفتقر بأي شكل من الأشكال للقدرات الفنية السردية في التعبير... فمكونات البناء الفني رسمت بطريقة موفقة، وعناصر السرد وظفت بدرجة مقبولة"[1].

وفي ضوء ذلك سوف نركز على تجلي الجماليات السردية في القصة القطرية في بعض النصوص، بقدر من الاختصار، على أن نتوسع في التحليل فيما له صلة بالموضوع، في الفصلين الثاني والثالث. وقد نجد صعوبة في اختيار ما يناسب رؤية البحث، نظرًا إلى قلة تجربة الكتاب القطريين بتوظيف السرد في سياقه المتنامي، وهو ما جعل الكثير من القصص يتداخل فيها الوصف الذي يتعامل مع الزمن النحوي، في مقابل السرد الذي يتعامل مع تنظيم الأحداث والمقاطع؛ أي بحسب ما اقترحه (جيرار جينيتGèrardGenette) في أثناء دراسة الزمن في السرد، وفق ما تمليه هذه

[1] قاضي عبد الرشيد الندوي، الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر، ص 77.

التماثلات: (الخلاصة، الاستراحة/الوقفة، القطع، المشهد، الانتقال، الاستغراق، المسافة، الصيغة، الحدث، المنظور، التبئير)، ما يعني أن مهمة السرد تنحصر في النسيج الكلي لتركيبة النص، وهو ما يتجلى بصورة واضحة في قصص خليفة الهزاع، وجمال فايز، وحسن رشيد، وهدى النعيمي، ودلال خليفة، وكلثم جبر، ومحسن الهاجري، وغيرهم كثير ممن سنعرض بعض النماذج من أعمالهم في المباحث الموالية.

وقد نجد في نصوص جمال فايز ما يفي بالغرض، ويقدم مؤشرا واضحا في مجال بناء المخطط السردي الذي يتكون من بنية المقام في البداية، وسياق التحول والتتبع، ومرحلة التفحص أي البحث والتقصي، ثم مرحلة خلق التوازن بين الأفعال، تليها مرحلة الإتمام بخاتمة، كما في قصة (توحد) التي جاءت مكثفة، وموظفة المعايير السابقة بمخططها السردي، على حدِّ قول السارد" **توقفت** الطائرة **..فُتحت**الأبواب **..خرجت** شقراء بدينة من بوابة الدرجة الأولى **..خرج** شاب أسمر نحيف من بوابة الدرجة الثانية**..**على إحدى درجات السلم **..** من غير قصد ولا موعد **..تلاقت** النظرات **..تعانقت**الأنفاس **..تذكرنا** البدء يوم أن كان الإنسان للإنسان **..** ووشاح أبيض يغلف **جسدينا..** تهبه **لنا** الشمس في سخاء تام.. منذ أن **خُلقنا** وهي تمنحه **لنا** على حدٍ سواء **..** في اللحظة**..** كثر عدد الذين من **خلفنا.اخترقت** أصواتهم جدار اللحظة**..فمضى** كل **منا** في طريقه**..**[1]

[1] جمال فايز، مجموعة، الرقص على حافة الجرح، قصة [توحد] مطابع قطر الوطنية، ط 5، 2012، ص 57.

الجدول (2) الخطاطة السردية

الخطاطة السردية	الملفوظات السردية	الرؤية السردية
بنية المقام في البداية	توقفتالطائرة ..فُتحت الأبواب +	استهلال متدرج
سياق التحول والتتبع	على إحدى درجات السلم	عرض الحالات والتحولات
مرحلة التفحص أي البحث والتقصي	تلاقتالنظرات ..تعانقت الأنفاس +	ملفوظ حالة اتصال/ التحفيز أو فعل الفعل؛ للبحث عن موضوع القيمة
مرحلة خلق التوازن بين الأفعال	المتواليات السردية	دلالات وأبعاد الحدث
مرحلة الإتمام بخاتمة	فمضى كل منا في طريقه	نهاية دالة/تأملية

فالقصة بهذا المستوى تكون قد استوفت أهم مكونات بناء التخطيط السردي عبر مجموعة المقاطع السردية الدالة، وتكون قد جمعت بين ملفوظين أساسيين (ملفوظ حالة، وملفوظ فعل) من حيث تجلي البنية السطحية، المنتظمة، بمعزل عن البنية العميقة التي تأتي تباعًا في شكل إنتاج معنى من المتلقي.

ويمكن معرفة ذلك في مجموعة من القصص المعاصرة التي أنتجها الجيل الجديد من الكتاب القطريين، الذين أثبتوا مقدرتهم على تتابع المتواليات السردية المشكِّلة للنص بشكل مترابط، كما في مجموعة **[الحضن البارد]** لحسن رشيد، على سبيل المثال؛ إذ تتموضع فيها الوحدات السردية بصورة متطورة عن القصص التقليدية التي كتبت فيما قبل الألفية الثالثة، وقد اخترنا له من هذه المجموعة **[قصص قصيرة جدا]**؛ لما فيها من كثافة في التصوير السردي، وبلاغة في المحمول الدلالي، ولعل ما يعنينا هنا هو توزيع الوحدات السردية المكثفة بشكل مترابط، تحكمها بنيات الاتساق والانسجام، وفق

ما جاء في قصة [**الخال عيسى**] ندرجها كما هي لأهمية تأكيد تكثيف متواليات الوحدات السردية، تروي القصة: "نفس الركن ... نفس المكان... نفس السكون ... ونفس النظرات ... ثم الاندماج الكلي ... والتغيب اللاإرادي عن كل شيء، من يراه يعتقد أنه يعيش حالة عشق أزلية، أو كصوفي يعيش حالة الوجد... الزمن ترك خيوطه على الوجه... والحياة شقت رسومها ... الخد نهر جف ماؤه ... ومع هذا تتلاحق الأنفاس... ولا شيء يشد الانتباه، صوت المحب يأخذه إلى البعيد البعيد... هل يعيش الزمن، أو أن الزمن نوع من العبث...هل انتهى.. وتوقف معه.. ومع هذا فهو لا يتحدث مع أحد سوى صديق العمر... الصامت الأزلي... كيف ارتبط بهذا الفخار... والبوص... والجمر... ورشفات من الشاي الأحمر، ماذا بقي له من التاريخ، هل التاريخ يحرم الإنسان من الذكرى؟"[1]

وقد أجمعت الدراسات الحديثة على أن المسرود ينبني على مقاطع سردية عبر أحداث متعاقبة من شأنها أن تسهم في تماسك السرد القصصي لإرسال رسالةمتماسكة، كما في قصة [**توحد**] لجمال فايز، أو قصصص قصيرة جدا لحسن رشيد، بخاصة في قصة [**الزار**] و [**جنتلمان**]، وغيرها من القصص التي يظهر فيها المبدع توالي الأحداث بما يتناسب مع سرعة الزمن، وبما يتوافر فيها من مقاطع سردية متنوعة، بحسب طبيعة الموضوع، وقد حددها جان ميشيل آدم (J.M.Adam) في خمسة أنواع من المقاطع أو المتواليات النصية التي توجد في خطاب معين هي: المقطع السردي، والمقطع الوصفي، والمقطع الحجاجي، والمقطع التفسيري، والمقطع الحواري[2].

وبالإضافة إلى ما تقوم به المقاطع السردية من دور مهم في ضبط السرد القصصي هناك . أيضا . ما من شأنه أن يسهم في الاتجاه نفسه مثل عناصر الخطاطة السردية التي تتضمن في تضاعيفها:

أولا . **التحريك:** ويعنى بما تقوم به الذات من فعل تكون مقتنعة به، ومن خلاله تبنى التحولات السردية.

---

[1] حسن رشيد، مجموعة الحض البارد، قصص [قصيرة جدا]، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2001، ص105.

2جميل حمداوي، أنواع المقاطع السردية في القصة القصيرة جدا، رابط، http://www.alukah.net

ثانيا . **الكفاءة:** وتعنى في الخطاطة السردية بما يعزز سبل تحقيق الفعل، ومن خلاله يتم إنجاز ما تسعى إليه الذات.

ثالثا . **الإنجاز:** تسعى من خلاله الذات إلى الحصول على الموضوع، وبه تتحقق المطالب، إما أن يكون إنجاز تنفيذ، وإما إنجاز قرار.

رابعا . **الجزاء:** يبنى الجزاء على ما يمكن أن يحكم على ما تم إنجازه من أفعال، بدءا من المقدمة إلى النهاية، مرورا بكافة عناصر السرد القصصي.

وقد لا يجد المتلقي أية صعوبة كبيرة في مختلف العمليات التحولية التي اعتمدها السرد القصصي القطري بتوظيفه الخطاطة السردية سواء بوعي، أو من دون وعي منه، بدافع التأثر بالإنتاج العالمي في بناء الرؤية السردية لمجموع مكوناتها، ويجد المتلقي في هذه الحالة نفسه أمام مجموعة من القصص التي أنتجت بعد الألفية الثالثة، بوصفها تمتلك تقنايات السرد وفق آليات التحريك، وآليات الأهلية،وآليات الإنجاز ،وآليات الجزاء، وهي آليات تقوم داخل هذه الأطوار بعلاقات بين أدوار العوامل المحققة للحالة والتحولات. وسيتضح ذلك بصورة جلية في أثناء التطبيق على النصوص في الفصلين القادمين.

الفصل الثاني

خصوصية الرؤية السردية

- **المبحث الأول:** الرؤية السردية وثنائية التضاد
- **المبحث الثاني:** الرؤية السردية لتيمة البحر
- **المبحث الثالث:** الرؤية السردية لتيمة المرأة

المبحث الأول

الرؤية السردية وثنائية التضاد

ما من شك في أن الفن القصصي يعد من أهم الفنون وأكثرها التصاقا بالإنسان، وواقعه وتفكيره، وتأملاته، وقد أبدع الإنسان في صياغة هذا الفن وإتقانه منذ نشأته على التذوق الملحمي والقصصي عبر مراحل التاريخ. وكان الواقع الذي ينتمي إليه، وما يزال، مادة للامتصاص الأدبي وإعادة صياغته صياغة جمالية تستجيب لمقتضيات الفن وقوانينه.

وقد أسهمت التحولات المجتمعية وطبيعة المشاغل الروحية والفكرية للإنسان في مستويات التعبير وخصوصية الإبداع وتأثير ذلك على المبدع والمتذوق.

وفي هذا السياق احتل السرد القصصي منزلة مهمة في منظومة الخطاب السردي بوصفه تكثيفا زمانيا وتأمليا للحظة، وتركيزا في تفاصيل الرؤيا السردية، من منظور أن "القص التنبئي يقدم على أنه سابق للوقائع، فهو لا يذكر ما حدث، وإنما يروي ما سيحدث بعد زمن قصير أو طويل من لحظة السرد. وقد استعمل جيرار جينيت1972 Genette مصطلح (القص التنبئي) عند تحليله لزمن السرد، وبين أنه إذا كان طبيعيا أن السرد متأخر عن الأحداث المروية فإن هذه الحقيقة قد كذبتها أشكال من القصص التنبئي موغلة في الزمن مثل النبوءات، والأحلام، وقصص نهايات الكون، والتنجيم، وإجابات الكهنة من استشارات البشر في الأساطير القديمة، وقراءة الكف، والأوارق وغيرها"[1]. ولعل تلاؤم القصة القصيرة مع تسارع حركية الزمن جعلها أكثر استجابة لأدق تفاصيل الحياة، السبب الذي حولها إلى عالم لاستيعاب أكثر جدليات الحياة واختزالها،" وثمة إمكانية لجعل العالم يستحيل إلى لحظات متوقفة إذا استطعنا فهم (وليام فوكنر William Faulkner 1897 . 1962) وهو يرسي فلسفته القصصية على قضيتين أساسيتين: وطأة الزمن، وعبء القضاء والقدر، ففي قصته الشهيرة (الجلبة والغضب the Sound and the Fury 1929 يرى أن البطل " يكسر ساعته بشكل مقصود لإحلال زمن لا ساعة فيه، وتحرير البشر من جاذبيات التوقيت، وطغيان ربقة اللحظات"[2].

إن اشتغال الرؤية في الخطاب السردي القصصي يقوم على مبادئ التركيز، والإيجاز، والتأمل الأمر الذي من شأنه أن يجعل منها مغامرة كبرى تجبر فيها البنية السردية على اختزال الرؤى، والمواقف، والصور، والرموز، إلى أقصى مستويات الاختزال تماشيا وطبيعة التذوق، ومسافة التلقي

[1] محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 325.

[2] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، ط1، 1985، ص185.

التي ترتاب في أي استطالة أو حشو من شأنه أن يشوب جمالية الاستقبال " وأما موطن التركيز في القصة فيكون في الموضوع، وفي الحادثة، وطريقة سردها، أو في الوقت وطريقة تصويره، أو في لغتها، ويبلغ التركيز حده حين لا يمكن أن يستبدل بها غيرها. إن سبب إلحاح النقاد على عنصري التركيز والإيجاز يرجع إلى أن طبيعة القصة القصيرة بحجمها، وزمانها، ومكانها، لا تتطلب التفصيل والسعي وراء تكديس الحوادث مثلما يسمح بذلك في الرواية"[1]. وقد تكون ذروة الكتابة القصصية مرتهَنة . في الغالب . بتصويرلحظات التعاسة، أو رسمها، والضجر، والخوف، أو الموت والإقصاء، وغيرها من الثيمات التي تجترح الوجدان البشري في زماننا الموبوء.

وفي هذا السياق فإن قصص جمال فايز في مجموعتيه (الرحيل والميلاد) و (الرقص على حافة الجرح) تستبطن دلالات الاستياء، والألم، والخيبة من خلال ما نطلق عليه (ثنائية التضاد)، وتشكل المدينة استثمارا فاحشا لهذا التوجس من دلالة التضاد. وتجسد معظم قصص جمال فايز في هاتين المجموعتين هول الانهيارات الاجتماعية التي تصل حد التناقضات غير المعقولة، وترصد رؤية جمال فايز السردية . في حركة ثاقبة . أعماق المجتمع القطري بعد البترول، وهي رؤية تتشكل بوعي حاد تؤسس لترسيخ فعل نقدي رادع لهذا المجتمع، "خاصة وأن التحولات الكبيرة التي شهدها المجتمع القطري اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا منذ أوائل السبعينيات بصفة خاصة، هذا التحول اقتصاديا أوجد التربة الصالحة لنمو هذا الفن، فتركيبة الحياة الاجتماعية الجديدة وما أحدثته من هزة وتخلخل في البنية الاجتماعية والثقافية، تمثلت في تلك الصراعات بين العادات والتقاليد السائدة، وبين المفاهيم والثقافة الوافدة، وما تحمله من مفاهيم حضارية جديدة، هذه الأبعاد الاجتماعية والحضارية تعكسها العديد من القصص في هذه المرحلة بالذات"[2]

---

[1] باسم عبود الياسري، تجليات القص مع تصنيفات في القصة القطرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2006، ص 56.

[2] قاضي عبد الرشيد الندوي، الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، 2008/2007، ص49.

ويبدو أن معظم قصص هاتين المجموعتين تلتئم حول نواة رحمية واحدة، تتفرع عنها معظم الأنسجة الأخرى، ومدار ذلك أن هذه القصص تتميز بهيمنة المعجم الدال على قصف الحياة وارتداد الإنسان إلى أدنى مستويات من الهدم والفقر والعجز، لدرجة أن (اللاموت) بوصفه حدا بين الحياة والموت يصير علامة دامية على هذا الانشطار الذي تسببت فيه المدنية المدمرة.

وقد اشتغل الكاتب على الاستبطان الرمزي حيث هذه القصص . التي سوف نأتي إلى تحليلها . تشير إلى حالة الوجع، والألم، والقلق، والرعب الإنساني؛ إذ استطاع أن يجمع بين المحلي الإقليمي والكوني في رؤية سردية تنطلق من بساطة الوعي، وتنتهي إلى عمق التأويل.

والكاتب هنا، ناقد البصيرة، يرى أبعد من الواقع، . في ضوء ما تستوجبه الرؤية السردية . حتى وإن انطلق من الواقع، "ومادام المعنى رهن الوحدات النصية القصصية فلابد أن يكسبه المسار الحكائي؛ الحركية والطاقة على التحول السياقي، فالعناصر الدلالية الواردة في بداية أي أثر أدبي قابلة للتغيير حسب المسار الذي يرتضيه المؤلف؛ إذ تبرز في نهاية القصة دلالات جديدة تكون خاتمة المطاف"[1]

والقصة القصيرة شأنها شأن الفنون الأدبية الأخرى تعد اكتناها متعدد الأبعاد، فالغوص في أعماق المجتمع، وتتبع ملامح الناس، ومعرفة أحاسيسهم ورؤاهم، وأفكارهم، ومشاغلهم، والقبض أكثر على لحظات الذات حسرة، وألما، وتوجعا، وأسفا، وخوفا ورعبا، وربما في بعض الأحيان فرحا وأملا، يعد في حد ذاته مجازفة لغوية وجمالية تفرض تحديها على القارئ والمتذوق، من منظور أن "القصة الحديثة تجربة إنسانية يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر، سردا وحوارا، من خلال تصوير شخصية فرد، أو مجموعة أفراد يتحركون في إطار اجتماعي محدد المكان والزمان، ولها امتداد معين من ناحية الطول أو القصر، يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة"[2]. وقد اشتملت مجموعة جمال فايز (الرقص على حافة الجرح) قصصا ذات مضامين معبرة، تتلمس مظاهرها الفنية في خصوصية السرد التي تتجه دلالاتها نحو كشف مظاهر الزيف المادي في المجتمعات بوجه عام، والمجتمع الخليجي على وجه الخصوص، بخاصة بعد اكتشاف البترول، لتصبح هذه الدلالات نواة رحمية تتشكل حولها مدلولات المجموعة القصصية في أغلبها، ففي قصة (الكهل الصغير) يستعير

[1] سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ص118.

[2] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص 19.

القاص الغيمة الكبيرة: "منذ أن جاءت إلى المدينة الغيمة الكبيرة وحجبت عن أهلها أشعة الشمس، وماؤها لا يكف عن الهطول صباحا ومساء"[1] لتجسد طفرة التحولات الاجتماعية والاقتصادية، وانعكاساتها السلبية على حياة الإنسان القطري . مع بداية اكتشاف البترول . حين اقتلع من جذوره وفقد إحساسه بالآخرين.

كما نجد القاص يوظف أسلوبا ساخرا يلتجئ من خلاله إلى تعرية الواقع الذي تنصل من قيمه، وانسلخ من مبادئه، ويتجلى ذلك في شخصية المرأة التي اصطحبت طفلا إلى المستوصف ينزف من رأسه، وعند موته يضعنا السارد في مواجهة مؤلمة يخترق بها أفق توقعاتنا بأكثر مما تكون الخيبة، وأفظع ما يكون المصير : " **ألو..... أنا سونيتا هذا الولد مال أنت مات، أجيب بيت ولا يودي مقبرة**"[2]، فهذا الواقعالساخر ما هو إلا نتاج الشرخ الذي يتسع في صمت، حاملا معه الفجائع والدمار، "ونصوص المجموعة بعامة ترثي ما آلت إليه العلاقات والقيم الاجتماعية من دمار روحي بسبب ما أحدثته المرحلة الثانية لاكتشاف النفط من شروخ في الوعي الاجتماعي، ويمكن أن نمثل لذلك بقصة (الكهل الصغير) التي تعبر عن ذلك الدمار برمز شاف يكنى عنه، ولا يقوله على نحو مباشر، فالغيمة الكبيرة التي علت سماء المدينة ليست سوى تلك التغيرات الاقتصادية الطائشة التي أنتجتها العائدات النفطية، والتي أنتجت بدورها مجتمعا مترفا بالمعنى المادي، ناحلا بالمعنى الذي يصوغ علاقات أجياله بعضها ببعض فـ" حجبت" بذلك أشعة الشمس التي كانت تنشر الضياء في نفوس الناس وعلاقاتهم"[3]

ومرة أخرى يشحن السرد بكثافة رمزية يدين من خلالها القاص الضمير البشري، وذلك عندما يستوقفنا عند أقصى لحظات الدمار في صورة العجوز المندسة في كيس القمامة، تقتات على العظام مثل كلب شريد.

ويبدو أن جمال فايز استطاع القبض على أكثر لحظات الواقع فجاجة واستلابا، ومرارة، وقسوة، من خلال قصة (تابوت من لحم) التي تشربت معانيها، لكل مآسي الذات البشرية وقساوتها، ونتانتها،

---

[1] جمال فايز، الرقص على حافة الجرح، مطابع الدوحة، ط 5، 2012، ص 7.

[2] المصدر السابق، ص 8.

[3] نضال عبد القادر الصالح، تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر، دراسة نقدية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ص 88.

وقذارتها، ونحن نقرأ صوت السارد: " اقترب من الحاوية، ينفض فيها أعقاب السجائر، وقتها تحرك أحد الأكياس، دار يلتفت ناحيته، شهق متراجعا إلى الوراء،تسمر في مكانه، جاحظ العينين،غير مصدق أن الكيس الذي أمامه إنما يغلف وجه عجوز، أما هي فقد ظلت تنظر إليه بلا اكتراث، تقضم بقايا لحم نتن عالق بعظم"[1]، هكذا يزج بنا السارد إلى سراديب مقفرة، ويزلزل المشهد الاجتماعي، مصورا فظاعة الانزلاق الأخلاقي وغير المعقولوالمتناقض، فهل يمكن لهذه العجوز أن تحيا حياة كريمة لو استطعنا تحويل مسار السرد باتجاه معادلة العيش الكريم لكل إنسان حرّ.

إن تصور القاص لشخصياته ليست اختيارا اعتباطيا، وإنما هو اختيار حر يكشف عن قدرة المبدع على رسم العلاقات بين الشخصيات ومدى قدرتها على احتواء مبادئ الخير وقيم الشر؛ وفي ضوء ذلك "تعد الشخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا، وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل. وإذا قبلنا فرضية المنطق القائلة بأن شخصية (قصة) ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها، أو يُتلفظ بها عنها، فإنها ستكون سندا لصيانة الحكاية وتحولاتها"[2] وهو ما نلامسه في شخصيات جمال فايز التي وظفها توظيفا متميزا بالمكونات الدلالية، ما يعني أن جمال فايز كان جريئا في احتواء ذوات عديدة يستثمر في المنجز السردي بوصفه نافذة على الصراعات الإنسانية لكل تجلياتها، مستندا في ذلك إلى ما وصل إليه "تذويب" السرد في الكتابة الغربية الجديدة بعد أن أصبح مكونا حداثيا؛ إذ تبقى الذات وسيلة للإحالة المرجعية، بل أضحت تتوفر على إمكانيات هائلة للتخييل والتعبير عما يسميه إدوارد الخراط ما بين الذاتيات، ويقول مارسيل بروست ,Marcel Proustفي هذا الصدد: " إن الإبداع هو نتاج "أنا" أخرى غير الأنا التي تظهر بها في المجتمع، أو التي تتجلى في عاداتنا وحياتنا ونواقصنا"[3] وفي هذا إشارة إلى أن معظم شخصيات جمال فايز . على وجه التحديد . تنطلق من عوالم دلالية لذوات أخرى، ليس بالضرورة أن تكون في الواقع، وإنما قد تكون فيما يمكن أن يكون عليه الواقع الافتراضي.

---

[1] جمال فايز، الرقص على حافة الجرح، قصة [تابوت من لحم]، ص 21.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص39،38.

[3] عبد المجيد الحبيب، علامات في السرد المغربي، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب 2011، ص 109.

أما في مجموعة (الرحيل والميلاد) فإن الرؤية السردية لجمال فايز تتعمق أكثر في ثنائية السفلي (الحضيض) والعلو (المادي) التي خلفتها التأثيرات المدنية المعاصرة، وتنخرط في تجريد درامية تحيك أنسجتها وتصنع أحداثها شخصيات بسيطة ومعدمة، أثقل كاهلها غرور التمدن، ورمى بها إلى غياهب الحرمان، وهي تجربة أقرب إلى معالجة مأساة ومعاناة المحرومين من خلال تركيب سردي مشهدي يلامس أدق تفاصيل واقع الحياة، ففي قصة**(وما تبقى من شظايا المحار)** التي تروي حكاية رجل يختفي في البحر بعد أن قصفت المدينة حلمه ومحاره، وانتزعت سفينته الخشبية، وغاص الشاطئ بالحجارة، "وما زلت.. كلما ذهبت.. إلى شاطئ المدينة أراه، كأنما لا يبرح مكانه، بقايا إنسان، يستر جسده وإزاره الأصفر، و«فانلته» البالية، وينهم بموال يكاد لا يتوقف، يصلني رخيما نحاسيا شجيا يغريك سماعه، ويزعجك إن طغت عليه الآلات الرافعة، التي جيء بها من خارج المدينة، ترفع حجارة نصف طن من على الشاحنات، تضعها على شاطئ المدينة، متراصة وبعضها فوق بعض، فتحجب البحر، وتجثم على رماله الناعمة الذهبية، وما تبقى من شظايا محار."[1]

فهذه الرافعات ما هي إلا جرافاتعملاقة تجرف كل بقايا السفن الخشبية تعبيرا عن قصف الذاكرة وهدم المرجعية، وهي بذلك تسحق معها آخر أحلام الخليج المحلاة بلذات الماضي الجميل، والبحر يحيل إلى ذاكرة الإنسان الخليجي الذي يوهم نفسه بنسيان كل ما هو أصيل وصادق، وحقيقي، في سيرورة الحياة الجديدة التي ترتبت عن ظهور زمن الاستهلاك والذوبان في ثقافة الآخر، وتقضي على نمط معيشته"[2]، وكأن البحر بهذا المعنى هو مرجع عاطفي لاسترجاع أيام الرخاء والإشباع الروحي والوجداني لمجتمع الخليج الذي يستجلي ملامحه بحسب رؤية السارد من بقايا محار، وعليه فإن " النص لا يقدم هذه المشاهد الاجتماعية بغاية شخصية تروم الفضح والتبشير الزائفين، بل يقدمها كلقطات عاكسة لكثير من التكثيف لضياع الفرد وحرمانه، وكذلك انسحاقه أمام واقع ما فتئ يزداد قسوة وشراسة"[3].

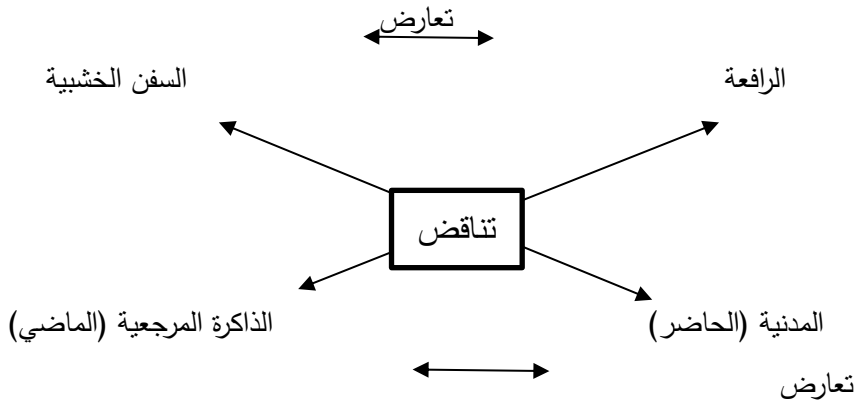
---

[1] جمال فايز، الرحيل والميلاد، قصة "وما تبقى من شظايا المحار" مطابع قطر الوطنية، ط3، 2012، ص 7

[2] عبد الملك أشبهون، رحيل البحر بين ثقافة النفط وقيم تكاد أن تندثر، مجلة البيان، الكويت، ع 424، 2005، ص 51.

[3] عبد المجيد الحبيب، علامات في السرد المغربي، ص 114.

ويمكن التمثيل لهذا الانسحاق الذي أفرزته المادية الطاغية في الشكل التوضيحي التالي في



الشكل التوضيحي (2): التناقض في القصص

وقد تفطن النقاد لهذه الظاهرة من التعارض بين قيم الحاضر والماضي عبر كثير من معالجة التجارب السردية، بخاصة في منطقة الخليج، وحاولوا تتبعها ورصدها في أدق تفاصيلها من خلال نماذج قصصية قطرية، على نحو ما نجده عند نضال عبد القادر الصالح الذي بين أن جل هذه التجارب ـ بخاصة في التسعينات ـ تتجه نحو مظاهر الواقع بمختلف إفرازاته وتجلياته مجتمعة حول "تلك الحفاوة التي يبذلها عدد من النصوص حيال الواقع الاجتماعي القطري ومشكلات ناسه المستغرقين في الضآلة....وغالبا ما يبدو هؤلاء بشرا هامشيين يعانون ظروفا قاسية للإنساني في الإنسان، واضعة

إياه في أخمص السلم الاجتماعي تماما"[1]، وهو ما يعكس المشهد الاجتماعي القطري كما تصوره المجموعات القصصية لأدبائها، ولعلنا نجد ترابطا رحميًا عجيبا بين قصص جمال فايز في مجموعتيه **(الرحيل والميلاد)** و(**الرقص على حافة الجرح)** وبين قصة **(الحصاد)** للقاصة شمة شاهين الكواري، على نحو ما تذكره الشخصية:" على الشاطئ تأمل أبو قاسم البحر وهو يستعيد الماضي، ويندم على ما فعل فيه، ويرى أنه يستحق كل ما حدث .سار إلى البحر وهو يصرخ، وأخذ يغوص في الماء حتى اختفى، ولم يعرف الناس عنه شيئا حتى نسوه[2]. وما جاء في قصة **(الغريب)** لحسن عبد الله الرشيد التي تروى "بضمير الغائب، حيث تقدم جانبا من حياة البحر، وما يكتنفها من أحداث وصراعات، لا سيما مع وجود شخص غريب مجهول الأمر بين البحارة. وهو ما ترصده تلك القصة، مقدمة جانبا من الطبيعة البشرية القائمة على الصراع"[3]، وفي هذا إشارة إلى أن توظيف البحر يدل على كثافة مجازية تجترح الوعي الإنساني، وتفضح خلخلة العلاقات، ولا معقولية الدمار الروحي والوجداني، وانكسار علاقات الدفء، وتلاشيها وتفككها، ويظهر ذلك . أيضا . من خلال قصة جمال فايز: **(آخر البشر من لحم ودم)** وهي قصة الرجل ماسح الأحذية الذي ظل يجلس أمام مطعم في كل الأوقات، لا يرافقه في ذلك سوى كلب يظل يرمقه من بعيد ويتقاسم معه عظمة، أو لقمة، إلى أن وهن جسده في غفلة من الجميع، وفارق الحياة، إلى أن تفتت جسده في حاوية قمامة السيارة.

لطالما رافقت ولادة الخطاب السردي المتغيرات الاجتماعية لواقع الحياة البشرية، وقد لاقت القصة القصيرة في قطر أدق تفاصيل المجتمع بوصفها برهة خاطفة، تختزل فيها المشهد الاجتماعي بكثير من التركيز، والتكثيف، والإيجاز، ولذلك فإن القصة على عكس الرواية تعرف بالرؤيا المجازية، والاختزال، والتركيز بدل الإطالة والتفصيل، وفي هذا الشأن " يقول النقاد إن الفن اختيار من الواقع، ولكنه اختيار ذو دلالة، ورؤية الفنان هي التي تحكم هذا الاختيار، وعلى الفنان الحق أن يعبر دائما عن التحام مشكلة الذات مع مشكلة المجتمع، ومشكلة الإنسان في سعيه الدائم نحو الأفضل"[4]، وقد

---

[1] نضال عبد القادر الصالح، تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر، دراسة نقدية، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ص 78.

[2] ينظر،صبري حافظ، وآخرلاون، بيبلوغرافيا القصة القصيرة في قطر، ص 206

[3] المرجع نفسه، ص 229.

[4] ثناء أنس الوجود، قراءة نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 138.

حسم علم الاجتماع الظاهرة الأدبية هذه المسألة، لكون الخطاب السردي يعد استجابة ضرورية لتناقضات الفرد والمجتمع من جهة، ولتمسك سوسيولوجيا التلقي بالوقائع، من جهة أخرى. وقد وجدنا في النماذج المنتقاة من القصة القطرية نزوعا قويا من لدن السارد نحو مكاشفة الواقع العميق بكل ألوانه وتجلياته، كما ألفينا إصرارًا لا مثيل له لتعرية زيف ذلك الواقع وإعادة بنائه في النهاية؛ أي مع لحظة التنوير، بما يفيد "حرية الحركة النهائية لنظر الشخصيات التي تبيح وتبرر انتشار الوصف، ويمكن أن يكون لهذا الوصف نقطة ارتكاز هي الذوات (شخصيات أخرى)، أو الذات نفسها (الشخصية ذاتها تنظر إلى نفسها)، أو موضوعات أو أفعال (نشاط شخصيات أخرى). إن موقع الشخصية كله يصبح مشروطا بذلك"[1]

ونحن إذ نخوض في "ثنائية التضاد" بوصفها الخلية الرحمية التي يجتمع حولها مختلف دلالات القصص المنتقاة من القصة القطرية استوجب الأمر منا النظر في مسألة الحدث بوصفه معادلا موضوعيا لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فني.

وقد نفهم الحدث أيضا بوصفه تلك المدركات الذهنية التي يصوغها السارد وفقا لرؤية المؤلف السردية، وموقفه، وأسلوبه، ولغته، وإحساسه؛ لأن مادة الحدث تصدر عن الحياة اليومية والحياة الشخصية، وكذلك عن عالم القصة المتخيل. وقد عبرت الحداثة عن هذا بما يسمى **(المتن الحكائي)** بوصفه مادة "طيعة في يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له، ولا عدّ، من الأشكال التعبيرية، وفقا لرغبته وتمشيا مع الاستراتيجة المتبناة من قبله نحو المسرود له"[2].

