جامعة قطر

كليّة الآداب والعلوم

النسق المضمر في الرواية القطرية

إعداد

مرسل خلف الدواس

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلّبات

كليّة الآداب والعلوم

للحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

يناير 2019

2019 ©. مرسل خلف الدواس. جميع الحقوق محفوظة.

لجنة المناقشة

استُعرضت الرسالة المقدّمة من الطالب/ة مرسل خلف الدواس بتاريخ 8 ديسمبر 2018، وَوُفِقَ عليها كما هو آتٍ:

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.

د. عبدالقادر فيدوح

المشرف على الرسالة

د. عبدالحق بلعابد

مناقش

د. محمد الداهي

مناقش

د. صيتة العذبة

مناقش

تمّت الموافقة:

الدكتور راشد أحمد الكواري، عميد كليّة الآداب والعلوم

المُلخَّص

مرسل خلف الدواس، ماجستير في اللغة العربية وآدابها:

يناير 2019.

العنوان: النسق المضمر في الرواية القطرية

المشرف على الرسالة: د. عبدالقادر فيدوح

تعد الرواية أهم الأجناس الأدبية في العصر الحديث، وأصبح المجتمع الذي، لا يعيش بين ظهرانيه روائيون، مجتمعا يحتاج إلى إعادة نظر في مخرجاته التعليمية؛ لأن اتساع رقعة هذا الجنس الأدبي في مجتمع ما؛ يعد مظهرا من مظاهر التطور الثقافي، والفكري، في هذا المجتمع، وانعكاسا جليا؛ لمواكبته التطورات المتسارعة، التي تجتاح العالم.

وانطلاقا من متابعتنا للنهضة التعليمية، والثقافية في دولة قطر، أدركنا أن هذه النهضة، لها إفرازاتها، في شتى المجالات، لا سيما الأدبية منها؛ الأمر الذي دفع بنا لرصد المشهد الثقافي بشكل عام، والمشهد الروائي بشكل خاص؛ بعدها تكونت لدينا قناعة تامة، بثراء الحركة الروائية في دولة قطر، فشرعنا في تتبع هذه الروايات، ولفت انتباهنا، ثراء متونها، وتنوع موضوعاتها، وتعدد الأنساق الثقافية، والاجتماعية، التي تناولتها.

واللافت في هذه الأنساق، أن بعضها كان معروفا، لكن الأهم هو بروز ظاهرة معالجة المسكوت عنه، ومحاورة مثل هذه الظواهر، التي لم تعد مضمرة، في ظل التحولات الكونية، وفي ظل رغبة المجتمع القطري في الانفتاح على كل ما هو جديد في ظل الضوابط القيمية، والأخلاقية التي اعتاد عليها.

تتناول هذه الرسالة عينة من الأنساق المضمرة، والأنساق الثقافية، والاجتماعية، التي طرقت الرواية القطرية أبوابها، مع التأكيد، أن الغوص في أعماق هذه الأنساق، في هذه المرحلة من تاريخ دولة قطر، يكشف بوضوح، قدرة المجتمع القطري على التكيف، والمجاراة؛ رغم (قصر عمر التجربة الروائية)، التي لا تتجاوز ربع قرن من الزمان.

كما نشير أن هذه الرسالة تناولت شذرات مما تزخر به متون هذه الروايات، التي تنوعت متونها، بين الوعظي والإرشادي، والرمزي، والوطني، والاجتماعي، والتاريخي، مع الأمل، أن تتسع دائرة الدراسات التي تتناول الرواية القطرية، من أجل الإسهام في الكشف عن جماليات هذه التجربة، فضلا عن الوقوف على الأبعاد الثقافية، والفكرية التي جعلت هذه التجربة تؤكد حضورها في فترة زمنية وجيزة.

شكر وتقدير

إلى من وقف معي، وهيأ لي السبيل، من أجل بلوغ هذا الحلم، الذي راودني طويلا.....

إلى أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم، ونهلت من فيض علمهم.....

إلى من حفزوني، من أجل مواصلة المشوار!!

إلى زملائي في العمل.....

الإهداء

إلى أولادي.....

حسن.....

عماد.....

أحمد.....

الذين خاطبتهم حين بدأت هذا المشوار، بقولي: والآن جاء دوري!!

الآن، أقول لهم.....لقد أنجزت.....

فهرس المحتويات

شكر وتقدير ..... هـ

الإهداء ..... و

مقدمة 1

مدخل نظري 9

أولا: المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث 9

1- النسق. 9

2- المضمر 11

3- النسق المضمر 12

4- مفهوم النسق الثقافي 13

5- النقد الثقافي 14

ثانيا: مراحل تطور السرد الروائي القطري 15

1- المؤسس الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني وجذور خطاب السرد الروائي القطري 15

2- القصة القصيرة في دولة قطر 21

3- الرواية القطرية. 25

الفصل الأول: جذور خطاب السرد الروائي القطري 34

المبحث الأول: تحولات السرد في التجربة الروائية القطرية. 38

أ- إيديولوجيا السرد الروائي القطري/ اختراق النسق..... 47
ب- أثر النموذج في الرواية القطرية..... 57
المبحث الثاني: أنواع المتون السردية..... 78
المبحث الثالث: تطلعات الرواية القطرية. 88
الفصل الثاني: النسق الثقافي وتجربة الوعي الجديد 98
المبحث الأول: الرواية القطرية بين ثابت ومتحول وثقافة كونية 98
أ- هيمنة البعد الاجتماعي في الرواية. 98
ب- الرواية بين النمطية والمتوقع: اجتماعيا – ثقافيا 108
المبحث الثاني: الرؤية السردية ومعالجة التحولات 117
أ- مظاهر الرؤية السردية..... 118
ب- بلاغة الرؤية السردية..... 126
المبحث الثالث: النسق وسؤال الرواية القطرية. 140
أ – الأثر المفتوح للرواية 147
ب- سياق الرواية المضمر..... 156
الفصل الثالث: الأنساق الثقافية المضمرة..... 171
المبحث الأول: الهوية الثقافية في السرد الروائي القطري..... 174
أ- نسق الفحولة. 177
ب – نسق الهوية..... 192

المبحث الثاني: تقنيات السرد الروائي القطري. 204
أولا: إنتاج الدلالة السردية. 209
أ- جماليات السرد -المكان أنموذجا- 212
ب- القول الروائي بين اللغة والدلالة..... 227
ثانيا: الخطاب والسرد. 243
أ – الحوارية في السرد الحكائي. 243
ب – بنية القصد وجمالية التلقي للمقطع السردي 249
خاتمة..... 263
قائمة المصادر والمراجع..... 267

مقدمة

تمثل الرواية منعطفا تاريخيا فاصلا في حياة الشعوب، وأصبح وجودها حاجة من حاجات الإنسان – رغم أنها وسيلة لبلوغ الحاجة – وذلك؛ لأنها الصوت الذي بواسطته يسمع الآخرون أنين الآخرين، ومعرفة مستوى معيشتهم، أو حتى مستوى سعادتهم، وما بلغوه من رفاه.

إن التطور الذي أحدثه ظهور الرواية، لا يقل عن ذلك الصوت المعبر عن متطلبات الإنسان، الذي أحدثه ظهور عالم الصحافة، وتلبيتها حاجات الناس المادية، والمعنوية؛ مما جعل الدراسات التحليلية التي تظهر بين الحين والآخر حول الروايات، وتفحص موضوعاتها؛ ضرورة تحتمها، حركة المجتمع، من أجل بلوغ أهدافه، التي لا تتحقق إلا بوجود محرك، يلهب الحماس، تارة، وتارة أخرى، يحدد ما يعوق ذلك الحماس، الذي يعني الرغبة، في التطور ومواكبة التحولات.

ولعل تلك المعطيات كانت السبب المحوري الذي انطلق منه اختيارنا للبحث في هذا المجال، والخوض في معتركه؛ أي أن اختيارنا لهذه الدراسة، كان نابعا عن رغبتنا الجامحة للغوص في عالم الرواية الرحب؛ لا سيما الرواية القطرية على وجه الخصوص. فبعد قراءة متأنية لعدة روايات قطرية، تبلورت فكرة البحث، إذ اكتشفنا أنها روايات ثرية، وهادفة؛ تحمل مضامين معبرة، تستحق التتبع، والدراسة. ساعد على ذلك، ثقافتنا الخليجية، بشكل عام، والقطرية بشكل خاص، وهي ثقافة تمكنا من خلالها فهم الأنساق الثقافية، والاجتماعية التي نشأت الرواية القطرية في أحضانها، وترعرعت في أكنافها، فكانت ربيبة هذه الأنساق، التي قامت بدورها – أي الرواية– بكشفها، وغربلتها، ومعالجتها في الآن ذاته.

كما مكنتنا هذه الثقافة فهم أبعاد هذه الروايات ومضامينها، ومقاصدها، والقدرة على معرفة دلالات لغتها، وإدراك إيحاءات مفرداتها، وتاريخ استخدامها. فعلى سبيل المثال لا الحصر، وردت مفردة (مياوم، والمقصود بها الأجر اليومي)، في رواية [العريضة] لنورة آل سعد. هذه المفردة لا يستطيع معرفة معناها أحد، لو لم يكن لديه دراية، ومعرفة، بالواقع الاجتماعي، ولهجته، وواقعه النفسي، والفكري، والثقافي.

ومن أهم أهداف هذه الدراسة؛ تشجيع الدراسات التي تتناول الرواية القطرية؛ لأنها –أي الرواية القطرية– جديرة بالعناية، والاهتمام. وعلى الباحثين، إيلاء هذا الأمر عناية خاصة، راجين أن تكون لهم صولات في هذا الجنس الأدبي (الرواية القطرية)؛ ففيه من المضامين، والفكر، والقيم، ما يثري الساحة الثقافية، ويفتح الباب لفهم قيم المجتمع القطري الراسخة، وعمق ثقافته.

إن أي دراسة تظهر للوجود، لابد أن يكون لها قضية تعالجها، وإشكاليات تسلط الأضواء عليها، من أجل اختصار الزمن لبلوغ الأهداف، وتضييق الهوة بين مراحل تطور المجتمع، وتسريع حركته نحو الأهداف المنشودة، في إطار التخطيط المدروس الذي تعد الرواية إحدى أدواته الثقافية، ومعيارا من معايير نجاحه، لأن غياب التخطيط؛ يعني عدم الوعي، وعدم الوعي يعني فقدان البوصلة نحو الوجهة الصحيحة، وذلك يعني أن الرواية كصوت معبر – كما أشرنا– هي لبنة من لبنات بناء المجتمع، وتماسكه ككيان.

والرواية في معالجتها لقضايا المجتمع؛ تأتي في إطار، الحركة الطبيعية للمجتمع من أجل تحديد عدة أهداف: منها مثلا الحفاظ على الثوابت والموروث، ومنها مواجهة الظواهر التي لا تتناسب وواقع المجتمع وثقافته، ومنها الدعوة إلى مواكبة التطور، وإحداث التغيير بما لا يتعارض مع ثوابت المجتمع. وفي كل الأحوال تعد الرواية إحدى أهم الوسائل التي يتم بواسطتها،

تسليط الضوء على قضايا ملحة، والكشف عنها، للإسهام في جهة الإعلاء من شأن المجتمع، ودعم المعنيين في إدارة شؤونه.

ومن هنا تأتي إشكالية – أو بالأحرى مقاصد – هذه الدراسة، التي تقوم بدراسة (النسق المضمر في الرواية القطرية) – والتي سوف يرد تحديد مصطلحاتها في المدخل النظري لهذه الدراسة– والمقصود هنا الكشف عن النسق المخفي، أو المخاتل، أو المسكوت عنه وإن كان ظاهرا، أي ليس بالضرورة أن يكون مخفيا، لكنه أصبح أسير رؤية عرف اجتماعي، استدعت السكوت عنه، أو أقرت عدم البوح به، كنسق الحب – مثلا – الذي يقره المجتمع ولكن لا يجيز البوح به – في الأغلب–.

كما تكمن إشكالية البحث، في تعرف الأنساق، التي تطرقت إليها الرواية القطرية، كجنس أدبي، يسلط الضوء على النظام، أو النسق الثقافي، والاجتماعي، ودراسة اتجاهاته، ومدى مواءمتها للواقع، لا سيما الواقع الجديد، لأن عجلة الزمن، في حركة دائبة، وليست في حالة سكون، بل في حراك، وفي تجدد، وتجديد. كما أن المقبول اليوم، قد لا يكون مقبولا في الغد، وهو ما يؤكد حالة التلازم بين الأجناس الأدبية – ومنها الرواية – والواقع، وأهمية تتبع حركة هذا الواقع، ورصدها؛ رصد العارف، والمتفاعل، والهادف، وليس رصد المتفرج، لأن الكاتب بشكل عام، لابد أن يكون جزءا من حركة المجتمع، وتطوره. وهو ما يكشف أمامنا العلاقة الوطيدة بين النسق، والرواية، لا سيما النسق المضمر منه، لأن الكاتب الواعي يرصد المخفي، والمخاتل. "بحيث يصبح النص الأدبي حادثة ثقافية نسقية تستأهل قراءة نقدية فاحصة للسياقات التاريخية، والأنساق والتمثيلات الثقافية بوصفها تمثيلات ماكرة، Reprsentations The Cunning of

على حد تعبير غرينبلات نفسه"[1] . ونشير في هذا السياق أن هذه الدراسة لم تحط بكل الأنساق – الاجتماعية والثقافية – التي وردت في الروايات القطرية، لأنها أكثر من أن تحتويها هذه الدراسة، التي من مقاصدها؛ فتح الباب أمام الدراسات والدارسين لتسليط الضوء على هذه الأنساق ودراستها بشكل موسع، والصيرورة إلى الإفادة منها.

ونحن هنا حين نقول النسق؛ فإننا نعني الأنساق، وليس نسقا بعينه، وكذلك حين قولنا الرواية القطرية، لا نقصد رواية بعينها، بل نعني، الروايات القطرية، كظاهرة ثقافية واجتماعية، وكجنس أدبي فرض حضوره في الساحة الثقافية القطرية، وهو إطلاق مجازي؛ بمعنى إطلاق الجزء، والقصد كل الجنس الروائي القطري، كما نقول مثلا: (المواطن القطري)، فلا نعني مواطنا بعينه، أو كما نقول (إنسان العصر الحديث)، فإننا نقصد الجنس البشري الذي يعيش في العصر الحديث، ولا نعني إنسانا بعينه.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على منهجين: أحدهما، المنهج التأويلي، وهو منهج يمنح النص مساحة واسعة للحركة، وأبعادا جديدة، لا حدود لها، مما يؤدى إلى إثرائه، كما أن لغة هذا المنهج ودلالاتها، تسهم بإثراء النص، وإعادة إنتاجه. أما المنهج الآخر، فهو المنهج الثقافي؛ الذي يمنح الباحث قدرة الكشف عن الأنساق المضمرة في الرواية؛ إذ بواسطته، يتمكن الباحث من تتبع مسارات السرد في النص؛ يساعده في ذلك، الأنساق المتضادة، والمخالفة، لبعضها بعض، لوجود نسقين فيها، أحدهما يكون مركزيا، والآخر، يكون مخالفا له، أو مختلفا معه.

أما الدراسات السابقة – فهي في حدود علمنا – قليلة في مجال دراسة الرواية القطرية، نذكر منها ما يأتي:

---

1 عليمات، يوسف، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، المملكة الأردنية الهاشمية – إربد: عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2009، ص 1 .