ولعل هذه الاستراتيجية ما هي إلا امتداد لمفهوم الرؤية عند تودوروفTzvetanTodorov؛إذ يرى أنها تعنى "بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[3]، ومهما اختلفت التسميات الاصطلاحية بشأن الرؤية السردية فإن الهدف من التحليل هو معرفة كيفية بناء السرد وطرائقه، ودلالات القصة وأحداثها وشخصياتها؛ وفقا للاستراتيجية التي يتبناها المؤلف.

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 124.

[2] بوالطيب عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، آراء وتحاليل، مجلة عالم الفكر، م 22، ع 4، 1992، ص35.

[3] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 61.

وقد لاحظنا أن شخصيات القصص المختارة كنماذج لهذه الدراسة تعيش في معظمها حالة من "**عدم الموت**" أو "**عدم الحياة**" فهي شخصيات معدومة، لا تنتمي إلى مجتمع الحياة العادية، وهي أيضا شخصيات هامشية ومقصاة، تصنع الحدث الدرامي لما يقع عليها من ظلم، وما تتعرض له من إقصاء وتهميش، وهي ليست شخصيات شريرة، وإنما ذنبها الوحيد أنها لا تملك قوت يومها؛ مما جعلها تنحدر إلى الحضيض بحثا عن لقمة العيش.

ففي مجموعة **(حرام عليك)** لمحسن الهاجري نجد "**لقمة العيش**" بوصفها تمثيلا دراميا لجدلية الفقر والثراء؛ الأمر الذي من شأنه أن يعمق الهوة بين عالم الأثرياء وعالم المعدومين، وهي قصة متسول، متشرد، لم يقو حتى على الحصول على رغيف خبز لسد رمقه **(جوعه)**، رغم ما تزخر به المدينة من مطاعم، وما تضج به من المترفين إلى أن ينتهي به المطاف إلى مشاركة القطط قطع اللحم المرمية في القمامة، " أخذ يمارس عاداته اليومية، يسأل هذا عن مبلغ يساعده لسد جوعه، ويسأل ذاك عن مساعدة بسيطة يدفع بها سوط ذاك الكافر...الجوع الملعون، فلا يستجيب له أحد، ولكنه لم ييأس، وأخذ يتذلل إلى الناس وسط تجمعاتهم فلا يعبؤون به، فيتركه البعض ضاحكا، ويتركه الآخر شامتا، والبقية يرثون لحالته تلك، ولكن لا يملكون مساعدته"[1] إلى أن ينقلنا إلى مشهد مضاعف، لتجاهل الناس له وتنكرهم لجوعه وفقره، وحاجته حين "وقف أمام زجاج أحد المطاعم يشاهد الناس وهم يأكلون بالداخل، علَّه يستدر عطف أحدهم فيدعوه لمشاركته الطعام، بيد أن الجميع منشغل في غذائه لا يلقون له بالا، منكبين على موائد الطعام يشغلهم الحديث والضحك"[2]، فالمتن الحكائي كما تظهره قصة **(لقمة العيش)** تزود المسرود له بدلالات ناتجة عن خلفية المجتمع الذي ينحدر منه المؤلف، وبحسب استراتيجية المؤلف فإن الرسالة المرجوة من وراء هذه الاستراتيجية هي إيصال صوت الأفراد المحرومين من **(لقمة العيش)** ؛ أي ما يوفر له وضعا اجتماعيا متوازنا، وعيشا كريما، ولكن المجتمع يدير ظهره، ساخرا من هؤلاء الأفراد، منشغلا باستمتاعه الأناني.

والصورة نفسها نجدها عند القاص خليفة عبد الله الهزاع في قصة (فلسفة شحاذ) من مجموعته وجوه متشابهة، التي تروي قصة شحاذ مع أحد الأثرياء كما جاء في قول السارد:" ثمة شحاذ يطوف

---

[1] محسن الهاجري، حرام عليك، وقصص أخرى، دار الشرق، الدوحة، ط1، 1998، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

يوميا حول قصر منيف، يملكه غني،... كان يستجدي أهله أن يطعموه ولو كسرة خبز تسد رمقه، أو قطرة ماء تسكت صيحات عطشه، لكن لم يكن في قلب مالك القصر ذرة من شفقة نحوه. ضاق مالك القصر بالشحاذ، فأمر أحد خدمه أن يناديه. وعندما دخل الشحاذ بحذائه القذر وحلته المتهرئة، قام مالك القصر ها شا وبا شا، وعلى وجهه أي السعادة والهناء. أدخله صاحب القصر إلى مجلسه... ثم أمر بأن يأتي بتوتو(الكلب) وبضعة أرطال من اللحم، سال لعاب الشحاذ، وهنأ نفسه في سره... أحضر الخادم اللحم ووراءه كلب، ثم سأل الشحاذ ما رأيك في اللحم، فقال يبدو شهيا جدا يا صاحب العظمة، جعل الغني الكلب يأكل اللحم كله، ثم التفت إلى الشحاذ وسأله مرة أخرى:

والآن ما رأيك ياهذا ؟

فأجاب الشحاذ:

" مازلت عن درأيي؛ يبدو الكلب شهيا جدا يا سيدي!.."[1]

ينحاز عبد الله الهزاع في هذه القصة إلى التعبير عن المهمشين في ضوء الواقع الإنساني المرير الذي بات لا يولي اهتماما للفئات الميسورة الحال، أو المغيبة من حقوق الحياة الطبيعية والعيش الكريم، والقاص حين يميل إلى وصف المحتاجين الذين لم يجدوا من يستمع إلى أنينهم؛ فلأنه لا يقصد جهة معينة من هؤلاء البؤساء، بقدر ما يتعامل معها كظاهرة إنسانية تحتاج إلى التنويه بها، بعد أن عمت معاناتها أرجاء الإنسانية في كل مكان. لذلك جاءت صرخة عبد الله الهزاع تصب في معاناة المظلومين؛ الأمر الذي مكنه من مناصرة الواجب الإنساني، في مثل شخصية (فلسفة شحاذ) بوصفها شخصية مظلومة اجتماعيا، نادرا ما تكون من اهتمامات المبدعين القطريين؛ لأن الواقع يرفض مثل هذه الحالات، لكن القاص لا يقصد واقعا بعينه في هذه القصة، بقدر ما يعمم الظاهرة على الإنسانية جمعاء، وهي بذلك تعد رمزا للظلم الاجتماعي الذي يعم الإنسانية في بؤسها، خاصة مع المجتمعات التي يرتبط وضعها بالثراء، كالمجتمعات الغربية مثلا، وكأن القصة تأخذ في اعتبارها مناصرة الإنصاف والعدالة الاجتماعية، وفضح المظْلَمة من خلال شخصية (فلسفة شحاذ)، والنص السردي

[1] خليفة عبد الله الهزاع، مجموعة وجوه متشابهة، قصة [فلسفة شحاذ] الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006، ص 61.

في مثل هذه الحالة لا يتوقف عند حالة بعينها، بقدر ما يتجاوز ذلك إلى تعميمها في ضوء ما تمليه القضايا الاجتماعية المشتركة بين البشرية عامة، وهو ما يستشفه القارئ النموذجي بحنكة بصيرته، وإعطاء النص أبعادا تأويلية ما يعني أن الأمر يتعلق " بانحصار دلالي في النص.. وهو محفز على الوصف، إنه الذات والموضوع في الوقت ذاته، إنه الأصل والهدف، الوسيلة والغاية أيضا، إنه النقطة المركزية، النقطة التي تلتقي عندها نظرة كل الشخصيات، وهو في الوقت ذاته المصدر المدلول لأوصاف أخرى (شخصيات أخرى أو أمكنة أخرى)[1] يمكن أن تتطابق مع أيٍّ من النصوص السردية، التي من شأنها أن تعبر عن الحالات الاجتماعية كما في قصة (فلسفة شحاذ)

ومن هنا، ندرك مدى تطابق رؤى المؤلفين القطريين واجتماعهم حول **(ثنائية التضاد)** بوصفها الخلية الرحمية التي تنتج حولها دلالات الفراغ الروحي، والعبث الوجداني، والإفلاس الأخلاقي. وهي نفس القيم التدميرية والناتجة من هشاشة مجتمع الثراء، على نحو ما يظهر لدى محسن الهاجري في قصة(**مجنون)** من مجموعته (حرام عليك)، وهي قصة تتحدث عن رجل يعبر الشوارع، رثّ الثياب، غريب الهيئة، بائسا، معدما، شريدا، إلى أن يتحول السرد باتجاه خرق أفق المتلقي ليخبرنا السارد بأن هذا المجنون وجد من يعطف عليه ويتصدق عليه بالثياب والطعام، " رجل يقارب الخمسين من عمره؛ رثّ الهيئة، قبيح المنظر، قصير القامة، أشعث الشعر، جاحظ العينين، أحدب الأنف، ذو ذقن بشعة المنظر، يلبس ثوبا متسخا مليئا بالسواد، وملطخا بالبقع.... يبدو أنه مجنون... يجوب الشوارع، فلا يهتم به أحد، ولا يعيره أحد أي اهتمام، لا أدري لماذا شغلني، فصرت أعبأ بأمره وأكترث لشأنه، ربما لأن شكله يختلف عن بقية المجانين، لقد شاهدت الكثير منهم، ولكنه أقذرهم على الإطلاق، وأغربهم على العموم، فهو يمشي محنيا ظهره، لا يحتك بغيره كما يفعل المجانين، بل لا يتحرش بالناس فيضايقهم في شئونهم كما يفعل المجانين...إنه مختلف"[2].

إن ارتباط الرؤية السردية بالواقع . الإنساني بعامة . لم يكن من باب نقله وتسجيله كما هو، وإنما رغبة في تحريكه وتثويره، والبحث عن بدائل، ويكفي أن يطل المؤلف بحسه ووجدانه وطاقته الإيحائية على واقع المجتمع العربي على وجه العموم الذي ينتمي إليه بنظرة فنية، تتحول معها اللغة

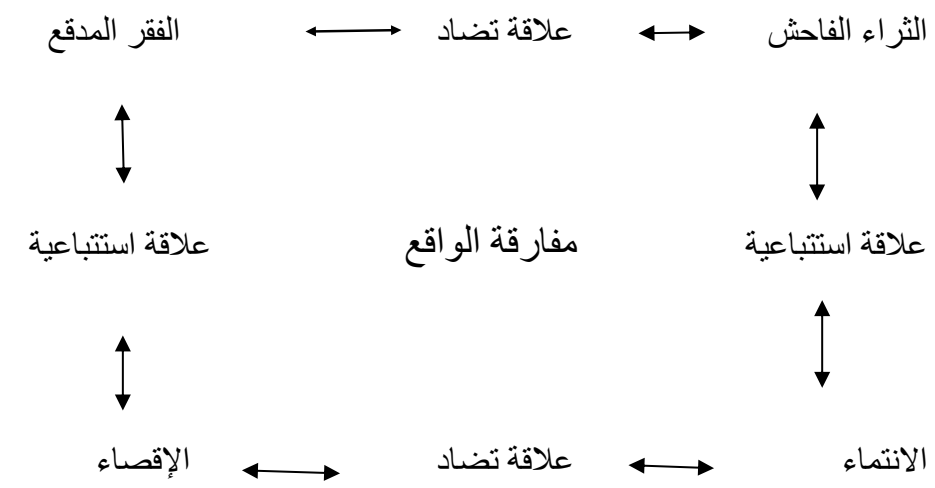
---

[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص 135.

[2] محسن الهاجري، حرام عليك، قصة "مجنون" ص 71.

السردية إلى أداة، وإلى توصيل دلالات أغفل عنها المجتمع، وانهمك في الماديات الطاغية التي أنتجتها حياة الثراء، والرفاه غير المحدود في بعض المجتمعات العربية، بخاصة منها تلك التي تزخر بالرخاء والرفاه، والحال هذه أن مثل هذه القصة تجمع بين الواقع والخيال من منظور أنهما "القوتان الرئيسيتان اللتان تشكلان السرد، وتسبب التغيرات في العالم الخارجي تغيرات في الموضوع"[1].

ولعل انحدار فئة من الناس كما تم التقاطها عند بعض المؤلفين في مشهدية مرعبة تصور فظاعة العيش الذي تحياه هذه الفئة بدرجة أدنى من الحيوانية، وهو ما جعل الرؤية السردية تتشكل عن طريق وعي هؤلاء المبدعين، في القصة القصيرة، على وجه العموم في الإبداع العربي، والذي بدأ يعنى بمشكلات المجتمع ونسيجه السيسيولوجي والثقافي، وهي في الحقيقة إيحاءات ونداءات لإعادة التوازن الاجتماعي، والثقافي، والنفسي، والعاطفي، لأي مجتمع انخرط في بذخ العيش؛ مما جعل الهوة سحيقة من فئة تتمتع بكل مرفهات الحياة؛ لانتمائها الطبقي، وفئة أخرى تحرم من أدنى مستويات العيش الكريم، ويمكن التمثيل لهذه المشهدية بالمربع الآتي:



الشكل التوضيحي (3): المشهدية

[1] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، 1198، ص60

أما ثنائية التضاد عند القاص حسن رشيد، فقد بدت أبجدياتها من خلال قيم الطمع والبخل والاستحواذ والتملك التي يخص بها السارد شخصية العم إبراهيم في (الرائحة الغريبة)، من مجموعة **(الحضن البارد)**. فالسارد يقدم هذه الشخصية من خلال صفاتها وأفعالها، " تأملت سحنته....سنوات وسنوات وعم إبراهيم لم يتغير كما كان فيما مضى، رث الثياب... لماذا هو رث الثياب؟ مع أنه يمتلك الكثير من المال؟"[1]، وهنا نلاحظ التعارض بين الهيئة والقدرة، وهو تعارض في بنيته الشخصية النفسية والأخلاقية؛ لأنه على المستوى الإنساني رجل قاسي القلب، متعجرف، ولا يتعاطف حتى مع أقرب الناس إليه، "وعندما ماتت أخته العانس... لم نشعر بأنه يعيش مأساة إنسانية يرتبط معها بعلاقة الدم... لم يحزن".[2]

العم إبراهيم، إذن، هو تاجر نهم، يُعرف بالشح الشديد، يشتري البيوت القديمة بسعر زهيد، ويعيد بيعها بأسعار خيالية، يوهم أصحابها بأنها لا تصلح لشيء، وهي في الواقع تصلح لعمارات من عدة طوابق، " ذهب السارد للقاء" عم إبراهيم "في حيهم القديم، وأحس برائحة غريبة في دكانه المتهالك، الذي يقدم صورة من صور الماضي، تغير كل شيء إلا عم إبراهيم، الذي ظل متمسكًا بالحي، واشترى معظم بيوته وأجرها للفقراء والعمال، كما ظل مقيما بالحي؛ حتى يتسنى له تحصيل الإيجارات، غير مبال بمعاناة أولاده. في الماضي كان لا يزوره أحد، وكان قميئًا، وزاده البخل قبحا، وهو ما ظهر في لقائه بالسارد. بدأ حوارهما هادئا؛ نتيجة رغبة عم إبراهيم في شراء بيت السارد القديم؛ ومن ثم عرض مبلغا زهيدا ليقنع السارد والده بالبيع، وعندما طلب الأول مبلغا كبيرا، أو المشاركة، ثار عم إبراهيم بشدة. خرج السارد من الدكان وهو يشعر أنه ولد من جديد، أو أنه خرج من قبر معتم؛ من ثم أحس بجمال الكون وبساطة الحياة. "[3]

صفات العم إبراهيم:

1. التمسك بمظهره: "**سنوات لم يتغير**"

---

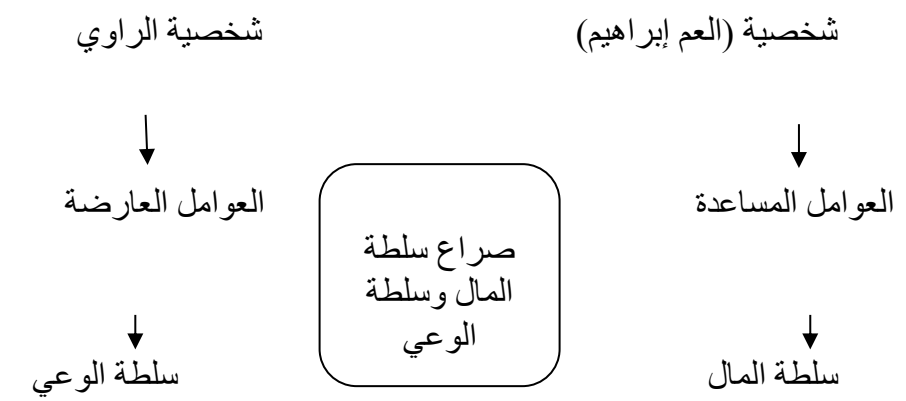
[1] حسن رشيد، مجموعة الحضن البارد، قصة، الرائحة الغريبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2001، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

[3] المصدر نفسه، ص 97.

2. البخل الشديد: "**لا يتمتع بماله**"
3. القسوة: " **ماتت أخته ولم يحزن**"
4. الغش: " **يشتري العمارات بثمن زهيد**"
5. الطمع: " **بيعها بثمن مرتفع**"

وفي هذه الحالة فإن شخصية العم إبراهيم تتعارض مع شخصية الراوي (الابن) الذي رفض أن يسمح لأبيه ببيع البيت، على نحوما بينه الشكل التوضيحي التالي :



الشكل التوضيحي (4): ظاهرة الصراع

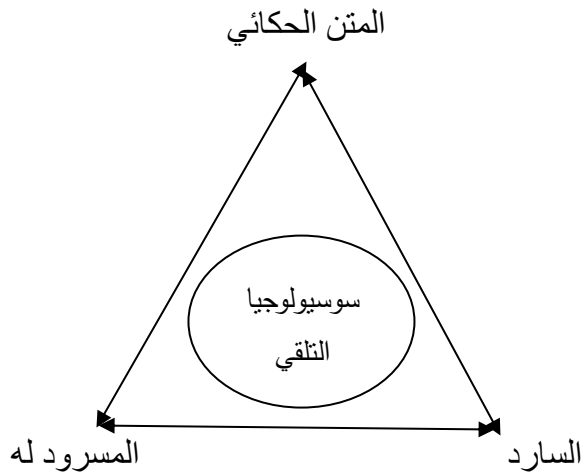
لا شك في أن معظم هذه القصص المنتقاة من رصيد القصة القطرية ما هي إلا تجسيد لمعاناة فئة من الناس . قد يشترك فيها القطري وغير القطري . ورأينا أن تجمع هذه المدلولات في إطار ما

أسميناه **(ثنائية التضاد)** بوصفها دلالات اجتماعية، أظهرت حضورها الطاغي، مكاشِفة الوعي القصصي لتناقضات الواقع التي تنطبق على المجتمعات العربية . بوجه عام . في فترة الانتعاش الاقتصادي، وبخاصة مع بروز النفط في كثير من الدول العربية. وقد عالجت معظم هذه النصوص الفارق المادي الذي جعل بعض الفئات تنزل إلى القاع، وتتلظى في جحيم الفقر، والحاجة، والإقصاء، والتهميش، في حين تحتكر الأقلية من الأثرياء هذا الفارق، ويستحوذ على الخيرات على نحو ما نجده مثلا في المجتمعات العربية ذات الكثافة السكانية المتزايدة؛ الأمر الذي من شأنه أن عمق من الشرخ داخل النسيج الاجتماعي لهذه المجتمعات.

وبما أن الفن هو استبطان للواقع ومكاشفة واعية لما يحدث فيه، فإن وجود بعض الشخصيات المعارضة مثل ما حدث مع شخصية **(العم إبراهيم)** هو دليل على الأصوات الواعية التي تجنح إلى التغيير، وترغب في محاربة الظلم والاستغلال المفرط، والطمع، والنهم، وغيرها من قيم الشر التي تؤدي إلى الإفلاس الأخلاقي والدمار الروحي.

ولا شك في أن تجارب جمال فايز، وحسن رشيد، ومحسن الهاجري، وخليفة الهزاع، القصصية ما هي إلا تجارب واعدة تتلمس خطاها في واقع منظورا إليه من "**الراوي الواصف**" المنتج لرؤية واقع مغاير؛ إذ " الراوي الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف، وهو الذي يفتتحه في المواطن التي يرى حضوره فيها ضروريا، ويختتمه عندما يقدّر أنه أدى الوظائف الموكلة إليه. وهو الذي يدرجه في خطته العامة في علاقته بالمروي له. فالراوي الواصف يعلق ظرفيا وظيفته ساردا للأحداث ويحافظ، في الآن ذاته، على هويته راويا يخاطب مرويًّا له/موصوفا له، يشترك وإياه في مستوى السرد، وفي العلاقة بالحكاية"[1]،أي بالحكاية التي تعبر وبشكل مباشر عن قضايا وهموم المجتمع الذي تنتمي إليه؛ مما قد يهيء جوًّا لسيسيولوجيا التلقي كمدخل لعلم اجتماع الظاهرة الأدبية.

[1] محمد القاضي، وأخرون، معجم السرديات، ص 468.



الشكل التوضيحي (5): سيسيولوجيا التلقي

وبناء على هذا التصور فإن الكتابة السردية ليستتصويرا فوتوغرافيا للواقع، حتى إن كان هذا الواقع هو موضوع الحدث، وموضوع المتن الحكائي؛ ذلك أن مخيلة المؤلف بوسعها أن تتبنى موقفا جدليا وفلسفيا إزاء هذا الواقع وإشباعه بملامح رؤية العالم، وهو ما يشكل موقف السارد من عالمه الإبداعي، وفق مصطلحات ما تطلقه نظريات السرد بمصطلح (الرؤية السردية) الذي تعددت مسمياته على مستوى الإجراءات النقدية التحليلية لطرائق السرد، بوصفها مفهوما مركزيا، فقد عرف هذا المصطلح بـ "(وجهة النظر) والرؤية Vision، والبؤرة، وحصر المجال، والمنظور، والتبئير، بل إنه اتخذ أحيانا بعدا لفظيا محوريا، وأصبحت له "مجموعة لفظية" تدور في فلكه كلما تم التعامل معه، وهذه الخاصية لم تتح لأي من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي

واختيار هذا الاسم، أو ذاك، كان في أحيان كثيرة محملا بدلالات وأبعاد يعطيها أياه هذا الباحث أو ذاك وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها "[1].

وبما أن مفهوم الرؤية للعالم يعد مفهوما مركزيا في تحليل الخطاب السردي فقد تطور هذا المفهوم من كل الجهات، سواء ما تعلق منه بإنتاج الخطاب أو بتأويله وتلقيه، وقد حرص الباحثون، وعلى رأسهم جون بويونJean Pouillon على منح هذا المكون السردي موقعا مركزيا ضمن تحليل الخطاب السردي، فقد انطلق من التعالق الوثيق بين (القصة) وعلم النفس لكي يستخلص ثلاث رؤى للعالم هي: الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج[2]. ومهما تعددت التسميات فإن كفاءة المتلقي تستعين بهذه الرؤى؛ لإضاءة عالم القص، منظورا إليه بوصفه بنية ذهنية وليس بوصفه واقعا معطى.

وحتى لا يتصور بأن الأدب انعكاس حرفي لواقع حدث، وأن فصل النقاد بين تجربة الكتابة في ارتباطها بالمخيل والواقع كمادة للامتصاص الأدبي، ولذلك وجب التمييز بين "الرؤية للعالم، ومفهومي **(الوعي القائم)** و **(الوعي الممكن)**، ذلك أن الوعي القائم هو الوعي الموجود في الواقع،وهو حصيلة حوافز وتحريمات متعددة يتحملها وعي طبقة من جراء الممارسات المختلفة التي تمارسها الفئات الاجتماعية الأخرى ومختلف العوامل الطبيعية والكونية، في حين يمثل الوعي الممكن درجة الوعي التي يمكن أن تصلها طبقة ما، لولا وجود عوائق تحول دون تحقيقه في الواقع وتؤدي إلى تعويضه بالوعي القائم"[3]، وليس بالضرورة أن يتطابق وعي المؤلف مع وعي الطبقات التي يكتب عنها؛ لأنه في الحقيقة يتبنى وعي طبقات وفئات أخرى، " وهذا ما يجعل الرؤية للعالم أداة تمكن من النفاذ عبر البنيات الخيالية إلى بنية ذهنية ضمنية تتمثل في وعي ممكن، يتجاوز الوعي القائم في الواقع للفئة التي يستمد الروائي نماذجه منها "[4]، وقد رأينا من خلال النماذج المنتقاة أن النصوص القصصية

---

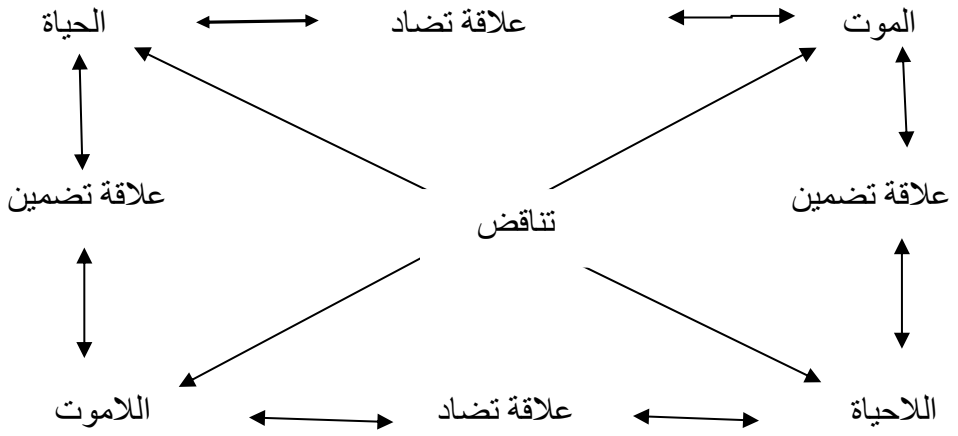
[1] بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي وإشكالية المفاهيم وأجناسه الروائية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 158.

[2] المرجع نفسه، ص 160.

[3] المرجع نفسه، ص 165

[4] المرجع السابق، ص 166.

محملة بدلالات القهر وعدم الجدوى، تستمر معها حياة فئة المقهورين في جدلية الموت / وعدم الموت، الحياة /وعدم الحياة، كماهو مبين في الشكل التوضيحي التالي :



الشكل التوضيحي (6): مربع غريماس

فعندما تعيش في منطقة الانشطار يعني أنك لا تنتمي إلى أي نوع من الوجود، إنه وجود مفرغ من القيم الذاتية والإنسانية، ومشبع بالاستلاب والامتهان والحرمان، وهو وجود ينتابه القبح والدمامة، يعيش أصحابه في قاع مجتمع مترف على فضلات النفايات، يموتون في حاويات القمامة.

تشكل رموز " **الرافعة**" و "**الغيمة الكبيرة**" و " **حاويات القمامة**" و " **العم إبراهيم**" و "**فلسفة شحاذ**" المشهد المرعب لدى كتاب القصة، ويبدو لي في ضوء هذه الكتابات أن الواقع القطري كان يعيش قبل تنامي المستوى الاقتصادي والاجتماعي وضعا مغايرا وغير مألوف، لم ير فيه مبدعو القصة

وفرة السمات الإيجابية التي شكلت رصيدهم الثقافي والإنساني، كما كانوا عليه في العهود السابقة؛ لأن نعمة النفط أدت إلى مزالق خطيرة، تمخضت عنها خيبة أمل كبيرة بجدوى موجة ركب الحضارة المعاصرة.

وليس غريبا . والحالة هذه . أن يصور القاص القطري التحولات الجذرية للإسهام تكوين مجتمع حضاري، تباينت فيه الصراعات المتباينة "نتيجة الانقلاب السريع في الحياة الاجتماعية، أو في أعقاب ظهور البترول الذي كان بمثابة الجسر الذي عبر عليه القطريون من الماضي إلى الحاضر، فقد كان المجتمع القطري حتى أوائل الخمسينيات على حالة من البداوة إلى أن بدأت عائدات الثروة النفطية تتدفق على البلاد، معلنة دخول قطر مرحلة جديدة من مراحل التطور الاقتصادي، انعكست آثارها في شتى جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية."[1]

[1] ينظر، محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر . دراسة فنية اجتماعية، ص231.

المبحث الثاني

الرؤية السردية لتيمة البحر

1. الرؤية السردية النوعية لتيمة البحر

أ. الرؤية الرومانسية للبحر

ب. الرؤية الواقعية للبحر

ج. الرؤية الرمزية للبحر

2. الرؤية السردية البنائية

أ. السردية البنائية الكلية

ب. السردية البنائية الجزئية

إن أولى مظاهر السرد القصصي وأكثرها تأثيرا في أفق المتلقي واستحواذا على تذوقه هي "**تيمة البحر**" بحكم انتماء معظم الكتاب إلى البيئة التي يعيشون فيها، وهي بيئة محاطة بالبحر، فالبحر حاضر في نصوصهم عبر التذكير والحلم، بوصفه ملاذا روحيا ورومانسيا وعاطفيا، تشتبك به لحظات التأمل في الحاضر البائس الذي لا يمتلكون منه فرارا، " فقطر شبه جزيرة تلتف من حولها المياه شمالا وشرقا وغربا، وهي غير كبيرة أو مترامية الأطراف، ومن ثم كان من الطبيعي أن يصبح هذا البحر عنصرا جوهريا في جميع نواحي الحياة التي يعيشها سكان الجزيرة، والواقع أن البحر يفضي بالفعل على أهل قطر سمات مميزة، ويربط بينهم بعلاقات تقاليد اجتماعية جعلت لحياتهم نمطا فريدا، ودفع الحياة الأسرية وربطها بعادات وتقاليد اجتماعية تستمد أصولها جميعا من الحياة على شاطئ البحر، أو السعي وراء الرزق في جوفه."[1]

كما أن للبحر حضورا أسطوريا وخرافيا تعلق به الملاحون وصيادو اللؤلؤ الذين يرحلون ولا يعودون، أضف إلى ذلك أنه رمز للتجدد والعطاء والانبعاث، كما أن للبحر دلالات خارج التسمية، فهو انعكاس لعلاقات اجتماعية معينة، وحرية الفرد وتمرده، واحتفاله بجاذبية عنفوانه، كما أنه تجسيد حي لرؤية الذات المبدعة وانعتاقها. وهو أيضا منبع للإلهام والفيض الإبداعي، ومصدر كل رومانسيات في العالم.

هذه السمات الدلالية وغيرها تجعل من "تيمة البحر" عنوانا لاستجلاء ملامح تحولات الخطاب السردي، واتساع مجاله الدلالي. وقد نجد استعمالات مصطلحية أخرى غير "التيمة" مثل (القطب الدلالي) أو (النواة الدلالية) التي لا مجال لاستكشافها إلا بعد التفكيك الدلالي للمفردات التي هي وحدات دلالية معقدة تتماسك فيها بعض المعاني المختلفة، لكنها بسيطة،[2] وهو ما ينطلي على مصطلح "تيمة"، على أنه فضاء يلتئم مع دلالات أنتجها البحر بوصفه علامة، وكل ما يتعلق به، أو يحيل إليه، فالبحر استغراق للحلم والحرية وتعويض عن الزمن الضائع، وتجربة للانعتاق، ولذلك كان الغوص فيه ضربا من المغامرة واللذة العارمة والعلاقة معه محفوفة دائما بالخوف من عدم العودة " فالبحر قدرة سحرية على امتصاص الهموم وتذويب مشاكل المشكي إليه؛ إذ يسمع البحر الأحلام المقهورة وطموحاته

---

[1] ينظر، محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر . دراسة فنية اجتماعية، ص 204،203.

[2] ينظر، سمير المرزوقي: مدخل إلى عالم القصة، ص 120،119.

بالرحيل على ظهر قواربه الورقية المفترضة، في رحلة جمالية مجهولة إلى عوالم متخيلة، يتحقق فيها المرغوب فيه، وهو بالإضافة إلى هذا وذاك الحضن الدافئ والملاذ الأخير لكل من أراد أن يبوح أو يعترف"[1]، وبذلك فإن القراءة التي تحفر في " تيمة البحر" . بوصفه علامة . عليها أن تمتلك أداة لتفكيك تشتت المعنى، وهي من جهة ثانية تبحث في الارتباطات الداخلية للأنظمة الدلالية، ذات الصلة بتيمة البحر ؛ أي: إن القراءة عليها أن تخوض في نظام العلاقات النصية والتباساتها، ومن المقولات الأساسية للعلامة أن الدلالة لا تستقطب من سطح النص وحسب، وإنما يجب استجلاؤها انطلاقا من نظرة توليدية للمعنى؛ ولهذا السبب فإن البعض يفصل "مصطلح" (قطب دلالي) على (محور دلالي)؛ لأن كلمة قطب تعني بصفة أوضح وأدق الاستقطاب الدلالي حول نواة دلالية Seme[2]

وقد لاحظنا أن تيمة البحر هي نواة الاستقطاب في معظم المجموعات القصصية؛ وذلك لعدة عوامل حولت البحر مع الزمن إلى علامة توحي إلى أكثر من دلالة، " وفي صورة تعدد الأقطاب الدلالية وتداخلها ضمن أثر أدبي ما، يحتم على القارئ الناقد ترتيبها حسب أهميتها الكمية، فكلما اتسع قطب دلالي، كان ذلك دليلا على قيمته بالنسبة إلى المؤلف.[3]

ولعل سيطرة "تيمة البحر" بوصفها استقطابا دلاليا له ما يبرره في الخطاب السردي للقصة القصيرة في قطر. فمن حيث البيئة فإن البحر يعد تمثيلا حقيقيا لذاكرة تحفر في الماضي السحيق، وترتبط بكل رموز العنفوان والسطوة مثل المرساة، وصيد اللؤلؤ بالطرق التقليدية على سفن خشبية، وغيرها من طقوس الملاحين ومغامراتهم ورحيلهم الدائم؛ مما يشكل علامة استثنائية مع عالم البحر، عالم المجهول مع الغوص بوصفه " أكثر الحرف التي مارسها الإنسان، صعوبة وخطورة، نظرًا لما تنطوي عليه من جهد وصبر وعناء... توارثه القطريون جيلا بعد جيل، ومنه انبثقت التقسيمات البحرية للعاملين في الغوص.... فقد كان الغوص هو السمة المميزة والحاسمة في تشكيل حياة المجتمع القطري".[4]

---

[1] عبد الملك أشبهون، رحيل البحر بين ثقافة النفط وقيم تكاد أن تندثر، مجلة البيان، الكويت، ع 424، 2005، ص 51،52.