- دراسة لأحمد عبدالملك، **بعنوان، (الرواية القطرية- قراءة في الاتجاهات-)**، أشار في بدايتها إلى بعض الموضوعات الخاصة بتاريخ الرواية، وكذلك العلاقة بين الرواية والمجتمع، والرواية كفن عالمي، واتجاهات الرواية القطرية، وذكر منها الحدث، والزمان، والمكان، والشخصيات، كما تناول بعض جماليات السرد في الرواية القطرية.
- وهناك دراسة كمتطلب لنيل رسالة الماجستير، للباحثة، سهام القواسمي، بعنوان (**"فن تحليل الرواية"- الأدب النسوي في الخليج العربي، (دنيانا.. مهرجان الأيام والليالي، نموذجا)**، للقاصة القطرية "دلال خليفة"). وتناولت في رسالتها بنية الخطاب في الرواية النسوية، وبنية المكان، والراوي والرؤية، ثم تطرقت إلى بنية اللغة السردية.
- وهناك بحوث ومقالات صدرت في كتاب بعنوان: **(انسجام الخطاب ونكوص إعادة الهيمنة: جدل الذات والنسق في الرواية القطرية 1993-2015)**، تأليف محمد مصطفى سليم. وقد تطرق خلالها إلى فعل التواصل بين الذات وسياق النسق، وواقع الرواية القطرية بين عام 1993 إلى 2015، وأشار فيها إلى العديد من الموضوعات تحت عناوين مختلفة؛ من أهمها اختراق التابو وترف النسق الثقافي، والخطاب؛ تمظهر الشكل وتقييد الأداة.
- وهناك رسالة ماجستير للباحث عادل صياد بعنوان: "**الأنساق المضمرة في رواية قواعد العشق الأربعون –رواية عن جلال الرومي)** لإليف شافاق. تناول فيها الأنساق المضمرة في العتبات، ومضمرات الألوان والزخارف والأشكال، وغيرها من المضمرات عن الشخصيات، والمؤلف وعنوان الرواية، والأنساق المضمرة في قواعد العشق المعنية بالدراسة في القصة الإطارية من الرواية.

- كما تحصلنا على مقال يتكون من (32 صفحة)، في مجلة " الصالون الأدبي" – إبداعات قطرية– عام 1996: بعنوان (**الرواية العربية في قطر – تحليل وظائفي–**) لمحمد نجيب التلاوي، (وهو أستاذ مساعد – سابق – في جامعة قطر). تناول فيها الباحث روايات شعاع خليفة، ودلال خليفة، وألقى الضوء من خلال بحثه على الدور الريادي لهاتين الروائيتين.
- كما أن هناك مقالات "**أصوات الصمت**" للكاتبة القطرية نورة آل سعد، وهي دراسة نقدية تتضمن العديد من المضامين التي تهدف إلى النهوض بمستوى الرواية والروائي القطريين.

وتتألف الرسالة من **مدخل نظري**، وثلاثة فصول، وخاتمة. وقد تضمن المدخل النظري، ضبط بعض المصطلحات، كالنسق، والمضمر، والنسق المضمر، والنسق الثقافي، والنقد الثقافي. كما تناول مراحل تطور السرد الروائي القطري.

أما **الفصل الأول**، الذي كان بعنوان: جذور خطاب السرد الروائي القطري، وقد تكون من ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول: إيديولوجيا السرد الروائي القطري، وأثر النموذج في الرواية القطرية، أما المبحثان الآخران: فتناولا على التوالي، أنواع المتون السردية الروائية، وتطلعات الرواية القطرية.

ويتضمن **الفصل الثاني** الذي يحمل عنوان: النسق وتجربة الوعي الجديد، ويتكون من ثلاثة مباحث: الأول بعنوان، الرواية القطرية بين ثابت ومتحول وثقافة كونية، وتطرق إلى هيمنة البعد الاجتماعي في الرواية. والرواية بين النمطية والمتوقع اجتماعيا، وثقافيا. أما المبحث الثاني، فتناول الرؤية السردية ومعالجة التحديات، وتكون من عنوانين؛ أحدهما، مظاهر الرؤية

السردية، والآخر، بلاغة الرؤية السردية. أما المبحث الثالث، فعنوانه، النسق وسؤال الرواية القطرية، وتناول جانبين، الأثر المفتوح للرواية، وسياق الرواية المضمر.

في حين جاء **الفصل الثالث**، بعنوان: الأنساق الثقافية المضمرة، واشتمل على مبحثين: الأول: بعنوان: الهوية الثقافية في السرد الروائي القطري، وتضمن عنوانين هما: نسق الفحولة، ونسق الهوية. أما المبحث الثاني: فقد كان بعنوان، تقنيات السرد الروائي في الرواية القطرية؛ وتضمن عنوانين: الأول: إنتاج الدلالة السردية، وتناول جانبين هما: أولا: جماليات السرد – المكان أنموذجا– ، وثانيا، القول الروائي بين اللغة والدلالة. أما الجزء الآخر من المبحث الثاني، فدار حول الخطاب والسرد، وتطرق إلى الحوارية في السرد الحكائي، وبنية القصد وجمالية التلقي للمقطع السردي.

أما الخاتمة، فتضمنت نتائج الرسالة، والتوصيات، وبعض من التصورات والأمنيات للسرد الروائي القطري، بناء على ما جاء في فصول، ومباحث الرسالة.

وبعد، فالشكر الخالص، والامتنان العميق، لأستاذي الدكتور عبدالقادر فيدوح، الذي وقف إلى جانبي، وشجعني على فكرة البحث، ولم يألُ جهدا، في تقديم المشورة، والمتابعة الحثيثة، التي كشفت عن علمه الغزير، وجهده الوفير، وأدبه الجم، وصبره الذي لا ينفذ.

تمت كتابة هذه المقدمة، في الدوحة، قطر، يوم الثلاثاء، الموافق 13-11-2018.

الباحث/ مرسل خلف الدواس.

مدخل نظري

أولا: المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث.

1- النسق.

2- المضمر.

3- النسق المضمر.

4- النسق الثقافي.

5- النقد الثقافي.

ثانيا: مراحل تطور السرد الروائي القطري.

1- المؤسس الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني وجذور خطاب السرد الروائي القطري.

2- القصة القصيرة.

3- الرواية القطرية.

مدخل نظري

قبل الشروع بدراستنا الموسومة " النسق المضمر في الرواية القطرية" لا بد من ضبط المصطلحات، النّي نرى ضرورة وضعها بين يدي المتلقي، كي تسير الدراسة سيرا سليما. وسوف نتطرق إلى جانبين رئيسيين اثنين؛ يتخللهما بعض العناصر الفرعية، وفقا للآتي:

أولا: المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث

1- النسق.

يعد النسق من المصطلحات التي ازداد تداولها في الدراسات النقدية المعاصرة؛ إذ أخذ دلالات جعلته يبتعد عن معناه اللغوي. وجاء في لسان العرب: "النسق من كل شيء، ما كان على طريقة نظام واحد. وانتسق هو وتناسق، والاسم النسق. والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا. وثغر نسق إذا كانت الأسنان مستوية، ونسق الأسنان: انتظامها في النبتة وحسن تركيبها. والتنسيق: التنظيم. والنسق: " ما جاء من الكلام على نظام واحد، والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد مستويا: خذ على هذا النسق، أي على هذا الطوار؛ والكلام إذا كان مسجعا، قيل له نسق حسن"[1].

كما ورد في (أساس البلاغة للإمام الزمخشري): "نسق الدر وغيره ونسَقه. ومن المجاز: كلام متناسق، وقد تناسق كلامه، وجاء على نسق واحد. وغرست النخل غرسا"[2].

---

1 ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، لبنان–بيروت: دار صادر، طبعة جديدة منقحة، المجلد الثالث عشر، فصل النون، 1993، ص247.

2 الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق وتقديم د. فريد نعيم، وشوقي العربي، لبنان – بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1998، ص 824.

والنسق كما ورد في التعريفات السابقة بمعنى النظام. وهو كذلك في المورد الكبير لمنير البعلبكي، إذ ورد "بمعنى نظام، أو منظومة، أو شبكة أو طريقة System. ومن مشتقات الجذر System، تصنيفي/ ترتيبي/ منظوم، مصوغ في صورة نظام أو مجموعة متماسكة من الأفكار والمبادئ Systematical"[1] .

ومن خلال التعريفات السابقة، يكون النسق بمعنى النظام، أو التتابع، والترتيب، أو التصنيف، أو عطف الأشياء على بعضها. والنسق مفرد، جمعه أنساق.

أما المعنى الفلسفي للنسق، فهو قريب من معناه اللغوي، فقد ورد بالآتي: "المقصود بالنسق في الفلسفة والعلوم التنظيرية، مجموعة من الأفكار العلمية أو الفلسفية المتآزرة، والمترابطة، يدعم بعضها بعضا، ومؤلفة لنظام عضوي متين مثل قولنا: نسق أرسطو، ونسق نيوتن، ونسق هيجل، وما إلى ذلك"[2] .

وقد شكلت قضية النسق – كمصطلح – جزءا مهما من أعمال فرديناند دي سوسير اللغوية (نظرية النسق اللغوي)، التي يرى فيها أن النسق هو: "تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها، لا مستقلة عن بعضها"[3] .

ولم يكن الأدب صاحب الريادة في اتخاذ النسق أو النظام، منهج عمله له، فقد كان التصنيف (النسق أو النظام) منهج علماء الطبيعة في تصنيف النبات والحيوان في فصائل بعينها، ومعروف أنه لكل فصيلة ميزاتها، وخصائصها التي تنفرد بها عن غيرها، ثم بعد ذلك

---

1 البعلبكي، منير، المورد الأكبر – قاموس إنجليزي/ عربي حديث–، لبنان – بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 2005، ص 1856.

2 ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، لبنان – بيروت: دار الفكر، 1979.

3 بركان، سليم، النسق الإيديولوجي، وبنية الخطاب الروائي، جامعة الجزائر، وزارة التعليم والبحث العلمي، 2004/2003، ص10.

اتخذ هذا النهج (النسق أو النظام أو التصنيف) الأدباء، [الذين رتبوا الأعمال في طبقات، وصنفوها في فصائل حسب خصائصها الأدبية]"[1] .

2- المضمر

ينتمي هذا المصطلح إلى الجذر اللغوي (ضمر) ومن معانيه التي وردت في (لسان العرب): الضعف والهزال، السر والخفاء، والدقة، والغياب بالموت أو السفر. ويقولون جمل ضامر، وناقة ضامر وضامرة، والضمر من الرجال: الضامر البطن. والأنثى: ضمرة. والضمير: السر والداخل، والشيء الذي تخفيه في قلبك. قال طريح:

به دخيل هوى ضمر، إذا ذكرت سلمى له جاش في الأحشاء والتهبا

وأضمرته الأرض: غيبته إما بموت، أو بسفر، قال الأعشى:

أرانا، إذا أضمرتك البلاد نجفى، وتقطع منا الرحم"[2]

وفي كتاب المضمر لأوريكيوني، في حديثه عن جدوى المضمر، ما الذي يحول أن نتكلم بشكل مباشر، فيكون ذلك أسهل على الجميع"[3] . وذلك يعني أن الإضمار والإيحاء له أسبابه ومسبباته، لأن الحديث المباشر أسهل إدراكه على الجميع. كما يظهر جانب الجهد الذي يبذله المتلقي في حال إضمار الكلام ومواربته، "والقاعدة تقضي بوجوب أن يتحدث المرء قدر المستطاع بلا "مواربة"، أي أن يتجنب إعطاء المعلومة المطلوبة على نحو مضمر [.....] في

---

1 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، مصر – القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2015، ص 300.

2 ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، لبنان–بيروت: دار صادر، طبعة جديدة منقحة، المجلد التاسع ، فصل النون، 1993، ص 60–61.

3 كاترين، كيربرات– أوريكيوني، المضمر، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، ديسمبر 2008، ص493 .

حال عدم توفر أي سبب وجيه يحول دون إعطائها على نحو بين"[1] "الصيغ غير المباشرة التي تتطلب فائضا من العمل الإنتاجي والتأويلي تتعارض مع مبدأ بذل أقل جهد ممكن"[2] . و"الصياغة المضمرة هي ضرب من ضروب الكلام المرموز"[3]. و"يعد القول المضمر نوعا ما "قولا مبطنا" (يتم الإدلاء به من "طرف خفي" و"تلميحا")، وبهذا المعنى يمكن تشبيهه بالإغراق"[4].

3- النسق المضمر

وعند تركيب مصطلحي النسق، والمضمر، يتكون لدينا مفهوم **(النسق المضمر)**، وهو عنوان دراستنا هذه. ومن أبرز ما يتسم به النسق، أنه يحتوي على أفكار ودلالات فيها إيحاءات وإضمار، إذ إنها " منكتبة ومنغرسة في الخطاب، ومؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير، والنساء مع الرجال، والمهمش مع المسوَد"[5].

ومن تحديدات النسق المضمر بأنه "كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"[6]. ومن تحديدات الدلالات النسقية أنها "أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي"[7].

---

1 المرجع السابق، ص 493 .

2 المرجع نفسه، ص 493 .

3 المرجع نفسه، ص 494 .

4 المرجع نفسه، ص 495 .

5 الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لبنان – بيروت، المغرب – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2012، ص 79.

6 الغذامي، عبدالله، واصطيف، عبدالنبي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق- سوريا: دار الفكر/ لبنان – بيروت: دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى، 2004، ص33 .

7 الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 78 .

4- مفهوم النسق الثقافي

أما النسق الثقافي؛ "فهو تنظيم صورة واضحة للعلاقات الاجتماعية ضمن ثقافة محددة"[1]. كما نشير في هذا السياق، إلى العلاقة الوثيقة بين النسق الثقافي، والنسق الاجتماعي؛ وكأنهما وجهان لعملة واحدة. ويعرف النسق الاجتماعي، بأنه، "منظومة من الأفعال والتفاعلات بين الأشخاص الذين توجد بينهم صلات متبادلة"[2].

وقد حدد النقاد والمشتغلون في النقد الثقافي شروطا أربعة للنسق المضمر، حددها الغذامي في كتابه (النقد الثقافي)، بقوله: "يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض **نسقان أو نظامان** من أنظمة الخطاب **أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر**. ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون **جماليا**، وأن يكون **جماهيريا**. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا"[3].

وقد أشار لومان نيكولاس Niklas Luhmann في كتابه [مدخل إلى نظرية الأنساق]، إلى هذا الترابط بين النسقين الثقافي والاجتماعي، بقوله: " الثقافة يجب أن تتمأسس، أي أن يتم إعدادها اجتماعيا، وتكون قابلة للاستعمال الاجتماعي. تداخل الثقافة في النسق الشخصاني

---

1 مكتبة التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، الكويت، المركز العربي للبحوث التربوية، الطبعة الأولى، 2013، ص 343.

2 المرجع نفسه، ص 343.

3 الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 77 .

تكون عبر "التربية الاجتماعية" ": الأفراد يجب أن يتكيفوا اجتماعيا عبر اللقاءات الاجتماعية لكي يتمكنوا من إنجاز مساهمتهم في نسق الفعل"[1].

5- النقد الثقافي

وقد أخذ مصطلح النسق بالاتساع، وظهرت مصطلحات مثل النقد الثقافي. وقد أشار الغذامي إلى أن **النقد الثقافي** "معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك، سواء بسواء....وهو لذا معني بكشف لا الجمالي"[2].

ويعد مفهوم النسق المضمر من أهم المفردات التي يقوم عليها حقل النقد الثقافي ويمارس نشاطه بواسطتها، ومن خلالها، إذ "يأتي مفهوم النسق المضمر في نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا والمقصود هنا أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها في دعوانا قناع الجمالية، أي إن الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع"[3] .

---

1 لومان، نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف حجازي، بغداد، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2010، ص 50.

2 الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 83 .

3 المرجع نفسه، ص 30 .

ويعد النقد الثقافي، "في دلالته العامة نشاط فكري يتخذ الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف معينة إزاء تطوراتها وسماتها"[1].

وقد عرف عادل صياد النقد الثقافي، بالآتي: "مجال نقدي يتوجه إلى الكشف عن المضمر الثقافي الثاوي في النصوص والخطابات وما كان في حكمهما، ويتوسل لذلك بأدوات إجرائية ما بعد حداثية كالتأويل والتحليل النفسي ويستوي أمام ممارسته النقدية المركز بالهامش"[2].

ثانيا: مراحل تطور السرد الروائي القطري

1- المؤسس الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني وجذور خطاب السرد الروائي القطري

لا يمكن لباحث يريد البحث في جذور خطاب السرد القطري لا يذكر المؤسس الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني – طيب الله ثراه- . لقد دفعني الخوض في جذور الخطاب القطري إلى تتبع المنبع والأصل، الذي نقل شفاهة بين المعاصرين للمؤسس أو ما سطره في شعره، وهو الأمر الذي يؤكد دور الشعر الروائي – إن جاز التعبير- والاستعانة به في التأصيل للرواية القطرية وتتبع جذورها، والتي يعود عدم انتشارها إلى أسباب تتعلق بحداثة نشأة الدولة، وظروف نيل استقلالها في أوائل سبعينيات القرن العشرين، وقلة المهتمين في الكتابة، وانتشار نقل الروايات على شكل أحاديث مجالس، وميلها إلى التفاخر والتباهي، واستحضار الذات، إبراز دور المؤسسين، وغيرهم من رجالات الدولة الذين سطروا ملاحم بطولية أسهمت في تشييد أركان الدولة. وقد حفل التراث الشعبي القطري بالكثير من القصص والروايات والمواقف سواء على

---

1 الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء – المغرب : المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2002، ص 305 .

2 صياد، عادل، الأنساق المضمرة في رواية قواعد العشق الأربعون – رواية عن جلال الرومي-، لإليف شافاق، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2016-2017. ص53

مستوى الرواة الأفراد، أو من خلال الدور الإعلامي الذي تقوم به الدولة، والمتمثل بإقامة الاحتفالات، كاحتفالات اليوم الوطني التي يتغنى أثناءها أبناء الشعب ببطولات الأجداد، والإشادة بأمجادهم.

ولعل الفلكلور الشعبي المتمثل (بالعرضة، أو عرضة أهل قطر) يعد رافدا مهما لتتبع جذور الخطاب السردي القطري؛ لأنها عبارة عن قصائد شعر تنقل مواقف وأحداثا وقصصا وروايات أدت دورا كبيرا في حفظ التراث من الضياع بأشكال ومظاهر متعددة، تارة بواسطة القصيدة التي تؤرخ للأحداث، وتارة أخرى بواسطة ارتداء الزي التراثي وما يرتبط به من أدوات خاصة كالسيوف و(التفق، جمع اتفقة أي البندقية) وحضوره في المناسبات، كاحتفالات اليوم الوطني أو بمناسبة الأعراس والأفراح؛ إذ يتم استحضار التاريخ بلغة الأدب، الذي يصفه – أي الأدب– (تيري إيجلتونTerry Eagleton)، بأنه "عنف منظم يرتكب بحق الكلام العادي"[1]. وذلك يعني أن ما يحدثه الشعر والحكايات والأدب بشكل عام له تأثيره في إثارة جذوة الحماس في النفوس، سواء في الماضي من أجل الحفاظ على الكيان، أو حتى في الحاضر من أجل بناء الدولة، وشحذ الهمم من أجل مواجهة التحديات. كما نشير في هذا الصدد إلى أن الإضمار، وعدم التصريح بالقصد، هدف من أهداف القول، وجمالية من جمالياته، وهو حاضر في الشعر كحضوره في النثر؛ وذلك مراعاة للظروف المحيطة سواء المقصود عدم استثارة الآخرين بالإفصاح والتصريح والابتعاد عن الحرج والحساسية، أو نتيجة لموانع دينية وشرعية، أو أن مقام الأديب والشاعر كالشيخ (جاسم) يتطلب عدم التصريح ببعض المواقف نتيجة للأبعاد السياسية

1 الأحمري، محمد، ثقافة الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني من شعره ومكاتباته، من كتاب جاسم بن محمد آل ثاني، أبحاث الندوة التاريخية المصاحبة لاحتفالات اليوم الوطني عام 2008، جيم للدعاية، الطبعة الأولى، 2009، ص153.

والاجتماعية التي قد تترتب عليه، وهو أمر يعكس حنكة القائد، وقدرته على الإدارة بصورة لا تعرض إمارته وأرضه للضرر، لا سيما في ظل وجود قوى متربصة في تلك الفترة التي جعلت الحكمة والتروي يغلبان على أسلوب المؤسس الذي يعبر عما يختلج في خاطره من أحداث وروايات وقصص، شعرا يكون مغزاه خافيا تارة، ومعلنا تارة أخرى حسب متطلبات الموقف والمرحلة، واللجوء في بعض الأحيان إلى التلميح بعيدا عن متاعب التصريح في مواقف "مثل مسألة إجارة المظلومين أو من سماهم (بالمضيومين) أي من لحقهم الضيم والظلم، فنجد الشعر جزءا من الواقع، ونعلم أنه كان منسجما مع نفسه في إجارة الهارب والمظلوم ولو كان فعله هذا قد يفسر على أنه ضد بعض أصدقائه أو موقفا أقرب من العداوة"[1]. وهو هنا لم يحدد الضائم إلا من يريد أن يتتبع ذلك ومعرفة المقصود، فعليه العودة إلى التاريخ، ونجده في كثير من شعره قد أضمر ذلك الذي يدفع بالمضيوم للجوء إلى الاستجارة بالشيخ جاسم، وهو كما يقول محمد الأحمري في دراسته عن الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني "فموضع الدراسة أن تقف بين يدي الأدب والتاريخ من قبيل ما يمكن تسميته بالتاريخ الثقافي"[2]، وقد دفعت بعض المحاذير الأدباء والمؤرخين للحذر، "فنحن هنا لا نبحث عن صراع مع الآخرين، ولكننا نستبطن شخصية صنعت الحدث، لنعرفها من خلال ناقل الفن أي (اللغة) التي حملت إلينا العمل الأدبي نفسه"[3] وهو قول يظهر فيه النسق المضمر الذي يتوارى خلف المعاني والدلالات بعدم التصريح.

لا نريد في هذا المقام الخلط بين الراوي والروائي؛ إذ إن الرواية لها معاييرها الفنية التي تختلف عن السارد؛ أو الذي يصف الأحداث ويعطي لمحة تقريرية عنها، ولكن لابد من الإشارة

---

1 المرجع السابق، ص 153.

2 المرجع نفسه، ص 153.

3 المرجع نفسه، ص 152.

إلى هذا الأمر لعلتين: الأولى أن إرهاصات الرواية في قطر سبقت ولادتها الحقيقية على يد الأختين (شعاع خليفة) و(دلال خليفة) اللتين تبلور بواسطتهما شكل الرواية القطرية بصورتها الفنية المعروفة، أما العلة الثانية، نريد بواسطتها القول: إن (النسق المضمر) كأسلوب حياة، تستبطنه الأجناس الأدبية القطرية الأخرى كالشعر والقصة والمقالة، بالإضافة إلى الرواية، آخر هذه الأجناس ظهورا. ويمكن أن نتلمس ذلك من خلال قصيدة المؤسس الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني، المولود 1826 م والمتوفى 1913 م. والذي يعد المؤسس الحقيقي لدولة قطر؛ إذ يقول في إحدى قصائده:

ألين انتهت في سن عشر وخلتــها كما فرع موز نودته الهبايـــــــب

فعدى ليل الهم والعسر والعـــــنا بليل جمعنا فيه جزل الوهـــــايب

فعلى سنة الله صار اجتماعـــــنا بليل القدر وأصبح به الكيف طايب

فكنا تنازعنا القلوب ضحى اللـــــقا وصرنا كما الضيرين ولف ربايــب

وقمنا بها سبع وعشرين حجـــــــة حليفين عهد ما ندوس العتايـــــب

إلى ما قضى الرحمن فينا بما قضى وصبر على ما جا من الله صايب

فلا يا منا جسم مع الناس حاضـــر وقلبه جعل تحت اللحد والنصايــب

وجفن جفاه النوم ما لذ بالكـــــرى يراعي نجوم الليل طالع وغايـــب

وعين تهل الدمع من حجر موقـــها كما جدول حامي غروبه صبايــب

وكم من عبرة في زفرة ضمها الحشا تفككت منها القفول الصلايـــــب

على جادل مذعورة ضمها الـــثرى وقد كان ضمتها صنوف الأطايب"[1]

1 الحافي، سعد، مقالة، ديوان الشيخ قاسم، وثيقة تاريخية واجتماعية، صحيفة الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 16140، 1 سبتمبر 2012. www.alriyadh.com

نلاحظ في هذه الأبيات أن المؤسس يبث شوقه ولواعجه على تلك الفتاة التي تعلق قلبه في حبها في فصل الربيع وكان عمرها سبع سنين، حين رأى فيها (علامات حسن عذايب) كما يقول في قصيدته، فخطبها من أهلها وانتظرها حتى كبرت وتزوج بها، وقضى معها سبعة وعشرين عاما، لكن إرادة الله قد سبقت فانتقلت إلى بارئها، وتركت في قلبه جرحا غائرا عبر عنه بقصيدة منها الأبيات آنفة الذكر، والتي يهمنا منها أنه لم يذكر اسم المحبوبة (الزوجة) انسجاما مع النسق الاجتماعي والثقافي الذي يتطلب إضمار أسماء النساء، وهو عرف سائد حتى اليوم، رغم تبدل الظروف التي دخلت فيها المرأة ميدان العمل. فقد "جاءت الكثير من قصائده على شكل سياق قصصي، وهذا نمط قليل المثال ويشبه إلى حد كبير القصائد القصصية لعمر بن أبي ربيعة، الذي تتابع أحداث قصة في قصيدته وكأنك ترى أحداثها، يصف الديار والأشخاص، فرائعته الحزينة في قصة زوجته، ساقها كقصة تبدأ من حديثه عن المنازل، ووصف الديار التي لقيها فيها. ثم ينتقل إلى أنه لمحها ثم يذكر قصة طلبها من أهلها، وانتظاره ومراعاتها حتى تكبر وتزف إليه ثم العشرة الطيبة التي امتدت سبعا وعشرين حجة إلى أن ماتت ووصف مشاعر الفقد والقبر والعزاء وحال قلبه الذي دفنه فيخاطب الناس كرجل دفن قلبه"[1]. ويمكن أن يتضح ما نشير إليه في هذه المقدمة من جذور خطاب السرد القطري، المقطع السردي الآتي: "ومما يؤثر عن الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني: أنه يوما والناس حينئذ في الغوص، نظر إلى الجماعة يوم الجمعة فإذا هم ينقصون عن الأربعين فدعا أحد مماليكه، وأعتقه في الحال فتمت صلاة الجماعة أربعين، ثم قام وخطب، وأقام صلاة الجمعة"[2].

1 الأحمري، د. محمد، ثقافة الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني من شعره ومكاتباته، ص 164.

2 المرجع نفسه، ص 163.

وهو برهان على السرد الشفاهي الذي تناقلته الألسن؛ لأن التاريخ مادة من مواد السرد. ويجدر بنا القول هنا: إن حياة المؤسس، تعد رواية تاريخية، لكنها إلى الآن لم تدون بصورة رواية، بل عبارة عن حكايات ومواقف، وقصص تروى، تارة بالشعر، وتارة أخرى بالنثر، ولعل المقطع السابق أحد هذه الدلائل التي تعكس مدى احتفاظ الذاكرة القطرية، بهذا الإرث العريق.

إن عرض هذه الجزئية من جذور الخطاب السردي الروائي القطري هي التفاتة جديرة بالنظر والدراسة لتقصي منابعه، وجذوره الممتدة، وهي قصص وحكايات تناقلتها الألسن والشفاه في البداية ثم تم تدوينها لاحقا.

إن الشواهد التي نسوقها، هي امتداد فكري وإرهاصات لبناء مجتمع مثقف، لم تكن نشأته وليدة الصدفة أو طارئة على التاريخ السياسي والثقافي، وهو ما يظهر من خلال سيرة الشيخ جاسم الذي "قيد همته بالعقل والحكمة، فنقرأ في أشعاره نصوصا أقرب إلى مزاج المتنبي وحكمته [.....] فحكمته تأتي في سياق قصة واقعية عاشها، وليست نظريات ومحاولات لاصطناع المزاج والحكمة، فقصيدته المليئة بالحكمة (أرى الجفن يجفو ما يألف الكرى) أنموذج لقصة يسوق فيها خبر الحوادث ويعقبها بالدروس منها"[1]. إن المتتبع لقصائد (المؤسس) وشعره يلحظ قدرته الفائقة على السرد، وتوظيف الخطاب الشعري في خدمة سرد الأحداث لتحقيق أغراض وغايات، إما للإرشاد وتعزيز القيم الأخلاقية في النفوس أو لشحذ الهمم وكشف نوايا الخصوم. وهو بهذا النوع الأدبي –الشعر الروائي– استطاع تسجيل أحداث، لولا هذا النمط من السرد أضحت في طي النسيان. كما رسم بواسطة هذا المنهج معالم وأطرا للتعاطي مع الشأن السياسي والاجتماعي والثقافي، ألهمت الكتاب والأدباء والمؤرخين وأحفاده، للإفادة من تركته التي تميزت بالثراء، مما جعلها مرتكزا وأرضية صلبة تسهم في بناء الدولة الحديثة.

---

1 المرجع السابق، ص 150.

إن من يتتبع سيرة الشيخ المؤسس، لا سيما التراث الأدبي، المتمثل بالشعر، يدرك، أنه تجاوز الصورة النمطية، المتعارف عليها في عدم البوح بالمشاعر والعواطف وخلجات النفس، فخالف المألوف؛ لأن "الأجواء الأسرية في المنطقة عادة ما تكون خافتة ولا يعبر على الملأ عن القضايا الأسرية خصوصا طبقة الحكام، ولا عن مشاعره وبخاصة تجاه المرأة؛ لأن هذه الصحراء المنفتحة المكشوفة توحي لسكانها بشعور معاكس مغرق في محاولة التخفي (الإضمار)، فالرجل لا يقال اسمه بل هو أبو فلان، أو ابن فلان، ويعتزي ويقول أخو فلان، ونادرا ما يقول أخو فلانة، والمرأة أم فلان، أو أخت فلان"[1]. ورغم أنه لم يذكر اسم زوجته في الشعر، إلا أنه عبر عما يخالج نفسه ويجول بخاطره شعرا، وزاوج بين الإظهار في بيان الشوق والحب، وبين الإضمار الذي تمثل في إخفاء اسم محبوبته – قبل الزواج – التي أصبحت زوجته فيما بعد، والتي رثاها عند وفاتها في مرثية مثيرة كسر بها النمطية والمألوف.