[2] ينظر، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، 119.

[3] ينظر، نفسه ص 121.

[4] محمد كافود، وآخرون، القصة القصيرة في قطر . دراسة فنية اجتماعية، ص 204.

أما من حيث الحس العاطفي فإن البحر كان، وما يزال، رمزا للرومانسية الحالمة، والانجذاب الوجداني، والوله، والانخطاف، والعشق، وما يدخل ضمن هذه الدلالات من قيم التحرر، والانعتاق، والانطلاق، والرحيل غير النهائي الذي يزود الذات بروح نقية، وصفاء الوجود.

كذلك يعيد البحر طاقة خلاقة لاستلاب العجائبي ويجسده، فلطالما تمثلت تجارب الشعراء والروائيين الكبار رمزية العجائبي؛ لما يحمله من كثافة، وشاعرية، ومجهولية، وغرائبية. لهذه الأسباب، وغيرها، رأينا أن نقارب " تيمة البحر" في القصة القطرية القصيرة في ثلاث مستويات:

- ❖ الرؤية الرومنسية للبحر
- ❖ الرؤية الواقعية للبحر
- ❖ الرؤية الرمزية للبحر

1. الرؤية الرومنسية للبحر

يعد العنوان من أهم تمظهرات الخطاب التواصلي بين الباث والمتلقي، وهو من الإنجازات المدهشة (القاصدة) إلى اختراق أفق التلقي، كما أن من أهم وظائفه التعيين. ومن العناوين ما يشكل معادلا موضوعيا للنص المبدع، ومنها ما يكون خادعا بحيث يوهم المتلقي، أو المرسل إليه، بما لا يقصده أو يزعمه، ولذلك فإن قصة(**ساحل**) للقاصة هدى النعيمي ضمن مجموعتها (**المكحلة**) يعد تصديرا لما سوف يأتي من الأحداث، وهي لا تحتاج إلى أية مبررات تأويلية، فالعنوان يعكس حالة الشعور المنتشي بغواية البحر، ويكشف عن علاقة مباشرة مع البحر، وهو بعيد عن العناوين الخادعة التي توهم القارئ بشيء، وتدل على شيء آخر.

ومنذ الوهلة الأولى تضعنا القاصة في رحابة البحر برماله الرطبة، وموجاته الصغيرة:" الرمال رطبة، تتخلل أصابع قدمي برودتها، لم تفلح في تهدئة سخونة جسدي، حاولت المويجات الصغيرة أيضا، لم تنجح المحاولة معك، أشعر بحرارة جسدك من خلال أناملك التي تشتبك مع أناملي، خطواتنا على الرمال الرطبة واضحة وقوية، لون البحر ما كان بهذا الجمال القرمزي قبل اليوم. "[1]

[1] هدى النعيمي، قصة [ساحل] من المجموعة القصصية المكحلة، طباعة خاصة، 1997، ص 77.

فحتى إن بدا هذا التصور بسيطا وعاديا فإن النص يجنح لأن يكون رومانسيا من خلال الكثافة الوجدانية التي تحتوى عاطفة الروح والجسد. وتتخذ من البحر مرآة للذات وملاذا للروح، تتلون من خلاله الطبيعة **(لون البحر، الرمال الرطبة، المويجات الصغيرة)** بلون المشاعر في عالم تصنعه أحلام الساردة في هروبها من ضيق عالمها المغلق (للذات).

فالساردة، إذن، تتخذ من جدلية الداخل/ الخارج، أو الذات/البحر، مسافة للتحرر، وأفقا للانعتاق. ولعل مبدأ القراءة في هذه الحالة يتفق مع رؤية موريس بلانشو Maurice Blanchot الذي ركز "على جدلية الأثر الأدبي، شعرا كان أم نثرا، شعرا نثريا، أم نثرا شعريا، ينبض عبر الشفافية والكثافة، والضوء والظلمة، والإشعاع وخفوت النور، هذا يعني بالطبع أن جوهر الأثر الأدبي لا يحشر في قماقم التمارين والنظريات الأدبية"[1]

ولعل البحر بهذا المعنى لم يكن في قصة **(ساحل)** بكل ذلك الاتساع والرونق وغير النهائية إلا بمقدار ما كانت الذات مصدرا للضيق والقنوط والمحدودية في الزمان والمكان، وهو ما يظهره السرد عندما نكتشف أن الساردة كانت رفقة من تحب في مكاشفة نادرة تتمتع بسحر البحر؛ لتواجه ضجر الحياة، وتقفز روحها مع كل موجة، وتنتشي بعذوبة البحر إيقاعا يغير مجرى العلاقة العشقية، ويحولها إلى مغامرة هاربة من زيف الواقع، وفوضاه. هكذا تبدع الساردة عالمها الساحلي الممزوج بألوان الربيع، معترفة في داخلها بحبها لرجل من نوع خاص، " أظنه الربيع، هذه التسميات الحلوة، لن تكون إلا ابنة للربيع، النسيم الربيعي يبحث عن من يلهو معه على الساحل المهجور، وجد في خماري الأبيض ضالته فأسقطته، لم أمانع، انسدلت خصلات شعري الأسود على كتفي، أحببت أن يلهو معها نسيم البحر الربيعي أمامك يا رجلا من نوع خاص، خاص بي، بي أنا"[2]، ومن خلال هذه الوقفة الساحلية يزداد انهيار اللحظات العشقية في وجدان الساردة عبر تذكرها لكل تلك اللقاءات الصامتة التي جمعتهما

وقد اصطنعت القاصة جوا شاعريا، ورومانسيا اشتدت من خلاله لفحات اللقاء وحرارته رغم برودة الشاطئ ونعومته.

---

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص 211.

[2] هدى النعيمي، قصة [ساحل]، ص 77،78.

وقد استطاعت القاصة عبر هذه القصة أن تعيد ابتكار المكان؛ إذ جعلت الساردة تختصر مسافة عشرين عاما في لحظة لقاء عشقي متميز، تنسدل فيه خصلات الشعر الأسود، ويعبث بها نسيم البحر في جو ربيعي مربك "الرجل الذي انتظرت عشرين عاما ليصل معك للساحل المهجور لنرسم معا خطوات قوية وواضحة على الرمال الرطبة"[1]

إن عنفوان الزمان والمكان والتحامهما جعلا القاصة تبتكر عالما وجدانيا من الدفء والاشتهاء، واللذة والعذوبة، وقد تمكنت القاصة من أن تنوع السرد بين الماضي والحاضر، وتتجول بالقارئ بين همسات بحرية وأوراق منسية، وهي تتساءل عبر صوت الساردة " هل المسافة للساحل بعيدة إلى هذا الحد؟ هل تتطلب عشرين عاما...لنصل؟[2] وهي في الحقيقة المسافة للقلب.

وإذا كانت تيمة البحر في قصة**(ساحل)** للقاصة هدى النعيمي تحمل عفّة الرومانسية، فإن هذه التيمة مع ناصر عبد الله المالكي تحمل درامية النكد والبؤس في معظم قصصه، كما في قصة **(رحلة الغوص)** من مجموعة **لعنة البحر** على نحو ما تسرده الشخصية الرئيسة (عبد الله) الذي أجبرته الحياة على ركوب هول البحر لسد ديونه المتراكمة في مشهد درامي، فما كان منه إلا أن "يعدّ حاجيات رحلة الغوص الكبير، عندئذ تجول ذكرياته مع والده المتوفى، وما كان يقوم به في المناسبة نفسها، ويتذكر اصطحاب والده له إلى رحلات الغوص القريبة، كل تلك الذكريات أحاطتها هموم الديون، ورغم مخاوف الرحلة فإنه لا بد منها لسد تلك الديون المتتالية. دخلت عليه والدته فرحب بها، ودار بينهما حوار حول خطورة رحلته وخوفها عليه، واضطراره للقيام بها .اتجه عبد الله إلى شاطئ البحر، إذ يلتقي رجال الحي في مراسم ليلة السفر، لم يستطع عبد الله النوم هذه الليلة، إذ التقى طيف والده، الذي حضر لمواساته. وفي الصباح ودع أمه وأخوته واتجه لشاطئ البحر، حيث شقت السفن الشراعية طريقها[3].

ولعل الصورة نفسها، مع القاص نفسه، في قصة **(الرداءالأسود)** تتكرر بدلالة متفاونة؛ إذ يعم هذه القصة، في نهاية المطاف، خير وفير بعد عناء وتعسّر في الوصول إليه، مما يعني أن رحلة البحر تبدو شاقة، تجبر المغامر في اكتناه عالمه الفاقة، والضيق من سبل العيش في حياة ضنك.

---

[1] نفسه، ص 81.

[2] المصدر نفسه، 81.

[3] ناصر عبد الله المالكي، لعنة البحر، قصة [رحلة الغوص]، الدوحة، مطابع الراية،200 ص 13،7.

وغير بعيد عن هذه الصورة نجد قصة (**تجري الرياح بما لا تشتهي السفن)** للقاص نفسه التي تطرح الموضوع نفسه، وكذلك في قصة **(المصائب لا تأتي فرادى)**، وقصة **(الفرج بعد الشدة)**، وقصة **(السقوط في الهاوية)**، وقصة **(النجاة من الغرق)** وقصة **(خطط العودة)**، وقصة **(تنفيذ الخطط)**، وقصة **(الفاجعة)** وغيرها من القصص التي تخصص فيها ناصر عبد الله المالكي، لعل أهمه القصة التي ربطها باسمه تحت عنوان **(البحر وعبد الله)** إذ "يبدأ السرد بتوضيح العلاقة الوطيدة بين البحر وأهالي البلدة منذ القدم، فهو مصدر رزقهم، وباب بؤسهم ومعاناتهم ولا سيما عبر مهنة الغوص. يتم تحليل علاقة عبد الله خاصة بالبحر، تلك التي بدأت بالولع به منذ نعومة أظافره عبر قصص والدته عنه، ثم وصلت إلى درجة من الحميمية والألفة، إذ كان الشاطئ ملاذه عندما تضييق به نفسه. كان يخاطب البحر صديقا، ويعاتبه ويلومه كما يعاتب عيشه، وأخيرا كان تحدي عبد الله للبحر بالعمل فيه، وهذا ما يدفعه إلى تقديم تساؤلات شتى حول موقف البحر منه عبر ما وقع له، منها: هل أحاديث أمه عن غضب البحر حقيقة أم خيال. .وغيرها من الأسئلة التي لم يجد لها جوابا[1].

أما ليلى درويش فإنها توظف تيمة البحر بما يستدعي الذكريات المؤلمة، سواء في قصة **(شتاتُ نفَسٍ)** أو في قصة **(القادمُ من بعيدٍ)** من مجموعة [طرق وصرير]؛ فهي تستحضر في **(القادم من بعيد)** ما يمكن أن يرسم صورة التضاد في الحياة، في إشارة تدل على انفعال نفسي تنتاب الشخصية الرئيسة، وتأثيرها على المجتمع، بالنظر إلى ما يشكله التأزم بين الفرد ومحيطه من جهة، وبين الفرد ومجتمعه من جهة أخرى في علاقة جمعتها الرؤية السردية الموحشة في صورة التذكر، كما جاء في هذا المقطع: "يجلس الزوجان على شاطئ البحر حيث تلعب طفلة، تعيد إليهما ذكرى ابنهما الذي غرق هنا منذ عام؛ مما يثير ذلك آلامهما ودموعهما، وتستعيد الأم ذكريات ابنها ومرحه معها على شاطئ البحر، وكيف غرق في لحظة سهو تبتسم وسط دموعها وتضع يمناها على بطنها، فهناك طفل قادم يأملان أن يعوضهما عن الفقيد"[2]

---

[1] ناصر عبد الله المالكي، قصة [البحر وعبد الله] من مجموعة لعنة البحر، الجزء الثاني، ص 21،23.

[2] ليلى درويش، قصة القادم من بعيد، من مجموعة، طرق وصرير، بيروت، العلا للثقافة والنشر والتوزيع،2011 ص23،24

أما محمد حسن الكواري فإنه يسرد لنا في قصة (آخر أبناء الشيخ) من مجموعة [أبدا لم تكن هي]، علاقة تبادل الأدوار بين جيلين كلاهما يعاني من الاغتراب، نتيجة الانفصال مع طبيعة الحياة في سرد يحمل دلالات الرؤية المأسوية، كما في قول السارد: "يخرج الشاب /الابن من بيت قديم مطل على الشاطئ، ويتجه إلى الشيخ /الأب الجالس فوق صخرة تصطدم بها الأمواج. ثم يدور بينهما حوار طويل، حول علاقة الأب بالبحر، فهو يرى البحر كائنا بشريا سويا يشاركه إشكاليته. يناقش الابن أباه حول بيع بيتهم القديم، لكن الأب يرفض، فيقرر الابن الرحيل مثل أخوته، ويحاول الأب إقناعه بالبقاء وبيان خطر هذا الرحيل، لكن الابن يصمم. عندئذ يرضخ الأب لرغبة أبنائه في بيع البيت المطل على البحر، لكنه يطلب من ابنه أن يضمه، وعينا الشيخ تفيض من الدمع وهو ينظر إلى البحر إلى أن فاضت روحه."[1]

أما القاصة سهيلة آل سعد، فإنها تروي في قصة **(وغادرت في صمت)** من مجموعة [في زمن الحرب] حالة الصراع مع الوجود في هذه الصورة: "كنا قد غادرنا شاطئ [الرويس] عند شروق الشمس، أتوا بقارب صغير، وركبنا فيه أنا وأمي وجدي وجدتي وصاحب المركب مع بعض الأشخاص. وضعت أمي صرة ملابسها عند قدميها، جلست في المؤخرة، وجلستُ إلى جوارها. تحرك القارب، وضربت المجاديف المياه؛ فأصدرت صوتا حزينا. نظرت إلى أمي... وكان وجهها أصفر كالليمونة عندما رفعت جانبا من(الغشوة) التي تغطي بها وجهها. نظرتُ إلى السماء وكانت واسعة مخيفة، ونظرت إلى البحر، وبدا بلا نهاية موحشا ... أغمضت عيني.. واستيقظت على حركة ارتطام المركب بالشاطئ.. التفت إلى أمي فوجدتها ضئيلة جدا وكأن رحلتنا استغرقت سنوات لا ساعات... ذهبت أمي مع أناس. ومرت خمسة أعوام مذ رأيت أمي. دأب جدي وجدتي على إخباري بأنها بخير وأنها الآن في السماء."[2]

لعل العامل المشترك في تيمة البحر بين هذه القصص، وقصص أخرى كثيرة في الأعمال القطرية هو ما ترمي إليه من هواجس الرؤية المأساوية، غالبا ما تكون فيها الشخصيات محاصرة بين

---

[1] محمد حسن الكواري، قصة أخر أبناء الشيخ، من مجموعة، أبدا لم تكن هي، الدوحة، طبعة خاصة، 2013، ص23،15.

[2] سهيلة آل سعد، قصة، [وغادرت في صمت]، من مجموعة، في زمن الحرب، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014، ص22.

صروف الدهر، والطموح المسدود باغتيال الحلم، وهو ما يجعل هذه الشخصيات تقف في وجه الواقع المرير، رغبة في إمكانية تجاوزه، بعد أن وجدت هذه الشخصيات صعوبة في التكيف مع الحياة وعدم القدرة على التلاؤم مع مستجدات العصر؛ وذلك من شأنه أن يزيد من توتر العلاقات والتكيف مع الواقع المرير بقيمه الجديدة، وفي ضوء ذلك يبدو تحقيق المثال صعب المنال، وذلك يشكل تضاربا بين الحلم والواقع، بخاصة حين ينتقل الحلم إلى كابوس برؤيته المأساوية نظير ما ينتاب الشخصية من قيم متحجرة لم تتعود عليها من قبل، وغالبا ما تكون سببا في تأزم الحياة في مقابل السعي إلى الخلاص بشتى السبل لإيجاد حلول تقريبية، على نحو ما تعرضه تيمة البحر في معظم هذه القصص.

إن إمكانية تفسير مثل هذه النصوص القصصية يعد حافزا لإعادة ابتكار الواقع الذي انطلقت منه الكاتبة ومضامينه الاجتماعية التي تفرض على المرأة العربية التزام حدود معينة، وعدم تعطيلها.

وباختراق أفق التلقي تكون معظم هذه القصص قد حددت موقفها الأدبي والإنساني من العلاقات الاجتماعية مع المحيط، وفي مثل هذه المواقف وجب علينا مراعاة الخلفيات الاجتماعية والسياقات الثقافية.

ويبدو أن ربط البحر بالواقع صعد من حالة طبيعة الوجود، فاختيار البحر لهذا الحدث جاء محملا بالكثير من المتضادات الدلالية التي تحمل في تضاعيفها انفعالات نفسية، واجتماعية متوترة، وأهمها:

- **الذات /البحر**
- **الداخل/الخارج**
- **الكتمان الاعتراف**

وفي ضوء ذلك، فإن السرد المرتبط بتيمة البحر في مثل هذه القصص "يشمل كل النتاج الإنساني الذي أثمرته الحياة /المعاناة، والحياة /المقاومة؛ فأغنته وأغناها عبر الانفتاح على المخيلة الإنسانية وطاقتها، وعدم الوعي وطفراته على نحو يساهم في الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف، والتمرد على القوانين، من خلال الإمساك باللغات الضائعة واستنطاق الرغبات السرية،

والشهوات الكامنة التي تستعيد كامل حضورها عبر المخيل وآفاقه العجائبية"[1]، كذلك لا حدود لقدرة التأويل ولا نهاية له في فك أسرار هذه العملية سوى الإلمام بتلك التمزقات التي تتجاوز معانيها كل القيم والدلالات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية.

2. الرؤية الواقعية للبحر

ارتبطت دلالة البحر في كتابات المبدعين على مر الأزمنة بفكرة العجائبي والغرائبي، وانفتحت المخيلة الإبداعية على لانهائية المجهول؛ وذلك يثير الدهشة ويبعث على التأمل فيما وراء الوجود، ويلجأ المبدعون عادة إلى توظيف بعض الحكايات الخارقة، مثل روايات الجن والعفاريت لتجسيد هذه العجائبية، كذلك يعد البحر مادة حكائية وافرة المعنى، عميقة الدلالة.

وبذلك تزداد علاقة العجائبي بالبحر في عدة مستويات لعل من أهمها:

- **البحر مسكن للجنيات، ومأوى لهن**
- **البحر مصدر للأسرار الخفية، والأخبار العجائبية**
- **البحر مكان لمغامرة الملاحين**

وبغض النظر عن القلق الذي يثيره البحر في النفوس، فإن مواجهة الرعب هي لحظة نشوب المغامرة والسياق الذي تتشكل فيه الحكاية، وفي جميع الحالات فإن الناس جميعا يشتركون في لحظة العجائبي وابتعادها عن المنطق " فلحظة الصدام بين الانفعال والتعقل لحظة دائمة التأزم، وغير قابلة للحل؛ إذ يشكل (العجائبي) ثورة حقيقية على نظام المعقول الطبيعي، وفيه يتجاوز الممكن مع غير الممكن القاعدة مع الاستثناء، تجاوزا يزعزع بداهة الممكن، وبداهة قواعده[2]، بمعنى أن العجائبي هو ابتعاد مطلق عن الحقيقة، وخروج عن المنطق والمعقول، وكل الأنظمة الطبيعية والواقعية.

وربما لأجل هذا السبب فإن استهام المبدع بالعجائبي والخارق يعد دافعا لاشعوريا لبلبلة التوازنات والتوافق الكوني، وإعادة تشكيله وفق رؤيته، " ويمكن أن نعد قيام (العجيب) على الانفعال دليلا على ارتباطه بدوافع لاشعورية ذات منشأ جمعي، أو على حد قول ليفي برول Lévy-Bruhl:

---

[1] ملك الديماوي، السرد كسياق لإنتاج المعنى، الرابط، studyuae.asso-hanine.com

[2] لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2014، ص123.

يمكن تعريف (العجيب) بإرجاعه إلى العقلية البدائية التي لم تتصالح مع العقل بعد، ولا سلطان قويا للنظام عليها، وهذا هو حال عدم الشعور ،إذ يغيب سلطان العقل، وحيث تتسرب عناصر جمعية بدائية تجد تبدّيها خارج قواعد المنظومة الواقعية ومعاييرها؛ لأنها أضعف من أن تواجه صرامة المعقول."[1]

وإذا كان العجائبي بحسب البحوث هو ما كان ضد المعقول، بوصفه معادلا موضوعيا وذهنيا للبدائية من جهة، فإنه أيضا يمكن أن يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بعدم الشعور من جهة أخرى، وفي مثل هذه الحالة علينا أن نتساءل: كيف يتعامل الخطاب السردي مع مبدأ العجائبي؟ وهل يعيد توظيفه في سياق معين وبشكل مغاير عرضيا أم جوهريا؟.

لعله من الضروري الانتباه إلى إمكانية إشراك المتلقي في الانتقاء والحلم والتميز؛ " لأن قرار المتلقي في النهاية هو الذي سيحكم على جنس النص، فإذا رأى أنه من الممكن تفسير أحداثه ضمن النظم المألوفة للطبيعة فالنص حينئذ سينتمي إلى الغريب (Unconny)، وإذا رأى أنه لابد من ثقبل النص كما هو بعدِّ أحداثه خارجة عن العادة ومحتاجة إلى قواعد جديدة خاصة لا تنتمي إلى عالم الواقع، فالنص سينضوي حينذاك ضمن (العجيب) Mervelous،أما إذا بقي المتلقي حائرا، وانتهى النص بتعزيز حيرته، وشكل قدرته على الاختيار، وأبقاه على الحد، فإن النص سيقع ضمن دائرة "Fantastic[2]

وفي ضوء هذا السياق، وإذا عددنا النص العجائبي وسيلة فنية يستند إليها المبدع رغبة في التمرد على الواقع المألوف، فإنه ليس غريبا أن ينال الإبداع القطري . ممثلا في السرد . نصيبه من استدعاء ظاهرة العجيب الغريب في القصة، بخاصة حين ندرك أن هذه الظاهرة حققت حضورها منذ زمن بعيد في واعية الذاكرة الجمعية لمنطقة الخليج العربي . على وجه التحديد . مع البحر المرتبط بهول الأحداث التي يمر بها الغواص بصورة خاصة فيما كان يرويه من ملامح عجائبية وربطها برحلته البحرية المحفوفة بالمخاطر.

وقد عرف الخليج منذ زمن بعيد بصيد اللؤلؤ، ولا شك في أن أغلب سكانه البسطاء يعيشون على هذه الحرفة، وقد استطاع القاص جمال فايز استلهام هذه التجربة، وبعث فيها الحقيقة، وربط ذلك

---

[1] المرجع نفسه، ص 123.

[2] المرجع السابق، ص 55.

بحس عجائبي من خلال نسيج أحداث قصة **(حطام المسافات البعيدة)** التي يظهر فيها السارد متذكرا ما حدث لوالده الذي كان يبحر إلى صيد اللؤلؤ:" **وتبسم لما تذكر ماكان يسمعه من البحارة عن والده، فمن أجل حباته كان والده لا يتردد عن السفر إليه في مختلف أوقات مواسمه، حتى يوم أوكل إليه مهمة "النوحذة"، ظلت نفسه تهفو إليه، فيمكث أوقاتًا طويلة ينتزعه من أحشاء اليم، يكنزه في "الديين"، بينما الذين في الخارج يدب الخوف في نفوسهم، ولا يرتاح بالهم إلا إذا ظهر إليهم، وفي الغالب يخرج من أعماق البحر مع إطلاقه صيحات عالية تصل إلى عنان السماء، فيسحب "السياب" "الأيده"، يأخذ منه "الديين"، يمد يده ليرفعه إلى السفينة، لكنه في بعض الأحيان يضحك ويعود ليغوص من جديد، فيقف من على ظهر السفينة ومن في اليم مبهوتين، يتبادلون النظرات والكلمات، غير مصدقين مايرون فيه من جلد وإقدام، وتنهد، أخذ نفسًا عميقًا وهو يتذكر شيئًا آخر، يوم أخذه والده لأول مرة ليعمل "تبابًا" على ظهر السفينة، وفي هذه المرة، غاص والده كعادته لكنه لم يُر من بعدها ثانية، ومع مضي الأيام سرت إشاعة بأن جنية البحر فُتنت به فاتخذته خليلاً**" [1].

يبرز السارد صفات الرجل المقدام الذي فتنت به جنية البحر واتخذته خليلا، فهو الذي أبهر أصدقاءه الملاحين بمهاراته، وأدهشهم بقوة غطسه، وهو ينزل إلى أعماق اليم تارة، ويخرج في أعماق البحر تارة أخرى، وهنا يظهر السرد بطولة الغواص المبهرة على لسان (الراوي الابن)، وتصبح هذه البطولة بمثابة مقدمة لغواية الجنية التي افتتنت به فاتخذته خليلا.

وبالإضافة إلى غواية جنية البحر هناك علامة أخرى يستند إليها التأويل في توظيف العجائبي، وتتمثل في قول "**وقال أحد الغاصة، انه رآه في المنام، يمعن النظر في محارة ضخمة، ظل مشدوهاً بها، هائمًا فيها حتى أنسته نفسه** "[2]، فهذا الغواص الذي غطس لم يعد من البحر ليتحول إلى أسطورة عجيبة، بحيث وقعت في حبه جنية البحر بحسب رواية، وهام في محارة ضخمة بحسب رواية أخرى.

---

[1] جمال فايز، حطام المسافات البعيدة، المجموعة القصصية، الرقص على حافة الجرح، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2011، ص 11،12.

[2] المصدر السابق، ص 12.

والغريب أن رواية العراف تتجاوز علاقة الغرام والهيام العشقي مع الجنية إلى علاقة مطلقة مع أعماق البحر، فقد ورد على لسان (الراوي الابن) "**وأجاب "عراف" لما سئل، أنه لا يزال حتى الآن يجمع المحار من قاع البحر**"[1]

يبدو أن قصة " حطام المسافات البعيدة " اتجهت نحو استيحاء واستلهام الأجواء الخرافية لسكان الخليج الذين يقطنون بمحاذاة البحر، ويعيشون على صيد اللؤلؤ.

وغير بعيد عن تيمة البحر بوصفها مسكنا للجنيات، ومأوى لهن، نجد قصة **(مغامرة شاب يدعى خلف)** للقاصة بشرى ناصر العبادي من مجموعتها [المجنونة] التي تروي الحث نفسف بما يتشاكل مع قصة جمال فايز من حيث المضمون بتأثير الجن على الغواص في ضوء ما كان يعتقده النهج المتبع في الذاكرة الجمعية التي تعاملت مع العجيب الغريب، وما يتركه من أثر في اعتقادات الناس، على نحو ما جاء في قول الساردة:" تفتتح الساردة القصة بحديثها عن" أبي جابر "والد خلف وشهرته ومكانته، خاصة مع حكاية ولده التي صاروا يحفظونها؛ والتي تسجلها عبر ثلاث وقائع: **الأولى** تعبر فيها عن تميُّز خلف رغم صغره بابتعاده عن عالم الطفولة، وشدة تعلُّقه بالسدرة الوحيدة رغم ما شاع عنها من أنها موطن للجن. تعلقت الساردة بـ" خلف"، وحاولت التطفل لدخول ملكوت ذلك الصبي الجميل المفعم بالغموض العذب؛ لذا كانت تراقبه وتتأمل جلوسه، إذ يثيرها صمته وانقياده؛ من ثم كان خوف والدها عليها. مع اقتراب موسم الدخول للبحر، كانت أحلام الساردة بالهدايا الكثيرة، ومحاولتها الاقتراب من خلف في أثناء عزفه، لكن لم تنجح. **الواقعة الثانية** كانت سفر خلف بحرا؛ لعله يشفي عبر ابتعاده عن السدرة، ثم كانت العودة مبكرًا؛ بسبب نوبات الصرع التي تتوالى عليه وهو في القارب. وأخيرًا تأتي **الواقعة الثالثة**، وهي زواج الساردة بخلف، ورغم مراسم الاحتفال الكثيرة فإن خلفًا يختفي، ولا يعثر له على أثر، ويقال إن الجنية احتطفته عندما علمت زواجه."[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 12

[2] بشرى ناصر العبادي، قصة، [مغامرة شاب يدعى خلف]، من مجموعة، المجنونة، الدوحة، المكتبة العربية للنشر والتوزيع، 1988، ص 49،59.

وكان للبيئة تأثير قوي على اتباع خيال المؤلف بمختلف الحكايات والروايات الخارقة، مثل جنيات البحر والمحارة الضخمة، وبذلك يتحول موت الغواص، أو اختطافه، إلى رواية مشبعة بالخارق والعجيب، وتتولد عنها أقاويل كثيرة تصدر عن العرافين والمحيطين به من الصيادين.

إن أغرب ما حدث في هتين القصتين المشحونتين بجو العجائبي، الممزوجتين بأسرار البحر وغموضه، هو انقلاب جنية البحر على ما ورد في القصتين، بخاصة عائلة الغواص في قصة **(حطام المسافات البعيدة)** الذي هامت به وأغوته، ولم تكتف بذلك، بل إنها من شدة عشقها لم تتحمل وفاء الزوجة لزوجها فأعدت لها سحرا أسود، عجل بموتها، وهو ما يؤكده السارد في قوله: "وظلت على هذا الحال حتى وافتها المنية، وأن دب الهمس، أن جنية البحر، من شدة هيامها ببعلها، ومقتها من ترديده اسمها، عزمت على الثأر منها بسحر أسود ليعجل في منيتها، وحرمت وحيدها من نعمة البصر."[1]

وفي ظننا فإن هذه الرواية عن جنية البحر ودوافعها الشريرة في قتل الأم (الزوجة) وحرمان(الابن) من البصر لا علاقة له بخيال المؤلف، كما هو عليه الشأن بالنسبة إلى شخصية الطفل مع قصة **(مغامرة شاب يدعى خلف)** حين تعلق بالسدرة رغم ما شاع عنها من أنها موطن لجن، في الواقعة الأولى، أو اختفاء خلف من الساردة، حين لم يعثر له على أثر، ويقال إن الجنية احتطفته عندما علمت زواجه،، **كل ذلك إنما هي نتاج تراكمات ذهنية وبنيات ثقافية تعتقد في الأحداث الخارجة عن الطبيعة، بمعنى أنها وليدة (المأثور)، ويمكن لهذه الأحداث أن تتجلى في تجربة أي كاتب قطري، أو خليجي، ويتخذ منها مادة للامتصاص الأدبي، ولذلك فإننا نرجح رأي تودوروف** Tzvetan Todorov حول مفهوم العجائبي بوصفه " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر"[2]

[1] نفسه، ص 12.

[2] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط،، 1993، ص 44.

ولعل انتظام السرد وفق علاقة غرائبية في قصة "**حطام المسافات البعيدة**" أو في قصة (**مغامرةشابيدعخلف**)، يتعاضد بتحويل حكاية الغواص إلى حدث خارق يستند إلى أحداث غير طبيعية، ولا تنتمي لأي توافقات كونية. وأهم هذه الأحداث، هي:

- ❖ جسارة الغواص، وقدرته الخارقة والمدهشة، وتفوقه على جميع أقرانه.
- ❖ افتتان جنية البحر بالغواص.
- ❖ افتتان الغواص بالمحارة الضخمة، وهيامه بها.
- ❖ تحول الغواص إلى أسطورة بحرية يلازم قاع البحر، ويجمع المحار.
- ❖ انتقام جنية البحر من زوجة الغواص بالقتل
- ❖ تعلق الطفل بالسدرة المسكون بالجنية
- ❖ اختطاف شخصية خلف من الجنية بعد معرفة زواجه

وربما كان الهدف من هذه القصة هو إشباعها بروح المأثورات والإلقاء بسحرها إلى وجدان المتلقي، أضف إلى ذلك أن تعطرها بالأجواء السحرية يجعلنا نعيش طقوسا غريبة ليس لها علاقة بالواقع ومواصفاته المألوفة، وربما هو مجرد محاكاة للغرائبي والعجائبي، وتزويد القارئ بعبق مغاير، من منظور أن العجيب بشكل أو بآخر يعطي دفقة سردية للنص، من حيث إن كل عجيب يستدعي سلسلة من الأحداث، ويجلب ردود الأفعال وراءه[1]، زعما منا أن "العجائبي يخدم السرد ويحتفظ بالتوتر: فحضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة مكثفا بصورة خاصة، وأخيرا فإن للعجائبي من اللحظة الأولى وظيفة تحصيل حاصل؛ إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له مع ذلك حقيقة موجودة خارج اللغة، فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين"[2]

وقد كان لربط الحكاية بالبحر آثار تقبلية، لعل من أبرزها:

- صلة البحر بالجنية، وفيها نوع من الإسقاط، لصلة الذكورة بالأنوثة، ولتدل على استحواذ قاهر لسلطة الأنثى وقدرتها على كسر الحواجز، وتخطي المعهود.

---

[1] ينظر، مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014، ص 70.

[2] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2004، ص16.