2- القصة القصيرة في دولة قطر

للحديث عن جذور خطاب السرد الروائي القطري، لابد من الإشارة إلى بدايات القصة القصيرة في دولة قطر؛ نتيجة للتلازم أو التقارب بين هذين الجنسين الأدبيين بشكل عام، إلا أن القصة القصيرة القطرية سبقت الرواية القطرية بفترة زمنية تقارب ربع قرن. مع الإشارة إلى أن هذا الفن – أي القصة القصيرة– على المستوى العالمي يعد من أحدث الفنون الأدبية، إذ ظهر" بالمعنى الفني والحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد (غي دي موباسان Guy de Maupassant)، أما قبل ذلك فقد كان مجرد حكايات وخواطر أقرب إلى السرد

1 المرجع السابق، ص 168.

الخبري والحكاية منه إلى القصة الفنية بمعناها الفني الحديث"[1]. وهذا ديدن كل الفنون عند بداية انطلاقها، ثم تتبلور مع الزمن، وتصل إلى مرحلة النضج النسبية؛ لأن الأجيال المتلاحقة، والخبرة المتراكمة للشعوب، والمثقفين كفيلة بإحداث التطوير والإنضاج.

إن من أسباب سبق القصة القصيرة، أنها تستدعي التركيز لمعالجة قضية معينة، أو جانب من جوانب المشاعر الإنسانية وتسليط الضوء عليه بشكل مركز لتحقيق غاية بعينها، أو توجيه رسالة ذات معالم محددة، وهي كما تقول الكاتبة، أديث وارتون Edith Wharton: "إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة، وأن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية"[2]. ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى سبق القصة وانتشارها في كل العصور، وفي كل المجتمعات، بما فيها قطر؛ سهولة تناول القصة من قبل السارد أو المؤلف، وكذلك سهولة قراءتها أو سماعها من قبل المتلقي، بالإضافة إلى قربها من الإنسان، وملامسة واقعه، والتعبير عن مشاعره ومشكلاته، وكذلك قصر القصة مقارنة بالرواية؛ فهي تجنح إلى عدم الإيغال في الخيال، أو الخوض في القضايا الأسطورية، أو التحليق في عوالم بعيدة عن تلبية حاجة الإنسان وتحقيق متطلباته وكشف همومه.

ومن الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية وظهور القصة قبلها، ورواجها، أن الرواية تحتاج إلى ملكات وأدوات خاصة، ونفس طويل في الكتابة والتأمل، بوصفها نوعا من الفنون السردية التي يجب أن يتسلح بها كاتب الرواية، لا تتوافر إلا بتوافر أجواء ثقافية ومعرفية وسياسة تعليمية ذات طابع خاص، وهو الأمر الذي بدأنا نلمسه بعد تطور الحركة الثقافية

---

1 كافود، محمد عبدالرحيم، الأدب القطري الحديث، مصر–القاهرة.، المطبعة الفنية الحديثة، الطبعة، 1979، ص 116.

2 المرجع نفسه، ص 117.

والتعليمية في دولة قطر، إذ تداعت المؤسسات العاملة في الدولة إلى النهوض بالمستوى الثقافي والتعليمي مما أفضى إلى ظهور الرواية. فالمسألة ذات بعد وطني مرتبط بالتنمية والنهضة التعليمية والتنمية البشرية؛ لأن من أهم مقومات أي دولة أن يكون لها حظوظ وحضور في كل مجال من مجالات الحياة. ولا نغفل في هذا السياق، دور التلاقي والتفاعل الحضاري سواء مع الحركة الأدبية في العالم العربي، أو الإقليم الخليجي، أو حتى الانفتاح على الآداب العالمية، الذي تبرز أهميته في صقل المواهب القطرية والتي كان لها أثر في تبلور الشكل الفني للرواية وظهوره.

وقد استطاعت القصة في دولة قطر أن تسجل سبقا على حساب الرواية –كما أشرنا آنفا– رغم أن الرواية لها قصب السبق بمقاييس القدم من بين الأجناس الأدبية، إذ سبقت القصة في الظهور ولكنها في قطر تأخرت، ويبلغ المدى الزمني بين الظهورين –القصة القصيرة والرواية– ما يقارب العقدين من الزمان. فقد كان ظهور القصة بداية السبعينيات، أما الرواية فكانت انطلاقتها على يد الأختين شعاع خليفة ودلال خليفة عام 1993.

– بدايات القصة القصيرة

أ– يوسف النعمة

يعد الكاتب يوسف النعمة–رئيس تحرير مجلة العروبة (إحدى المجلات القطرية التي تصدر في تلك الفترة)– من الأوائل الذين طرقوا هذا الجنس الأدبي، وهي محاولة خجولة، لا ترقى إلى مستوى العمل الفني والمواصفات السردية، التي تدفع إلى تصنيف أعماله في إطار القصة، بمعناها المعروف –كما يشير إلى ذلك محمد كافود في كتابه الأدب القطري الحديث. فمجموعته [لقاء في بيروت] التي أصدرها عام 1970م، ومجموعته الثانية [الولد الهارب] عام 1971، تعدان "عبارة عن مقالات خبرية أو حكايات عادية يتسامر بها الناس، أو مجموعة من

الشباب يحكي كل منهم عن مغامراته في رحلة من رحلاته التي يقضيها خارج البلاد"[1]. وهو أمر طبيعي في أي محاولة؛ إذ تبدأ بفكرة، أو بأفكار، لكنها سرعان ما تتطور حتى تبدأ تبلغ مداها في مرحلة تالية.

ب- إبراهيم صقر المريخي

إن تحولات السرد في القصة القطرية تطورت وفق النسق الثقافي والاجتماعي والاقتصادي السائد، فهي كالجنين لا يخرج من بطن أمه إلا بعد اكتمال نموه، وهذا ما جرى مع السرد القطري سواء القصة أو الرواية التي ظهرت بعد ربع قرن تقريبا من ظهور القصة. ويعد إبراهيم صقر المريخي أول كاتب قطري يقترب من الشكل الفني الحديث للقصة من خلال قصته [الحنين]، وهي أول محاولة جادة تقترب نوعا ما من الشكل الفني للقصة القصيرة، ورغم ما اعتراها من منغصات كافتقارها لعنصر التشويق والمباشرة في الطرح والميل إلى النمط التعليمي والوعظي والإرشادي إلا أن موضوعاتها تكاد تلامس الواقع في تلك الحقبة، كعلاقة الإنسان بالبحر وكذلك النقلة النوعية الحضارية بعد ظهور النفط، وحالة التمدن والتجاذب بين القديم والحديث.

ولم يقف تطور السرد القطري وتحولاته، على الكاتبين السابقين بل استمر هذا التطور مع توالي السنين؛ إذ شهد تطورا واضحا في نضج السرد، والتمكن من آلياته مع مرور الزمن، وهو تطور طبيعي لأي تجربة واعدة وناضجة، يعد التدرج من سماتها.

ومن الأسماء المتميزة في سجل تاريخ السرد القطري، الكاتب عبد الله الحسيني في قصته [عجوز في عاصفة]، وسامي المناعي في قصته [الدنيا بخير]، وزهرة يوسف المالكي في [دمعة سقطت]، وبهية عبدالرحمن الباكر في [حفنة من تراب]، والكاتبة كلثم جبر في مجموعتها [أنت

---

1 المرجع السابق، ص 119.

وغابة الصمت والتردد]، التي احتوت على ست عشرة قصة، وكذلك الأستاذ خليل إبراهيم الفزيع في مجموعته القصصية [الساعة والنخلة].

3- الرواية القطرية.

ارتأينا في هذا البحث أن نلقي نظرة عامة على تاريخ جنسين أدبيين اثنين من الخطاب السردي القطري، الذي يتشكل من مجموعة من الأجناس الأدبية، وهما: القصة القصيرة، والرواية؛ لأن السرد عنوان عريض يشمل أنواعا أخرى كالقصة، والمسرح، والمقالة، وغيرها. مع التأكيد أن ظاهرة تأخر الرواية – في أي بلد– ظاهرة طبيعية؛ إذ إنها عادة ما تكون آخر الأجناس الأدبية، ظهورا، في الكثير من البلدان، رغم أنها الجنس الأدبي الأقدم في نيل قصب السبق، كما أشرنا آنفا. ولم تكن الرواية القطرية بمنأى عن هذه القاعدة، أي في تأخر ظهورها بعد الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والمقالة، وذلك لخصوصية الرواية، ومقومات بنائها التي تحتاج إلى آليات خاصة كي تظهر كتكوين أدبي متكامل، وهي الخصوصية التي لم يغفلها (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin) الذي قال: "لم يهتم اللسانيون بأجناس الخطاب، لأن بناءها متناظر، إضافة إلى كثافتها التي تبدأ من الجملة لتصل إلى فصول عديدة، مثلما نجد في الرواية"[1]. ويقصد بذلك أن بناء الرواية يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى، لأن البناء الفني للرواية يحتاج قدرات فنية خاصة، وآلات سرد معينة، وليست المسألة متعلقة بصعوبة، أو سهولة بناء الرواية، لكن الأمر متعلق بالملكة الفنية، والتقنيات السردية، التي يتطلبها هذا الجنس الأدبي.

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، الأردن–عمان، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، 2016، ص 182.

أما الحديث عن تاريخ التجربة الروائية في دولة قطر، فهي حديثة العهد، إذ يبلغ عمرها ربع قرن من الزمان، مقارنة بالتجارب العربية والعالمية الأخرى. وقد تربعت على عرش ريادتها الأختان شعاع خليفة، ودلال خليفة ولكن السبق تم تسجيله باسم شعاع خليفة رغم أن الفارق الزمني لم يكن كبيرا، مع إشارتها إلى أن روايتها [العبور إلى الحقيقة]، كتبت في عام 1987 إلا أن تاريخ نشر الرواية كان عام 1993. كما ذكرت شعاع خليفة أنها أنجزت روايتها الثانية [أحلام البحر القديمة] عام 1990، ولكنها نشرت عام 1993. أما (دلال خليفة) التي شاركت أختها في ريادة الرواية القطرية فقد جاءت بنتاجها الذي منحها صفة الريادة مع أختها بواسطة أولى رواياتها [أسطورة الإنسان والبحيرة] عام 1993 ثم أردفتها بروايتها الثانية [أشجار البراري البعيدة]، عام 1994. أما روايتها الثالثة فكانت [من البحار القديم إليك] في نهاية عام 1994.

إن الحديث عن الخطاب السردي الروائي القطري يدفعنا إلى رصد تحولات هذه التجربة الروائية، ومن تحولاتها، كم الروايات الذي بدأ يزاحم الأجناس الأدبية الأخرى ويكاد يطغى عليها، والمتوقع له تسيد المشهد الثقافي في الفترة المقبلة. ويمكن أن نبرهن على ذلك من خلال إجراء إحصائية لعدد الروايات التي تم إصدارها بين عام 1993 إلى عام 2018 –تاريخ كتابة هذه الدراسة– أي على امتداد ربع قرن من الزمان؛ إذ استطعت العثور على ما يقارب 47 رواية، وقد قمنا بإحصائية تظهر حركة سيرها والسنوات التي تم فيها نشر أكبر عدد فيها، ومقارنة بين عدد الروائيين من الرجال والروائيات من النساء. كما أننا لاحظنا عدم وجود إحصائية متكاملة، وقد استطعنا رصد هذا العدد، مع علمنا بوجود روايات أخرى لم نتمكن من الحصول عليها.

الجدول رقم 1 إحصائية بعدد الروايات القطرية من العام 1993 إلى عام 2018.

رقم	السنة	الرواية	المؤلف	الجنس
1	1993	العبور إلى الحقيقة	شعاع خليفة	امرأة
2	1993	أحلام البحر القديمة	شعاع خليفة	امرأة
3	1993	أسطورة الإنسان والبحيرة	دلال خليفة	امرأة
4	1994	أشجار البراري البعيدة	دلال حليفة	امرأة
5	1994	في انتظار الصافرة	شعاع خليفة	امرأة
6	1995	من البحار القديم إليك	دلال حليفة	امرأة
7	2000	دنيانا مهرجان الأيام والليالي	دلال خليفة	امرأة
8	2005	أحضان المنافي	أجمد عبد الملك	رجل
9	2006	القنبلة	أحمد عبد الملك	رجل
10	2007	تداعي الفصول (سارة وسلطان)	مريم آل سعد	امرأة
11	2007	لعنة البحر	ناصر المالكي	رجل
12	2007	الوجه الآخر للمدينة	مريم آل سعد	امرأة
13	2008	نافذة الأحزان	هاشم السيد	رجل
14	2009	فازع شهيد الإصلاح في الخليج	أحمد عبد الملك	رجل
15	2010	نهاية الطريق	هاشم السيد	رجل
16	2011	العريضة	نورة آل سعد	امرأة
17	2011	القرصان	عبد العزيز المحمود	رجل
18	2011	أسرار فتاة قطرية	حنان علي الشرشني	امرأة

19	2011	الأقنعة	أحمد عبد الملك	رجل
20	2012	كفاية ذل	هاشم السيد	رجل
21	2012	همسات الصيف	هاشم السيد	رجل
22	2013	ملحمة الغدر	هاشم السيد	رجل
23	2013	زبد الطين	جمال فايز	رجل
24	2014	الشراع المقدس	عبد العزيز المحمود	رجل
25	2014	لا كرامة في الحب	حنان الفياض	امراة
26	2014	النورهان (روضة أزهار الياسمين)	شمة الكواري	امرأة
27	2014	الشقيقة	أمل السويدي	امرأة
28	2014	نوافير الغروب	شمة شاهين الكواري	امرأة
29	2015	إحساس الحب	محمد آل شريم	رجل
30	2015	شوك الكوادي	عيسى عبد الله	رجل
31	2015	كنز سازيران	عيسى عبد الله	رجل
32	2015	هتون نور العيون	شمة الكواري	امرأة
33	2015	كنز سازيران (بوابة كتارا وألغاز ديلمون)	عيسى عبد الله	رجل
34	2016	الموتى يرفضون القبور	أحمد عبد الملك	رجل
35	2016	فسيلة الحياة	هاشم السيد	رجل
36	2016	ولما تلاقينا	عبد الله فخرو	رجل
37	2016	40000	عبد الرحيم الصديقي	رجل

38	2016	لولوة	حمد التميمي	رجل
39	2016	من عيون امرأة	ناصر يوسف	رجل
40	2016	ارجوك لا تحبني	حنان علي الشرشني	امرأة
41	2016	ألقاك بعد عشرين عاما	شمة الكواري	امرأة
42	2017	شو	أحمد عبد الملك	رجل
43	2017	غصن أعوج	أحمد عبد الملك	رجل
44	2017	روعان	مريم النعيمي	امرأة
45	2017	ماء الورد	نورة محمد فرج	امرأة
46	2018	امرأة في زمن الحصار	هاشم السيد	رجل
47	2018	ميهود والجنية	أحمد عبدالملك	رجل

ونستطيع أن نلاحظ على الجدول ما يأتي:

1- سبق نسائي واضح تمكن من السيطرة والهيمنة على عرش الريادة لمدة اثني عشر عاما من 1993 حتى عام 2005 حين اخترق الدكتور أحمد عبد الملك هذا الاحتكار الأنثوي وكسره بروايته المعنونة [أحضان المنافي 2005]، ثم أردفها بروايته [القنبلة 2006].