- صلة الغواص بالبحر لدرجة أن تحول موته، أو اختطافه، إلى أسطورة تقول إنه في الأعماق يصدر المحار، وأنه قد هام بمحارة ضخمة لا يفارقها، تدل أيضا على القدرة والفحولة والتحدي.
- صلة الراوي (الابن) بالبحر، صلة عداوة، فقد كان سببا في يتمه، وحرمانه من أبويه في:

الشكل التوضيحي (7): علاقة القوة

3. الرؤية الرمزية للبحر

مما لا شك فيه أن الإبداع الأدبي، بمختلف أنواعه، إنما يتشكل تبعا لأنظمة جمالية وسيميائية تمتزج فيها عوامل وجدانية وثقافية، ومما لا شك فيه أيضا هو أن الرؤية الإبداعية غالبا ما تكون انعكاسا لرؤية الكاتب، وليس رؤيا الواقع؛ لأن إعادة رسم الأحداث، وابتكارها، ووضعها في سياقات أدبية وأجناسية تخضع جدليا لـ **[الذات/العالم، والنص/المتلقي]**، وبذلك "تقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية بوصفه فعالية تراسلية تقوم على البث، والتقبل، والإرسال والتلقي، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب

قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، إذ تكون خاضعة للوصف والتحليل والتفسير والاستنطاق والتأويل"[1]، ومثل هذا التأويل هو الذي يقود المتلقي إلى إعادة بناء النص وفقا للخبرة الجمالية، ذلك أن النص هو ولادة محددة تستقي مجرياتها من تفاعلات ذاتية واجتماعية ووجودية متعددة.

ولعل قصة "**البحر لا يبرح مكانه**" لجمال فايز تعد صورة مركزة وكثيفة لعمق التناقضات بين الماضي والحاضر، والجيل الجديد والجيل القديم. لقد اختار الكاتب لهذه القصة فضاء للتعارض بين زمن (البحر) الماضي، وزمن (المجمَّع التجاري) الحاضر، وقد أراد من خلال ذلك أن يبرز قيمة البحر الذي (لا يبرح مكانه) بوصفه قيمة ثابتة دأب الأب على الجلوس إليه والإفضاء له بأسراره، ويحضر (سوق واقف) كمعادل موضوعي للبحر بالمقارنة مع (كوفي شوب)، ويرمز الكاتب من خلال صوت السارد إلى العلاقات الجديدة بطرحه التناقض الحاد بين أفكار الجيلين، جيل الشباب وجيل الشيوخ، يقول السارد: " أول مرة.. يستجيب لطلب ابنه.. بمصاحبته إلى مُجمع تجاري.. ففي سنواته الثلاث الأخيرة.. انكفأ على نفسه في غرفته.. لا يخرُج منها إلا إذا أراد أن يجلس في حديقة بيته، أو يذهب إلى سوق واقف، أو إلى مقهى فرضة الصيادين يجلس مع أصدقائه."[2]

ثم يقول في السياق ذاته: "استأذنه ابنه بدل التجوال في المُجمع بأن يجلسا في أحد محلات «الكوفي شوب»، وافق على مضض"[3].

وعندما يسألهما النادل ماذا يشربان؟

_ يطلب الأب: شاي أحمر

والابن: وأنا أريد (هوت شوكلات)

يستمر الأب في انتقاد الوضع الحالي بمتغيراته الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، مرددا على مسمع ابنه:

---

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، سلسلة كتاب الرياض، ع 13، 2001، ص8،9.

[2] جمال فايز، عناقيد البشر، شركة الخليج للنشر والطباعة، الدوحة، ط1، 2016، 27.

[3] نفسه، ص 27.

"يا زين تلك الأيام وليست هذه الأيام" تلك الأيام (الحياء والستر)، هذه الأيام (السفور والعري)، يتحسر الاب على ذلك الزمن الماجد الذ لم يعد له قيمة مع الجيل الجديد كما جاء على لسان السارد، قوله: يا زين تلك الأيام وليست هذه الأيام، انظر.. الصدر ظاهر.. البطن باين.. وملابسهن.. ولا كأنهن لابسات.. لا أعرف على ماذا واضعات الحجاب وما ساترات أجسادهن؟.

-الزمن تغير.. والملابس تبدَّلت.. والحي.. إلى أين؟

-مشينا.. هذا ليس مكاني.

-والشاي..؟[1]

يضعنا السارد في هذه القصة في مواجهة علنية مع وضعين مختلفين من جهة نظر الأب الذي يتشبث بكل جذور الماضي ويتنصل من الانتماء لحاضر لا يرغب فيه، ويمكن رصد هذه التناقضات في الجدول الآتي:

الجدول رقم (3) التناقضات في القصص

الماضي/ تلك الأيام	الحاضر/ هذه الأيام
البحر	سوق واقف
مقهى فرضة الصيادين	كوفي شوب
شاي أحمر	هوت شوكلات
الحياء	العري
فن الصوت والفجري	موسيقى المجمع الصاخبة

[1]نفسه، ص29.

يوظف الكاتب في هذه القصة كل الحواس السمعية والشمية والبصرية، ويعتمد على الذاكرة كنافذة للاسترجاع، فالبحر حاضر بقوة في مخيلة الأب، لا بوصفه رحلة انعتاق وتحرر ذاتي ووجداني فحسب، وإنما بوصفه معادلا موضوعيا للقيم العتيقة التي لا تبلى ولا تتغير، رفض شرب الشاي في مقهى المجمع وقال: " أشربه في فرضة الصيادين، وأنا جالس أمام البحر.. هنا لن تراه وإن جلست مئة عام في مكانك، لكنك إذا أردت رؤيته فأنت الذي عليك أن تذهب إليه، الكل يهاجر موطنه.. الطيور، السمك وحتى الناس، إلا البحر لا يبرح مكانه.. قد يتراجع وإن فعل فإنه في اليوم التالي يباغتك بمياهه، ويغريك إلى أعماقه، وإن فعلت فحياتك مرهونة به، وعادة لا يعتقك إلا إذا كان شبعًا فيدعك تذهب وتأخذ ما شئت منه ليغريك بالعودة إليه، الغدر طبعه ومع هذا لا تستطيع أن تهجره أو حتى ألا تنظر إليه، وتستنشق رائحته."[1] فلا جدوى من مقاومة البحر، فهو حاضر بقوة في وجداننا وذاكرتنا ومخيلتنا، ولكنه من وجهة نظر الأب ما هو إلا انعكاس لروح الماضي بمقوماته الموسيقية (الفجري) والتراثية (سوق واقف، والمقاهي الشعبية)، ولا شك أن للبحر دلالات عظيمة، لعل من أجملها تجسيدا حيا لقوانا الداخلية، ولحريتنا وعلاقتنا بالوجود.

وللبحر نكهة خاصة، تتسرب رائحتها عبر شاعرية التذكر بعفوية وجاذبية لا تقهر، بخاصة أن مجتمعنا الخليجي كان يعيش على صيد اللؤلؤ الذي ترك آثارا مزمنة في نفوس الكتاب الذين أينعت أوراقهم الأدبية لكل أصداء تلك الحياة، وفي هذه الحال فإن تيمة البحر هنا،" تمتح من الذاكرة الجماعية، معبرة عن مدى ارتباطها بذلك العالم البحري الذي ولى واقعيا، ولكنه ما يزال حاضرا نفسيًا بعذاباته ومعاناته التي تطل علينا من خلال لوعة الفراق، الذي ترمز إليه بالرحيل غير الآبهة[2]، كما في جميع القصص التي مرت بنا، وغيرها كثير مما لم يسعفنا الوقت لتناولها، خوفا من أن يأخذ المبحث أكثر مما يستحق.

---

[1] المصدر نفسه، ص 30

[2] الرشيد بوشعير، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية التاسعة عشرة، 1999، ص 63.

ومنها قصة **(الرحيل والميلاد)** لجمال فايز، إذ تأتي قيمة البحر ممزوجة بالحنين إلى زمن صيد اللؤلؤ ومغامراته " تذكر أيامهما، ومعهما آخرون، يلعبون " بو سبيت حي لوميت"[1]، ودخولهما البحر، في مواسم الغوص، بحثا عن اللؤلؤ، وعملهما في صباهما، بادئ الأمر على ظهر سفينة البوم[2] تبابين[3]، ثم في كبرهما، أصبح غائصا، وفضّل رفيق دربه، المتواري خلف التراب، القيام بمهنة "السياب"[4]

إن تفسير "تيمة البحر" في ضوء شاعرية التذكر يقود إلى توضيح علاقة المبدع بالمكان، وكيفية توظيفه في السرد. ويحتمل أن القاص جمال فايز كان يتعامل مع تيمة البحر عاطفيا ووجدانيا. فحضور البحر مرتبط بالطفولة بوصفها أعظم مرحلة في حياة الإنسان، وأصدقها وأنقاها، وهذا الارتباط هو نوع من الارتداد إلى الماضي، والحنين إلى البراءة، فقد جاء النص بلغة طفل.

لقد استطاع الكتاب القطريون أن يصوروا تيمة البحر بما جادت به قريحتهم، وبما عبرت عنه هواجسهم، نتيجة الحيرة التي كانت تراود ذاكرتهم الجماعية، الأمر الذي دعاهم بالسعي إلى تقصي المعنى المراد وراء المعنى الخفي لصورة البحرالمرتهن بالخوف، والهلع، والتوجس، والفقد، والخطف، والحيطة، والحيرة، والهلاك، وكل ما يوحي بالغرابة، على نحو ما عبرت عنه القصص التي قمنا بتحليلها للدلالة على مكانة البحر في الذاكرة الجمعية، " وهو ما يعكس حضورا قويا لعالم البحر الذي

---

[1]بوسبيت حي لو ميت: من الألعاب الشعبية التي كان يلعبها الصغار في فترة ما قبل البترول، وتقوم فكرتها على أن يتم حفر حفرة في مكان فيه رمل وفي الأغلب تمارس عند شاطئ البحر ويختار لاعب من بين مجموعة اللاعبين الصغار ويغطى رأسه بالغترة – وهي قطعة قماش توضع على رأس الرجل العربي – ثم يبدأ الآخرون في إلقاء التراب وأثناء ذلك يسألونه بترديد هذه العبارة: "بو سبيت حي لو ميت " فيرد: " حي " إلى أن يصل إلى لحظة يشعر فيها بصعوبة التنفس أو بعدم قدرته على التنفس فيجيب بكلمة: "ميت"، وهنا يتم إخراجه من الحفرة والفائز من يظل أطول فترة زمنية من الآخرين وتعد هذه اللعبة من الألعاب الشعبية التي تؤهل الفتية للتدرب على عدم التنفس لأطول فترة زمنية ممكنة وبالتالي تعد تدريبا عمليا قبل ممارسة مهنة الغوص في أعماق البحر حيث يتم جمع محار اللولؤ الذي كان يعد بدوره عصب الاقتصاد في دول الخليج ومنها قطر.

[2]البوم: الاسم الذي يطلق على إحدى السفن التقليدية وتستخدم في مواسم الغوص بحثاً عن اللؤلؤ في أعماق البحر

[3]التباب: الاسم الذي يطلق على الصبي الذي يعمل على ظهر السفن التقليدية

[4]السياب: الشخص الذي يقوم بمهمة سحب الغائص بالحبل

جمال فايز، الرحيل والميلاد، مطابع قطر الوطنية، ص 63.

لا يزال يشكل هاجسا فاعلا في الذاكرة الجماعية التي تعد مصدرًا تراثيًا فنيا وفكريا وتاريخيا ونفسيا لا ينضب معينه بالنسبة إلى الإبداع الأدبي بعامة، والإبداع السردي بخاصة."[1]

[1]الرشيد بوشعير، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، ص 65

المبحث الثالث

الرؤية السردية لتيمة المرأة

تعد المرأة من أهم التيمات الثقافية والنسوية والسوسيولوجيا في الدراسات الحديثة، وقد كان لهذه التيمة حضور كثيف في المتن الأدبي، وبخاصة الروائي والقصصي، وليس ذلك بغريب، بخاصة ونحن نعلم أن شهرزاد تم إعتاقها في ألف ليلة وليلة بواسطة الحكي، ومن ثمَّ تحولت تيمة المرأةإلى رمز للتحرر الأنثوي الذاتي والجسدي والمعنوي. لقد ظلت المرأة وإلى زمن طويل ـ محور تأثير في خفايا الحياة والإنسانوالطبيعة، ولعل الفنان هو الأقرب إلى هذه المساحات لوجدان المرأة، وليس غريبًا أنيفتن الرجل بحس المرأة وجمالها، غير أن الابتهاج سرعان ما يبتذل ويختزل في حيز منالفراغ التراكمي، إذ لم تحظ هذه التجربة في القصة القطرية القصيرة، وفي الأدب العربي على وجه العموم، بالعمق الرؤيوي الذي يفجرالدلالات الخفية لما يعجز الظاهر عن اكتسابه أو حتى التماسه. وبذلك ظلت المرأةرهانا لتجارب صورية تستهلك جوانب من المتع الحسية والحالات الشعورية، دون توغل فيالجوهر؛ لتظل كناية عن انعكاس ذاتي.[1]

ولذلك، فإن تيمة المرأة تحظى بحضور استثنائي في السرد القصصي، مستمدة ذلك من حضورها في الواقع والكون، وفق معطيات متعددة، بعضها واقعي، وبعضها وليد المخيلة والإبداع؛ أي وفقا لطبيعة الرؤية الإنسانية والمكونات الوجدانية للمبدع، التي تتحكم في رؤيته للعالم، ويتجلى دور المرأة في القصة القصيرة في قطر من خلال تحويل اللغة إلى معطيات حسية منتقاة من الواقع، وإعادة تفعيلها مع مجموع مكونات السرد وأشكاله المختلفة.

وتبرز صورة المرأة في هذا الشكل الفني مجسدة في معانٍوترميزات متنوعة، مرتبطة في مجملها بالواقع المادي للإنسان القطري، ونادرا ما تتراءى صور أخرى أقل حسية، تجرد المرأة من الصورة النمطية التي لصقت بها على مر العصور.

ويمكننا النظر الى هذه التيمة من زوايا تقترن في مجملها بالحياة العادية المألوفة، وبأسلوب الكاتب ورؤيته الإبداعية في تناول هذه التيمة.

---

[1] **عبد القادر فيدوح**، صورة المرأة بينالدلال والدلالة مجلة المعرفة، سوريا، العدد 456، 2001م ص 25.

والواضح أن أكثر دلالات هذه التيمة هو وليد مجموعة عناصر، ذات أهمية، برزت في القصة القصيرة القطرية، نجملها للأهمية في عنصر "الزواج القسري" بالنظر إلى أن هذا العنصر لم ينل حظه من الدراسة على خلاف بقية العناصر الأخرى.

والمتتبع للقصص القطرية يجد هذه التيمة موزعة بين معظم الكتاب، وذلك بالنظر إلى ما كان يتبدى لهم من أفق عائم، نظير التأزم النفسي والعاطفي والفكري، وبسبب الجُدُرِ السميكة التي تحجب السماء والشمس، وتحول بينهم وبين تحقيق الأحلام الفردية والاجتماعية...ويتبدى [ذلك] في موضوعات وتيماتمكرورة، كالعلاقات العاطفية، والتفكك الأسري، والعنف، وانسحاق الإنسان النفسي أمام العادات والتقاليد التي تتوارى وراءها القيود... لهذا المجتمع الأبوي."[1] ولعل أكثر الموضوعات التي أخذت حيزا وافرا هو موضوع العلاقات الزوجية القسرية، التي كانت تتحكم فيها السلطة الأبوية في معظم الحالات، كما هو الشأن على سبيل المثال مع الكثير من الشخصيات القصصية التي رسمتها الكاتبات على وجه التحديد، نذكر منهن الكاتبة هدى النعيمي في قصة **[أنثى]**، حين تصور الساردة وهي تفضح الكثير من الممارسات المتعنتة للرجل الذي يعطي لنفسه الحق في التملك والتصرف في (المرأة) روحا، وجسدا، ووجودا، ومعنى، فمن خلال علاقة الزواج التي تحاول أن تفضح اختلالاتها وعدم توازناتها، تكشف الغطاء عن تمادي المجتمع العربي في منح الرجل كل الحقوق الممكنة وغير الممكنة، وتزويده بالسلطة ذات المصدر الذكوري والمالي، بالمقابل سلب المرأة من كل الحقوق حتى أدناها، وتجريدها من حريتها، واستقلالها الجسدي، وتحررها النفسي والوجداني والعاطفي.

تروي قصة **[أنثى]** حكاية فتاة شابة في السادسة عشرة من عمرها، أرغمها والدها على الزواج من رجل ثري، أكبر منها سنا، وله زوجة سابقة. وتتناول هدى النعيمي تفاصيل قصة [أنثى]وفق جريان السرد عبر التذكر والوصف والاسترجاع، ضمن جملة من المواقف، تعلمنا من خلالها الساردةأهم لحظات التوتر وأكثرها عنفا وقسوة في حياة الفتاة الشابة.

[1]ينظر، نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007، ص 61.

وأهم هذه اللحظات ليلة زفافها، حين تقول: " في الليلة الأولى ألقى الغترة والعقال جانبا، ثم فتح ازرار الجلباب الأبيض، وجلس على كرسي من المخمل الأحمر أشار باصبعه نحوي

تعالي يا "أم ناصر"

اسمي "مي"

ضحك بشدة، قهقه بشدة أكثر

انت «my »[1]

كما تذكر الساردة علامات الدهشة التي ارتسمت على وجه الطبيبة بعد فحص حملها، وهي تتساءل في ذهول عمرك ست عشرة سنة؟[2]

نجد القاصة هدى النعيمي في هذه القصة تستعير جملة من دلالات التعبير عن هوس الرجل بالتملك، ورغبته في إخضاع المرأة، إحساسا وجسدا، ووأد مشاعرها، وحبس أنوار الطبيعة عنها، وهو ما يعكس قول الساردة: "وها هي شرفتي التي لم أطل منها يوما، ما تزال أضواؤها مشتعلة رغم أن نور النهار علا الكون"[3]، وقولها أيضا: " النافذة العريضة المكسوة دوما بالستار الداكن"[4]، فاستعارة ضوء النهار والستار الداكن يعبر عن لحظة تناقص قصوى في حياة الساردة، ينبلج عنها حدة التواطؤ الذكوري في الاستحواذ، واستبدالالستار الداكن بضوء النهار.

أما لحظة السعادة الوحيدة والانعتاق المبهم الذي لم تجد له الساردة تفسيرا فهي الشعور العارم بالأمومة، حين علمت أنها حامل في توأم، ولعلها بذلك وجدت طريقها إلى التحرر غير النهائي عبر إحساس الأمومة العارم.

" وأنا أشعر بسعادة لا أفهم سرها سيكون لي طفلتان، وأنا أم لكلتيهما...جميل...جميل جدا".[5]

---

[1]– هدى النعيمي "انثى" قصة "انثى" دار غرين القاهرة ط 1 1998 ص 8.

[2]– نفسه ص 11.

[3]– نفسه ص 16.

[4]– نفسه ص 16.

[5]– نفسه ص 10–11.

وهكذا فإن "**تيمة المرأة**" في هذه قصة ترمز إلى العديد من التجاوزات والممارسات التسلطية التي يستخدمها الرجل للاستحواذ على المرأة، والتحكم بمصيرها، وامتلاك عالمها جملة وتفصيلا. وقد واجهت الساردة هذه السلطة على مستويين:

الأول مادي يحتكر فيه الرجل (الزوج) جسد المرأة الشابة، ويمتلك كل جزئية من مساماته ويظهر من خلال التناقض بين عمريهما، رجل أكبر سنا، وله زوجة انجبت له ذكرا، وامرأة شابة في ربيعها السادس عشر؛ مما يعني سعي الرجل إلى سحق هويتها وذوبانها فيه.

الثاني معنوي يكشف عن ثقافة الزوجة وإحساسها المرهف، وعواطفها الجياشة، من خلال تمرير القاصة لأبيات الشاعر نزار قباني، وردت للتعبير عن خيبة الساردة ومرارتها، بدءًا من والدها الذي أرغمها عن الزواج، والانتهاء بالزوج الذي سد عليها حقها في الحياة، وأغلق عليها أبواب أنانيته، ومن هنا يطل قول الشاعر نزار قباني[1]

أنا أنثى...

أنا أنثى

نهار أتيت إلى الدنيا

وجدت قرار إعدامي

ولم أرَ بابَ محكمتي

ولم أرَ وجهَ حُكامي

وفي هذا المستوى الثاني نكتشف أن المرأة القطرية من خلال قصة [أنثى] تواجه مصيرها المحتوم أمام نهم الرجولة المزعوم بالأمومة والثقافة.

وهكذا، ظل حضورها محصورًا في سياق الكائن المتجردللوجود المحدود بحدود الاسم والصفة، الذي يرسمه المنطق الخارجي من التعامل معالذهنية، وبذلك فقد كانت المرأة دومًا تاء تأنيث الطاعة والاسم، في حين يكون المذكرالسالم فِقْه الأمر؛ بغرض تحقيق الرغبة،كأن الواقع يتحرك بمعزل عن المرأة: **الحضور/الغائب**. أو قل في ذلك إن حلقة الحضور الكوني للوجود يتشكل خارج إسهامات

[1] ينظر ص 14 – 15 من قصة انثى

المرأة فيبلورة مكونات الحضارة[1]، وهو ما أشار إليه عبد الله الغذامي الذي عبر عن تجربة الأدب الخليجي فيه بوجه عام، وهو يبحث عن مكانة المرأة في الواقع المعمول، على نحو ما جاء في قوله:" وبما أن المرأة أصبحت خارج اللغة، وراح مسار اللغةالثقافي ينطلق بعيدًا عن أصله المؤنث، فإن المرأة بهذا تحولت إلي (موضوعثقافي)، ولمتعد (ذاتا) ثقافية أو لغوية. راح الرجل يرسم المرأة وينقشها في صور خيالية تواترتعليها الأزمنة حتى ترسخت وكأنما هي الشيء الطبيعي،وفي هذه الصور جرى تضخيم الجانبالحسي في المرأة"[2].

أما في قصة **[في ظلك أكون امرأة]** للقاص محسن الهاجري فإن صورة المرأة تظهر من خلال قوة الحب وسحره وجاذبيته، كأنها سلطانة متجبرة، أو أميرة متحكمة،إذ يلقي القاص إلى المرأة من خلال رسالة تكتبها إلى من تحب عصا البلاغة السحرية فيأتي خطابها رومانسيا، حالما عاشقا، ومترددا، ومتذللا،معترفا بلهيب العشق وجنون الغرام، في حين يبرز الرجل (المرسل إليه) عصي الدمع في تدلل، وكبر، وهجر، وابتعاد.

والقصة تروي حكاية رجل يمسك برسالتين يقوم بقراءتهما كلما اعتراه الشوق وعاودته الذكريات الأولى، وفيها اعتراف العاشقة المحبة "في ظلك أكون امرأة و في كنفك أصبح أنثى .....أنا بدونك..روح تائهة في فضاء سرمدي، وبك.. جسد يبطش ويثور ويزأر...وقد أصيِّرك حاكمًا لما أملك، وأعتذر إليك عن كل مالا أملك... لقد شربت كأس غرامك حتى الثمالة فصرت كالريشة تلهو بها النسائم، وتهزها الرياح، وتمزقها العواصف...في ظلك أكون أميرة .... فأرني من شفقتك عليَّ شيئا يسيرا لأريك من نعيم قربي كل عظيم"[3]. ويستمر السرد بضمير الغائب؛ ليخبرنا السارد العليم بدواخل الشخصية، ومشاعرها،وأحاسيسها، وأفعالها، وردود أفعالها، بأن العاشق بعد أن طوى الرسالة الأولى وشرع في البكاء،أمسك بالرسالة الثانية وقرأ فيها " اعلم يا هذا.. أنك طعنت امرأة في داخلي وقتلت

---

[1] ينظر عبد القادر فيدوح، المرأة بين الدلال والدلالة

[2] عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، ص 29.

[3] محسن الهاجري، حرام عليك و قصص أخرى، قصة، في ظلك أكون امرأة، ص 15،17.

أنثى في أحشائي... ولكنك أشعلت نارًا فلابد أن تلسعك، وأتيت سعيرًا ولابد أن تحرقك.[1]إلى أن تريه كيف يكون انتقام امرأة.

وانتقال خطاب المرأة من التودد والتذلل إلى التهديد والانتقام، يعني أن الحب الذي يرفع الناس درجات هوالحب ذاته الذي يلقي بهم إلى الأسفل، وبذلك فإن القاص حسين الهاجري يعطي صورة جمالية وعاطفية وحساسية للمرأة، غير أنها بالمقابل غير اعتيادية في القصص القطري.

وغير ب وغير بعيد عن ذلك، نجد قصة **[علاقة غرامية]** لإبراهيم صقر المريخي، إلا أنها لا تتخذ المسار نفسه. بحيث تحدد الساردة منبع أزمتها فيما تسميه (غباء الرجال)، الذي يتمثل كما ترى في أنهم يريدون من المرأة أن تقدم كل عواطفها قبل الزواج، ثم يرفضون الزواج منها. تسرد تفاصيل علاقاتها وحياتها التي تؤكد هذا الرأي، بداية من مراهقتها، ثم حبها لزميلها في العمل، الذي منحته كل ما يريد خلال عامين من الحب، وعندما فاتحته في أمر الزواج تنصل منها تماما، ورفض الفكرة. وبعد تجاوزها هذه الأزمة قابلت الرجل الثاني، الذي قررت عدم التساهل في حبها له؛ عندئذ تعامل بسخرية إزاء حديثها عن الزواج؛ من ثم فقدته أيضا. زدات إشكاليتها بعد التجربتين؛ حيث فقدت القدرة على الحب والثقة في الرجال، والآن بلغت الثلاثين، وفشلت كل الطرق في العثور على زوج، فقنعت بالزواج عن طريق "الخاطبة" أيًّا كان[2].

ولعلنا نلمس من خلال بعض النماذج المذكورة أن السرد القصصي القطري قد تغاضى عن القضايا الجوهرية والإنسانية في مسألة المرأة، وهي القيمة الوجدانية للكائن الأنثوي وقدرته على العطاء، وكان لعلاقة الحب والزواج مثلا أن تنعطف باتجاه التركيز على مبدأ التعاطي الوجداني لرومانسية الحلم الأنثوي، والتعبير عن عوالمها الداخلية، عوض الاكتفاء بقضايا جانبية عارضة، يمكن لأي كاتب بسيط أن يتناولها، ظنا منه أن السياق المعياري لصورة المرأة في (تاء التأنيث)كانت عبارة عن صورة تزيينية للفعل (صفةالذكورة) أو عالة عليه، وتؤمن لهذا الفعل أريحية وجوده بشكل من الأشكال، في وقتيكون هذا الفعل ليس بحاجة إلي (تاء) مثلاً لتجدد مركزه اليقيني، فالفعل في مصدرهصفة لحركة

---

[1] نفسه، ص 18.

[2] إبراهيم صقر المريخي، قصة، علاقة غرامية، مجموعة تجربة، الدوحة، طبعة خاصة، 1979 ، ص 19،26.

الذكورة، من منظور أن[1]"التذكير هو الأصل، وهو الأكثر،ولن يكون التذكيرأصلاً إلا إذا صار التأنيث فرعًا. ومن هنا، فإن الفصاحة ترتبط بالتذكير، فتقول عنالمرأة إنها زوج فلان، وليس زوجة فلان، إن كنت تتحرى الفصاحة والأصالة".[2]

فالنظرة إلى المرأة من زاوية حضورها في الكتابة القصصية يزيدها تعتيما وغموضا في دلالة ارتباك متواصل، لا يتحدد إلا في أفق تفاعل نصي مع المتلقي، فتظهر خصوصية التمييز لمظاهر التناول الفني، والتشكيل الجمالي لهذه "التيمة" بوصفها موضوعا مطروقا في مختلف الأشكال الفنية،كالنحت،والقصة،والشعر،والرواية، ولعل معظم هذه الأشكال الفنية لا تلم بهذا الموضوع إلا في سياقه الاجتماعي.

والأمثلة على تيمة المرأة بوصفها كائنا جسديا كثيرة في القصص القطري، يمكن إدراج بعضها في هذا الجدول:

[1]عبد القادر فيدوح، صورة المرأة بين الدلال والدلالة،

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 21،

الجدول (4) صورة المرأة الحسية

صورة المرأة الحسية		
الكاتب	**القصة**	**الصورة الدالة**
إبراهيم صقر المريخي	الطلاق الحلال	تقف الزوجة الشابة الجميلة أمام القاضي، مؤكدة صعوبة شرح قضيتها، التي بدأت بقبول أسرتها متوسطة الحال زواجها من رجل ثري يكبرها بربع قرن.
وداد عبداللطيف الكواري	لا ..ليس من حقك	عاشت فاطمة مستسلمة لذويها دائما، إنها لم تعرف كيف تقول لا، توالت أشكال، خضوعها لسلطة الرجل، زواجها من رجل يكبرها بخمس وعشرين عاما.
أحمد عبد الملك	مكررة	تروي قصة زواج غير متكافئ من رجل يكبرها بعشرين عاما، وغير مناسب لها، فضلا على كونه شديد البخل والطمع في راتبها.
	مكالمة منتصف الليل	تعاني **"أمل"** من صراعها إزاء عدم جدوى حبها لـ **"خالد"** رجل الأعمال، المتزوج، البالغ مع العمر أربعين عاما، وهي ما زالت طالبة في الجامعة.
أمنية العمادي	الضحية	صورة امرأة متهمة، مبيِّنة أن والدها باعها مرتين: **أولا** لرجل يكبرها بأربعين عاما، مات بعد عام من زواجهما وترك لها ولدا. **وثانيا،** لآخر متزوج من ثلاث نساء.
	بداية	تتزوج الشخصية الرئيسة من رجل يكبرها بخمسة وعشرين عاما؛ حتى يوفر لها الثراء.
ماجدة جوهر الجاسم	بالعقل والقلب	تنصح الأم الشخصية الرئيسة بعدم الزواج من الرجل الذي تحبه لفقره، وتفضل عليه زوجا آخر ثريا، وإن كان يكبرها بأحد عشر عاما.
شذى المهندي	الجحيم	زواج الشخصية من رجل لا تحبه، ويكبرها بخمسة وعشرين عاما.
كلثم جبر محمد الكواري	بقية الحكاية	تمر الكاتبة الشابة بحالة حب خاصة؛ وهي في العشرين، وتحب أستاذها الذي يناهز الأربعين؛ مما يمثل لها معاناة وصراعا.
نعيمة عبد الوهاب المطاوع	الاختيار الخاطئ	تحلم الساردة بالزوج الثري الذي يحقق لها ما عجزت عنه أسرتها متوسطة الحال، استغرقتها هذه الأحلام، ومن غير موعد ولا معرفة منها تقدم لها رجل ثري، لكنه كبير السن ومتزوج. ومع انتهاء شهر العسل، بدأت رحلة المتاعب وتكالبت المشاكل، التي تمثلت في وحدتها وحياتها الجافة.

وهناك صور كثيرة من هذا القبيل، ركزت علىالعلاقات غير المتكافئة في الحياة العاطفية والاجتماعية، وعرض لها معظم الكتاب في الأدب القطري في سياق مبدأ التبعية الذي يختزل المرأة في الدور التقليدي المعهود، وتعظيم دور الرجل الذكوري، والادعاء بأنه قادر دائما على الاحتواء، ولم يسلم المجتمع العربي إلى اليوم من النظر إلى المرأة علىأنها جسد للإثارة والإغواء.

وفقا لهذه الرؤية، لا يمكن تفسير هذه النظرة خارج الأطر التاريخية والسياقات المرجعية للمجتمع العربي، فقد ظل النزاع الذكوري بوصفه وليد رمزية المجتمع القهري يتغذى على إسكات صوت الأنثى، وإخماد ثورتها وبترها من الجذور.

ولعل الحرية المسلوبة من المرأة تزيدها سلبية حين تقولب وجودها ويكثر عليها الأدب الاسقاطات الرمزية،من منظورأن الرموز لا قيمة لها خارج الترميز، وكما يقول جورج طرابيشي "كم تخسر المرأة، باعتبارها إنسانًا، حين تحول إلى رمز للوطن، وكم يخسر الوطن حين يرمز له بكائن لا حرية له"[1]

ووفقا لذلك، فقد استبعدنا رمزية المرأة سواء بوصفها أما، أم بوصفها زوجة،أو كونها أختا،أم ابنة، ورأينا أن نكشف النقاب عن ظاهرة الزواج القسري التي طبعت الكثير من القصص القطرية بخاصة في مجتمع ما بعد البترول، بحيث يظهر جيل ما قبل السبعينيات على وجه التحديد في المجتمع الخليجي . عموما . بوصفه مجتمعا،ينظر إلى المرأة من الزاوية السلطوية؛ مما يشجع على تسرب الخلل إلى العلاقات الزوجية وانهيارها؛ بسبب هذا الزواج التعسفي.

إن ظهور المرأة في هذه التداعيات (الزواج القسري) يكشف عن غياب مضمر لحقيقة الوعي بهمومها الجوهرية المكبوتة؛ إذ خلق هذا الفعل التعسفي ردة فعل عنيفة من قبل الجيل الجديد الذي لم يعد يقبله، ولذلك ليس غريبا أن نجد القصة القصيرة في قطر تشهد نموا فكريا منذ أواخر السبعينيات،

[1]جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981. ظهر الكتاب.