2-تمكن الرجال من تخطي النساء الروائيات عدديا، رغم سبق المرأة القطرية لخوض هذه التجربة، حسب العينة التي تم إحصاؤها حتى نهاية عام 2018.

3- حدثت فترة ركود في النتاج الروائي؛ إذ لم تسجل السنوات من 1996 إلى عام 1999؛ أي إصدار روائي، حتى عام 2000، حين أصدرت (دلال خليفة) روايتها الرابعة [دنيانا.. مهرجان الأيام والليالي]، ثم استمر الركود حتى عام 2005 الذي شهد أول اختراق رجالي بواسطة الدكتور أحمد عبدالملك في روايته [أحضان المنافي] مسجلا الريادة على الروائيين القطريين من الرجال.

4- نلاحظ توقف الروائيات القطريات لمدة سبعة أعوام من 2000م، حتى عام 2007 م الذي شهد صدور رواية [تداعي الفصول] للروائية القطرية مريم آل سعد، ثم تلتها أختها بعد أربعة أعوام د. نورة آل سعد بروايتها [العريضة] عام 2011.

5- ثم عاد الركود عامي 2008، 2009م، إلى أن أصدر الدكتور أحمد عبد الملك روايته الثالثة [فازع شهيد الإصلاح في الخليج] عام 2010. وشهد (عام 2011 صدور 4 روايات)، و(عام 2014 صدرت 4 روايات)، وعام (2015 صدرت 5 روايات)، وبلغت الذروة أوجها في (عام 2016 بصدور 8 روايات، كان نصيب الرجال منها 6)، ونستطيع أن نطلق عليه (عام الانعطافة الثانية) بعد عام 1993 (عام الانطلاقة الأولى) على يد الأختين (شعاع ودلال خليفة)، و(في عام 2017 صدرت 3 روايات) وأخيرا (عام 2018، صدرت رواية [امرأة في زمن الحصار] للروائي القطري (هاشم السيد)، ولعل اسمها يحمل دلالات مرتبطة بفترة الحصار والأزمة الخليجية التي بدأت في الخامس من يونيو 2017م.

الجدول رقم 2 إحصائية مقارنة بعدد الروائيين القطريين والروائيات القطريات حسب عدد الروايات.

م	الروائي	العدد	م	الروائية	العدد
1	أحمد عبدالملك	8	1	دلال خليفة	4
2	هاشم السيد	7	2	شمة الكواري	4
3	عيسى عبد الله	4	3	شعاع خليفة	3
4	عبد العزيز آل محمود	2	4	حنان علي الشرشني	2
5	ناصر عبدالله المالكي	1	5	مريم آل سعد	2
6	جمال فاير	1	6	نورة آل سعد	1
7	محمد آل شريم	1	7	أمل السويدي	1
8	عبد الله فخرو	1	8	مريم عبد الرحمن النعيمي	1
9	عبد الرحيم الصديقي	1	9	نورة محمد فرج	1
10	حمد التميمي	1	10	حنان الفياض	1
11	ناصر يوسف	1			
	11	27		10	20
	روائيا	رواية		روائيات	رواية

تجدر الإشارة إلى أن هذه التقسيمات تقوم على العدد والكم، وليس لها علاقة بالكيف، وقد اكتشفنا أن هناك عددا من الروايات لا تنطبق عليها معايير العمل الفني والسردي الذي يرقى بها إلى مستوى نظيراتها لدى الروائيين القطريين الآخرين. ومن الملحوظات التي تم رصدها الآتي:

1- هناك من لم يشر إلى أن هذه رواية أم مجموعة من المقالات.

2- غياب الحبكة الفنية عن بعضها وعدم وجود السرد الفني، وارتخاء البناء اللغوي، وضعفه، بسبب كثرة الأخطاء الإملائية، والوهن الذي يعتري تركيب الجمل، وغياب لغة السرد، والحبكة الفنية.

3- هناك من يخلط بين الرواية كجنس أدبي له معاييره ومواصفاته وبين الحكاية فيقول: سردت هذه الرواية المتواضعة وبعض الحكايا، التي اقتبستها من تراثنا الباقي وقصص جدي.

4- هناك من يخلط بين السيرة الذاتية، والرواية، فمثلا في (دليل المؤلفين القطريين) يصف المؤلف رواية (أسرار فتاة قطرية) بالكتاب، ثم يقول: (سيرة ذاتية).

والملاحظة اللافتة، غياب بعض الروايات القطرية من التداول إلا من نسخ معدودة، لا سيما تلك التي نالت شرف الريادة، وقصب السبق في الظهور، أو الروايات الصادرة في التسعينيات تحديدا، إذ يجد الباحث عنها، صعوبة، وعناء. مع ملاحظة غياب الروائيين، الذين ألفوا هذه الروايات عن المشهد الثقافي، وعدم ظهور إصدارات جديدة لهم - حسب علمنا - راجين أن يصار إلى نشر هذه الروايات - بعد تنقيحها- لأنها تعالج قضايا جديرة بالاهتمام، والدراسة. كما أن نشرها يجعل المجتمع على دراية بواقعه الثقافي والاجتماعي.

الفصل الأول: جذور خطاب السرد الروائي القطري

المبحث الأول: تحولات السرد في التجربة الروائية القطرية.

أ- إيديولوجيا السرد الروائي القطري/اختراق النسق.

ب-أثر النموذج في الرواية القطرية.

المبحث الثاني: أنواع المتون السردية الروائية القطرية.

المبحث الثالث: تطلعات الرواية القطرية.

الفصل الأول: جذور خطاب السرد الروائي القطري

قبل الحديث عن جذور خطاب السرد الروائي القطري، لابد من بيان مفهومي الخطاب والسرد.

- **الخطاب:**

فقد ورد في القرآن الكريم

" فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب "[1]. وفي موقع آخر، "آتيناه الحكمة وفصل الخطاب"[2].

وفي أساس البلاغة للإمام الزمخشري:

"خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام. وخطب الخطيب خطبة حسنة"[3].

وفي "القاموس المحيط" للفيروزأبادي.

" وفصل الخطاب: الحكم بالبينة، أو اليمين أو الفقه في القضاء، أو النطق بأما بعد "[4].

وفي المعجم الوسيط:

أن فصل الخطاب، ما ينفصل به الأمر من الخطاب، أو أن يفصل بين الحق والباطل، أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل، ولا إسهاب ممل"[5].

أما في معجم العلوم الإنسانية:

---

1 سورة ص، آية 2 .

2 سورة ص، آية 20 .

3 الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق وتقديم د. مزيد نعيم، وشوقي المعري، ص203 .

4 الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، لبنان – بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، 2012، ص81.

5 مجمع اللغة العربية في جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، ص243 .

فكان من بين المعاني الأقرب إلى موضوع الخطاب، عرف أنه فن نثري يوجه نصا من متكلم إلى جمهور مستمع وتتنوع مواضيعه من سياسية إلى دينية إلى اجتماعية"[1].

- السرد:

السرد لغة:

وقد ورد السرد في القرآن الكريم."أن اعمل سابغات وقدر في السرد"[2]. وورد في المعجم الوسيط. سرد الشيء: تابعه، ووالاه. وسرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق[3].

ومن معاني السرد: اصطلاحا:

"الكيفية التي يقدم من خلالها المحتوى أو المضمون الروائي، وهذه الكيفية تتكون من المكونات السردية لأي رسالة بين مرسل ومتلق، فهي تتكون من: المرسل (الراوي)، والرسالة (المروي)، والمرسل إليه (المروي له)[4].

وقد "صاغ تودوروف Todorov، مصطلح "علم السرد"، لأول في عام 1969 في كتابه [قواعد الديكاميرون)، وعرفه بـ (علم القصة)"[5].

وتنفتح كلمة السرد على ثلاث جوانب: كما يقول، مرسل العجمي، في كتابه (الواقع والتخييل– أبحاث في السرد: تنظيرا وتطبيقا)، " الجانب الأول، يرتبط بوصفه – أي السرد – فعلا لفظيا أو سيميوطيقيا [ويتطابق فيه المعنى اللغوي، والمعنى الاصطلاحي]. والجانب الثاني،

---

1 مكتب التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، ص243 .

2 سورة سبأ، آية11.

3 مجمع اللغة العربية في جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، ص426.

4 المخلف، حسن، التراث والسرد، قطر – الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر، الطبعة الأولى، 2010، ص 207.

5 الحبيب، سهيل، مقال معالم في خطاب النقد الثقافي العربي المعاصر خلال العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين، ص 7.

يرتبط بالسرد بوصفه ممارسة إنسانية. والجانب الثالث، يرتبط بالسرد بوصفه نظرية تبحث في النصوص السردية بغرض دراسة طبيعة تلك النصوص وشكلها ووظيفتها، بغض النظر عن الوسائط التي تقدم من خلالها، وبغض النظر عن الفترة الزمنية للنص السردي، وهذا ما يطلق عليه اسم السرديات أو نظرية السرد"[1].

أما العلاقة بين الخطاب والسرد فيمكن اختصارها بالآتي: "أن السرد Narration" خطاب يعيد تقديم حدث أو أكثر، وفي هذا السياق ينبغي أن نميز السرد عن الوصف والتعليق، وإن كان لا يضمهما داخله"[2].

وبعد تحديد مفهومي الخطاب والسرد نشير أن الرواية القطرية – منذ انطلاقتها عام 1993 وعبر مسيرة ربع قرن – لم تكن بمعزل عما مرت به الرواية العربية، أو الرواية بشكل عام، من أحداث وتحولات رغم حداثة عهدها كجنس روائي يدخل المشهد الثقافي القطري في العقد الأخير من القرن العشرين؛ وذلك بسبب معاصرتها للنقلة الكونية، والنهضة المعرفية التي تجتاح العالم في هذه المرحلة، فلم يفصل بينها وبين الألفية الثالثة سوى سبعة أعوام، وهو ما يدفعنا إلى القول إنها ظهرت في حقبة ما بعد الحداثة، دون الجزم أنها تنتمي إلى المنهج الحداثي مضمونا أو حتى شكلا، لكنه انتماء زمني يتأثر بالحالة الثقافية العامة "أما تحديد السقف الزمني لروايات ما بعد الحداثة فقد حددته (نبيلة إبراهيم) بالعقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين"[3]. ويبقى السجال والاختلاف قائما في تحديد زمن ظهور مصطلح (ما بعد الحداثة)

---

1 العجمي، مرسل، الواقع والتخييل – أبحاث في السرد، تنظير وتطبيقا، عالم المعرفة، نوافذ المعرفة – العدد السادس –، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، نوفمبر 2014، ص 11.

2 المرجع نفسه، ص 17.

3 بدر، فاطمة، تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، مجلة العلوم الأكاديمية العراقية، Iraq Academic Scientific Journals، 2007. www.iasj.net، ص91.

الذي ينسب إلى العديد من النقاد، "أمثال (آرنولد توينبي 1954) وهناك من يربطها بالناقد الأمريكي (تشارلس أولسن Charles Olson) في الخمسينيات وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر Leslie Fedler) في العام 1965 بيد أن البحث أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ، فقد استخدم (جون واتكنز تشابمان .John Watkins Chapman) مصطلح الرسم ما بعد الحداثي في العام 1870 واستخدم مصطلح ما بعد الحداثة في العام 1917"[1].

أما عصر الحداثة، أو الحداثية، فإن أغلب الدراسات تشير أنه يمتد من السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية التي نشبت عام 1939. كما أن استخدام مصطلح ما بعد الحداثة على المستوى الفكري والنقدي قد "انتقل إلى مجال النقد الأدبي على يد الناقدين (فيلدر وإيهاب حسن) في الستينيات، واكتسب تداولا.... في السبعينيات"[2]. ومهما تكن التواريخ التي دوما ما يعتريها التشابك، ويكون الفصل بينها موضع خلاف بين المهتمين فيها؛ بدليل وجود فجوة في التواريخ المذكورة فما بين الفترة من 1939، عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية، وانتهاء مرحلة الحداثة، وما بين بداية ما بعد الحداثة في بداية السبعينيات؛ فإن الذي يعنينا ويدفعنا إلى التركيز على هذه الجزئية، ضرورة فهم العصر والثقافة التي تلقي بظلالها وتأثيرها الواضح في ثقافة الكاتب – الروائي– وأسلوبه ومنهجه؛ ولذلك نجد من الطبيعي تأثر الرواية والروائي القطريين بحضارة العصر والنقلة الاقتصادية والتقنية والثقافة السائدة.

إن خطاب السرد الروائي القطري، كما أشرنا إلى ذلك، حديث العهد – حتى تاريخ كتابة هذه الدراسة– مما يجعل تتبع جذوره والحديث عنها، مسألة لا تحتاج إلى جهد في التنقيب، أو

---

1 المرجع السابق، ص 91.

2 المرجع نفسه، ص 91.

طاقة استثنائية حين التتبع، والرصد، رغم قلة الدراسات – وذلك على المستوى التاريخي – وليس على مستوى كثافة المادة والموضوعات وثرائها، وكذلك الأنساق التي تتضمنها.

كما نشير هنا، إلى أن بعض عناوين مباحث هذا الفصل، قد تكون متباعدة – نوعا ما في شكلها الظاهري، لا سيما التطلعات، التي يفترض وضعها في آخر هذه الدراسة – إلا أنها في واقع الأمر مترابطة ترابطا عضويا، وعناوينها متعاضدة، تمنح المتلقي فرصة الإحاطة برؤية أولية، تخص جذورها، ومحتويات متونها، وموضوعاتها، وتطلعات هذه المتون، ومبدعي هذه المتون، لأنها تنتمي إلى مرجعية ثقافية واحدة، أو متقاربة، قامت عليها الرواية القطرية، وانطلقت وفقها، في ظل واقع ثقافي تخيم معطياته على هذه المرحلة من عمر التجربة الروائية القطرية التي تمتد إلى ربع قرن من الزمن، التي رصدتها هذه الدراسة؛ ابتداء من انطلاقتها 1993، حتى ظهور هذه الدراسة إلى النور عام 2018.

وفي هذ الفصل سوف نتطرق إلى المباحث الآتية:

المبحث الأول: تحولات السرد في التجربة الروائية القطرية.

رغم تنوع الموضوعات التي تطرقت لها الرواية القطرية على المستوى الاجتماعي والتراثي وعمق صلتها بالماضي؛ إلا أن تأثير ثقافة مؤلفيها ومواكبتهم لروح العصر بقيت حاضرة؛ لأنهم نتاج هذه المرحلة ومن مخرجاتها الثقافية والمعرفية؛ لذا نقول إن حداثة التجربة جعلتها تدخل مباشرة في أجواء العصر، مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية الثقافة، والمحاذير والملابسات التي قد ترافق المصطلح والمنهج، سواء أكان حداثيا أم ما بعد الحداثي.

كما أن الذي يجعلنا نميل إلى حتمية التأثر بالتجربة الحداثية، ومن بعدها تجربة ما بعد الحداثة، أن الروائيين القطريين من مخرجات التعليم المعاصر ولا بد أن يكونوا قد تأثروا بمناهج التعليم الحديثة، وثقافة معلميهم سواء في المدارس أو الكليات والجامعات، لا سيما أن أغلب

المعلمين في دولة قطر من البلاد العربية التي كان لها السبق في عالم الرواية. مع الإشارة إلى أن هذا الرأي حكم شخصي، قائم على الاستنتاج، والتأويل. منطلقين من أن النص الروائي مهما أوغلت مادته في القدم، لا سيما في النصوص السردية التراثية، إلا أن لغته، وتقنياته السردية تبقى ابنة عصرها، ووريثته "فالمؤلف في منظور القراءة الثقافية ووظائفها بحكم تماسه التاريخي مع مفرداتها. ولذلك فإن معرفة تكوينه الثقافي، وحضوره الطبقي والاجتماعي، إضافة إلى حيثية علاقاته وتماساته مع المؤسسة الإيديولوجية أو السلطة الفكرية في عصره تبدو من الأهمية بمكان للكشف عن الفاعليات النسقية في الخطاب الأدبي"[1].

ومهما يكن فإن الرواية القطرية استطاعت في بعض ملامحها تجاوز القواعد المألوفة والتحرر من القيود التقليدية للرواية في أنماطها وفي نماذجها، أي أنها نتاج عصرها شكلا ومضمونا، بعيدا عن تقييم مضامينها التي تتفاوت درجة قوتها أو ضعفها بين روائي وآخر سواء على مستوى التجربة القطرية أو العربية أو العالمية، والسبب أنها ليست رواية سكونية، بل رواية حية، متحركة ومتفاعلة، والدليل مرور السرد الروائي فيها بمراحل عدة من المرحلة الوصفية إلى التجريبية إلى الرمزية، "وبهذا المنظار يصبح العمل الروائي أداة إيديولوجية تسعى إلى أن يكون لها موقعها من سيرورة الواقع، وتطور وقائعه، والانخراط العاتي في محاولات تفجير سواكنه، ومقاومة عناصر الثبات فيه، وتجاوزها، والدفع به إلى الأمام لاستشراف المغايرة واعتناق الآتي"[2].

---

1 عليمات، يوسف، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص 4 .

2 باشنو، أحمد، شعرية الرواية و رؤية الإيديولوجيا، بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، جامعة ابن زهر، المملكة المغربية، الأردن–عمان: دار الكنوز، الطبعة الأولى، 2015، ص 716.

وإذا سلمنا أن حقبة الحداثة انتهت عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية، وأن عصر ما بعد الحداثة انطلق في بداية السبعينيات فإن تأثير عصر الحداثة يبقى قائما؛ لأن التأثيرات الثقافية لا تحدها حدود ولا يمحوها كر السنين والعصور، والتمثيل على ذلك أكثر من الحصر، فنجد من يمارسون أو يمتهنون بعض الأجناس الأدبية الأخرى لا يزالون متمسكين بالقديم، ولا أدل على ذلك من القصيدة العربية العروضية التي بقيت حية رغم ظهور شعر التفعيلة أو شعر النثر. وهو ما عبر عنه محمد عناني بقوله: " وليس من اليسير على قارئ اعتاد جماليات الشعر الحداثي أن يقبل مبالغات أصحاب ما بعد الحداثة في نماذج معينة للجماليات الجديدة التي قد تنحرف عن الجمال بأي معنى، ولكن ذلك لا يعني أن الحركة الجديدة قد قضت على الحداثة والحداثية فذلك أبعد ما يكون عن الواقع، والصحيح أن الحداثية بالمعنى الذي سوف أحدده، حية، بل وتزداد اكتساب حيوية، وإن تكن اتجاهات هذه الحيوية قد اختلفت بعض الشيء..."[1] .

ومما يعمق هذه الرؤية أن الرواية القطرية لم تكن بمنأى عن المؤثرات والتأثيرات التي صاحبت الرواية العربية، التي تأثرت بدورها بموجة التغيرات العالمية، وقد ظهر ذلك جليا في نزوع "الكتاب العرب إلى تجديد الرواية العربية وتحديثها تحديدا في منتصف الستينيات"[2].

وفي هذا السياق قد يسأل سائل، ما علاقة السرد القطري في عصري الحداثة وما بعد الحداثة؟ وهو تساؤل ربما أشرنا إليه سريعا في الفقرات السابقة لكن لابد من الاقتناع أن الرواية في عالمنا العربي وإقليمنا الخليجي هي جنس ينتمي إلى هذين العصرين، أو تأثيراتهما، سواء على المستوى الخليجي، أو على المستوى العالمي، أي أننا ننتمي إلى هذه المرحلة لذلك لابد من

---

1 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب و فكر عصري الحداثة و ما بعد الحداثة، مصر – القاهرة.، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2015، ص 6 .

2 بدر، فاطمة، تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، ص 91.

تعرف بعض مظاهر هذين العصرين أو هذين المذهبين الفكريين أو هاتين المرحلتين. وليس بالضرورة الانتماء إلى هذين المذهبين انتماء جوهريا ولكن المسألة مسألة موقع زمني على حد تعبير محمد عناني، ومع أن تحديد الملامح فيها بعض المحاذير؛ "فليس من السهل على ناقد أيديولوجي راسخ القدم أن يقبل التحول من الصور الحداثية التي ثبتت في النصف الأول من القرن العشرين إلى صور يصعب وصفها مهما يكن التزامها بواقع الدنيا المتغيرة، أو قارئ اعتاد جماليات الشعر الحداثي مثلا أن يقبل مبالغات أصحاب ما بعد الحداثة"[1]، وفي هذا الإطار لابد من التأكيد على التعالق بين النصوص الأدبية رغم توطنها في بلدانها؛ لأنها تعبير عن واقعها سواء في ما يخص انتماءها المعرفي والأخلاقي، أو ثقافة كاتبها؛ كونها وليدة بيئة بحد ذاتها، وهو الأمر الذي تنبه إليه العالم الروسي (ميخائيل باختين Michail Bakhtin) "بتبيين ضرورة فهم العمل الفني في الإطار الثقافي الذي تولد فيه؛ لأن الفن ذاته لا يمكن أن يكون له معنى إلا في وحدة الثقافة"[2].

ولابد من التأكيد أن التقارب البنيوي بين متون الروايات القطرية واضح ومتأصل، ويرجع ذلك إلى تناسلها من منبع واحد، متمثل في حاضر يعبر عن واقع ثقافي واجتماعي واحد، وماض تشرب فيه الحاضر، وامتص الكثير من مادته، واستحضارها كقيمة معنوية من جهة، وكإرث يستحق الحفظ من جهة أخرى. مما جعل صلة القرابة بين الروايات وطيدة، انطلاقا من الحقيقة التي تقول إن الصنف الأدبي يحيا في الحاضر ويتذكر الماضي، ولفهمه بشكل صحيح لابد من الوقوف عند ماضيه، لهذا نجد (باختين Bakhtin)، يبحث عن منبع الجنس الروائي الذي سيعرف جزءا من حياته في أعمال (دوستويفسكي) وأعمال أخرى، لقد كانت انطلاقة التنقيب عن

---

1 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب و فكر عصري الحداثة و ما بعد الحداثة، ص 6 .

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 126.

الأصول في الفترة الكلاسيكية القديمة أي العصر الهيليني ليتحدث عن مجموعة من الأصناف الأدبية التي تختلف فيما بينها اختلافا ظاهريا إلا أن عمقها يوحي بصلة قرابة"[1].

وإذا كان لابد من التمييز بين الفكر الحداثي، وفكر ما بعد الحداثة، فإن "الأول كان واثقا من وجود معنى، وكان يوجه جهوده للعثور عليه، وتحديد طبيعته، ويتميز بالحيرة بين الوسائل المؤدية إليه سواء كانت مثالية أو ميتافيزيقية أو وضعية أو فنية، وأما الأخير فإنه يتشكك في وجود ذلك المعنى، فيقر أحيانا بوجوده وإن لم يكن واثقا من طبيعته وأحيانا يقر بغيابه ويستريح"[2]، وهو متطلب، يضع علينا مسؤولية كبيرة حين تتبع الروايات القطرية لإيجاد الحدود الفاصلة في انتمائها الفني، وإلى أي نوع من الروايات تنتمي وبأيها تتأثر، هل تتأثر بالرواية التقليدية، أو الجديدة، أو الحديثة، أو رواية السيرة الذاتية، أو تلك التي تنتمي إلى العصور القديمة، أو الوسطى، أو المعاصرة، أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو إلى عصر الحداثة وما بعد الحداثة وما أصابها من تحولات. فمثلا السرد في روايات ما بعد الحداثة "تميز بخصائص تجريبية على مستوى السرد؛ لأن سمة هذه الروايات تنصب على هدم الحكاية وتفتيت معناها فضلا عن كسر تماسك الأحداث واستبداله بمنطق التشتيت والتفكيك والتركيز على إيهام القارئ، وبالاهتمام بالصورة الصوتية السيكولوجية للبطل"[3]. وهو ما نلحظه في بعض النصوص حين تتبع مسار الحركة الروائية القطرية.

ونستطيع أن نطلق على المرحلة الأولى من السرد الروائي القطري؛ اسم (المرحلة الوصفية)، ففي البدايات نلاحظ هيمنة الأسلوب الوصفي على أحداث النص السردي، ووصف

---

1 المرجع السابق، ص 135.

2 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، ص 43.

3 بدر، فاطمة، تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، ص 110.

صورة المكان والمسار الزمني، وتعاطي الشخوص بعضها ببعض، وطريقة توظيفها في صنع الحدث الروائي؛ إذ نجد الأحداث تسير وكأنها شريط سينمائي، فيه الحدث يتبع الآخر بشكل متسلسل ومتلاحق، في ظل حضور خجول للتقنيات السردية التي حفلت بها النصوص السردية في مراحل تالية، والتي تعد جزءا من التحولات التي طرأت على الرواية، بعيدا عن الأسلوب الوصفي، الذي يجعل من الروائي أو الراوي حافظا للأحداث والقيام بسردها دون مراوغة أو تمويه، وكأن النص أقرب إلى النشرة الإخبارية منها إلى النصوص الروائية، التي ظهرت في مرحلة لاحقة، و ما رافقها من غموض، ووقفات تستدعي التأمل والتأويل، وتعمد وجود الفجوات التي يتكفل المتلقي بسدها، بعد أن أوكلها منتج العمل إليه، كآليات جمالية تضفي على النص روحا تخرجه من النمطية، و السرد الروائي المعهود.

والأمثلة على هذا النمط من السرد كثيرة نجدها بجلاء تهيمن على أحداث رواية [العبور إلى الحقيقة]، و[أحلام البحر القديمة] للروائية شعاع خليفة، وكذلك [دنيانا... مهرجان الأيام والليالي]، و[بانتظار الصافرة] للروائية دلال خليفة. وهي روايات يطغى عليها أسلوب السرد الوصفي، ومنهج الرواية التقليدية التي تهتم "بتحليل السرد والوصف القائم على الحبكة المتماسكة، والاهتمام بالشخصية والتركيز على إيهام القارئ بتاريخية هذه الشخصية"[1]. وهي صورة تقليدية تعكس نمطية الرواية التي توظف كل التقنيات من أجل تاريخية الشخصية، لا الشخصية المتفاعلة مع محيطها الروائي من أجل تشكيل نسيج روائي متماسك يستخدم تقنية الإيهام أو غيرها من التقنيات كالحوار وتعدد الأصوات بين الشخصيات أو اللواحق والسوابق والاسترجاع والاستباق في الخط الزمني للسرد، أو ما يتعلق بالمكان ومدى ملاءمته للحدث، أي أن هذه التقنيات يجب أن تختص بكل ما يتعلق بعناصر الرواية ومكوناتها من شخوص وزمان

---

1 المرجع السابق، ص 92.

ومكان وأحداث، لا بعنصر بعينه. والإيهام تقنية فنية تؤصل قيمة التخييل، الذي يعد الرئة التي تتنفس منها الرواية وروحها النابضة، وهو الأمر الذي يستدعي امتلاك الروائي تقنيات سردية تنهض بالعمل الروائي وتضفي عليه جمالا على مستوى الإنتاج وعلى مستوى التلقي.

ومن المراحل التي مرت بها التجربة الروائية القطرية، (المرحلة التجريبية) التي يعيش فيها الروائي الحدث ويعايشه، ويرصده عن قرب، وربما يكون هذا الحدث أو النص الروائي عبارة عن تجربة ذاتية أو تعبير عن تجربة الآخر التي يدرك الروائي تفاصيلها أو أنها عبارة عن قضية اجتماعية تهم المجتمع، استدعت تدخل الرواية كراصد للواقع لإلقاء الضوء عليها، ومن ثم الصيرورة لتبني سبل حلها أو التحذير منها والابتعاد عنها إذا لم تقع. "وهكذا تصبح الرواية جزءا من سيرورة الواقع وأكثر إيغالا في مظاهر استعادة حركته واحتواء تقلباتها حتى ليبدو وكأنه قطعة من الحدث اليومي ووقائعه الصغيرة القابعة في ثناياها ويصبح ثابتا من الثوابت التي توجه أحداثه ودلالاته"[1]. وذلك يعني دخول الرواية إلى عمق الحدث والواقع لنقله إلى المشرحة بعد محطات من النقد وطرح البدائل والحلول.

فروايات المرحلة التجريبية تلامس الواقع، يعيش فيها الروائي من خلال سير أحداثها تماهيا؛ يجعل المتلقي يخيل إليه كأنها تعبير عن سيرة ذاتية أو كأنها أحداث تخص الروائي، وظف فيها كل الأدوات التقنية التي تخلق حالة من الإيهام والجذب والاستحواذ، تنوعت فيها تقنيات التشويق كتعدد الأصوات إلى لغة الحوار إلى تبادل الأدوار بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، ومن خلال تفاعل المتلقي الذي يشعر كأن الموضوع أو القضية قضيته، مما يدفع إلى إنتاج نص آخر، يصبح فيه المتلقي جزءا من العمل وشريكا في صنع أحداثه، وإعادة إنتاجه وشريكا في تحقيق مقاصده، من خلال رصد الممكن وتكوين رؤية لما سيكون. ومن الروايات

---

1 باشنو، أحمد، شعرية الرواية و رؤية الإيديولوجيا، المجلد الثاني، ص 711.

التي نرى أنها تعبر عن المرحلة التجريبية؛ روايات أحمد عبدالملك مثل: [القنبلة]، و[فازع شهيد الإصلاح في الخليج]. ورواية [زبد الطين] لجمال فايز.

كما رصدنا نمطا من الروايات التي تجنح إلى الرمزية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه (المرحلة الرمزية)، التي تم من خلالها توظيف التراث لخدمة أغراض النص، ومقاصده، كما في رواية [ماء الورد] لنورة محمد فرج، أو الأحداث التاريخية كما في روايتي [القرصان]، و[الشراع المقدس] لعبدالعزيز المحمود، أو تلك الروايات التي ترمز إلى الحكايات الأسطورية كحوريات البحر والجن وحالات التقمص مثل رواية [روعان] لمريم النعيمي، ورواية [أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة، وروايتي عيسى عبدالله [كنز سازيران]، و[كنز سازيرن–بوابة كتارا وألغاز دلمون].

وفي هذه المرحلة التي تعد من أهم التحولات في جسد الرواية القطرية، نلاحظ هيمنة البعد الرمزي، والدلالة العميقة، واللغة المكتنزة، والعميقة والمشحونة التي تتطلب من الباث والمتلقي وعيا بمكامن اللغة ومدلولاتها وإيحاءاتها، وإسقاطاتها، كي يستطيع العبور إلى الضفة الأخرى من مقاصد النص السردي، وهي رغم العناء المطلوب للكشف عن أهدافها؛ نلاحظ أنها تمثل تحولا نوعيا على مستوى الروائي، وعلى مستوى الرواية شكلا ومضمونا، وعلى مستوى اللغة المفعمة بالحياة والروح، وعلى مستوى المتلقي، سواء أكان عاديا أم مختصا أم ناقدا.