وتتمرد على القصة القصيرة التقليدية عند جيل الرواد، وتتجاوز مزالق الريادة، وتنتقل إلى مرحلة أكثر نضجا وتطورا ووعيا."[1]

لذلك، فإن هذه القصص تتناول صورة المرأة في شكلها الخارجي، دون أن تستثمر العمق النفسي والعاطفي؛ للشرخ الوجداني الذي أحدثته المتتالية والخيبات والانكسارات.وهي الانهيارات الرهيبة التي سوف تمهد للثورة النسوية."وترى ناقدات نسويات كثيرات أن المرأة في كثير من النصوص المعتمدة في الدراسات الأكاديمية تقدم في صورة تجعلها جزءا من ثنائية (جسدية) فجة"[2]

وإذا كانحضور المرأة ظل محصورًا على هذا الشكل، المفروض من السياق المجتمعي الذي وجدت فيه، فحري بنا أن ننظر إليها خارج هذه الوظيفة الاحتفالية التزيينية. ولذلك فإن دلالة هذاالحضور تظل بحاجة إلى امتلاء رؤيوي يخلصها من الوعي التعييني الذي ارتدته في مناخواحدية التصور، ويمنحها كينونة الامتلاك. بصورة تجعل منها الجوهر الإنساني الذييبثق منه الوجدان البشري بقوته وضعفه، وعفته وتخاذله، وحبه وعطائه[3]

---

[1] **مراد عبد الرحمن مبروك**، [بالاشتراك]، جدليةالعجزوالفعلفيالقصةالقصيرةفيقطر، إدارة الثقافة اوالفنون، قطر، 1999، ص 64.

[2] سارة جاميل النسوية و ما بعد النسوية ثم احمد الشامي المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط 1 2002 ص 196.

[3] عبد القادر فيدوح ، صورة المرأة بين الدلال والدلالة

الفصل الثالث

الرؤية السردية والتشكيل الزمني

- **المبحث الأول:** الصيغ السردية
- **المبحث الثاني** :التتابع الزمني
- **المبحث الثالث:** المفارقات الزمنية

المبحث الأول

الصيغ السردية

أولا . الزمن في الخطاب القصصي

ثانيا . دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل

أولا . الزمن في الخطاب القصصي

تتخذ القصة سبل السرد Narration عبر تسلسل الأحداث، وينتج من هذا النشاط الذي يقوم به السارد أو الراوي، و" السرد من هذه الناحية هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي، وهو يرى حكاية، ويصوغ الخطاب الناقل لها... وبهذا يندرج السرد في متصوَّر ذي أركان ثلاثة يتشكل منها الخطاب القصصي، هي: السرد، والحكاية، والخطاب، أو الملفوظ... واستعمل **(تودوروفTodorov)** مصطلح السرد Narration بمعنى الحكاية، ويستعمل مصطلح السرد أيضا . علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه . رديفا للكلام؛بكونه وسيطا يحمل الرسالة المذكورة، وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي به يتميز التخييل القصصي من سائر أشكال التخييل... لقد اتسع اليوم مجال استخدام السرد فأصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص فعلا سرديا، أو خطابا قصصيا، أو حكاية، ويبقى السياق الذي يُستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه"[1] وفق الطريقة التي يسرد بها القاص بعضا من أحداثه، أو كلها، متضمنة بذلك الزمان والمكان اللذين تحركهما الشخصيات؛ لرسم صورة الرؤية السردية.

ولعل الزمن ـ من هذا المنظور ـ يعد من أهم عناصر البناء الروائي والقصصي، بالإضافة إلى الحدث والشخصية والمكان، وقد عني النقاد بالزمن من حيث الأهمية النفسية والفلسفية، وكذلك من حيث التمثيل الجدلي لقوى الماضي والحاضر واندماجهما مع المستقبل، وإذا كان الزمن في السرد التقليدي يعنبالزمن الحاضر،فإنه في علم السرديات يُعنى بـ "تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى"[2]

وقد لا يكون هدف الكاتب من الزمن حاضرا بالضرورة في لحظة الكتابة؛إذ ليس من شان الكتابة القبض على الزمن الهارب، وإنما الرغبة في تعاطي اللحظة المفقودة بكل تداعياتها، فالزمن بالنسبة إلى القاص أو الراوئي هو نافذة يطل من خلالها على متقلبات الشخصية، وفوضاها، وضجيجها الداخلي، وتناقضاتها،وكذلكيعد آلية لاستحضار الماضي، أو استرجاعه، وتأمل المستقبل، ولذلك فإن الزمن يُعد "واحدًا من أهم المقولات الأساسية في تجربة الإنسان، وقد طرحت الشكوك حول صلاحية

---

[1]محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،ط1، 2010، دار محمد علي للنشر، تونس، ص246،243.

[2] المصدر نفسه، ص 254.

عدِّه مكونا للعالم الفيزيقي،بيدأن الأفراد والمجتمعات مازالوا يواصلون تجربتهم معه وينظمون حياتهم وفقه "[1]، ولكن هذه الخبرة الغامضة التي تسمى الزمن لايصبح لها المفهوم نفسه عند انتقالها إلى النص؛لأنزمن السرد هو زمن إشكالي،لا تقل ضرورة وجوده عن ضرورة وجود المكان أو الشخصيات في صورة دلالية تفرضها الرؤية السردية التي يسهم في تحديدها المتلقي.

وهكذا إذن، يتحول الزمن عبر الكتابة القصصية إلى جغرافيا مكانية تحتويها العلاقة المادية (النص)، وليس ثمة زمن خارج زمن القراءة، وقد أنكر تودوروفTodorov "الكرونولوجيا الطبيعية" وعدِّها غير صالحة لمفهوم زمن القصة "علاوة على ذلك فالكرنولوجيا الخطية الصارمة لا طبيعة ولا خاصية حقيقية لجل القصص، إنها معيار اصطلاحي أمسى أكثر شيوعا فيما يتعلق بتحويل السلطة الزمنية الحقيقية المتعددة الخطوط للقصة واكتساب وضع طبيعي زائف."[2] وبالمقابل ليس هناك ما يمنع من أن يخضع تسلسل الأحداث لمنطق الزمن، سواء أكان ذلك عن طريق السرد الخطي أم الاسترجاع والاستباق، وغيرها من الآليات، التي يستمد منها القاص أو الروائي القدرة على بث الأحداث، وفقا لتصوراته وتأملاته والخطى التي يرسمها لشخصياته. وقد يكون الزمن لحظة مهربة من الواقع، وقد يكون تاريخا مطابقا للواقع، وقد لايكونشيئا سوى أداة منطقية لترتيب الأحداث التي تسهم في رصدها تحركات الشخصيات، بجميع مكوناته الواقعية والدلالية، في ضوء تأثيرها على الأحداث، لذلك فإن السارد وهو يتخذ من الزمن محركًا فعالا للأحداث وترابطها، إنما يفعل ذلك من خلال تفاعل الشخصيات مع الزمن، فمنهم من تثقل عليه لحظات، ومنهم من تمتد بهم لتصبح أبدية، وهو الأمر الذي يجعل قياس الزمن من خلال الخبرة يعد إيجابيا وفاعلاً.

وقد عرفت سيزا قاسم الزمن بأنه الزمن الإنساني، من منظور.. "إنوعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو نطاق حياة إنسانية تعدّ حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي. أو كما يقال غالبا . نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل

---

[1]– شلوميت ريمون كعنان، التخيل القصصي، ترجمة، لحسن احمامة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1995 ص 69.

[2]– المرجع السابق ص 32.

في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة[1]. والزمن في هذه الحالة حسب تصور سيزا قاسم باطني، وشفاف، وغير مرئي، وغامض، ومباغت، وغيرها من الدلالات التي تكشف عن تحولات الذات والنفس. وكذلك يكشف الزمن عن الثنائياتوالمتناقضات التي يبث من خلالها القاص أحاسيس الناس ومشاعرهم ومشاغلهم ورؤاهم.

ثانيا . دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل

يشكل الزمن مادة ثرية في النظام السردي؛ لأنه يمد العناصر المكونة للعمل الفني بدلالة تسهم في بناء النص وتوضيحه، والزمن في هذه الحالة مشروط بتنامي الحدث، سواء عبر الصيغ الصرفية للأفعال، أم عبر نقل الأحداث بالتنقل السريع بين الصيغ المختلفة؛ أي بما تدل عليه من معان تواكب الشخصيات. وإذا كان مصدر الفعل نابعا من القيمة الزمنية، فإنه . أيضا . يعد جوهر بناء الجملة، بوصفها طرفا إسناديا في الكلام الذي يدور بين الشخصيات، ومن ثم يصبح لكل معنى في مداره التداولي بين الشخصيات صيغة توضحه، أو تحوله من حالة إلى أخرى في سياق زمني مقصود من السارد، "وذلك لكون أزمنة الأفعال في العربية نحوية وسياقية"[2]. وفي ضوء ذلك يعد الفعل في سياق تحولاته مادة سردية مهمة تدل على تتابع الأحداث، وفق أزمنة مختلفة، بوساطة الأفعال المتبادلة بين ما هو ماض فيما كان، وما هو حاضر فيما يقع، ومستقبل فيما يمكن أن يحدث، وهو ما أشار إليه علماء اللغة منذ القديم، على نحو ما ذكره سيبوية [183هـ] في **(الكتاب)**، ضمن ما ورد عنه في باب [علم الكلم من العربية] حين قال: "**وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وماهو كائن لم ينقطع**"[3].

وإذا كان الزمن جوهرَ الفعل السردي، فإنه يعد أكثر المكونات تعقيدا من حيث التلاعب به، سواء من حيث كسر نمطية سيرورته، أم من حيث إسهامه في تداخل سرد الأحداث والوقائع، التي

---

[1]سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، 2004، ص66.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربيط4، 2005، ص105.

[3]سيبويه، الكتاب، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض، 1982م، ص12.

تسهم في بنائها الشخصيات؛ إذ "تنشأ الصيغ السردية الأساسية [أي الطرق التي يمكن بوساطتها عرض واقعة ما] أساسًا من العلاقات بين محور التواتر ومحور الديمومة، أو المدة"[1]، وفي ذلك ما يشير إلى أن الأثر السردي يتكون من أحداث يغلب عليها طابع **[التشوهات الزمنية]** حين تتلاشى وحدتا السبب والمسبب في توالي أحداث القصة بصورة منتظمة؛ وذلك يجعل السارد ينسب الأحداث إلى التقديم والتأخير، فتتداخل الأزمنة بفعل حركات الأفعال المتنامية مع رغبات الشخصيات التي تدفع بوقائع الأحداث إلى الاتجاه المراد لها، ضمن علاقات نصية وما يتبعها من أهداف المظاهر السردية " التي تسبق الحدث عندما تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، وضمن الصيغة التي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، و يقدمها لنا بها.[2]

لقد ركزت النظريات السردية على النظام الزمني في السرد الذي أصبح يأخذ مساره من سياق ترتيب الأحداث، وتتابع مجريات وقوعها من الشخصيات، بقدر من التفاوت بين حدث وآخر، أو بين سارد وآخر، وقد شكل هذا النظام الزمني صيغا متعددة تتبلور آليات اشتغالها في التلاعب بالزمن، وما ينتجه من مفارقات زمنية قد تكون استرجاعا أو استباقا، وهو ما يطلَق عليه بالسرد الاستذكاري أو السرد الاستشرافي. والحديث في هذا الشأن طويل تفصيلاته، أفاض فيه المنظرون بوجهات نظرهم، من منظور أنه يؤدي دورا مهما في تنوع الصيغ الزمنية التي تكوِّن السرد بوصفه فعلا زمانيا، كما يسعى السارد من خلاله إلى بناء عالمه القصصي؛ من أجل أن يقدمه للمتلقي في سياق متكامل مع بقية عناصر القصة من أحداث، وشخصيات، وصراع، ونهاية، وغيرها من العناصر المكونة لصيغة البناء القصصي.

والقصة القطرية لا تخلو من توظيف الصيغ الزمنية المشار إليها في النظريات السردية، ولكن بقدر من التفاوت في التوظيف، وبقدر من التباين في المستوى الدلالي من حيث السمات التي تؤثر على الشخصيات والأحداث في محمولها الثقافي. ومن هنا سوف نتطرق إلى دور السياق في الدلالة الزمنية للفعل وعلاقته بالواقع الاجتماعي، وفق المتغيرات التاريخية، والثقافية، والاجتماعية، وما يشاكل

---

[1] بان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط1، 1431هـ ص 123.

[2] ينظر، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص 61.

ذلك، وهو ما يساعدنا على رسم صورة تقريبية لتوظيف الصيغ الزمانية في القصة القطرية ضمن سياقها السردي، وبحسب ما اقتضته التقنيات في كتابة القصة المنضوية تحت الرؤية السردية.

لقد جاءت عنايتنا بالصيغ الزمنية في هذا المبحث بناء على ما لاحظناه من استناد القصة القطرية بوجه عام إلى المتن السردي على حساب المبنى السردي؛ إذ إن لكل منهما خصوصيته، من حيث إن:

- **المتن السردي** غالبا ما يبنى على مجموعة من الأحداث المتوالية بشكل ترتيبي، ومتواصلة فيما بينها، يكون الغرض منها الاهتمام بالإخبار، وتحكمها وحدة السبب في بناء الأحداث، وتبدو للمتلقي كأنها وقعت فعلا في الحياة اليومية؛ لأن "من أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية، نقلا متتابعا، دون إجراء أية [انحرافات] تخلخل بنية متنها"،[1] والأمثلة على ذلك تشمل معظم القصص، كما سيأتي الحديث عن بعضها في حينه.
- **المبنى السردي:** فإنه يتكون . بدوره . من أحداث مع مراعاة السياق الذي يعين الشخصيات على تبني موقف ما بطريقة فنية، وفي هذه الحالة تتحول الصيغة الفعلية من الزمن الطبيعي إلى الزمن الفني، بخاصة حين يبني علاقته على أساس الرؤية السردية التي تسعى إلى إنتاج معنى غير المعنى الظاهر في النص. والأمثلة على ذلك نجدها في كثير من القصص التي ظهرت مع بداية الألفية الثالثة، على الرغم من أن وجودها فيما قبل وارد، ولكن بشكل محدود.

ويتضح لنا في ضوء هذا أن القصة القطرية في معظمها كانت تتخذ نسقا كلاسيكيا في صيغ الأفعال الترتيبية، المكونة للأحداث، التي تقوم على التسلسل الزمني، على نحو ما نجده ـ على سبيل المثال ـ في قصة أم أكثم، **[الخطوة الأخيرة]** التي تسرد قصة زواج غير متكافئ، في إشارة إلى الارتباط الطبيعي مع الحياة، والعلاقات الاجتماعية الفطرية، التي يبني عليها الإنسان حلمه ومسار تفكيره لبناء مستقبله، وليزرع سبل التودد بين البشرية ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ﴾2 .

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالات، المركز القافي العربي، ط،بيروت، 1990،ص 108.

[2] سورة الروم، من الآية21.

إن موضوع قصة [**الخطوة الأخيرة**] شائك، وهو موضوع يشمل معظم شخوص القصص القطرية، بخاصة في المراحل الأولى لنشأتها، لما في ذلك من صراع أبدي، قوامه تأثير التقاليد على الوعي الاجتماعي، وقد أظهرت لنا الساردة هذا الصراع في صورة انصياع الذات إلى الخيار القسري، حين تسرد علينا الساردة قصتها وهي تحاول أن تجد ما يبرر وجودها الموزع بين الماضي بمرجعياته القسرية، والحاضر في سلطته على الوعي، والمنظور المتشبع بالسياق الثقافي الذي يحترم التقاليد والنظام الاجتماعي المتعارف عليه، وهو النسق الذي يصعب مقاومته، يتضح ذلك من خلالماعكسته الساردة في صورة مساعي البطلة الموزعة بين مفارقات الصيغ الزمنية في الماضي التليد، والواقع المعمول بجفائه، وكلاهما يصور حالة من اليأس لدى الشخصية التي عبرت عن موقفها، من ذلك: "**كنتأصرخ... وأضرب** الحائط بكلتا يدي... **أعدو** في الغرفة كحيوان جريح...**ألقيت** بثقلي على باب الغرفة المحكم الإغلاق،...**صرخت.. غرست** أظافري المطلية بلون الدم في صدر الباب... **وتدفق** طعم الملح غزيرا على شفتي، **تقطعت** أنفاسي... **شعرت** بالإعياء والدوار يشلان جسدي... **عكست** المرآة صورته..**ازداد**نحيبي ويأسي.. **كان** قادما كالظلام... جثوت كأسير على قدميه... **تشبثت** بثوبه...**توسلت** إليه أن يدعني...**ضحك** كذئب،... **ارتعدت** أنفاسي... **وامتدت** أسياخ من الحزن والقنوط **لتفقأ** عيني...**اهتزت** معالم الحياة أمام ناظري...**اندثرت**"[1]

تبدو القصة من خلال هذا المقطع مترابطة الأحداث في صيغها الزمنية الدالة على الماضي[المؤلم] غير المحدد من حيث القرب أو البعد، والحاضر[المرتاب]، وذلك يعني أنها تشير إلى حدوثها في زمن قريب أو بعيد من زمن السرد، في إشارة إلى أن استمرار التبعية التي تفرضها العادات والتقاليد في مثل هذا الموضوع مازالت تُحكِم سيطرتها على ربقة الوعي الاجتماعي.

وقد درس الدكتور مراد مبروك هذه القصة ضمن قصص أخرى، وحدد معظم الأفعال الماضية لهذه القصة في [59 صيغة] تجمع بين الماضي القريب والبعيد، بما في ذلك الماضي في صيغته الثبوتية الدالة على الاستمرار، كما في قول الساردة:**[كنت أصرخ/ كان قادما كالظلام]**، فصيغة الكينونة

---

[1] مراد مبروك[بالاشتراك]، جدليةالعجزوالفعلفيالقصةالقصيرةفيقطر، إدارة الثقافة اوالفنون، قطر، 1999، ص 160، 161.

في **[كنت/كان]** هنا تعني الدوام والثبوت والاستمرار فيما يعم جميع الأزمنة الثلاثة (الماضي/الحاضر/المستقبل). ومثل صيغ الأفعال هذه، هي ما يعول عليه السياق السردي، بخاصة حين يجد المتلقي في الرؤية السردية التفصيلات الزمنية التي تحرك الرؤية بشكل أوضح؛ أي حين يجد المتلقي نفسه موزعا بين المفارقات الزمنية التي تحكيه القصة في صيغها الفعلية Verbal Form الدالة على الماضي، التي من شأنها أن تجعل "دلالة كل الصيغ الفعلية الواردة بعدها تعبر عن الماضي، برغم تعددها واختلافها...كما أن صيغة الفعل الماضي الناقص مثل صيغة [كان] تشكل ملمحا جوهريا في السرد القصصي."[1]

وإذا أخذنا على سبيل المثال قصة **[وحملتها الأنثى]**، للقاصة لولوة البنعلي في مجموعتها **(عباءة أمي)**، نجد صيغة الفعل الماضي مكثفة في دلالتها على التسلط من قبل الواقع المترامي الأطراف، في ارتباطه بالمحيط والأقارب، ولعلنا نستنتج دلالة الأفعال في هذه القصة أنها لا تدل على وقوع الزمن بالمطابقة؛ أي بمطابقتها على هذه الشخصية أو تلك، بقدر ما تدل على التزام الواقع به، كما ورد عن الساردة قولها:" **مشت** بخطوات بطيئة...**قطعت** ممرات المستشفى... **وصلت** إلى باب الخروج...**وقفت** تنظر وصول السيارة...**عكست** الأبواب الزجاجية صورة وجهها..**علقت** الكثير من الآمال والأحلام....**غاب** ذلك الحلم...**انقلب** الحلم إلى كابوس...**هبت** عاصفة الحقيقة **واقتلعت** أحلامها **وتلاطمت** أفكارها...**جلست** بعيدا عن الزجاج..**وضعت** رأسها بين يديها خائفة من ردة فعل زوجها، وقبل ذلك شماتة أهله."[2]

تُبنى الدلالة السياقية لصيغة زمن الفعل ـ في هذه القصة ـ على دخول الفعل الماضي في التركيب السردي، ذلك أن توصيف حالة الساردة في الوضعية الموصوفة هو أمر ينعكس في الزمن السردي على الفعل في تركيبته الدلالية، وليس على صيغته الصرفية، وبصورة أدق إن مثل هذه الصيغ الزمنية حين تُدرس ضمن الفضاء السردي فإنها تعنى بكل ما يحرك الرؤية من قيم فنية وموضوعية، والفضاء السردي "بهذه الرؤية أكثر من مجرد مكان ثابت، أو ظرف زمكاني، إنه يتضمن...كل شيء يمكن أن يُعد حيزا تشغله الأشياء، أو يقيم فيه الأشخاص. وبالنسبة إلى الشخصيات فإن المكان ينتمي

---

[1] المرجع نفسه، ص 66.

[2] لولوة البنعلي، عباءة أمي، مطابع الدوحة الحديثة، 2009، ص43.

إلى موجودات السرد"[1]، وبما أن الشخصيات في العمل السردي هي صورة مصغرة لعالم أشمل في الواقع، وأن الزمن في السرد سيرورة تلزمها الشخصيات، فإن ذلك يقترن بالواقع في حدود ما يقترن به الموضوع الذي يعرضه علينا السرد.

إن االسرد الذي يستثمر **صيغة الزمن** مها كان وضعها في السياق، فإنها تشمل . في تقديرنا . جميع الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) على الرغم من أنها قد تحتمل زمنا بعينه إذا كان السياق يتطلب الزمن المنطقي/الصرفي، والسارد حين يفعل ذلك فإنه يتعمد ربط السرد بحالة تاريخية، أو سيرذاتية، عدا ذلك فإن طبيعة السرد تستوجب تعايش الشخصيات مع الزمن بوصفه خاصية فنية وليس خاصية صرفية، لذلك ميز جيرار جنيت بين زمن الشيء وزمن الحكاية في كتابه "**خطاب الحكاية**"[2]، حين أظهر أن الحكاية مقطوعة زمنية مرَّتين: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية **(زمن المدلول وزمن الدال)**، وهو ما أشار إليه أيضا الشكلانيون الروس الذين ميزوا بين طبيعة الأحداث في ذاتها وطبعتها في سياقها السردي(الفني)، "وعندهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، **فالأول** لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما **الثاني** فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل.[3]

والمتتبع للقصص القطرية في نشأتها غالبا ما يجد أنها كانت تميل إلى ربط وظيفة الزمن بصيغة (الزمن الدال) التي أشار إليها جيرار جنيت، أو على نحو ما جاء على لسان الشكلانيين الروس في النظرة القائمة على مبدأ السببية، مما يعني ذلك أن الزمن السردي في الكثير من القصص القطرية، في نشأتها، كان باهتا وبعيدا عن الصيغة الدلالية، إلا ما ندر، ولنا في ذلك ـ على سبيل ـ المثال قصة

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص 128.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة، محمد معتصم، وآخران، المجلس الأعلى للثقافة،1997، ص 45.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص127.

[اليتيم] للكاتب عيسى منصور،[1] بوصفها إحدى أقدم القصص التي نشرت في مجلة أخبار شركة نفط قطر، أو في قصته الثانية **[لص في الظلام]**، وقصة **[صراع في الأموج]** لسعيد حميد السليطي[2]، وهي القصة التي استولى فيها الزمن المنطقي على سيرورة الأحداث، كونها تعالج قضايا اجتماعية بصورة مباشرة، أو قصة **[البحار الصغير]** للكاتب علي عباس،[3] وعلى الرغم من توظيف تقنية الزمن الاسترجاعي فإنه لم يوفق فيما يمكن أن يكون الزمن فيها يحمل مدلولا سرديا.

والقصص في هذا الشأن كثيرة يصعب تحديدها على غرار ما نجده في تضاعيف المجموعات المنشورة، والمدونات، وبخاصة في مدونة [القصة القصيرة في قطر، بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي]، ومن أكثر هذه القصص التي تعاملت مع الزمن بصورة كلاسيكية نجد مثلا: قصة [موعدمعالقدر] ليوسف عبد الله نعمة، وقصة **[ليل وأسى]** لكلثم جبر، بخاصة **[وجع امرأة عربية]**، وقصة **[الوسادة الناعمة]** لإبراهيم صقر المرخي، وقصة **[وصية]** التي برزت فيها تقنية الاسترجاع الزمني، وقصة **[الساعة..الوقت..الانتظار]** للكاتب جاسم صفر الذي تتوافر لديه الصيغ الزمنية غير المنتظمة في الكثير من قصصه، بحسب ما تستدعيه الرؤية السردية، والحال نفسه مع وداد عبد اللطيف الكواري في معظم قصص مجموعتها **[للحزن أجنحة]**، ومحمد عبد العزيز الباكر بخاصة في قصته **[أحلام الخريف]** التي تتميز بتوظيف الزمن الاسترجاعي، والقاصة شمة شاهين الكواري في قصة **[معوق]**، وحسن عبد الله الرشيد في معظم قصص مجموعته **[الموتى لا يرتادون القبور]**، بخاصة قصة **[لعبة الحياة]**، ومحسن فهد الهاجري في الكثير من قصصه من أهمها قصة **[مجنون]**، وناصر أحمد الهلالي في قصته **[المزعج الصغير]**، وأحمد عبد الملك في قصة **[الغرفة]**. والقائمة عريضة، يمكن العودة إليها في مواضعها من المجموعات القصصية المنشورة، أو في المدونات.

وقد يتضح ذلك بصورة جلية في مجموعة يوسف نعمة**[بنت الخليج]** التي لم يظهر فيها الزمن إلا بوصفه صيغا منطقية/صرفية، تعبر عن حالات مرت بها الشخصيات، وكأن السارد فيها يستعرض وقائع مؤرخ لها، وأن ما أتى به الكاتب يصب في خانة عرض وقائع وأحداث حقيقية

---

[1] صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، ص61.

[2] نفسه، ص 61.

[3] نفسه، ص 61.

بغرض نقل فكرة معينة عنَّت له، أو بهدف إصـــلاحي كان يرمي من ورائه إلى تهذيب المجتمع والتمسك بالفضائل، وجاءت المساحة الزمنية[1] التي عرضها كبيرة لم يستطع التحكم فيها إلى جانب وفرة الاستطراد الموغل في التفاصيل المملة، وميزة هذا النوع من الزمن أنه خطي؛ لأنه ينطلق من نظام ترتيب الأحداث في السايق القصصي.

وإذا أردنا اسقاط ما قلناهعلى الصيغ الزمنية، فإننا نجد طريقة عرض الزمن في الكثير من القصص تظهر كتشكيل منطقي،ومن هنا كانت الصيغة الرئيسة للزمن في السرد القصصي منطقية تسعى إلى تزمين الأحداث، وتوثيقها فحسب، وكأن السارد في القصة يسرد التتابع المنطقي للأحداث، ولا يخرج عن الصورة التي أراد أن يرسمها كما رأت عينه، " والواقع أن كتاب القصة القصيرة في قطر رغم أنهم حرصـــوا في بعض نماذجهم على الســـياق والتتابع، محققين بذلك الغرض المرجو إلا أنهم لجؤوا أحيانا إلى لون من ألوان السرد المباشر الذي يعنى بالشخصية ـــــ التي هي غالبا الشخصية العارفة بكل شيء، أو شخصية المؤلف ذاته ــ دون عنايته بالحدث؛ مما يعد سببا من أسباب ضعف البناء الحدثي في كثير من القصـــص، بل وانعدامه أحيانا، وأحيانا إلى اقتران الثبات الحدثي بثبات الشخصية ذاتها، وهنا تقترب القصة من أسلوب الخاطرة، أو أسلوب المقالة القصصية فيكتفي الكاتب ببث زفراته، وأناته، وآلامه، دون دفع الشـخصـية إلى الفعل الذي يؤدي إلى حركة الحدث وتطوره"[2]، في ضوء ارتباطه بتنامي الزمن السردي وليس الزمن الصرفي المنطقي.

لقد كان التعامل مع الزمن في القصـــة القطرية، مع بداية نشـــأتها، يتم بطريقة العرض الخطي، وحتى عندما نجد بعض المحاولات الفنية فإنها لا ترقى إلى مصـــاف الزمن الســـردي في تقنياته الفنية، بحسب ما تستدعيه صيغ المفارقات الزمنية، التي يفترض أن يستخدم فيها تقنيات حديثة تستند إلى ما يمكن أن يسهم في التلاعب بإحداثياتها، ولكن هذا لم يحدث إلا في القصص المتأخرة التي ظهرت مع بداية الألفية الثالثة على وجه التحديد، عدا ذلك فإن الرؤية السردية قبيل تلك المرحلة كانت تميل إلى تصوير المشاهد بما تستدعيه الرؤية البصرية، أو الحس الوجودي، أو ما كان يمليه الواقع من أحداث تفرض نفسها على القاص، كما في قصـــة **[عيون بلا جفون]** للكاتبة

---

[1]ينظر، محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها، ص 23.

[2] محمد عبد الحكيم عبد الباقي القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية ص 158،157.

نورة آل سعد التي تصور عذابها؛ وتوغل في الجدال بينها وبين نفسها من خلال توظيف صيغة الزمن المتوقف في المكان الذي يحرك مشـــاعر زفرات أنفاســـها الملتهبة، بهدف إظهار قســـوة الحياة على مسيرتها في الواقع الموحش بوحشية تعامل الناس معه، وبسبب ضغوط التقاليد والواقع من حولها، كما جـاء في قول الســـــاردة:" معك **انتقلت** من ركـب التيـار إلى ضـــــده... معك **ابتلعت** جراحي وسقمي...**وصار** لأحلامي شكل ولون وطعم ورائحة... **وصار** غدي كالنجم في السماء...كالحب في الأرض...لكني نَحْس... شؤم بغيض... **أجلب** الدمار لكل شـيء **أعشقه**... فكل دين **أعتنقهيقتلون** نبيـه... وكـل حـب **أشـــغف** بـه... **ينحرونـه** من جـذره... كـل من **يقع** نظره عليَّ بـالصـــــدفـة **يقتلعون**عينيه..كل من **يحاول** مساعدتي **يقطعون** رزقه"[1].

فالقاصـــــة وهي تتحدث عن حالتها، وما بداخلها من مآس، إنما تربط وضـــــعها بالمكان في الواقع الســـلطوي، وفي الزمان القســـري الذي تصـــب فيه جام غضـــبها، وكأن الزمن في أفعال هذه المقطوعة منتظم بخط فيزيائي، بما يوحي أن لا وجود للقاصـــة في ظل هذا الزمان الميئوس؛ لأن كل ما يحيط بها لا تســـتطيع تجاوزه؛ بفعل ســـلطة المكان وســـطوة الزمان المتوقف عن كل ما يعترض سبيلها، وهو ما توضـحه صـيغة الأفعال في **سياقها السردي** (الماضـي والحاضـر)، كما في الصـيغ **[انتقلت، ابتلعت، صـــار(2)/أجلب، أعشـــق، أعتنق، يقتلون، أشـــغف، ينحرون، يقع، يقتلعون، يحاول، يقطعون]**، ففي كل حيز من هذه الصيغ ـــ في ضوء سياقها ـــ حالة من اليأس، وكل هذه الحالات ترتبط ببعضـــها في وحدتي الزمان والمكان. وكأن مأســاوية القاصـــة تكمن، في نظرها، فيما ينبثق من الزمان والمكان المتحجرين. ونستشـف ذلك عندما ندرك أن القاصـة تربط وجودها من خلال العودة إلى تأنيب الذات، ومعاتبة الواقع المرير الذي لم تنل منه إلا السياق الدرامي الذي تنبذ فيه فكرة الرتابة، وكأن الحياة القاسية بشقيها الدائري والخطي تمشي في الاتجاه المعاكس لها؛ وإذا كانت الذات مرتهَنة ـ في ضوء ما توحي به هذه القصة ـ بما يحيط بها من نكد يقف في وجه الأمل المنشود، فإن القاصـة تريد أن تقول: كل شـيء يتجه خارج الرغبة في تحقيق الطموح لا قيمة له، لا لشـيء إلا لأن

[1] نورة آل سعد، جريدةالراية،ع 287، 1980، وانظر أيضا، صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، ص64، وانظر أيضا، محمد عبد الحكيم عبد الباقي القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص158.

كل إنسان ـــ بحسب ما تشير إليه هذه المقطوعة ـــ يسعى إلى أن يعيش الوعي المدرك لطبيعة سنن الحياة التي تمنح القيمة الحقيقية للوجود الإنساني، لا الوجود القهري، **[كل من يقع نظره عليَّ بالصدفة يقتلعون عينيه..كل من يحاول مساعدتي يقطعون رزقه]**.

لقد اشتغلت القصص القطرية في هذه المرحلة ـــ مع بداية النشأة ـــ على الصيغ الزمنية في حركاتها الخطية، وهو ما رسمته حركات الأفعال في سياقها الصرفي ـ في أغلب الأحوال ـ سواء فيما السرد تضمنه، أم الحوار، من نقل حرفي للفعل في سياقه الدال على الماضي، أو على الحاضر، أو على الاستمرار الزمني، وكأن العمل السردي هنا يحكي أخبارًا، وهو ما كان على عاتق القاص وليس السارد، في ضوء ما تمليه الرؤية السردية على العمل الفني من تعدد في الصيغ والتنوع في طريقة بناء أساليب تقديمه، وهذا ما يميز السرد من الحكي؛ إذ التنقل السريع في الصيغ الزمنية المتنوعة هو ما يحكم الرؤية السردية، وهو ما كان باهتا في هذا النوع من القصص، وفي ضوء ذلك فإن الدارس للقصة ـــ في هذه الحالة ـــ لا يستطيع أن يقر بتطور هذا الحدث أو ذاك في صيغه الزمنية، بل هو حدث ثابت، يعرض صورة لشخصية ثابتة، أيضا لا تتحرك.[1]

وفي الصيغ الزمنية للسرد يسعى الراوي إلى معرفة الأنظمة الزمنية في علاقتها بالأحداث التي تحركها الأفعال **(التعاقب الخطي للأفعال)** وما قد ينشأ عنها من تنافر أو توافق في الرؤية السردية المتضمنة علاقات السوابق واللواحق من الأفعال الدالة، التي من شأنها أن تسهم في تطويع المسافات الزمنية، وردم الفجوات بين سيرورة الأحداث وتحرك الشخصيات، وهو ما تحكمه الصيغ الزمنية بشكل مترابط، يراعي فيها السارد المسافة بين سرد الأحداث وصيغة الأقوال؛ بما يتناسب مع الرؤية المخطط لها سرديا، بحسب ما حدده جيرار جنيت من أنواع لصيغ السرد، وهي:

- ❖ صيغ الخطاب المسرد أو المحكي
- ❖ صيغ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر
- ❖ صيغ الخطاب المنقول

[1] ينظر، محمد عبد الحكيم عبد الباقي، القصة القصيرة في قطر، نشأتها، وأعلامها، وملامحها، ص159.

وتكوّن هذه العناصر مجريات صيغ الرؤية السردية فيما يتضمنه زمن القص من السارد، وقد يغلب توافر "صـــيغ الخطاب المنقول" على زمن الســـرد؛ لما في ذلك من فرق بين زمانية القصـــة وزمانية الخطاب،" فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصـــة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصـــة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، **لكن في الخطاب ملزم بأن يرتبها متتاليا**، يأتي الواحد منها بدل الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى لو أراد المؤلف اتباعه عن قرب، غير أن ما يحصـــل، في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي "الطبيعي" لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية"[1]، كما بينا ذلك في القصص التي تطرقنا لها بوصفها نماذج من كثير من القصص التي انتهجت النهج نفسه، وهي متوافرة بشكل ملحوظ في معظم القصـــص التي كتبت منذ نشـــأتها إلى بداية الألفية الثالثة، يمكن العودة إليها في منشـــوراتها، بخاصة في المجهود المثمر الذي جاء في موسوعة [القصة القصيرة في قطر، بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي)، أو على نحو ما جاء في كتاب [جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر] للدكتور مراد مبروك، وحسن رشيد.

[1]تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 55.

المبحث الثاني

التتابع الزمني وأنماطه

أولا . فضاء الزمن

ثانيا . توزيع الزمن

ثالثا . التلاعب بالزمن

أولا . فضاء الزمن

لكل سرد فضاء، قد يكون مكانيا أو زمنيا، وهما معًا يشكلان الحيز المأهول للتحولات التي تطرأ على الشخصيات المحركة للفعل، وفق محاور الخطاطة السردية التي ذكرناها سابقا، في عنصر **(بناء السرد القصصي وتشكيل الرؤية)** من المبحث الثاني في الفصل الأول، وهي **(**التحريك، والكفاءة، والإنجاز، والجزاء**)**.

وقد لا يعنينا في هذا المقام التفصيل في موضوع الزمن السردي القصصي بوجه عام، بقدر ما يعنينا كيف تعامل القاص القطري مع الزمن الذي أسهم في نقل تجربة شخوصه، وعلاقة ذلك ببنية النص، وكيف حدد الخطاطة السردية في بناء الحبكة من حيث ربط تسلسل الأحداث بوحدتي السبب والمسبب، والتعاقب، والاختيار، وغيرها من الأنماط الزمنية.

وغالبا ما كان السرد القصصي القطري في تجربة الجيل القديم يدور حول صيرورة الأحداث الماضية، بوصفها عنصرا فاعلا في التمسك بمحاكاة الواقع الذي يستمد مقوماته من المرجعية الثقافية، أكثر من الاستناد إلى تأثير عنصر الخيال في إنتاج زمن افتراضي، وهو ما تبناه الجيل الجديد من كتاب القصة القطرية، وفي هذا ما يشير إلى أن التتابع الزمني إما أن يكون بالصيغة الصريحة المباشرة في نقل الأحداث والوقائع تأريخيا . كما في التجارب القديمة ذات الطابع الاجتماعي . أو بإخضاع الحالات والتحولات في الخطاطة السردية إلى الدوافع الداخلية للشخصية في إسهامات تنامي الأحداث كما في التجارب الجديدة . التي باتت تستعمل ما يطلق عليه بـ "**الزمن الإدراكي الحسي**" الذي يقدَّر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة، دون الموازين الموضوعية؛ [إذ] نحن نعيش في الأفعال لا في السنين، وبالشعور لا بأرقام على صفحة ساعة، ومن هنا ينبغي أن نعد الزمن بدقات القلوب؛ أي بالترتيب الواضح لتعاقب انطباعاتنا الحسية، دون أن ينطوي ذلك على أي فكرة من البرهنة المطلقة. إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، يعكس الزمن الخارجي Exterior Time الذي يقاس بمعايير ثابتة.[1]

[1] ينظر، أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص137.

وقد نلمس توظيف الزمن في القصة القطرية المعاصرة بعض الاختلاف مع سابقتها من الجيل القديم، من حيث تنظيم الأحداث، وترابطها مع تحول الشخصيات في فضاء النص، سواء عبر الزمن المتعاقب، أو المتقطع، أو المفتوح، وهي أزمنة قد تتداخل بدافع التأثير من العالم الخارجي، وفي هذه الحالة نجد الكثير من القصص أنها تبدأ من الحالة الداخلية للشخصيات، عوضا عن الحالة الموصوفة بالقيم الزمانية المتطابقة مع الحياة اليومية في تتابع حركاتها، ولعل الفارق بين هذا الزمن والزمن الداخلي لعالم القصة، يكمن في أن الزمن في السرد القصصي يحتوي في تضاعيفه موضوع السرد، وبناءه، والوسائط التي تؤدي به إلى التنامي، وغالبا ما تكون وسائط لغوية. أضف إلى ذلك أن هناك نوعين من الزمن على حد تعبير بول ريكور Paul Ricœur: زمن متعاقب ومتقطع ومفتوح وهو عبارة عن سلسلة من الأحداث التي يتساءل المرء بعد كل حدث منها ثم ماذا؟، أما النوع الثاني من الزمن فيتسم بالتكامل والنضج والاختتام، وتحصل منه القصة على صياغة تصويرية معينة.[1]

ولعل ما نجده ماثلا من تطابق زمني ـ ضمن هذا الاتجاه ـ يتضح بصورة أدق مع جيل الشباب من الكتاب القطريين، والأسماء كثيرة، نسرد ببعضها على سبيل المثال لا الحصر، مع كل من، حسن رشيد في الكثير من قصصه، بخاصة في مجموعته: **[الحضن البارد]**، وهدى النعيمي في **[أباطيل]**، وخليفة الهزاع، بخاصة في قصتي **[الخطة الجهنمية]**، وقصة **[فلسفة شحاذ]**، وجمال فايز في معظم مجموعاته القصصية، ومحمد محسن الكواري، في مجموعته: **[أبدًا لم تكن هي]** ومحسن الهاجري في مجموعته**[حرام عليك]**، وغيرهم كثير من الكتاب الذين تعاملوا مع الزمن ضمن سياق اللغة في تعاملها مع تحولات الأفعال وتداخل أزمنتها، على خلاف ما كان عليه الكتاب في السابق، حين كانوا ينسبون القص الحكائي إلى التتابع الزمني المنتظم؛ أي بإخضاع تحولات الأفعال للترتيب الطبيعي للزمن، سرعان ما تغير مع الجيل الجديد بعد أن تلاشت ظاهرة التتابع الزمني هذه، ومن ثم تجاوز الجيل الجديد الزمن الخطي الذي تحكمه وحدتا السبب والمسبب، إلى الزمن الداخلي لمسايرة الأوضاع النفسية؛ إذ تتداخل الأزمنة في سير الأحداث، بما يتطابق مع المؤثرات النفسية، سواء مع شخصيات السرد، أم مع المتلقين للعمل السردي، وقد أشار إلى ذلك حسن بحراوي في قوله: " إن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكن أن يقوم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق

[1]بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، ترجمة، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط 1، 1999، ص 42.

خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ، تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل"[1].

وقد نستدعي ذلك في كثير من القصص وفق هذه الأنساق الزمنية، أو ما يطلق عليه بالنظام الزمني في السرد القصصي الذي لا يتطابق مع زمن الحكي القصصي، ويتضح ذلك بشكل لافت في هذه الأزمنة السردية:

ثانيا . توزيع الزمن

يظهر هذا النوع من النظام الزمني في توزيع أدوار الحركات التي تحدثها الشخصيات داخل المتن السردي، ولنأخذ على سبيل المثال هذا المقطع من قصة **[العابرون إلى الداخل]** من مجموعة (عناقيد البشر) للكاتب القصصي جمال فايز، يقول السارد" **طاب** له أن **يتأمل** اليم.. **يتتبع** شرائط موجه الذهبي...**ينتشي** برائحته العطرة... **يملأ** به جوفه، **ويرى** طيور النورس... **ترفرف** أمامه فوق البحر، في شكل شبه دائري، ومحمل[2] **بدا** يظهر في الأفق... **يقترب** سريعا.. **ذكّره** بأصحابه الذين منهم باق ومنهم رحل، **وتبسم** لتلك الأيام الحلوة المتعبة.. والسيِّب[3] الذي **كاد** أن يتسبب في وفاته..."[4]. ويستفيض الكاتب في سرد الأحداث بنظام زمني، فيه من التداخل، ما يجعل المتلقي يتوزع في مستوى مدى تحولات الفعل بين الماضي والمستقبل، وبين سعة هذه المفارقة الزمنية والحالة النفسية التي تؤثر فيه، وكأنه يعيش الحدث، "كل ذلك قد يكون في صيغة الكلام ماضيا بدرجة واحدة، أما من الناحية السيكولوجية فما أن تتقرر نقطة الإسناد حتى تصبح كل واقعة في سياقها الزمني نقطة في سلسلة

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 107.

[2] المحمل: الاسم الشعبي الذي يطلق على سفن الغوص.

[3] السيب: هو الشخص الذي تقوم مهمته على سحب الغواص من داخل البحر.

[4] جمال فايز، عناقيد البشر، شركة الخليج للنشر والطباعة، ط1 2016، ص21.

الماضي الذي يعدّ [**الآن**]، وكل ما كان خارج السياق بالنسبة إلى سلسلة النقط تلك يعد ماضيا نسبيا، أو مستقبلا نسبيا"[1]

ويتكون هذا العنصر من مجموعة وقفات زمنية، وهي:

1. **الملخص:** في هذا العنصر غالبا ما نجد تحولات الأحداث تميل إلى السرعة، بوصفها عنصرا مهما في بناء السرد القصي، وجعل الموضوع يتحرك باختزال مدة الانتقال من حدث إلى حدث آخر، وفي هذه الحالة كثيرا ما يستعمل القاص البياض، أو الحذف، يربط السرد بإيقاع يجعل من سيرورة أحداثها مكثفة، حين يقاس التحول بجمل، على نحو ما نجده في قصة (مهاجر إلى أمريكا) لخليفة الهزاع، نقتطف منها هذه التحولات الزمنية:

- "وأخيرا ها أنذا متجه إلى أمريكا.. لقد بدا الأمر بمصادفة لا يوجد بها الزمان سوى مرة كل عشرة قرون..
- أسبوع ولم أحصل بعد على كل حقوقي المدنية.
- مرت السنتان كأنهما حمل ثقيل على القلب.
- بالطبع لم أجلس عاطلا طوال السنتين.
- بعد مرور السنتين يممت وجهي.
- مرت السنون، ولم يكن لمرورها أي طعم، فكان كل يوم كسابقه، ملل في ملل."[2]

والمتتبع لمثل هذا الإيقاع في السرعة الزمنية التي تتحكم فيه متواليات الأحداث، يعتقد أن المدة التي قضتها الشخصية هي نفسها التي عبرت عنها سيرورة الزمن الخيالي السردي، إلا أن المدة في استيعاب أحداث القصة لم تستغرق أكثر من خمس دقائق، وهي مدة قراءة القصة، وفي صفحات

---

[1] أ.أ.مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص115.

[2] خليفة الهزاع، وجوه متشابهة، قصة مهاجر إلى أمريكا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2006، ص 7 وما بعدها.

معدودة تحكمت بحبكتها في سرعة الزمن السردي، ولعله الشيء نفسه مع الكثير من القصص التي باتت تستعمل التكثيف بسرعة الزمن في توالي الأحداث، ومع ذلك يبقى مضمون القصة غنيا بدلالاتها، وغالبا ما يقدر التلخيص في السرد مدة زمية "ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة... وفي نفس الوقت يمكن للتلخيصات أن تطول أو تقصر بشكل جد مختلف... إن الإحساس بالسرعة إحساس نسبي أساسا؛ إنه يتعلق بآثار التناقض؛ أي بالطريقة التي يتصرف بها الروائي في النماذج الأربعة" [1]

2. **المشهد:** وغالبا ما يستند إلى المشهد الحواري الذي من شأنه أن يسهم في تراخي الزمن، وتمهُّله، بخاصة إذا كان السرد متعلقا بمفارقات زمنية متنوعة لموضوع موسع، كما في قصة **[الظل يحترق]** من مجموعة **[أباطيل]** للكاتبة هدى النعيمي، وقصة **[الغربة]** لحسن رشيد، حيث المفارقات الزمنية متنوعة، وقصة **[البدء من جديد]** لحصة العوضي التي بدأتها بهذه الصورة:

- حتى الآن... لم أعرف ما هو اسمي؟
- صحوت من نومي هذا الصباح..خائفة..مذعورة..في رأسي سؤال يلح علي منذ البارحة..يقول لي:
- من أنت؟

وأنهتها، بعد سبع عشرة صفحة من الحجم المتوسط، بجملة:

- ...لأبدأ البحث من جديد..عن اسمي الضائع، وعن هويتي...[2]

---

[1] جيرار حنيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، ط1،1989، ص 126.

[2] حصة يوسف العوضي، البدء من جديد، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2000، ص 140 وما بعدها.

وما بين البداية والنهاية فوارق زمنية كانت المعادلة فيها متقاربة بين زمن الأحداث وزمن الخيال السردي، وفق ما يطلق عليه بـ "البؤرة الزمنية" التي تتداخل فيها جميع الأزمنة (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

وقد يأخذ المشهد تقنية استقلالية المقطع السردي في صورة مركبة مع مقطع آخر، أو مجموعة مقاطع أخرى لتكون قصة وافية، وغالبا ما تتوزع القصة بين الترقيم، كما في الكثير من قصص جمال فايز، أو في مجموعة **[الحضن البارد]** لحسن رشيد، وبين التقطيع بالعناوين كما في المجموعة نفسها لحسن رشيد، وفي قصص أخرى، وهو السياق نفسه الذي مارسته كلثم جبر في مجموعتها **[وجع امرأة عربية]** التي كانت متقدمة في كتابتها عن الجيل الجديد، ووظفت تقنية المشهد باستحقاق؛ " بمعنى أنها تكثف دلالاته في مفردة أو اثنين؛ وذلك يؤكد بحث القاصة عن تقنيات متمردة على قوانين الواقع الموضوعي".[1]

3. **الوقفة:** تتضمن في تضاعيفها سردًا مع صيغة إبطاء سير الأحداث، وغالبا ما تعتمد على الوصف الممل، إذ تتباطأ فيها سيرورة الزمن، كما في قصة **[حبة القلب]** لفاطمة الكواري، وقصة **[أوراق الخريف]** لزهرة المالكي، وفي قصة **[بيت العنكبوت]** لنورة آل سعد، والنماذج كثيرة في هذا السياق، خاصة حين ترتبط الوقفات باستطراد الوصف، سواء عبر الحوار، أم عبر الوصف المراد نقله إلى المتلقي بشكل دقيق.

4. **القطع أو الحذف:** وهو ما يطلق عليه أيضا بالفراغ الذي يفترض معنى آخر غائبا، بحسب ما تنص عليه نظرية التلقي، ولعل أكثر الكتاب استعمالا لهذا العنصر هما: جمال فايز، في معظم قصصه، وخليفة عبد الله الهزاع كما في قصة **[الخطة الجهنمية]** التي تقدم توصيفات غير متجانسة فيما بينها، نظرا إلى تعدد صورها المركبة في أثناء عملية تلقي النص ظاهريا، و"ما أن نستغرق في التفكير في الجملة، وبعد إتمام فكرة جملة واحدة، نكون مُستعدين للتفكير في (استمراريتها) على شكل جملة أخرى لها صلة بالجملة الأولى. وبهذه الطريقة تتقدم عملية

[1] نضال عبد القادر الصالح، تحولات الرمل، ص 170.

قراءة النَّص دون عناء. ولكن حين يتصادف ألا يكون للجملة الثانية صلة واضحة بالأولى، يتوقف تدفق الفكر. وهناك قدر من المفاجأة أو الحنق يرتبط بالفجوة المُترتبة على ذلك. ولابد من التغلب على العقبة لكي نجدد تدفق قراءتنا"[1].

ويمكن التمثيل للمقطع، أو الحذف بهذا المقطع من قصة **[السير على حافة المنحدر]** لجمال فايز كما جاء في قول السارد: "ذات مساء جالس في مجلس أحد أصدقائه... سارح التفكير في همه...بدا مكفهر الوجه لفشله مرتين في التجارة... استجاب لنصيحة أحدهم ليفرج عن ضيقه... رافقهم إلى شاطئ البحر...الذي يبعد عن المدينة أربع ساعات... يصل إليه من خلال طريق رملي متعرج... يجتازه وسط كثبان رملية... يظهر بعدها فجأة أمامه البحر".[2]

ثالثا . الاستحضار الزمني

يستند القاص في هذه التقنية إلى التلاعب بالزمن عن طريق استدعاء الماضي، وحين يوظف السرد هذه الصيغة فإنما من باب ارتباط الماضي بالحاضر على أساس تناوب الأدوار التي تهيمن على مواقف الشخصية. وقد نجد لذلك مثالا عند جمال فايز في قصة **[حطام المسافات البعيد]**؛ إذ تأتي التركيبة السردية مصاحبة للزمن الماضي، وبنقل المتلقي إلى ما جرى لموضوع الشخصية من ذكريات قد تفيده فيما ترمي إليه الرؤية السردية، وإلقاء الضوء على حدث من الأحداث، أو ظاهرة ترسم فكرة ما، وهو ما يجعل الزمن موزعا بين الماضي والحاضر. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا من القصص التي وظفت هذه الآلية، نذكر منها على سبيل المثال . أيضا . قصة وداد عبد اللطيف الكواري **[بطاقة**

---

[1]نسرين عبد الله محمد عبد الله قفة، القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، مخطوط،، نوقشت في جامعة قطر ربيع 2017. ص115، 116. **ينظر أيضا،**

Roman Ingarden،The Cognition of the Literary Work of Art ، Transl. by: ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston،1973)؛ Iser، Wolfgng، The Act of Readig – A Theory of Easthetic Response، pg.: 110.

كذلك، وولفجانجآيزر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص119–120.

[2] جمال فايز، عندما يبتسم الحزن، السيير على حافة المنحدر، مطابع قطر الوطنية، ط2، 2012، ص29.

دعوة]، من مجموعة **[للحزن أجنحة]**، التي يتداخل فيها الزمن بين استدعاء أحداث ماضية بأحداث آنية من خلال استرجاع البنية الزمنية، وكذلك الشأن بالنسبة إلى قصة **[كنارة أم عزوز]** من مجموعة **[الموتى لا يرتادون القبور]** للقاص حسن عبد الله الرشيد، و**[قصة نافذة]** من مجموعة **[نوافذ على شرفة الروح]** للقاص محمد عبد الملك، حين "يأتي البناء السردي أقرب إلى تيار الوعي مع الاعتماد على التحليل المكثف والاختصار الحدثي،... وتتسم البنية الزمنية بالتماهي وعدم التحديد".[1]

وهناك صيغ كثيرة لتحديد ظاهرة الاسترجاع، لعل من بينها . مثلا . "التذكر" و "توظيف دلالات الزمن الماضي" على نحو ما نجده في قصة **[تلك الليلة]** للقاصة مايسة الخليفي حين تقول على لسان الساردة: " مازال الماضي يبسط خطوطه على حاضري المرير.. حسرة تلهب أضلعي إذا تذكرت تلك الحقبة من عمري الغض... يشف الزمن أستاره. ويتجسد أمام ناظري.."[2]

وفي ضوء ما مر بنا، لم يكن اختيارنا . في هذا المبحث . لتقنية أنماط التتابع الزمني في القصة القصيرة القطرية إلا من منظور ما أملته علينا بعض النصوص المعاصرة التي تجاوزت أنماط صيغ السرد التقليدي في تتابعه المنطقي للأحداث، وقد كان هذا التحول نتيجة إحساس القاص بالضغوط التي تمارسها الحياة اليومية، وتأثيرها على الإنسان بوجه عام، بعد أن أصبح مهووسا بالزمن، وهو ما أفاد السرد القصصي بمعالجة الكثير من الموضوعات في نقاط عديدة.

وفي ضوء ذلك . أيضا . كانت نظرتنا إلى التتابع الزمني في السرد القصصي القطري نابعة مما لمسناه من تكييف بعض الأحداث مع مختلف المفارقات الزمنية، قياسا إلى ما كانت عليه هذه المفارقات مع بداية نشأة القصة القطرية.

---

[1] صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي، وزارة الثقافة والرياضة، ط 1، 2016، ص 320.

[2] ينظر، عبد الله إبراهيم، القصة القصيرة في قطر، دراسة ومختارات . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2003، ص 133.

المبحث الثالث

التواتر الزمني

أولا . تجليات المفارقات الزمنية

ثانيا . الزمن الاسترجاعي/الاستذكاري

ثالثا . الزمن الاستباقي/ الاستشرافي

رابعا . الزمن المتداخل

أولا ـ تجليات المفارقات الزمنية

ذكرنا سابقا أن القصة القطرية مع بداية النشأة كانت تستند ـ في توظيف البنية الزمنية ـ إلى الصيغ الخطية؛ إذ كان زمن الخطاب [الفيزيائي / الحدثي] مهيمنا على زمن السرد، وقد بيّنا تتبع الزمن في القصص التي طبقنا عليها وفرة التشابه بين زمن الحكي والزمن الطبيعي، في مقابل غياب زمن السرد الممتد في تداخله وفي أبعاده الدلالية، وإذا كان السرد يبرز في خطين زمنيين: خط الزمن الحكائي، بوصفه خطابا يغلب عليه الطابع الواقعي، وخط الزمن السردي، بوصفه خطابا تخييليا، فقد أوضح تودورف الفارق بين الزمنين، وتبين له أن" نظام الزمن الحاكي **(زمن الخطاب)** لا يمكن أبدًا أن يكون موازيًا تماما لنظام الزمن المحكي **(زمن التخييل)**، وثمة بالضرورة تدخّلات في **[القبل]** و **[البَعد]**، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فزمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية التخيُّل متعددة. واستحالة التوازي يؤدي إلى **الخلط الزمني** الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: **الاسترجاعات**، أو العود إلى الوراء، **والاستقبالات** أو الاستباقات"[1]

وفي ضوء هذا المنظور سوف نتناول في هذا العنصر القصة القطرية المعاصرة التي **ظهرت بعد الألفية الثالثة** بالنظر إلى تنامي عناصر القصة، وتواصل الكتاب مع مستجدات المفاهيم والنظريات السردية، والتأثر بالثقافات الوافدة، "وليس هناك من شك في أن السرد القصصي القطري مع بداية الألفية الثالثة قد قطع شوطا كبيرا في تحديد هويته الفنية، والتمس الرغبة في محاولة تأكيد وجوده أمام القصص العالمية، على الرغم من أن السرد العربي بوجه عام . والسرد القطري جزء منه . يبتغي تحقيق ذلك بجدارة أمام التنافس العالمي"[2].

لقد استأثرت مقولة صيغ الزمن السردية . في هذه الحقبة . بحيز وافر من التقنيات التي تعنى بالسيرورة الزمنية؛ لما لها من أهمية في متواليات الأحداث التي تسير سيرًا حثيثا، ضمن ما تستوجبه الرؤية السردية، وقد كانت استجابة الكتاب القطريين، مع بداية الألفية الثالثة، لهذا السياق من المتواليات نابعة من تجاوز الزمن الخطي، والخوض في مجريات تجليات المفارقات الزمنية التي من شأنها أن

---

[1] تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 48.

[2] عبد القادر فيدوح، القصة القصيرة القطرية في رحاب القصة العالمية، ضمن كتاب، ثقافة قطر وتراثها . رؤية نقدية في السرد القطري، القصة القصيرة نموذجا، إدارة البحوث والدراسات الثقافي، قطر، 2015، ص48

تفسح المجال للشخصيات في أن تتحرك بحرية تامة؛ لتسرد أحداثا وقعت في الماضي، بمقاطع استذكارية، أو تحدث لها في الحاضر، أو ما يمكن أن تستشرفه بشكل استباقي، وهو ما يعكس سيرورة سرد الأحداث بوتيرة متداخلة بين السرعة والبطء، والتقديم والتأخير، والتلخيص والحذف، والتعطيل والوقف، والاستذكار والاستشراف، في صيغ زمنية سردية تختزل صورة المفارقات الزمنية في السرد. وسوف نبحث في القصة القطرية **[المعاصرة]** بما يتوافر فيها من رؤى ودلالات مختلفة تجاه هذه المفارقات الزمنية، وبالنظر إلى الكيفية التي قدم بها الكتاب القطريون الأزمنة في تضاعيف القصص، وجسدوا فيها طريقة سرد الأحداث.

وتبدو تجليات المفارقات الزمنية بوصفها تقنية سردية . في مستوى السوابق واللواحق، والتداخل في الأحداث . واضحة في الكثير من القصص القطرية المعاصرة، وهو ما سنتطرق له تباعا، حين النظر في تصنيف الأحداث حسب ما تطرحه من مستويات خاصة بكل فعل، سواء أكانت في سياقها التتابعي أمكانت ضمن تداخل الأزمنة في سرد الحدث، وهو ما يسمى بالتلاعب بالسرد الذي بدأ يعم النصوص السردية المعاصرة على وجه التحديد، بخاصة أن هذه المفارقات الزمنية بدأت تتجلى حتى في الوحدات الصغرى لتركيب الجملة، فضلا عن وجودها في الوحدات الكبرى في بناء الرؤية السردية، ومن ثم سوف نكتشف أن هناك نصوصا تستند إلى الذاكرة، وأخرى توظف الاستباق الزمني، وثالثة تبدو متحررة من أي قيد زمني بإضفاء التماهي، كل ذلك يأتي ضمن علاقات زمنية ترسم الأحداث وفق نظام زمني سردي، يخول "لنا الوقوف على ما أدخله الراوي على نظام ترتيب الأحداث من تحويرات يمكن اختصارها في إجرائين أساسين، هما الارتداد، وهو التقهقر إلى نقطة من الزمن، تخطاها السرد، والاستباق، وهو القفز إلى نقطة في الزمن لمَّا يبلغها السرد"[1]

[1]محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،ط1، 2010، دار محمد علي للنشر، تونس، ص 87،88.

ثانيا . الزمن الاسترجاعي/الاستذكاري

والمتتبع للقصة القطرية المعاصرة يلاحظ أن هناك ترتيبا زمنيا يتقاطع أحيانا مع أزمنة مختلفة، بخاصة صيغة الماضي، لذلك سنحاول فحص صيغة هذا النوع من الزمن بما في ذلك الصيغ الإسنادية التي تفيد الاستذكار، سواء ما جاء بصريح اللفظ، أم ما كان بحسب القرينة التي تستدعي الماضي؛ لأن كل زمن يحيل المتلقي إلى اكتساب مقاصد دلالية تحتِّمها الرؤية السردية، "وتحقق هذه الاستذكارات عددًا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، وسواء أكان ذلك بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أمبإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد."[1] أضف إلي ذلك أن تقنية الاسترجاع تؤدي وظيفة التحفيز لمعرفة مجريات الأحداث السابقة المرسومة في الذاكرة، وهو ما أشارت إليه سرديات تيار الوعي التي تتستند في بنائها السردي إلى الديمومة؛ أي باستدعاء ملابسات الأحداث السابقة بما يخدم واقع الحال المراد توصيله إلى المتلقي، وذلك يعني أن عنصر الديمومة يعد عاملا مشتركا بين الأزمنة في العملية السردية.

وقد تكون سرديات جمال فايز أكثر الأعمال حرصا على استحضار تفاصيل بعض المواقف والمحطات التي تستدعي الذاكرة، بالنظر إلى كثير من البواعث الخارجية التي يستثيرها الواقع، ولنا في ذلك على سبيل المثال قصة **[وما تبقى من شظايا المحار]** نقتطع منها المقطعين الأول والأخير، من دون أن يؤثر حذف المقاطع الأخرى على المقصـــود، كما جاء فيها ما يوضـــح دلالة الزمن الاستذكاري بشكل ملحوظ في إشارة إلى تذكر الماضي التليد بمقومات أصالته، في مقابل ما طرأ عليه من تغييرات مع مستجدات الحضارة الجديدة، كما توضحه الفقرة الثانية:

ومازلت.. كلما **ذهبت..** إلى شاطئ المدينة **أراه،** كأنما لا **يبرح** مكانه، بقايا إنسان، **يستر** جسده وإزاره الأصفر، و"فانلته" البالية، **وينهم** بموال **يكاد** لا **يتوقف، يصلني** رخيما نحاسيا شجيا **يغريك** سماعه، **ويزعجك** إن **طغت** عليه الآلات الرافعة، التي جيء بها من خارج المدينة، **ترفع** حجارة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121،122.

نصف طن من على الشاحنات، **تضعها** على شاطئ المدينة، متراصة وبعضها فوق بعض، **فتحجب** البحر، **وتجثم** على رماله الناعمة الذهبية، وما **تبقى** من شظايا محار.

التفت ناحية الغرب، حيث **تُسير** الشاحنات بعضها وراء بعض، **تصغر**، **تختفي** في قرص الشمس الأحمر القاني، وطائرة مدنية، **تمر** من فوق رأسي، **تنفث** دخانا أسود، **يتلوى** مثل الثعبان، **تتجه** إلى مطار المدينة، **تلج** في الغيم، **تختفي**لثوان قبل أن تظهر ثانية..**مضت** سنوات والسماء حبلى بالغيم، لكن لم **يسقط** مطر، نصلي صلاة الاستسقاء، ولا **يسقط** مطر.. لا **يسقط** مطر

نظرت ثانية إليه، عدت لا **أرى** منه إلا رأسه، **يلعقه** موج البحر، **ويبتلعه** اليم.

الجدول (5) الصيغ الزمنية للفعل

صيغة الاستذكار(الماضي)	صيغة الاسترجاعات التكميلية **(المضارع بصيغة الماضي)**
مازال/ ذهبت/ طغت/ جيء/ تبقى/ التفت/ مضت/ نظرت/عدت	أرى/لا يبرح/يستر/ ترفع/ ينهم/يكاد/يصلني/يغريك/ يزعجك/ تضعها/ تحجب/تجثم/تبقى/ يكاد/ تسير/ تصغر/ تختفي/ تمر/تنفث/يتلوى/تتجه/ تلج/ تختفي/ يسقط/ أرى/يلعق/يبتلع

والملاحظ ـــ بداهة ـــ في هذه القصة أن الزمن السردي في سيرورته ينحو منحى الماضي والمضارع، غير أن حقيقة الأمر هو أن صيغة الاستذكار هنا تشمل حتى صيغة المضارع فيما يمكن

أن يتطابق معها الاستذكار، ونلاحظ ذلك من خلال رسم الأفعال المضارعة التي تشير إلى التحول الحاصل من استعادة التذكر في السياق نفسه، على الرغم من أنها قد تبدو غير متوافقة مع الاستذكار ظاهريا، لكن دلالة السرد في صيغة المضارع تستوجب في سياقها الدلالي استحضار أحداث مرت بالسارد، وغابت عن الأنظار ينبغي استعادة مرجعيتها، بوصفها جزءا من ثقافته [ينهم بموال] في إشارة إلى النهام، بوصفه صوتا غنائيا من ذاكرة بحر الخليج؛ لأنها جزء من الماضي الماجد، على نحو ما جاء به السارد في هذه القصة؛ إذ يتداخل زمن الاستذكار في صيغته الماضية مع زمن الاستذكار ـــ في صورة غير مباشرة ـــ مع الزمن المضارع، في أفعال تدل على أحداث جاءت سندا لهذا الاستذكار، حتى لو كانت في صيغة المضارع، ولكن السياق العام يشير إلى أن ما يوضح دلالتها على الماضي هو ائتلافها مع السياق بحسب ما يقتضيه الحال. وقد تتجاوز الأفعال المضارعة في هذا المقام التعليل النحوي إلى مقام السياق من خلال ربط تراكيب هذه الأفعال والوقوف على دلالاتها من خلال سياق زمن السرد، بغض النظر عن الدلالة الصرفية لهذه الصيغ الزمنية، فمثلا عندما تأتي صيغة **[وينهم بموال يكاد لا يتوقف، يصلني رخيما نحاسيا شجيا يغريك سماعه، ويزعجك إن طغت عليه الآلات الرافعة]** فإن مثل هذه الصيغة تكون داعمة لصيغة الاستذكار، وهو الخط الزمني الرئيس في القصة، وقد أطلق جيرار جنيت على هذا السياق من الزمن " استرجاعات تكميلية، أو [إحالات] تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد فجوة سابقة في الحكاية[1].

لقد اتخذ السرد، هنا، في تتابعه الزمني صيغة الماضي، على الرغم من وفرة الأفعال الدالة على المضارع، ومع ذلك فإن هذه الأفعال تنمو في سياقها نحو ما يشير إلى الماضي، وهذا ما أشارت إليه الدراسات السردية **بالمفارقات الزمنية** بغرض تأكيد القيم الجمالية مثل إظهار سوابق الأحداث ولوحقها، والمدى والسعة، وخرق النظام الزمني، بما يتيح للمتلقي تتبع حركة الشخصيات، وكأنها تعيش واقعه بتفصيلاته الزمنية.