ونشير هنا إلى أن أغلب النصوص السردية التي يحفل بها هذا النوع من الروايات هي جزء من سمات عصر الحداثة على حد قول محمد عناني" ومن العناصر الحداثية المهمة، الولع بالتاريخ والأسطورة.. (التي يتناولها الروائي) من زاوية فلسفية... باعتباره من نتاج الموقف الفكري الذي أصبح من سمات العصر، وأعني به التباس المعنى في أحداث الماضي وربطها

بالأساطير"[1]، لذلك نجد الروايات القطرية من هذا النوع تلجأ إلى الرمز أيا كانت صورته، اجتماعية أو فكرية، من أجل البحث عن المعنى. وينقل محمد عناني عن (جيمس روبرت فريزر Games Robert Frazer 1854-1941) في كتابه (الغصن الذهبي) القول: "بحتمية استعانة الإنسان بالرمز من التاريخ والأسطورة في سبيل المعنى، ولا حياة للإنسان في العصر دون الرمز الذي قد يتخذ صور الطقوس أو الشعائر، أو مجرد أقوال تمثل صورا تتعدد معانيها وتلتبس، ولكن وجودها مهم"[2].

ولم تتوقف تحولات السرد في التجربة الروائية القطرية على بنية النص والمنهج المتبع القائم على الوصف والتجريب والرمز وعمق الدلالة فحسب؛ بل شملت التحولات الكثير من تقنيات السرد، كشعرية السرد، والبناء الفكري والثقافي، والحوار، والتعدد الصوتي، وآلية حركة الشخصيات والأدوار المنوطة بها. كما شملت التحولات، موضوعات النص السردي ذات الصلة بالتغيرات الاجتماعية والثقافية، كسؤال الهوية، وغيرها من آليات السرد، التي بدأت تطرأ على بنية الرواية العالمية، ومن ضمنها الرواية القطرية، "لم تتطور الرواية لتصبح رواية إلا عندما بدأ المؤلف يطرح على نفسه أسئلة حول الشكل. حينئذ عرف أن التشويق يتطلب ألا يقول كل شيء، وألا يروي الحدث دائما في أوانه بل في الأوان الذي تقتضيه الحبكة، وتعلم أن يحتفظ بمفاتيح أبواب السرد، فلا يفتح بابا إلا إذا أغلق بابا بعده. وتعلم أن يداور، ويلاعب، ويخادع، واكتشف أن الفن لعب، وأن بإمكانه أن يلعب بالحبكة، والمنظور، واللغة، وأن يكسر خط الزمن، ويشظي المكان، ويحرم الشخصية تماسكها، واستقرارها، وينزلها من البطولة إلى الهزيمة والأزمة. فصارت الرواية لعبة جميلة، لكن اللعب ليس لعبا في فراغ بل داخل معنى الرواية، ولهذا عاد الروائي

1 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، ص 20.
2 المرجع نفسه، ص20.

ليطرح على نفسه أيضا سؤال المضمون، بعدما اكتشف أن الرواية تشبه اللغة التي تتكون منها، ومن الشكل والمضمون ولدت البنية، ومن استقرار البنية ولد النوع، ومن اللعب داخل البنية ولدت التحولات"[1].

ويظهر لنا أن الرواية ليست تسطير حكي، ورصف كلام، بقدر ما هي فن ومعايير، ونظام، وبراعة روائي يزن الكلام كما يزن الشاعر قصيدته، التي لا يكتمل مبناها إلا بمعايير تضبط شكلها الخارجي بوزن وقافية وروي، وبنية داخلية ومضمون يتناغم والشكل الخارجي، ووحدة معنى، ولغة تضفي ببيانها ومعانيها ومحسناتها جمالا على النص الأدبي ليخرج بحلة بهية، تحقق أهدافه ومقاصده النفسية والفكرية والعاطفية والجمالية. وكما أن القصيدة لعبة جميلة؛ يجب أن تكون الرواية كذلك؛ لا سيما إذا استثمر الروائي ما لديه من تقنيات سردية، ومعايير فنية، ومساحة واسعة للحركة، وتمكن من تطويع اللغة لخدمة النص.

إن العناصر التي طالها التحول في الرواية القطرية كثيرة، وانطلاقا من المعطيات آنفة الذكر؛ سوف نسلط الضوء على جانبين من هذه التحولات، هما:

أ- إيديولوجيا السرد الروائي/ اختراق النسق.

ب - أثر النموذج في الرواية القطرية.

أ- إيديولوجيا السرد الروائي القطري/ اختراق النسق

يعكس مفهوم إيديولوجيا السرد الروائي المنطلق الفكري الذي تقوم عليه الرواية، والمفهوم الذي يستند إليه الروائي في رؤيته لتشخيص الواقع، والزاوية التي يرصد بواسطتها هموم مجتمعه. ولكي تتضح الصورة بشكل أجلى لابد من تعريف الإيديولوجيا، فهي لغة: تعني "علم الأفكار....

1 زيتوني، لطيف، الرواية العربية.، البنية و تحولات السرد، مجلة العربي، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 644، يوليو 2012، ص 184.

أما فنيا: الانتماء إلى مذهب معين، واضح المبادئ والأهداف، والتعبير عن هذا الانتماء من خلال الأثر الفني. وبذلك تبرز أنواع من الإيديولوجيات في شتى الفنون، وبخاصة في الأدب، حيث تتجلى في نتاج الشعراء، والصحافيين، والنقاد، والروائيين، والمسرحيين، آثار التزامهم، فيصبح الأدب عندئذ تعبيرا فنيا رفيعا عن أهداف الإيديولوجيات التي ينتمي إليها هؤلاء الأدباء"[1].

وهكذا يظهر، أن مفهوم الإيديولوجيا يحمل إيحاءات تعكس ثقافة مبدع النص، واستناده إلى مرجعية فكرية تنأى بالنص عن السطحية، وتبعد الروائي عن الاكتفاء بالرصد الخارجي للواقع دون الولوج إلى العمق الذي قد لا يراه غيره من غير المتمرسين في الفن الروائي، وهو المتكأ الذي يدفع الروائي إلى خوض التجربة الروائية لمعالجة قضايا مجتمعه؛ لأن الرواية، مرآة تعكس الواقع، وهي الأداة المعبرة والراصدة لحركة المجتمع، ومسار أنساقه المختلفة، الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية والبراجماتية النفعية، وغيرها.

ورغم أن الرواية في بعض الأحيان تتحدث عن قضايا غير ظاهرة، وتوحي أنها بعيدة عن واقعها، لكنها في حقيقة الأمر، تمثل إسقاطا لواقع داخلي، تمكن الروائي من رصده وتتبعه، والتعبير عنه بنص روائي يمثل رؤيته الخاصة، ورؤية مجتمعه العامة. وعلى الرغم من أن مصطلح الإيديولوجيا أصبح جزءا من عالم الرواية، وتشكيل النص الروائي؛ نلاحظ أنه يظل خاضعا إلى التأويل والتداخل مع غيره من المفاهيم والدلالات الأخرى؛ و"يبدو أن مفهوم الإيديولوجيا مفهوم مضطرب خضع لتأويلات متعددة، ولمبدأ تنوع في توظيفه واستعمالاته، وعلى مستويات شتى يتماشى مع مفاهيم أخرى ويتقاطع مع مدلولاتها، أو يجاورها، ويتداخل مع بعض مكوناتها مثل الفكر، والرأي والمذهب والعقيدة رؤية كونية... وهي مفاهيم تحمل قواسم مشتركة تحكم مداها ومناحي تطورها، ومظاهر تحققها جميعا، وهو ما يجعل الإيديولوجيا مشدودة إلى

---

1 عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، لبنان – بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1979، ص 44.

أكثر من جذر أو أصل يرعاها، ولا يمكن فصله عن نسيج تلك العلاقات المحتملة الناشئة بين هذه الأصول وتفاعلاتها ومدارات الانجذاب بين تداعياتها"[1] وذلك يعني هيمنة البعد الإيديولوجي على الواقع الاجتماعي والثقافي، لاتصاله المباشر بالحاجات الفطرية للإنسان كالعقيدة والفكر، ومن ثم تأثيره، في تشكيل البنية الذهنية والعقلية والفكرية له، والتي تنعكس بدورها على ممارساته الحياتية وعواطفه ووجدانه، وكذلك تعاطيه مع الآخر المؤتلف والمختلف.

إن تسلل هذا المفهوم إلى عالم الرواية، وبسط نفوذه على مفاصلها، يعكس دورها كجنس أدبي يرصد التحولات ويعبر عن التطلعات، من خلال رصد الأنساق الظاهرة والمضمرة، وطرح البدائل، ليصار إلى تكييفها ومواءمتها مع ما يطرأ من تحولات، وهي مواءمة تعبر عن وجهة نظر الروائي، التي تنطلق من رؤية ذاتية، قد تصدق أو تشط بعيدا عن الصدق، حتى وإن استند فيه إلى الواقع الاجتماعي، لأن التفسيرات والتحليلات قد يداخلها الهوى والذاتية، لا سيما تلك الرؤى التي تجاوزت المرحلة الوصفية والتقريرية، وتخطت المستوى السطحي والظاهري، وامتلكت قدرة على سبر الأغوار والغوص في الأعماق، وتسلحت بثقافة معينة، أو استندت إلى رؤى ذات أبعاد إيديولوجية منحتها القدرة على الفرز والتحليل والاستنتاج، ولكن ذلك لا يعني بلوغها الحقيقة وصدق التشخيص.

ومن خلال تتبع الرواية القطرية، نلحظ حضور البعد الإيديولوجي بشكل يجعله أحد المظاهر اللافتة في النص السردي القطري، مظاهر تعكس العمق الذي بلغه الروائي القطري، والرواية القطرية؛ فمنحهما القدرة على المنافسة، وتجاوز الواقع المحلي نحو آفاق أرحب من الانتشار والتوسع، وهو أمر تأكد من خلال ترجمة بعض الروايات القطرية إلى بعض اللغات، نذكر منها بعض الأمثلة: فقد ترجمت روايتا دلال خليفة [دنيانا...مهرجان الأيام والليالي] إلى

---

1 باشنو، أحمد، شعرية الرواية ورؤية الإيديولوجيا، المجلد الثاني، ص 705.

اللغة الإنجليزية، و[أسطورة الإنسان والبحيرة] إلى اللغة الفرنسية. كما ترجمت بعض أعمال جمال فايز إلى اللغات الإنجليزية والسويدية والروسية والفرنسية. ومنهم من قدمت رسائل ماجستير حول أعمالهم، منها على سبيل المثال: رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة سهام القواسمي حول رواية دلال خليفة بعنوان (فن تحليل الرواية– دنيانا مهرجان الأيام والليالي أنموذجا)، وكذلك رسالة الماجستير التي حصلت عليها الباحثة الأوكرانية (لودميلا سافارا جالي) حول أعمال جمال فايز[1].

والأمثلة لاختراق النسق، وحضور البعد الإيديولوجي في السرد الروائي القطري، كثيرة؛ نقتصر منها على بعض الأمثلة. ففي رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، التي تعد رواية اجتماعية تربوية بنكهة إيديولوجية، نجدها اتخذت من البعد الإيماني إطارا، برزت معالمه منذ الوهلة الأولى لانطلاق أحداث الرواية وخلال العتبة الأولى للنص ونقصد به العنوان الذي يحمل إيحاءات عميقة في البحث عن الحقيقة، فاستخدام كلمة (العبور) يعكس قيمة كبرى للحدث، والرحلة المضنية التي قطعت من أجل الوصول إلى الهدف، فكلمة العبور ذات قيمة إيحائية مشحونة، تعكس حالة المعاناة التي مر بها الباحث عن الحقيقة (سيف) زمانا ومكانا وما دار فيهما من أحداث، وهي إيحاءات تحمل المتلقي إلى الذهاب بعيدا في تخيل زمن الرحلة، والفترة الزمنية، التي استغرقتها رحلة العبور، والمسافات التي قطعت كي يبلغ الباحث مرامه، رحلة يستحضر معها المتلقي البحار والمحيطات والسهول والجبال والوهاد، ويتخيل فيها ما لاقاه الباحث عن الحقيقة من معاناة وما رأى من بلاد وعباد!، لا سيما إذا عرف حقيقة هذه الرحلة وطبيعتها؛ لأنها ليست رحلة سياحية، أو عبثية، إنها رحلة البحث عن سر الوجود، البحث عن

1 فايز، جمال، زبد الطين، قطر– الدوحة.، شركة الخليج للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013، ص 134.

الإيمان الذي تستقر به الأرواح وتطمئن ببلوغه الأنفس والجوانح! إن الرحلة التي قطعتها الروائية (شعاع خليفة) وبطلها (سيف) في هذه الرواية، رحلة فيها الكثير من المجازفة والتحدي، تحد لم يقتصر على الصعوبات التي واجهت (سيفا)؛ بل الصعوبة في اختراقه للنسق الاجتماعي المجبول على الالتزام والتدين، وكأنهما يصرحان –البطل (سيف)، والروائية (شعاع)– ويكشفان أن هناك من يساوره شك في حقيقة الوجود والإيمان، وما يحمل ذلك من إيحاءات تصل إلى مستوى الردة المحرمة شرعا! وهي مسألة فضلا عن حرمتها؛ فإنها تخالف النسق العام وثقافة المجتمع المحافظ الذي يعد لديه الإيمان بالله من المسلمات. وهذا يعد من الأنساق المضمرة، التي كشفتها هذه الرواية! لأن الشخص الذي ليس لديه التزام ديني أو أخلاقي يكون منبوذاً في المجتمع القطري المحافظ.

وبهذا استطاعت الرواية القطرية أن تتجاوز الظاهر وتنفذ إلى العمق، ولم تقف على الحياد في قضايا ذات صلة بالبنية العقائدية والثقافية والاجتماعية للمجتمع. إن (شعاع خليفة) في روايتها [العبور إلى الحقيقة] اتخذت من هذا النص سبيلاً لترسيخ قضية إيمانية تربوية، ذات علاقة بفكر المجتمع وعقيدته، وهي أيضا ذات علاقة بثقافة الروائي والبعد الإيديولوجي الذي يعبر عنه، والذي حفلت به الرواية من خلال تكرار الحديث عن الصلاة والزكاة والإنفاق والحج، وغيرها من الإسقاطات والإشارات والتلميحات في مقاطع سردية كثيرة في النص؛ فقد تم توظيف الحكايات الشعبية الأقرب إلى الفنتازيا والخيال منها إلى الحقيقة، كحكاية قائد السفينة الكفيف الذي يعلم خبايا البحر ولديه القدرة على تحديد المواقع بالحدس والإلهام، "وبقي البحارة صامتين

ينظرون إلى بعضهم بعضا وإلى ذلك الرجل الضرير الذي تفوق بمهارته في أعمال البحر على المبصرين بفضل اتكاله الصادق على الله تعالى واستعانته بالأدعية والصلاة..."[1].