أما قصة **[عندما يبتسم الحزن]** للكاتب نفسه، فهي بدورها تخبرنا عن سرد زمني درامي يتعلق بالصراع بين الماضي والحاضر، يمثله صراع الأجيال في صورة بر الوالدين، على الرغم من

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 62.

أن معظم أفعالها تدور حول نسق الأفعال المضارعة، ولكنها في حقيقة الأمر تشير إلى أهمية استدعاء الماضي في سياقه الذي يستوجبه الحاضر؛ ليسرد علينا الكاتب حالة اجتماعية مأساوية، مشحونة بالصراعات النفسية بين الأم (في صورة الماضي)، والأبناء (في صورة الحاضر) الذين أودعوا أمهم دار العجزة بلا مبالاة، وبلا إحساس، ومن دون شعور بالذنب، وبدون إطلالة سؤال عن حالها، وفي هذه الحالة يسرد علينا الكاتب صورة الحاضر في واقع الأم بكل ما تحمله من مرجعية ثقافية، وإنسانية، وهي تستفسر عن عدم زيارة أبنائها لها "**للحين ما جاني منهم واحد، حتى ولا حد كلمني بالتليفون**"[1]. وبعد هذا السرد الواصف لهذه الحالة تسترجع الأم الماضي بشكل عفوي تلقائي ضمن هلوساتها الذهنية "**ما كنت لأتأخر إن سمعت صوت والدي وهو يدخل البيت، كنا، يعني أنا وإخواني، نسرع لنقبل يديه ورأسه، نجلس عن يمينه ويساره، نهمز رجله، ونعطيه التمر، ونصب له القهوة..ما كنا نتركه، دايمًا نظل إلى جانبه**"[2]. هذا الاسترجاع تم بتداخل الصورتين، فالماضي حاضر في الحاضر، حاضر بذهن الشخصية المحورية في القصَّة – رغم التشوش الذهني– تستحضره عند الحاجة، لتقارن بين الموقفين، فصورة الماضي بنسقه المُقصى الإيجابي (ارتباط الأبناء بآبائهم – برّ الوالدين) وصورة الحاضر بنسقه السائد السلبي (تخلي الأبناء عن آبائهم). فقد وظف الكاتب بنية التضاد باستحضار الماضي في مقابل الحاضر؛ لتحريض المُتلقي على المُقارنة، وبناء عليه المُفاضلة من أجل تسليط الضوء على قضية اجتماعية، وتحريض المُتلقي على الاشتباك مع النَّص من أجل إنتاج المعنى.[3]

ويأتي استدعاء الزمن بكل محمولاته الدلالية في قصة **[الرحيل]** للقاص محسن الهاجري من مجموعة **[بنات إبليس]** وفيها تبرز المفارقات الزمنية بخاصة ما يتوافر في هذه المفارقات من ظاهرة الاسترجاع، في صورة تأملات الأم التي توفي زوجها، ويحاول أبناؤها أن يجبروها على بيع البيت القديم، ومغادرة المكان المكتنز بمرجعيته الثقافية التي تشكل رصيد إرثهم الخالد، ونعيم حياة آبائهم

---

[1] جمال فايز، عندما يبتسم الحزن، ص13.

[2] المرجع السابق، ص12.

[3] نسرين عبد الله قفة، القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي، أطروحات والفجانخآيزر، أطروحة ماجستير، نوقشت في جامعة قطر، ربيع 2017، ص 64،65.

البسيطة المشفوعة بالتسامح، والكرم، والنبل، وفي هذا الإحجام عن الماضي في صورة الأم يقابله الإقدام بالارتماء في أحضان الزمن المرتقب في صورة الأبناء، وهي صورة تعكس الصراع بين الحفاظ على الماضي المجيد والانتقال إلى زمن موعود، وكأن القصة تسرد تراجعا للماضي، على الرغم من محاولة استدعائه في صورة الأم، واستحضار الزمن الاستشرافي بالنظر إلى ما أصاب البلد من تحولات حضارية كان على الأبناء التجاوب معها في صورة الزمن الواعد، كما جاء في قول السارد على لسان إحدى شخصياته: "..دعونا من ذلك كله... زمان مضى، أيام كان المرحوم والدي...كانت هذه هي فكرته،...أما الآن فنحن جيل متحضر..لا زريبة، ولا بادية.. فلننس ذلك كله، يكفي إصرارا على الحياة المعدمة، وهذا العيش الدون.... لا بد أن تغيري رأيك يا أمي...طأطأت رأسها الأم ناظرة إلى أكواب الشاي وفناجين القهوة التي كانت تستقبل بها ضيوفها، لم يكن المكان كما يصفون، كان جميلا، هادئا، والجيران قلة، لكنهم طيبون، يحبونها حبا عظيما، كما كانوا يحبون زوجها المتوفى"[1]، وفي هذه الصيغ الزمنية يتغلب الزمن المنشود على الزمن الاستذكاري بإلحاح من الرؤية الاستشرافية في صورة الجيل الواعد(الأبناء)، وكأن الصراع بين تراجع الزمن الاستذكاري والإقبال على الزمن الاستقبالي يأخذ مجرى لافتا في القصص القطرية المعاصرة، رغبة في محاولة التحول من الحياة البسيطة إلى الحياة المدنية المعقدة "...كانت تسقيهم اللبن من عنزاتها، وتجود عليهم برطب من نخلاتها الثلاث خلف البيت... أطبق الكلام على صدرها..ها هو يعيدها من غفوة الماضي إلى حقيقة الواقع"[2]، وتبدو المعايير مختلة بين الزمنين، بعد أن تحول الزمن من ماضيه الماجد الذي يستحيل استرجاعه، إلى صيغة استشرافية يستحيل الإعراض عنها وتجنبها.

وتأتي قصة **[خيالات حب]** في مجموعة حسن الرشيد "**الحضن البارد**" لتسرد علينا زمنا يتخذ أشكالا مختلفة،تتنوع بتنوع المواقف ومزاج الشخصية وتقلباتها العاطفية وتحولاتها النفسية، فالشخصية الرئيسة لهذه القصة رجل في الأربعين قضى عمره في انتظار حب لا يجيئ، وحلم لا يتحقق، فالمرأة التي أحبها وكان يلتقيها عند أخته تزوجت من رجل آخر "رجل ثري"، وقد يكون الثراء سببا لهذا الزواج، وهنا تصادفنا مرة أخرى ظاهرة تغليب الحب على الزواج، فظاهريا تبدو أنها تزوجت، ولكنها في الحقيقة

---

[1] محسن الهاجري، الرحيل، مجموعة بنات إبليس، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص 118.

كانت تحب الرجل الذي تركته إلى أن ماتت بحبه قهرًا، فالزمن في خيالات حب هو مزيج من الذكرى والأمل، وامتداد بين الماضي والحاضر، وجمع بين الواقع والمتخيل، وقد استعمل القاص آلية التذكر؛ ليشد خيوط السرد ببعضها، معتمدا على الاسترجاع بوصفه تقنية جديدة في الانتقال بالقارئ من زمن إلى آخر، ومن إحساس إلى آخر "ولذلك يظهر زمن الأحداث بوصفه زمنا طويلا ومتينا في الآن ذاته، ويظهر في الجانب المقابل زمن الحكاية أو المحكي،وهو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة أو اللحظة الفنية المتخيلة؛ وإذ ذاك ينفلت زمن الكتابة من زمن القصة، ويغدو قدر الأشخاص من قدر الكتابة، والأخيرة وسمها جيرار جنيت[1] في رؤيته للزمن بالزمن الدال في مقابل الزمن المدلول الذي هو زمن مضى واندثر، وهو زمن اللحظة الفعلية الذي شيعت مثواه القصة الفعلية، بيد أن زمن الدال هو زمن اللحظة المتخيلة، وهو الذي يعيد للحدث عبرته واعتبارهوقيمته الكائنة و الممكنة[2]. وفي قصة **[خيالات حب]** جاء السرد بلسان ضمير الغائب العالِم بكل أحوال الشخصية، والقابض بمصيرها، ومن ثم جاءت هندسة الزمن مشتتة بين أزمنة عدة، تنسكب لحظاتها من زمن الحب "لقد احبتها كثيرا... بذلت الغالي و الرخيص من أجلها...كانت تسكن معنا في نفس الحي.. كنتأشاهدها عشرات المرات.... كان الخباز غلوم يشهد تاريخ هذا الحب الجنوني... وسكت لحظات ثم تابع الحديث كأنما تذكر تاريخ حياته ولكنها في الأخير خانتني، تركتني، تزوجت رجلا غيري"[3].

عند هذا الحد يعظم (**زمن الحب**) عبر التذكر والاسترجاع، فالسارد يسمع لما تقوله "الشخصية الرئيسية"، وينقله إلينا على لسانها عبر تقنية الاسترجاع، فبعد أن وصف حالته في استهلال القصة"انحدرت دمعتان من مقلتيه...وأخذتا طريقها نحو خديه المليئتين بالتعرجات و التجاعيد".[4]

ونجد في هذه القصة امتزاجا عجيبا للوصف مع السرد، فعندما يبدأ الوصف يتوقف السرد، غير أن السارد وبمهارته يقتنص اللحظات الأكثر اضطرابا وعنفا؛ ليزيد من لهفة القارئ وتفاعله مع النص "....رغم السنوات والأيام كنت أشعر بها في بيت أختي زليخة... كنت لا أنام طوال الليل إذا

---

[1] ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 45 وما بعدها.

[2] حاكمي لخضر تقنيات الزمن السردي في رواية عابر سرير لاحلام مستغانمي، أصوات الشمال، مجلة عربية تقافية اجتماعية شاملة، (الكترونية)، سبتمبر 2017.

[3] حسن رشيد (الحضن البارد) خيالات حب ص 131.

[4] نفسه ص 131.

رأيتها أتخيلها معي دائما... قال لي لا تذكريني بموتها إنها لم تمت إنها حية في قلبي"[1]، فالشخصية بحسب هذه الاعترافات لا تريد الإقرار بزمن الموت، فمحبوبته حيَّة في قلبه، تدب بذكرياتها ووجودها العشقي، وهو أقوى بكثير من موتها، ولذلك فإن الزمن الدال **[المتخيل]** هو الدافع الأساس لمعرفة إحساس الشخصية ومدى تحملها لحادثة موت المعشوقة، واستمرار دبيب الحياة، بوصفها أقوى من الموت،أما زمن المدلول كما يحدث في القصةفقد حدثنا عن موت حقيقي للمعشوقة التي تزوجت من رجل ثري أكبر سنا منها.

وعلى هذه الشاكلة جاءت كثير من القصص القطرية، يمكن حصر بعضها في هذه العناوين نظرا إلى وفرتها، ومنها ما هو موضح في الجدول الاتي:

[1] نفسه ص 133.

الجدول (6) العنواين القصصية

الكاتب	القصة	المجموعة
ليلى درويش	بينالعَتمةِّوالنّور	طرقوصري
""	ثمَنُعمري	""
""	شتاتُنفَسٍ	""
أحمدالمصطفوي	الشهقةالأخيرة	خربشاتعقلشاب
""	لذةالقلق	""
كلثم جبر	حائرة !	أنت .. وغابةالصمتوالتردد
""	وجعامرأةعربية	وجعامرأةعربية
إبراهيمصقرالمريخي	الحنين	المرودفيالمكحلة
جاسمصفر	هلسنلتقيمنجديد	الإبحاروجسورالعطش
"" ""	خفقاتقلب!!	الإبحاروجسورالعطش
شمةشاهينالكواري	الحصاد	نحننزرعالحب
حسنعبداللهالرشيد	كنارةأمعزوز	الموتىلايرتادونالقبور
""	الرحلةالأخير	""
محسنفهدالهاجري	أنثى	البلاغوقصصأخرى
أحمدعبدالملك	نافذة20	نوافذعلىشرفةالروح
هدى محمدالنعيمي	ابتسام	المكحلة
""	حالةانتظار	حالةتشبهنا
فاطمة خلفان الكواري	شطحاتحلم	بدايةأخرى
دلال الخليفة	أشياءفوق بنفسجية	أناالياسمينةالبيضاء

يمثل الزمن الاستذكاري جزءا مهما في الهوية الثقافية التي سردتها علينا الكثير من القصص القطرية، من منظور أنها وظفت السرد بوصفه حالة من حالات استرجاع الزمن الحافل بأصول قيم المجتمع، سعيا من الضمير الجمعي إلى الحفاظ على هذه القيم، وفق العلاقة بين الزمن والسرد، غير أن تفاعل الإنسان مع المعطيات الجديدة لبناء الحضارة المدنية أصبح يحول دون هذا المسعى، بالقياس إلى حجم ما تعرضه الثقافات الجديدة من تطور مذهل، والتي تقف في وجه كل ما هو ثابت يعكس صورة الزمن السردي الاستذكاري؛ للقيام بالتغذية الراجعة للأجيال القادمة، وأن ذلك لن يتحقق إلا فيما تمثله العلاقة الجامعة بين الزمن والسرد، الزمن في صيغة الاستذكار، والسرد في نقل الأحداث،" ولحل معضلة العلاقة بين الزمان والسرد، ـ كما جاء في قول بول ريكور ـ ينبغي [القيام] بالدور التوسطي للحبك بين مرحلتي التجربة العملية التي تسبقها، والمرحلة التي تتبعها. بهذا المعنى يتشكل ما [نذهب] إليه من بناء الوساطة بين الزمان والسرد بإظهار الدور التوسطي للحبك في عملية محاكاة[1] الحنين إلى الماضي.

ثالثا . الزمن الاستباقي/ الاستشرافي

إذا كان الزمن الاستذكاري المرتبط بتذكر الماضي وافرا بالصورة التي عرضناها، فإن ما يحيل إليه الزمن الاستشرافي من حضور مكثف لا يقل أهمية عن الزمن الاسترجاعي، وقد يكون الاهتمام بالزمن الاستشرافي/ الاسستباقي له ما يسوغه، بالنظر إلى وفرته في القصة القطرية؛ إذ إنه يعكس التحول السريع الذي طرأ على البنية الذهنية للمجتمع القطري من تطور، عمَّ جميع الأصعدة، وليس غريبا في مثل هذه الحال أن يكون الإبداع مواكبا هذا التنامي المثابر من أجل مسايرة مستجدات النمو المطرد للأحداث المتسارعة، بخاصة في زمنها الخطي/الطبيعي. وفي هذه الحال كان لمفارقة الزمن الاستشرافي حضور مكثف في القصص القطرية المعاصرة التي كتبت بعد الألفية الثالثة على وجه التحديد بمستلزمات الزمن السردي، تجاوبا مع المبادئ االجديدة على نحو ما ذكره جيرار جينيت حين تطرق إلى الصيغ الزمنية مفرقا بين الاستشراف والاستعادة، أو زمن الاسترجاع وزمن الاستباق التي حددها بالعلاقات الزمنية الممكنة من" استعادات ذاتية وموضوعية، استشرافات

[1] ينظر، بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، 2006، ص 97.

ذاتية وموضوعية...فندلٌ بمصطلح استباق على كل حركة تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذِكر لاحق لحدث سابق"[1].

وقد يكون لتوظيف تقنية الزمن الاستشرافي ميزة تعزيز أفق التوقع، بالنظر إلى ما يسعى إلى تحقيقه الزمن السردي، بوصفه زمنا منفتحا على الاحتمال والافتراض المتوقع، لذلك تركز **تداعيات الزمن** بوجه عام على" السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية [العملية السردية] عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث؛ أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سييحصل من مستجدات"[2].

وإذا كان الزمن الاستذكاري يأخذ طابع تتابع صيغة الماضي، فإن الزمن الاستباقي يأخذ صيغة المستقبل، بتتابع السرد الرؤيوي الاستشرافي، واستطلاع نحو الآفاق. وبما أن أحداث السرد تنضوي تحت مجريات الرؤية السردية، فإن القاص في غالب الأحوال يسرد علينا أحداثا يتوقع حدوثها بأي شكل من الأشكال في مجرى الخطاب السردي/ الخطي؛ لأن كل حدث في العملية السردية مرتهن بتوقع إمكانية حدوثه، وغالبا ما يتقصد السارد ذلك لربط الديمومة الزمنية بالرؤية المتوقعة، والقصة القطرية في مرحلتها المتأخرة لا تشذ في كثير من مقاطعها السردية عن هذه الميزة؛ بخاصة مع الصراع الدائر بين الجيلين بعد الطفرة النفطية والتحول السريع للحياة الاجتماعية المتنامية.

وإذا حاولنا رصد الزمن الاستباقي في القصة القطرية فسوف نجد الكثير من القصص التي أنجزت بعد الألفية الثالثة تتطلع إلى كل ما هو متوقع، بخاصة مع المتلقي حين يجد في النص ما يطرح من أحداث ذات تلميحات دلالية، تشير إلى تصور استشرافي من نوع ما، ويدخل ذلك ضمن سياق متواليات الأحداث اللازمة في السرد، وليس شرطا أن يُتفق على فهمها من قبل المتلقين، وإنما اختلاف المرجعية الثقافية هو ما يحدد الفهم المناسب لكل متلقٍ؛ أي: بحسب المؤثرات الخارجية وفق ما تمليه بنية (التوقعات).

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

ويُعد القاص **خليفة عبد الله الهزَّاع** من أبرز الكتاب القطريين الذين اعتمدوا هذه الاستراتيجية لتوريط القارئ في النَّص وإثارته للقيام بالعمليات الذهنية التركيبية؛ للوصول إلى الرؤية الكلية الجمالية للنص. ويمكن النظر إلى نصوصه على أنها النموذج القصصي القطري لتعدد المنظورات الخاصة بوجهته هذه . إذ تكاد لا تخلو قصة من قصص مجموعته **(وجوه مُتشابهة)** من هذه البنية التواصلية الحيوية"[1]، بخاصة ما يتعلق بصيغة الزمن في تطلعاته التي تقوم بها شخصياته لتحديد مسار رؤيتها الاستشرافية، كما جاء ذلك مثلا في قصته **[لحظةجنون]** من مجموعته **[وجوهمتشابه]**،حين استهل قصته بوصف شخصيته بالهدوء، لدرجة البطء، في تعامله مع الزمن اليومي، ما يعني أن هذا الملفوظ يؤشر على الزمن القار الذي يعقبه زمن آخر مضاد تحركه ظروف زمنية أخرى، على نحو ما جاء على لسان السارد قوله:" إسماعيل رجل **هادئ جدا**، لديه سيارة صغيرة، يقودها **متمهلا لدرجة البطء**، وكان أصحاب السيارات الأخرى دائما ما يمرون من حوله، فقد كان دائما ما يكون آخر شخص في الشارع بسبب **بطئه النسبي**. وذات يوم جاءت وراءه شاحنة أراد سائقها أن يتجاوزه؛ فجن إسماعيل من رغبة سائق الشاحنة، الذي لا يسمح له إلا بالمرور في الصف الأيمن، فقرر إسماعيل أن يصدمه بجانب سيارته؛ **فزاد السائق من سرعته بغتة**؛ لم يفطن إسماعيل لهذه الحركة المباغتة، أما هذه المرة فلم تجد سيارته ما يصدها؛ مما تسبب في انقلاب سيارة إسماعيل، وهياج السائق ضده، ولما وجد إسماعيل أنه بإمكان سيارته المشي، **انطلق في الطريق وكأن شيئا لم يكن**."[2]

تتضح وحدة الزمن وحركته في هذا المقطع منذ اللحظة الأولى؛ لأنها كانت ذات طابع زمني خطي، نظرًا إلى أن إسماعيل كان متعودا على هذا النظام في سيره إلى العمل، لولا وجود ما حاول تعكير صفو مزاجه، مما جعل زمنه مضطربا، سرعان ما أدرك أن ذلك لن يشفع له بالتقدم إلى ما هو مرتقب، حين قرَّر المضي قدما إلى ما هو منتظر منه: " **ولما وجد إسماعيل أنه بإمكان سيارته المشي، انطلق في الطريق وكأن شيئا لم يكن**". ولعل ما يشير إلى انفتاح الزمن على التوقع هو توظيف **السيارة** في محمولاتها الدلالية، والانطلاق **بالمشي** قدما، وكأن شيئا لم يحدث، وهي اللازمة التي ينفتح

---

[1] ينظر، نسرين عبد الله محمد عبد الله قفة، القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي، ص137.

[2] خليفة عبد الله الهزاع، وجوه متشابهة، قصة، **لحظة جنون**/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ط 1 2006/، ص 63.

فيها المدلول على أن الحياة لا تتوقف على الموانع، والإحباطات التي من شأنها أن تعرقل مسيرته، في إشارة إلى الانفتاح على ترقب التوقعات الجديدة.

وغالبا ما يتغلب السرد المتقدم الذي يحمل في تضاعيفه دلالات الرؤية الاستشرافية عن السرد بصيغة الماضي المتشبث بالثوابت، وإذا كان السرد الاستذكاري صفة ملازمة للماضي، فإن السرد الاستباقي يعد نوعا من أنواع الانفصال عن هذا الماضي؛ لأنه يبني رؤاه على حيثيات التوقع الممكن، كما في قصة **[آخر أبناء الشيخ]** للكاتب محمد محسن الكواري في مجموعته **[أبدا لم تكن هي]**؛ إذ يأتي الزمن في صيغة الاستشراف؛ للتعبير عمَّا يمكن توقعه من أحداث مستقبلية تعتزم الشخصية في القصة إنجاز وعدها، أو يتصور المتلقي حدوثه، وغالبا ما يكون هذا الاستخدام . في التحول من حالة زمنية إلى حالة زمنية أخرى . تعبيرا عن الطلب، بحسب ما تفرضه الضرورة، وهو ما عبرت عنه قصة **[آخر أبناء الشيخ]** التي سردت صراعا بين زمنين، الزمن الماضي في صورة الأب، والزمن المستقبل في صورة الابن وإخوته الذين تركوا والدهم في البيت المجاور للبحر في القرية، بعد أن توجهوا إلى المدينة، وكأن الكاتب يعرض على المتلقي صراعا كان، وما يزال، دائرًا بين جيلين، جيل الأصالة المتشبث بإرث الماضي، وجيل الطفرة النفطية في صورة المَدَنيَّة . في المدينة المتحضرة . فالصورة النمطية يمثلها الأب، والصورة المدنية يمثلها الابن الذي يحاول إقناع والده ببيع السكن القديم من أجل الاستقرار في المدينة الممتلئة بالحيوية، كما ورد على لسان السارد:

- **مازلتَ في هذه الأوهام يا أبي... ألا تبيع البيت المجاور للبحر ونذهب للعيش في المدينة يا أبي**
- **وهل يترك أحد جوار البحر يا بني؟!**
- **لقد تركه معظم سكان البلدة**
- **يا أبت لقد عرضوا علينا مبلغا من المال مقابل هذا المنزل يساوي ثمن عشرة منازل في المدينة**
- **إنهم يعرفون قيمة هذا المنزل أكثر منك ومن إخوتك، ويقدرون معنى جوار البحر**[1]

[1] محمد حسن الكواري، أبدا لم تكن هي، طباعةخاصة، ط1، 2013، ص 18،19.

لعل الصراع هنا هو التشبث بالماضي بزمانه المسكون بالعهد والوفاء للإرث الثقافي، ما يعني في نظر الوالد، أنْ ليس هناك أجدى من الإخلاص للمرجعية الثقافية، على خلاف زمن عدم المبالاة مع الجيل الجديد، كما جاء على لسان السارد من حديث الابن مع أبيه:

- **أنت تحب البحر أكثر منا، وتفضله علينا**
- **أنا لا أحب البحر، أنا أعشقه، ولا أستطيع العيش بعيدًا عنه، اعتادت أذناي سماع صوت هدير أمواجه، وعيناي رؤية مده، وجزره، ولون مياهه.**
- **ونحن لا نستطيع العيش هنا، فاختر بيننا وبين البحر**[1]

إن الارتباط بالبحر له خصوصية في الذكرى الجمعية للمجتمع القطري، بوصفه رؤية سوسيولوجية اجتماعية، خاصة حين كان يؤدي طابعا اجتماعيا مليئا بالأفراح والأتراح، ومكتنزا بنشوة الألم والوجد، فهو الزمن المستقر والمكان الآمن، والعبور الواصل بين القارات، إنه كل شيء في صورة [علامة زمنية خالدة] تعيد إلى الجيل المتشبث بالقديم ذكريات زمان الأصالة، في حين تمثل صورته مع الجيل الجديد في الرحيل فكَّ الارتبط من هذا الزمن الموحش بالنسبة إليهم، رغبة في الرحيل إلى الزمن الحيوي المنتعش بالتبدل والتحول على الدوام، ومن ثم جاءت صورة رفض رحيل الشيخ من البيت القديم بمثابة رفض الانسلاخ من الزمن العريق وذكرياته الخالدة، وعلى الرغم من حدة الصراع بين الشيخ وابنه؛ أي بين زمن الاستذكار وزمن الاستشراف، فإن صورة الزمن الاستشرافي تغلبت على صورة الزمن الاستذكاري، بعد أن أذعن الشيخ للزمن الواعد حين طلب من ابنه ـ قبل أن تستكين روحه إلى الرفيق الأعلى ـ إحضار إخوته:

– اسمع يا بني، لقد حدثني إخوتك بما تحدثني به الآن، ورحلوا ولم يرجعوا، وإني أراك راحلا مقتفيا آثارهم، ولن تعود، ولكني أريد منك أن تذهب وتأتي بإخوتك، فإني بائع جوار البحر من الغد، **من أجلك ومن أجل إخوتك**، وستجدون كل ما تتمنى أنفسكم بشأن هذا البيت، فأنتم لا تستطيعون العيش هنا، وأنا لا أستطيع العيش إلا هنا، ولكني أرغب في أمنية أخيرة، أن أضمك يا بني قبل أن ترحل، فدنا الفتى من الشيخ، فضم الشيخ آخر أبنائه ضمة شديدة، وعينا الشاب مليئة بالسعادة، وعينا

[1] المصدر نفسه، ص 20.

الشيخ تفيض من الدمع؛ لوداع الابن البحر. لقد ضم الشيخ ابنه الصغير وهو يرنو إلى البحر، ولم يتركهما حتى فاضت روحه"[1].

هكذا هي سنة الحياة، ومع تعاقب الأزمنة غالبا ما يتغلب الزمن الحاضر على الزمن الماضي، فمع إشراقة زمن الجيل الجديد يتوارى الزمن الاستذكاري؛ لأن أنساق الحياة لا تتجدد إلا مع الأزمنة المتواترة، وهي سنة الله في خلقه، غير أننا لا نضمن لما يمكن أن يكون عليه المستقبل الواعد، وهو ما لم توضحه القصة في صورة الأبناء الذين فضلوا تغيير زمن الأجداد بالزمن الاستشرافي غير المأمون،" ولعل أبرز خاصية للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار، وفي نفس المعنى سيقيم لنتفلت تمييزا بين التطلعات المؤكدة؛ أي تلك التي ستتحقق فعلا في مستقبل الشخصيات، والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافرتاضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه."[2]

وليس بعيدا عن هذا، نجد فكرة التتابع الزمني بين الأجيال وافرًا في قصص جمال فايز، كما في قصة **[حطام المسافات البعيدة)** نجتزئ منها في مقطعها الأول هذه الرؤى، وسنبقي على المقطع الثاني كما هو، يقول السارد:

- ريح لافحة. وأجساد نحيلة تخرج من المسجد.... ينسل من بينهم **هيكل آدمي في عقده السادس. كفيف البصر...**

• **مرقت سيارة صفراء،** مخلفة وراءها دخاناً كثيفاً، وحصيات متطايرة، **أيقظته من ماضيه، فأدار وجهه إلى الوراء،** بينما قائدها واصل السير حتى أوقفها أمام باب المنزل، ترجل يحييه بصوت عال "**هاي بابا**"، **ودخل المنزل موصداً الباب من ورائه.**"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 22،23.

[2] ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132،133.

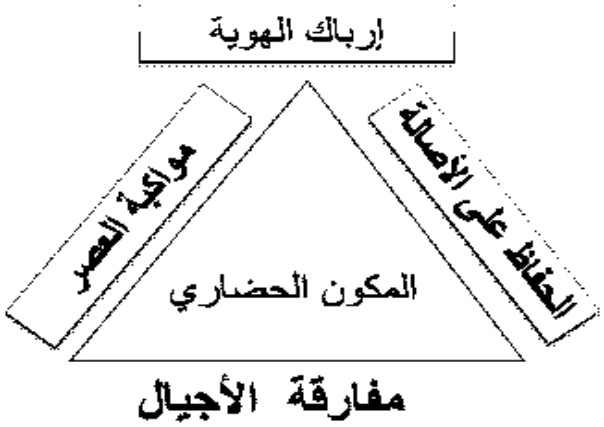
[3] جمال فايز، الرقص على حافة الجرح، قصة (حطام المسافات البعيدة) مؤسسة الرحاب الحديثة، ط 5، 2011، ص9،13. مر بنا الاستشهاد بهذه القصة في الفصل الأول في عنصر **(تماثلات الانفتاح الثقافي وتغير الأفكار)**

يوجد في هذه القصة خير تعبير عن تعاقب الأزمنة الماثلة في صورة صراع الأجيال، وهذه القصة تقترب كثيرا من رواية الكاتب الروسي إيفان تورغنيفIvan Turgenev، [آباء وأبناء] التي كتبها في عام 1861، وأثارت سجالا كبيرا بين الجيل القديم والجيل المعاصر، إلا أن وجه الخلاف بين العملين هو أن هذه الرواية انتصرت للجيل القديم، في حين تنتصر قصة [حطام المسافات البعيدة] للجيل الجديد، وهو ما تعكسة دلالة لفظة **(هاي بابا)** قبل أن يوصد الباب من ورائه، في إشارة إلى إعطاء ظهره للأجيال السابقة، وهو ما توضحه الصيغ الزمنية للأفعال والمباني التركيبية من ناحية دلالة السياق **[هيكل آدمي في عقده السادس. كفيف البصر/ وفاء لوصية والده/ تذكر]** وهي تراكيب تسرد ما كان مصدرا لتعيين الزمن الماضي بنوع من الآسى والحسرة، وقد أطلق النحويون على مثل هذه الصيغ (الدلالة الإفرادية)، بالنظر إلى ما تحيل إليه من دلالة السياق الزمني الذي من شأنه أن يؤدي إلى معنى المعنى، في مقابل استجابة الأفعال ذات البعد الاستشرافي، وقد نجد ذلك واضحا في الفقرة الأخيرة من القصة، بما في ذلك الأفعال السابقة التي تحقق مجرى الزمن الاستشرافي التي يدور حولها زمن السرد بوصفه زمنا دلاليا، كما هو عليه الحال في هذه القصة التي تشير إلى المستقبل أكثر مما تشير إلى الماضي؛ أي في التطابق الدلالي مع صيغة المستقبل فيما يمكن أن "يتقاطع بشكل أو بآخر، ليكون مايسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، فهو تارة يساير زمن الحكاية، حتى إننا نشعر، ونحن نقرأ العمل، وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عن مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها، لربط احداث الرواية وشد بعضها ببعض[1].

ولعل الشكل التوضيحي التالي يوضح مدى **محاولة** إخفاء الزمن الماضي في صورة الجيل القديم: [وأجساد نحيلة تخرج من المسجد.... ينسل من بينهم **هيكل آدمي في عقده السادس. كفيف البصر]**، والتطلع إلى الأفق مع صورة جيل **[هاي بابا]** المحملة بالأفكار المتمردة على المرجعية الثقافية بالأسلوب الدخيل، في دلالة على تحطيم المسافات الزمنية البعيدة، وإبعاد كل ما هو أصيل.

[1] عبد العالي بوالطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999 م، ص 144.

وهكذا يغرقنا السارد في صراع داخلي بين شخصية الجيل القديم المتوارى به عن الأنظار، وشخصية الجيل الجديد الذي بدأ يفقد إحساسه من جدوى الماضي، وهو ما يعكس حالة التناقض بين الامتثال لتذكر الزمن الماجد والإخلاف للوعد من الجيل الجديد في صورة عدمية، من شأنها أن تربك الهوية:



الشكل التوضيحي (8): إرباك الهوية

رابعا . الزمن المتداخل / الزمن في الدرجة الصفر

إذا كان الزمنان الاستذكاري والاستباقي واضحين في العملية السردية . على نحو ما مر بنا . فإن الزمن المتدخل يبدو أكثر تعقيدا من حيث تداخل أزمنته "مع زمن الحكاية، ويتسنى ذلك بوجه خاص عندما يكون التفاوت بين الزمنين ضئيلا، بحيث يمكن للسرد أن يلتحق بالحكاية، بل أن يغدو

سابقا لها، ويفضي هذا التداخل إلى تأثيره فيها، وقد عدَّ [جيرار جنيت] السرد المتداخل أشد أنماط السرد تعقيدًا بسبب تعدد المقامات فيه"[1]، أو على حد قوله مبينا التداخل بوصفه مزيجا " من السرد اللاحق والسرد المزامن، حينئذ يصبح السرد متقطعا، كما هو الحال في رواية المذكرات أو روايات المراسلات"[2].

وغالبا ما نجد بعض الكتاب يتبعون تسلسلا زمنيا تتداخل فيه الأزمنة بكل ما تحمله الصيغ التضمنة زمن التحولات، بما في ذلك تبادل وظائف الأزمنة حين يحل الحاضر محل المستقبل، والمستقبل يأتي بدل الماضي، بحسب ما يتوخاه نظام تيار الوعي الذي نادي فيه أصحابه بضرورة مسايرة وعي الشخصيات؛ بما تمليه عليهم التصورات الذهنية، وكأنها مستمدة حقيقة من الواقع الذي لا يولي اهتماما للتسلسل الزمني؛ لأن ذلك في نظرهم يعد قيدا للعملية السردية، ومن هنا جاءت فكرة "**الزمن المتداخل**" الذي يتضمن في تضاعيفه التواتر الزمني في صيغه المتعدد، وذلك حين يعتمد الكاتب على اللغة المكثفة التي تشع دلالاتها من حشد من الإسشرافات الداخلية وبقع من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة[3]

ضمن هذه الصورة للصيغ الزمنة المتداخلة وتنوعاتها،وارتيابها، تأتي قصة **[فلسفة شحاذ]** للقاص خليفة عبد الله الهزاع من مجموعته القصصية "**وجوه متشابهة**"لتعكس فكرة الزمن المتداخل، على الرغم من أن ظاهر القصة لا يوحي بذلك؛ إذ لا يظهر في هذه القصة القصيرة جدًا أي فسيفساء للزمن التسلسلي، بل على عكس من ذلك يبدو الزمن وكأنه ساكن لا يتحرك،ولا حياة فيه،ولا تتدفق فيه الصيغ المتواترة، ويستعمل القاص في بداية السرد صيغة [النكرة] دلالة على السكون . بعيدًا عن كل ضوضاء . والتي غالبا ما تكون مصاحبة للحدث،كما جاء على لسان السارد: "ثمة شحاذيطوف حول قصر منيف يمتلكه شخص غني بشكل موح، كان يستجدي أهله أن يطعموه ولو كسرة خبز تسد

---

[1]محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،ط1، 2010، دار محمد علي للنشر، تونس، ص233، 234.

[2] جيرار حنيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، ط1989،1 ص 123.

[3] ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب،1998، ص 146 وما بعدها.

رمقه،أو قطرة ماء تسكت صيحات عطشه، ولكن لم يكن في قلب مالك القصر ذرة من شفقة نحوه"[1]، فالزمن في **[فلسفة شحاذ]** لحظة مريبة تتجمد فيها الأحاسيس في الدرجة الصفر من الحسرة والدهشة أمام تعاظم احتقار صاحب القصر له، لذلكجاء السرد لينفي المعيار المنطقي لتوالي الأحداث، ويهدم أحلام الشحاذ، وكأن "بنية النفي في هذا النَّص عملت على تحفيز المُتلقي على مراجعة المعايير الراسخة في مرجعيات المُتلقي، وإعادة النظر في سريانها، ليتبين أنه معيار مُعطل غير سار، وذلك يعيد نظرته إلى العالم والقيم الإنسانية السارية بشكل عام"[2].

وإذا كان الزمن امتدادا خطيا،يصب في غايةالترتيب الخطي؛ أي في سياق طبيعي، ووفق ما تجري فيه الأحداث، وتصل فيه المعلومات بشكل واضح ودقيق، فإن البنية الزمنية المتداخلة تتجاوز معيار الزمن الخطي، بمؤشرات تخييلية، غالبا ما يطلق عليها الدارسون "**درجة الصفر**" يتجه فيها السارد نحو الأمام في مخاطبته المتلقي، ضمن سياق الحاضر التخييلي؛ "لأن تحديد هذا الزمن، أو(الدرجة الصفر) هو الذي يتيح لنا إمكانية تحديد غير الحضار، سواء قبلا أو بعدًا"[3]، وفي ضوء ذلك يتشكل الزمن في الدرجة الصفر؛ ليبين لنا فضاعة العدمية الإنسانية، والعمى العاطفي، والجفاف الوجداني، ولا معقولية الجشع التي يتصف بها صاحب القصر المنيف، وكأن الزمن مبني للمجهول في حق إنسان مهدور، والمعلوم الوحيد فيه هو فضاعة صاحب القصروطمعه، وتعاليه، وانكسار الشحاذ وتدنيه أمام تعاظم احتقار صاحب القصر له، خاصة عندما صدمه بالكلب (توتو) الذي اعتقد الشحاذ أنه ابنة صاحب القصر، فحدث نفسه بالزواج منها، غير أن خيبة الشحاذ يتقاطع فيها زمن الواقع مع زمن الحلم في لحظة يكشف فيها صاحب القصر عن نيته في إهانة الشحاذ، فبعدما دعاه إلى قصره وطمأنه، وكان الشحاذ قد أمَّل نفسه بالوعود الوهمية إلى أن تأتي لحظة الاختراق، اختراق الحلم في الزمن المأمول، بالواقع المهين في الزمن المعمول/المعقول، فيتداخل في ذهنه الزمن المعقول بالزمن غير المعقول:

---

[1]– خليفة عبد الله الهزاع، وجوه متشابهة، قصة [فلسفة شحاذ]، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط 1، 2006، ص 61.

[2]نسرين عبد الله محمد عبد الله قفة، القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي، ص 122.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 90.

"طرق الباب ودخل الخادم حاملا أرطال اللحم وراءه، دخل كلب، وضع الخادم اللحم على الأرض وإلى جانبه ارتاح الكلب على بطنه مسندا رأسه على قائمتيه الأماميتين.

سأل صاحب القصر الشحاذ مشيرًا إلى أرطال اللحم:

- **"هه، ما رأيك بهذا أيها الشحاذ "**

فرد الشحاذ:

- **" يبدو شهيا جدا يا صاحب العظمة "**

فأشار صاحب القصر ملوحا بيده للكلب، فقام هذا الأخير متجها إلى سيده، فأخذ السيد أرطال اللحم وقدمها إلى الكلب الذي أكلها حتى آخر قضمة وهو يقول:

- **يالك من كلب جميل يا توتو، أجائع أنت؟إن قلبي لا يتحمل أن يراك من دون طعام.**[1]

فالقصة تضمر ما تشير إليه من فوارق بين الشرائح الاجتماعية، وتوحي إلى الفارق المزمن بين أصحاب المال والثروة، وبين الفقراء والشحاذين، وهو فرق يكشف عن تصرفات الأثرياء وغرورهم، ورفقهم بكلابهم، والحط من قيمة الإنسان البسيط المعدَم.

وقد جاءت اللغة مكثفة من حيث السرد الزمني،ومركزة لما يتطلبه فن القصة القصيرة التي "تعنى بحالة التكثيف للزمن الطويل الممتد، الذي تشعر به الذات، ولكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل، أو في فقرات، أو تعبيرات موجزة"[2]. وقد استعمل الكاتب طرائق متعددة لإبراز قيمة الزمن المتداخل، من ضمنها، الإيجاز، الإحجام، الاستغراق، التماثل،المقارنة، الاستيهام، البخل، السخاء في غير محلة، الشح، سواء فيما يتعلق بشخصية الشحاذ أو برمزية (توتو)، وهما شخصيتان صنعتا الحدث بزمن متداخل في **[فلسفة شحاذ]**؛إذ الزمن ساكن لا يتحرك تماما، مثل مشاعر صاحب القصر المتجمدة،ومتحرك طامع في المأمول من الشحاذ، وفي كلتا الحالين يرسم السرد الزمن في الدرجة الصفر،وكأنه زمن صيغ لمقتضيات حدث بعينه، في محمولاته الدلالية،ما يعني أن الزمن المتداخل في القصة هو عبارة عن زمن خاص مختلف عن الزمن الخطي الفيزيائي في معايشة الواقع

---

[1] فلسفة شحاذ ص 61.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص146.

معه، من منظور أن ترتيبه لا يخضع لهذا الزمن المنطقي، على حد عبارة كلود ليفي ستراوس" إن نظام التتابع التعاقبي يذوب في بنية سجل لازمني"[1].

أما في قصة حسن رشيد، فنتلمس فيها صراعا جليا للزمن المتداخل، بخاصة في قصة **[الغربة]** التي تسرد علينا حالة اجتماعية تتعلق بالتصرف غير اللائق في أثناء الغربة، يكشف من خلاله نسقا مختلا من خلال تصرفات طائشة (لعبت بها الخمرة)؛ مما نتج منها الوقوع في زمن غير المعقول، بحيث إذا حاولنا رصد بعض التصرفات رصدا زمنيا لن نصل إلى فهم الكيفية التي جيء بها الزمن التراتبي كما في هذا المقطع المجتزأ:

كان البهو مكتظاً بأبناء المنطقة.. والمناقشات تدور حول مواضيع شتي.. فجأة دخل من الباب – كتلة من اللحم.. تأملته.. وجدته يتأمل الجالسين.. يلقي ببصره ذات اليمين وذات الشمال.. فهذه الكتلة من اللحم والشحم المسمي تجاوزًا بالإنسان صورة من المسخ الخرافي.. أشاح البعض بوجهه بعيدًا عنه.. تطلع إليه البعض الآخر بفضول ولكن الجميع واصلوا حوارهم المعتاد..

كان عامل الفندق يتحرك بالدلة وفناجين القهوة العربية، والأصوات أيضًا كالعادة تتناثر وتختلط بجمل مبتورة لا يمكن التكهن بمضمونها:

- **هل اشتريت دهن العود؟**
- **حتي الآن لم أكمل بناء المسجد.**
- **الرشوة في كل مكان!!**
- **لا أعتقد أن هناك فقرًا أكثر من هذا؟**
- **لا يصدقون في مواعيدهم.**
- **زوجتي أوصتني بثياب نشل.**
- **الزري مضروب**[2].

[1] رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، ترجمة، منذر عياشي، دار نينوى، 2014، ص54.

[2] حسن رشيد، الغربة، مجموعة الحضن البارد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2001، ص49.

فالصورة الدلالية للزمن المتداخل تظهر بشكل واضح من خلال تداخل هذه الأصوات المتناثرة، وبملفوظات سردية مركبة، جاءت بنسق متفرق، وبدلالات متباعدة نسبيا؛ الأمر الذي من شأنه أن يبعد عن المتلقي تنامي الرغبة في تلقي الحدث، أو المعنى، كما تبعد عنه التلقي المنطقي القائم على المحمول والموضوع في علاقة تحددها وحدتا السبب والمسبب، وهذا التداخل يجانب أهمّ مقوّمات الزمن السردي، ولن تكون الأحداث مستقيمة إلا بفعل توالي الزمن السردي، كما ورد على لسان السارد في القصة، بوصفها "تُحيل إلى نسقين مُتصارعين مُتضادين، نسق اجتماعي مُختل، وآخر محمود، وكلاهما ينتميان لذات الزمن؛ لذلك لابد أن يكون الصراع للسيادة والاقصاء هو سمة العلاقة بين هذين النسقين[1].

والحال هذه، أن الزمن في هذه القصة **[الغربة]** يبدو عمليا أنه لا يمت بصلة إلى الزمن الخطي ولا إلى الزمن السردي، بخاصة في المقطع الحواري (الأخير) الذي تظهر فيه الجمل مبتورة من سياقها الخطابي على نحو ما مرَّ بنا قبل قليل:

- **هل اشتريت دهن العود؟**
- **حتى الآن لم أكمل بناء المسجد**

....

وفي ضوء ذلك، فإن تداخل الزمن في العملية السردية يجعل الشخصية متملصة من رتابة الزمن سواء الاستذكاري أو الاستشرافي منه، وهو ما تشير إليه هذه القصة في محمولاتها الدلالية التي ترغب في الانفلات من الزمن، وعدم المبالاة في التعامل مع القيم، لذلك يحاول مثل هذا الزمن المتداخل أحيانا إعادة تصريف أحداث السرد بما يراه مناسبا لرؤيته القصصية، وهي هنا رؤية مشوشة، قياسا إلى الزمن المشوش في وعي الناس، والقاص هنا، " يستطيع أن يعبَر أجيالا أو قرونا بحركة من يده، دون أن يحطم الخيال... كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء،

[1]نسرين عبد الله محمد عبد الله قفة، القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي، ص39.

ويستطيع أن يهيء تأثيرا للزمن لا يستطيعه أي فن آخر، فهو قادر على أن يستخدم في سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنيتين مختلفتين أو أكثر، ويكون القارئ حاضرا فيها جميعا"[1]

وتتداخل الأزمنة في قصة **[بطاقةدعوة]** من مجموعة **[للحزنأجنحة]** للكاتبة ودادعبداللطيفالكواري؛ إذ تجد الساردة نفسها موزعة بين رغبتها في التخلص من زمن وصاية الذكورة على الأنوثة، والإفلات من الزمن النفسي حين بدأت تشعر أنها بلغت سن اليأس، والتملص من زمن سجن البيت المعتَّم، واستدعاء زمن ذكريات الطفولة مع صديقاتها القديمات، كل ذلك جاء في مفارقات زمنية غير مرتبة، وإنما متداخلة ومشوشة؛ بقدر تشويش نوائب الدهر وشدائده على حياتها المكفهرة. وقد جاءت القصة في شكل سيرة ذاتية، "وما من شك حينئذ في أن اندراج السير ذاتي داخل الزمن [السردي] سيحدث ضربا من التصارع بين خطية الأول وتعدد أبعاد الثاني، وبين خضوع الأول لمبدأ التعاقب وجنوح الثاني إلى تكسير الترتيب الزمني"[2]، وفي ضوء ذلك يمكن أن نفهم سياق الزمن في هذه القصة على أنه مبني على التداخل بين الأحداث المتعاقبة على الشخصية الرئيسة في رؤيتها السوداوية، كما جاء في قول السارد: "خرجت (هند) منذ سنين في زيارتها الأولى والأخيرة لمنزل عمها، بعد قطيعة طويلة ومنعٍ شديد من والدها. كثر تغامز بنات عمها تجاهها؛ فتعجلت العودة إلى سجنها، واستعذبت البكاء على حياتها،و اكتفت بالعودة إلى أصحابها القدامى: الكتاب، والحزن، والوحدة، والأحلام؛ فقد صارت آنسة في الخامسة والثلاثين، وما زال والدها وصيا عليها... تنظر هند إلى زميلتها "مريم"، وتستعيد علاقتها بها...و تتوالى ذكرياتها خلال عرس مريم، وتتداخل تفاصيل معاناتها مع مثيلاتها لدى مريم، وينتهي الأمر بعزمها على الخروج من تلك المعاناة[3].

لقد كان خضوع [هند] في هذه القصة في شتى الحالات، فهي خاضعة لوصاية الزمن التليد في صورة الأب، وخاضعة للزمن النفسي في صورة الانغلاق في محمولات الكبت الدلالية، وخاضعة لزمن تسلط الواقع كما في [غمز بنات عمها تجاهها]، وخاضعة للقيد في عدم القدرة على الخروج من

---

[1] برنار دي فوتو، عالم القصة، ترجمة : محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة مصر، 1969 ، ص 195.

[2] محمد أيتميهوب، الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،ط1، 2016، ص295.

[3] صبري حافظ، وآخرون، القصة القصيرة في قطر، بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، ص 185.

السجن المحتوم، فلم يعد لها أمام هذه الحالات إلا أن ترهن نفسها لزمن الذكريات؛ لاستدعاء البراءة المنقوصة في هذا الزمن الموبوء الذي أسهم في تدمير حياتها، فإذا كان الترتيب الزمني في هذه القصة متداخلا، فهو من ناحية ترتيب القراءة الدلالية له، يعد زمنا سرديا مشفوعا برسم صورة زمن الإكراه والتسلط بحكم الظروف التي تمر بها المرأة في كثير من المجتمعات العربية، والخليجية منها على وجه الخصوص.

ومن الأزمنة المتداخلة ما نجده في هذه القصص، نجملها في هذا الجدول حتى لا يأخذ هذا العنصر أكثر من حجمه، والقصص في هذا السياق كثيرة، هذا بعض منها:

الجدول (7) الأزمنة المتداخلة

الكاتب	القصة	المجموعة
كلثم جبر	وجعامرأة عربية	وجع امرأة عربية
"	الصهدوالرحيل	**"**
"	الحصار	**"**
بشرى ناصر العباد	الرحيل	المجنونة
نورة محمد آلسعد	زهرة البلوشي	بائع الجرائد
شمة شاهين الكواري	.ثورة منال أعماق	نحن نزرع الحب
ناصر أحمد الهلالي	يسا..يمين..يسار	ويصد أماءالنهر
هدى محمد النعيمي	امرأة عاقلة	المكحلة
"	حالةانتظار	حالة تشبهنا
دلال خليفة	الحافة	الخيل وفضاءات البنفسج
نعيمة عبدالوهاب المطاوعة	فقدان الانتماء!!	نبضات من الواقع

الخاتمة

لقد سعينا في مسار هذا البحث الذي قمنا بإنجازه . حول القصة القصيرة القطرية . من وجهة نظر "الرؤية السردية" إلى تقصي بعض الإجراءات النقدية المتبعة في تحليل العملية السردية، وبخاصة تلك المتعلقة بالرؤية السردية، وقد تجلى لنا ذلك في جملة من النتائج من أهمها:

1. أن الهدف من هذه الدراسة هو محاولة ربط العلاقة بين الإبداع القطري والتقنيات السردية، وفق مستويات متعددة، بدءًا من مستوى تأطير السرد القطري في تكوينه الحكائي، إلى مستوى الخطاب السردي في بنائه الجمالي، وقد كان ذلك وفق التحولات الثقافية والمستجدات الفنية لكتابة القصة في سياقها الحديث الذي يستند إلى المعايير الفنية، وذلك من خلال بلوغ التصورات الفكرية الجديدة التي وجدت فيها الثقافة القطرية قابلية التأثر، حينذاك بدأت القصة القطرية تتنامى وتزدهر بشكل ملحوظ مع بداية الألفية الثالثة على وجه التحديد، وهذا ما قاد الفصل الأول إلى الاستفاضة في توضيحه من زوايا متعددة، من أهمها ربط الهوية الثقافية القطرية بجذور الكتابة القصصية، وتحولات الخطاب القصصي من الحكاية إلى السرد، وانتهى باستتباب البناء السردي وتشكيل الرؤية بشكل ملحوظ في القصة المعاصرة.

2. توصل البحث إلى تأكيد خصوصية "**الرؤية السردية**" التي تأسست على النواة الفكريةالتي تقوم على مبادئ التركيز، والإيجاز، والتأمل، تماشيا مع مسافة التلقي التي باتت تميل إلى الطرائق المتعددة لجمالية الاستقبال، سواء من ناحية التصوير أم من ناحية اللغة، أم من ناحية التعامل مع تنامي الأحداث التي تحركها شخصيات في وظائفها الدلالية، وقد طبقنا هذا التصور على جملة من القصص القطرية التي أثبتت كفاءتها؛ لتبني الرؤية السردية في خصوصيتها. كما توصلنا في هذا الفصل إلى متابعة متغيرات الحياة اليومية، التي احتوتها القصة القصيرة في قطر بأدق التفاصيل، واختزلت فيها المشهد الاجتماعي بكثير من التركيز، والتكثيف، والإيجاز، وفي ضوء ذلك عبرت القصة عن كل ما يمت بصلة إلى الرؤيا المجازية، والاختزال، بدل الإطالة والتفصيل، سواء ما جاء من تحليل لقصص تتعلق بما أطلقنا عليه (الرؤية السردية وثنائية التضاد) بوصفها الخلية الرحمية التي تنتج حولها دلالات الفراغ الروحي، والعبث الوجداني، والإفلاس الأخلاقي، أم ما جاء في تيمة البحر بوصفه ملاذًا روحيا ورومانسيا، وعاطفيا، تشتبك به لحظات التأمل في الحاضر البائس، وقد بينا ذلك بصورة أدق في النصوص التي تعاملت مع البحر الذي تعلق به الملاحون وصيادو اللؤلؤ الذين يرحلون ولا

يعودون، أحيانا، أضف إلى ذلك أنه يشكل في منظور الثقافة القطرية رمز العطاء والانبعاث، كما أن للبحر دلالات خارج التسمية، فهو انعكاس لعلاقات اجتماعية معينة، كما أنه تجسيد حي لرؤية الذات المبدعة وانعتاقها. وهو أيضا منبع للإلهام والفيض الإبداعي، ومصدر كل الرومانسيات، كل ذلك جاء بصور فنية عبرت عن رؤى الكتاب التي تجاوزت المنظور السطحي لتيمة البحر.

كما تطرق البحث إلى "**تيمة المرأة**" بوصفها جوهر الحياة الاجتماعية، وقد وظفها الكتاب القطريون، بخاصة الكاتبات القطريات، بحسب ما أملته الحياة الاجتماعية السائدة، التي كانت تتعامل مع هذه التيمة على أنها ذلك الإنسان الضعيف، والمستسلم، والمنقاد لسلطة الذكورة، غير أن هذه الصورة بدأت تتغير مع الجيل الجديد.

وختم البحث مساره في تناول ظاهرة الزمن في السرد القصصي القطري، وقد ركزنا على هذا الفصل بطريقة مستفيضة لما له من أهمية في البناء السردي، بالنظر إلى الصيغ الفعلية التي تحركها الأحداث، حين تكون معنية بتوالي التحولات، والتعاطي مع اللحظات التي يرسمها السارد لأحداث الشخصيات في كل حركاتها.وفي ضوء ذلك فإن الزمن يُعد من أهم مكونات العملية السردية، وهو ما حاولنا تأكيده في الكثير من القصص.

وبينا في مبحث الصيغ الزمنية أنه ليس هناك ما يمنع من أن يخضع تسلسل الأحداث لمنطق الزمن الخطي في القصة الحكاية،أما في السرد القصصي فيفترض أن تتماشى الصيغ الزمنية مع تنامي الأحداث، سواء أكان عن طريق الاسترجاع أم الاستباق، أم التداخل، وهي الآليات التي يستمد منها القاص،أو الروائي، القدرة على بثّ الأحداث وفقا لتصوراته وتأملاته، والخطى التي يرسمها لشخصياته في بناء حركاتها المتحررة من أي قيد. وبمعنى آخر قد يكون الزمن لحظة مهربة من الواقع، وقد يكون تاريخا مطابقا للواقع، وقد لايكونشيئا سوى أداة منطقية لترتيب الأحداث التي تسهم في رصدها تحركات الشخصيات بجميع مكوناته الواقعية والدلالية، في ضوء تأثيرها على الأحداث، لذلك فإن السارد وهو يتخذ من الزمن محركًا فعالا للأحداث وترابطها،إنما يفعل ذلك من خلال تفاعل الشخصيات مع تحول الأحداث، فمنهم من تثقل عليه لحظات، ومنهم من تمتد بهم لتصبح أبدية، وهو الأمر الذي يجعل قياس الزمن من خلال الخبرة في حالة إيجابية وفاعلة.

كما بينا أن التتابع الزمني . في شكله الطبيعي . قلما نجده في الكتابة القصصية إلا ما يمكن أن نلاحظه في كتابة القصة بوصفها حكاية، وهو ما كان متوافرًا في القصة القطرية مع بداية النشأة؛ إذ غالبا ما كانت تورد أحداثا متسلسلة زمنيا، يميل المتن في مجملها إلى مبدأ التحفيز السببي، وفي ذلك ما يتشكل زمن الخطاب الحكائي عوضا عن زمن السرد القصصي. ومع تطور الكتابة القصصية القطرية بدأت تنحو في اتجاه طرائق تصريف الزمن السردي؛ ليصبح الزمن في القصة متعدد الأبعاد بما في ذلك إمكانية سريان الأحداث في وقت واحد، ومن هنا يأتي ما يسمى بالتداخل الزمني في السرد لأهداف جمالية. ومن هنا أيضا ظهرت آلية المفارقات الزمنية السردية التي تستند إلى الاسترجاعات، والاستباقات، و"خرق النظام" الذي نادى به تودوروف؛ أي التلاعب بالزمن في العملية السردية التي من شأنها أن تقوي محصلة الرؤية السردية وتعطيها شعرية أكثر.

والبحث بالصورة التي انتهى إليها لا يزعم أنه قال الكلمة الفصل، بقدر ما يعنيه الوقوف على أهم الخصائص والمميزات . التي تتناولها الطرائق السردية . في القصة القطرية؛ وذلك من شأنه أن يسوغ للكتابة الجديدة لدى الكتاب القطريين مسايرة مستجدات الطرائق الفنية في كتابة القصة، وليس أدل على ذلك من القصص التي كتبت مع بداية الألفية الثالثة، ومازالت تتميز باستجابتها للتحولات الفكرية المعاصرة، والميل إلى الرؤية الذاتية، والإنسانية.

وما توفيقي إلا بالله

قائمة المصادر والمراجع

أولا . المصادر

القرآن الكريم

1. إبراهيم صقر المريخي، **قصة، علاقة غرامية**، مجموعة تجربة، الدوحة، طبعة خاصة،1979 .
2. بشرى ناصرالعبادي، **المجنونة**، الدوحة، المكتبة العربية للنشر والتوزيع،1988 .
3. جمال فايز، **الرحيل والميلاد**، مطابع قطر الوطنية، ط3، 2012.
4. جمال فايز، **الرقص على حافة الجرح**، (قصة الشرنقة)، مطابع قطر الوطنية، ط5، 2012.
5. جمال فايز، **عناقيد البشر**، شركة الخليج للنشر والطباعة، الدوحة، ط1، 2016.
6. جمال فايز، **عندما يبتسم الحزن**، السيبر على حافة المنحدر، مطابع قطر الوطنية، ط2، 2012.
7. حسن رشيد، **الحضن البارد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2001.
8. حصة يوسف العوضي، **البدء من جديد**، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2000.
9. خليفة الهزاع، **وجوه متشابهة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2006.
10. سهيلةآلسعد، **في زمن الحرب**، بيروت، الدارالعربية للعلوم ناشرون،2014.
11. سيبويه، [عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي]، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، ج1،مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض، 1982م.
12. صبري حافظ، وآخرون، **القصة القصيرة في قطر، ببليوغرافيا شاملة، ودليل وصفي تحليلي**، وزارة الثقافة والرياضة، ط 1، 2016.
13. لولوة البنعلي، **عباءة أمي**، مطابع الدوحة الحديثة، 2009.
14. ليلى درويش، **طرق وصرير**، بيروت، العلا للثقافة والنشر والتوزيع،2011 .
15. محسن الهاجري، **الرحيل**، دار أسامة للنشر والتوزيع، اللأردن، ط1، 1997.
16. محسن الهاجري، **حرام عليك، وقصص أخرى**، دار الشرق، الدوحة، ط1، 1998.
17. محمد حسن الكواري، **أبدا لم تكن هي**، الدوحة، طبعة خاصة،2013.
18. ناصر عبد الله المالكي، **لعنة البحر**، الدوحة، مطابع الراية،200 .

19. هدى النعيمي **أنثى**، دار غرين القاهرة ط 1 1998.
20. هدى النعيمي، **المكحلة**، طباعة خاصة، 1997.

ثانيا . المراجع العربية

1. إسماعيل نوري الربيعي، **العالم وتحولاته، التاريخ، الهوية، العولمة**، المجلس الوطني للثقافة والفنونوالتراث، 2006.
2. إلياس خوري، **مملكة الغرباء**، دار الآداب، المغرب 1993.
3. باسم عبود الياسري، **تجليات القص** . مع تطبيقات على القصة القطرية . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، مطابع الدوحة، ط 1، 2006.
4. بن الشيخ، جمال الدين، **الف ليلة وليلة أو القول الأسير**، ترجمة: محمد برادة وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة، 1998.
5. ثناء أنس الوجود، **قراءة نقدية في القصة المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
6. جورج طرابيشي، **رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط**1**، **1981**.
7. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
8. الرشيد بوشعير، **صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية**، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية التاسعة عشرة، 1999.
9. سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربيط4، 2005.
10. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر، د.ت.
11. سناء شعلان، **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن**، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2004.
12. سيزا قاسم، بناء الرواية، **دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، 2004.

13. صالح غريب، **خصائص الحكاية الشعبية، ونهجها الثقافي عند المجتمعات الخليجية**، مع نماذج منها، دار الكتب القطرية، ط1، 2015.
14. عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 15 يونيه 1968.
15. عبدالعالي بوالطيب، **مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية**، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999.
16. عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992.
17. عبد القادر فيدوح، **القصة القصيرة القطرية في رحاب القصة العالمية**، ضمن كتاب، ثقافة قطر وتراثها . رؤية نقدية في السرد القطري، القصة القصيرة نموذجا، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، قطر، 2015.
18. عبد القادر فيدوح، **شعرية القص**، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1996.
19. عبد الله إبراهيم، **التلقي والسياقات الثقافية**، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، سلسلة كتاب الرياض، ع 13، 2001.
20. عبد الله إبراهيم، **القصة القصيرة في قطر**، دراسة ومختارات . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2003.
21. عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالات**، الممركز القافي العربي، ط، بيروت، 1990.
22. عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، 2006.
23. عبد المجيد الحبيب، **علامات في السرد المغربي**، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، 2011.
24. فؤاد أبو منصور، **النقد البنيوي الحديث**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985.
25. قاضي عبد الرشيد الندوي، **الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر**، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، 2008/2007.

26. لؤي علي خليل، **العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2014.
27. محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
28. محمد أيت ميهوب، **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
29. محمد عبد الحكيم عبد الباقي، **القصة القصيرة في قطر**، نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ط2، شركة مختار للطباعة والنشر، أسيوط، مصر، 1993 .
30. محمد عبد الرحيم كافود، **الأدب القطري الحديث**، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ط2، 1982.
31. محمد عبد الرحيم كافود، **القصة القصيرة في قطر**، النشأة والتطور، طبعة1، الدوحة، 1996.
32. محمد عبد الرحيم كافود، وآخرون، **القصة القصيرة في قطر**، مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، 1985.
33. مراد عبد الرحمن مبروك، [بالاشتراك]، **جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر**، إدارة الثقافة اوالفنون، قطر، 1999.
34. مراد عبد الرحمن مبروك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998.
35. مي السادة، **السرد العجائبي في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014.
36. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار المعارف، القاهرة، ط.3، د. ت.
37. نضال عبد القادر الصالح، **تحولات الرمل الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر**، دراسة نقدية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999.
38. نورة آل سعد، **أصوات الصمت، مقالات في القصة والرواية القطرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
39. نورة آل سعد، **الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2007.

ثالثاً: المراجع المترجمة

1. أ.أ. مندلاو، **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
2. أدغارموران، **النهج، إنسانية الهوية . الهوية البشرية** . ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009.
3. أنطوني كينج، **الثقافة والعولمة والنظام العالمي**، ترجمة، شهرزاد العالم، وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة.
4. برناردي فوتو، **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة،عالم الكتب،القاهرة مصر، 1969.
5. بول ريكور، **الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي**، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.
6. بول ريكور، **الوجود والزمن والسرد**، ترجمة، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط 1، 1999.
7. تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990
8. تزفيتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993.
9. تزفيتان تودوروف، **مقولات السرد الأدبي**، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.
10. جيرار جنيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة، محمد معتصم، وآخران، المجلس الأعلى للثقافة،1997.
11. جيرار حنيت، وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ترجمة، ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، ط1 ،1989.
12. رولان بارت، **التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة، منذر عياشي، دار نينوى، 2014.
13. سارة جاميل، **النسوية و ما بعد النسوية** ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط 1 2002.

14. شلوميت ريمون كعنان، **التخيل القصصي**، ترجمة، لحسن احمامة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1995.
15. فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013.
16. والاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997.
17. يان مانفريد، **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط1، 1431هـ.

رابعاً: المراجع بالأجنبية

1. Roman Ingarden، **The Cognition of the Literary Work of Art**، Transl. by: ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston، 1973) .
2. Wolfgng، Iser، **The Act of Readig – A Theory of EastheticResponse**.

خامساً: الدوريات

1. بوالطيب عبد العالي، **مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي**، آراء وتحاليل، مجلة عالم الفكر، م 22، ع 4، 1992.
2. رولان بارت، **أثر الواقع، ترجمة محمد معتصم**، مجلة عيون المقالات، ع 11، المغرب، 1988.
3. سعيد حميد السليطي، **قصة [صراع في الأمواج]**، المشعل، ع 102، أكتوبر 1968.
4. عبد القادر فيدوح، **صورة المرأة بين الدلال والدلالة**، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 456 ، 2001م
5. عبد الملك أشبهون، **رحيل البحر بين ثقافة النفط وقيم تكاد أن تندثر**، مجلة البيان، الكويت، ع 424، 2005.
6. مجهولة المؤلف، **قصة [أمل اللقاء]** نشرت في أخبارشركةنفط قطر،ع60 ،أبريل 1960 .
7. نورة آل سعد، قصة **[عيون بلا جفون]**، جريدةالراية،ع 287، 1980

سادساً: المواقع الإلكترونية

1. جميل حمداوي، **أنواع المقاطع السردية في القصة القصيرة جدا**، رابط، http://www.alukah.net
2. حاكمي لخضر، **تقنيات الزمن السردي في رواية عابر سرير لاحلام مستغانمي**، أصوات الشمال مجلة عربية تقافية اجتماعية شاملة، (الكترونية)، سبتمبر 2017.
3. مصطفى يعلى، **إشكال المصطلح في القصص الشعبي**، الرابط، http://www.diwanalarab.com/
4. ملك الديماوي، **السرد كسياق لإنتاج المعنى**، الرابط، studyuae.asso-hanine.com
5. هاجر الفار، **حوار مع الكاتب والباحث القطري خليفة السيد**، موقع بصمة شبابية، قسم الإعلام بجامعة قطر http://www.qu.edu.qa/micyouth_ar

سابعاً: المخطوطات

1. عبد القادر فيدوح، **المشهد السردي القصصي في الأدب القطري (الواقع والطموح)**، ورقة قدمت في المؤتمر الدولي السادس لقسم اللغة العربية . جامعة قطر، 26 – 27 أبريل 2017.
2. نسرين عبد الله محمد عبد الله قفة، **القصة القصيرة القطرية المعاصرة في ضوء نظرية التلقي**، رسالة ماجستير، مخطوط، نوقشت في جامعة قطر ربيع 2017.