كما أن الروائية (شعاع خليفة)، صدرت روايتها بالآية الخامسة والثلاثين من (سورة النور). وهو انعكاس للبعد الإيديولوجي المهيمن على النص الروائي، والذي يعبر عن مقاصده، تلك المقاصد التي دفعت بالروائية إلى كسر أفق الانتظار لدى المتلقي، وسد الفجوات والبياضات، ولم تترك النهاية مفتوحة، كجزء من التحولات التي طرأت على الرواية والتي تعد مرحلة ظهور رواية [العبور إلى الحقيقة] عام 1993، جزءا منها. إذ وجدنا المسار السردي للنص اتجه كما تريد الروائية، عكس التحولات التي طرأت على الجنس الروائي التي تميل إلى التشتيت من خلال ترك النهايات مفتوحة، لكن الرواية انتهت بعودة بطلها (سيف) إلى الحقيقة بعد المرور بالعديد من محطات الشك، والتجارب التي لا تخلو من تأمل، والمواقف التي لا يغيب عنها البحث والتساؤل، حتى الوصول في نهاية المطاف إلى القناعة والقرار النهائي بالإيمان بحقيقة الوجود.

كما تجلى اختراق النسق في رواية [العبور إلى الحقيقية]، حين استخدمت الروائية (الأسلبة) التي طبقتها على والدة (براين) صديق (سيف)، موظفة ذلك الحدث، لإبراز أحد الأنساق التي تخص سلوك فئة من النساء، وهي صورة المرأة ذات الشخصية القوية، التي تتحكم بمصير الأسرة، لكن ورود ذلك الحدث مع (براين) الذي ينتمي إلى مجتمع، يعد موقع المرأة في الأسرة لا نزاع حوله، في مشهد يدعو إلى الغرابة حين يصف (براين) سيطرة والدته على والده، وتحكمها في أمور البيت بشكل تسلطي، بقوله: "وويل لبيت تحكمه امرأة خاصة إذا كانت جميلة

---

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، قطر – الدوحة، مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993، ص 62.

ولها شخصية قوية "[1]، لأن هذه المقولات، تخص ثقافة أهل الشرق، لكن (شعاع خليفة) وجهت مقاصد النص الروائي بطريقة قد يحيطها الاستغراب، فأسقطت واقعا اجتماعياً على واقع اجتماعي آخر، مختلف عنه تماما، في زمانه ومكانه وطبيعته، في أحداث بطلها (سيف) ابن قطر، وربما يعود سبب الخوض في هذه الجزئية، إما لأهداف مقصودة، أرادت الروائية من خلال هذا الأسلوب – أي سيطرة المرأة وتحكمها، المرفوض محليا– معالجة قضية بإسقاطها على واقع آخر خارج الحدود، لتشير إلى واقع أو نسق شرقي أو محلي، ويأتي الاستغراب من وجهتين: الأولى لتناقضه مع واقع المجتمع الغربي الذي جرى فيه الحدث، وكأن الروائية طوعته لصالح فكرتها وقصدها دون إدراك، فابتعدت عن الواقع، وأسندت شيئا إلى شيء آخر لا يشاكله، والثانية لتناقضه مع الفطرة: لأنه لم يأت من أي رجل، بل من الابن وهي مسألة غير مألوفة ولا تتسق مع النسق العام للمجتمع الذي يستهدفه النص، سواء أكان عربيا أم قطريا، والمجبول على توقير الأم مهما كانت أخطاؤها، ومن مظاهر الغرابة هنا، موقف الابن القاسي تجاه أمه واصطفافه مع أبيه ضدها حتى وإن كان يعبر عن واقع غربي ظاهريا. كذلك أن هذه المقولة (ويل لبيت تحكمه امرأة...) أتت من شخص (براين) الذي يمثل مجتمعا لا تشكل العلاقة بين الرجل والمرأة بالنسبة إليه هاجسا، كما هي العلاقة الجدلية في الواقع العربي بشكل خاص، والشرقي بشكل عام، ولا يفكر في شيء اسمه تحكم المرأة أو عدم تحكمها.

أما السبب الآخر الذي قد يدفعنا، إلى تفسير خوض الروائية في هذه الجزئية؛ هي الأهداف غير المقصودة، التي تعود إلى قصر عمر تجربتها الروائية، فهي لا تزال في بدايتها فسلكت هذا المسلك، دون وعي منها لهذا الخلل الفكري، والاجتماعي، والمنهجي، علما أن هذا النمط يرد كثيرا في مقاطع الرواية، أي أنها تتحدث عن قضايا شرقية بلسان غربي، وهي

---

1 المصدر السابق، ص 18.

إسقاطات رغم كثرتها وغرابتها إلا أنها توحي برغبة جامحة لدى الروائية بالذهاب بعيدا، وإلى مكان قصي لنقد الواقع والخوض في الأنساق المضمرة التي ترغب الخوض فيها، بعيدا عن ساحات ربما قد تتعرض فيها إلى الانتقاد والمؤاخذة من قبل واقع اجتماعي مازال في طور التشكل.

ومن القضايا التي تناولتها (شعاع خليفة) في رواية [العبور إلى الحقيقة] على سبيل المثال لا الحصر، حديثها عن الزواج والطلاق والانفصال، وتلك الفتاة الصينية التي أراد (براين) الزواج بها، والحديث عن ابنة زميل (سيف) (براين) التي ذهبت مع أمها بعد أن انفصل والداها، وعودته للعيش مع والده، وكذلك قرار (براين) العودة للدراسة "وعندئذ قرر العودة للدراسة من جديد لكيلا يشعر أن دوره في الحياة قد انتهى"[1]. وفي ضوء ذلك نجد أن هذا التعبير من صميم ثقافة أهل الشرق، التي تنظر إلى عدم إكمال الدراسة نهاية دور الإنسان في الحياة، أما في بلاد الغرب، فالتركيز يكون على سوق العمل والاندماج في الحياة، والدراسة لديهم ليست بنفس المنظار الذي ينظر إليه الشرقي، وهو الأمر الذي نلحظه لديهم، فالذي يحمل درجة الدكتوراه مثلا لا يهتم بوضع لقب دكتور أمام اسمه، وقد يقتصر الأمر في الغالب على أساتذة الجامعات. ومن أهم تحولات التجربة الروائية القطرية، اختراقها للنسق العام الغالب فمثلاُ نجد في فترة من الفترات تعد الوظيفة الحكومية هدفاً للشباب؛ للعمل ضمن مؤسسات الدولة، لكننا نجد الرواية القطرية لامست هذه القضية، ودعت إلى تغيير المسار ورؤية الشباب، فمثلاً في رواية (العبور إلى الحقيقة) نجد والد (سيف) لا يؤمن بالعمل الحكومي لأسباب خاصة بقيود العمل الحكومي وأنظمته، "فقد اعتاد امتداح التجارة وذم الوظائف الحكومية، وكان يردد على مسمع ابنه (سيف) دائما أنه لن يسمح لنفسه أو لأحد من أبنائه في أي وقت بالعمل كموظف في مكتب أو شركة أو

---

1 المصدر السابق، ص 16.

غيره..."[1]. وقد غرس في أبنائه هذه القيمة، التي ظلت مختمرة في مخيلة (سيف) حتى بعد تخرجه وعمله طبيباً في أحد المستشفيات حين استهوته فكرة زميله (أحمد) لافتتاح عيادة خاصة، رغم تمنعه في بادئ الأمر، احترازا من شبهات الغش والتحايل التي لاحظها في سلوك زميله (أحمد)، وهي تصرفات لم يعتد عليها أثناء دراسته في الخارج، كما منعه عنها، عدم قدرته على توفير المال الكافي لافتتاح عيادة خاصة.

لقد اقتحمت الرواية القطرية في بعض نصوصها ومقاطعها أسوارا اجتماعية عالية، فاخترقت النسق وأخذت بعداً إيديولوجيا يعبر عن رؤية الروائي الذي يعد مرآة لواقع أو فئة لديها رؤية حول قضايا بعينها، فهذا (نسق الحب) يفرض نفسه في رواية (ماء الورد)، متسللا إلى منطقة، البوح فيها محظوراً لكنه اخترقها وعبر عنها، إذ نجد (ليلى) تفيض وجداً حين لامست خصلة من شعرها خد حبيبها (عابد) وهي تركب الحصان (شهاب) الذي أهداه إليها (عابد)، فقد ورد على لسانها "أمسكت مقدمة السرج وانحنيت باتجاهه، وكانت لحظة، ما عرفت مثلها في حياتي، اقترب مني وهو يمد يده ليمسك اللجام كيلا يتحرك الحصان، في تلك اللحظة فلتت خصلة من غرتي ولامست خده، فصعق وأنا ضحكت ولكزت الحصان وهربت منه وفي الليل قبلت شعري الذي لامس خده"[2] جرأة البوح هذه مغايرة للنسق المألوف، حين يعد تصريح المرأة أو حتى تلميحها جزءاً من قانون العيب المخالف لقيم المجتمع، بينما نجد (ليلى) تقبل شعرها الذي لامس خد (عابد) الحبيب في مشهد مثير، يعكس طغيان الشوق الذي لامس شغاف قلبها، وتمكن من أعماقها.

---

1 المصدر السابق، ص 11.

2 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 23.

كما تجلى البعد الإيديولوجي في رواية [زبد الطين] لجمال فايز، بكل وضوح من خلال الحوار الذي جرى بين (عبدالله) الذي تخرج في كلية الشريعة وبين أخيه (ناصر)، الذي يعمل في التجارة مع شريكه (جون) الذي يدين بالمسيحية في المقطع السردي الآتي:" – ناصر: سأجلس معك قبل أن أذهب إلى جون.

– [عبدالله]: ولماذا؟.

– [ناصر]: طلب مني أن آخذه بسيارتي.

– [عبدالله]: أليس لدى شريكك سيارة؟

–[ناصر]: عنده.

– [عبدالله] وإذن!

– [ناصر] سيارته في الكراج لإصلاحها من حادث، وقع له، سأذهب له لآخذه إلى الكنيسة قبل توجهي إلى المحل.

– [عبدالله]: كنيسة!!

–[ناصر]: نعم، كنيسة..

–[عبدالله]: مصيبة وحلت علينا..

–[ناصر]: يا سبحان الله.. تجيزون لأنفسكم وتحرمون على غيركم..."[1].

من خلال الحوار السابق، يبرز دور الروائي (جمال فايز)، كمثقف يعالج قضايا وطنه بواسطة رؤيته وأدوات السرد التي يمتلكها. وتجلى ذلك في نظرته إلى ظاهرة التعاطي مع المختلف في العقيدة، ولم يكن هذا الحوار ناتجا من فراغ، بل هو تعبير عن واقع أفرزته ثقافة مجتمعية، ونسق اجتماعي وثقافي قائم، بصرف النظر عن عدد المنتمين إليه والمتفاعلين معه،

1 فايز، جمال، زبد الطين، قطر– الدوحة.، شركة الخليج للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013، ص 56.

لكنه نسق موجود؛ مما دفع بجمال فايز، التفاعل مع هذا الحدث، وكشفه للملأ لأنه موقن بقدرته على التغيير عاجلا أم آجلا، "وهذا يعني أن التحذيرات التي قد يقف عندها الروائي من قبل السلطة المجتمعية لا تتمكن من تحجيم الحدث الروائي أو صرفه عن مساره الذي سوف يسلكه طالما لدى المبدع الوسائل والمعطيات والقدرة على سبر أغوار الموضوعات بجدارة وإتقان"[1].

ويكشف هذا عن سلطة الروائي، التي جسدها هذا النص؛ منطلقا من مرجعية داعمة، ومساندة؛ متمثلة بالرأي الرسمي للدولة؛ الذي يؤكد على حرية التفكير والعبادة، يضاف إلى ذلك المرجعية الثقافية التي يمتلكها الروائي، والمتمثلة بالقدرة التعبيرية، أي الرواية، وكذلك الجرأة الشخصية، والرؤية الذاتية التي مكنته من كشف المضمر، والتعاطي معه بوعي المثقف المسؤول.

ب- أثر النموذج في الرواية القطرية

تعد الشخصية –النموذج- شخصية محورية تقوم عليها بنية النص الروائي؛ يوظفها الروائي لتكون ركيزة السرد ومحور سير الأحداث، وقطب الرحى في توجيهها وصناعتها، والبؤرة التي تتشابك عندها الخيوط والخطوط، وهي الناظم للحبكة الفنية، والصورة الشاخصة في ثنايا العمل الفني، وصانعة الأحداث والمتحكمة في الخط الزمني، والفاعلة في موقع الحدث، ومحور مقاصد النص، وبواسطتها يتحقق هدف الروائي. والشخصية النموذجية رغم الأسلوب التخييلي الذي تسلكه للتعبير عن الواقع؛ والأسماء الوهمية التي تحملها، يجب أن تكون إيحاءاتها ذات معان ودلالات، تسهم في إنتاج نص هادف، يشع بالجمال الذي يدفع المتلقي إلى التفاعل مع مضامينه، والتماهي مع جمالياته، وفي هذا المعنى يرى (جورج لوكاتش George lukacs) أن

---

1 حسين، فهد، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، عمان- مسقط، بيت الغشام للصحافة والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، 2016، ص 66.

"التصوير الحي للإنسان الكلي ليس ممكنا إلا إذا حدد الكاتب من خلق النماذج هدفا له"[1]. وذلك يعني أن الشخصية النموذجية المتكاملة غير موجودة بالفعل في الواقع الخارجي، ولكن أهمية استحداثها، وضرورة استحضارها، مسؤولية يجب أن يتكفل بها الروائي، الذي يخلق هذه الشخصية ويحدد ملامحها المثالية، وابتداعها، ويرسم صورتها الكاملة والمتكاملة في النص الروائي كي تحدث التأثير القيمي والأخلاقي والفكري، ومن ثم تحقيق مقاصد النص. والنموذج في الرواية ليس بالضرورة يكون شخصا، بل قد يكون حرفة، أو مهنة سائدة، أو نسقا اجتماعيا، أو غير ذلك. فالروائي البارع هو من يحدد الشخصية النموذجية، ويرسم صورتها وفق معطيات الواقع، وموضوع الرواية وأهدافها، ومقاصدها، كي تبقى شاخصة أمام ناظر المتلقي وحاضرة في وجدانه، وذات التأثير البالغ فيه.

وفي الرواية القطرية تتعدد وجوه النموذج، حسب طبيعة موضوع الرواية وبنائها الفني، فمثلا يغلب على الروايات القطرية، شخصية النوخذة، وصورة البحر، ومهنة الغوص. وفي الشأن الأسري تبرز صورة الأب والأم أو الزوج والزوجة، كما يظهر النموذج في القضايا العاطفية كالحب والزواج. وتطورت الشخصية النموذجية بعد الطفرة الاقتصادية وظهور البترول إلى مشكلات المجتمع، والهوية، ووجود الخدم، والنمط العمراني، والمسائل المتعلقة بطلب العلم، والبعثات الدراسية إلى الخارج، والتجارة، والتجار، وتأسيس الشركات، وبرزت صورة المدير في المؤسسات العامة والخاصة، وكذلك ظهرت صورة التجاذب بين الجيل القديم والجيل الجديد أو ما يسمى (المجايلة). ومع التطور الذي يجتاح العالم نجد الشخصية النموذجية التاريخية المعهودة، التي غابت عن المشهد السردي بشكل عام، تلك الشخصية المرتبطة بالأفعال الأسطورية

---

1 زياد، صالح، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، لبنان – بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2016، ص 67.

والخيالية والخارقة، كصورة عنترة، والسندباد، ودون كيشوت، أي أن الشخصية الرمزية التاريخية بدأت صورتها تضمحل، "وقد عرف النموذج –أكثر ما عرف– في الدراسات النقدية الأدبية بدلالته على الشخصيات التي تغدو رمزا بصفة أو بأخرى مثل سيزيف،، ودون كيشوت، وعطيل، وهاملت، وعنترة، والسندباد، وأيوب، والشيطان، والبخيل، والشخص الآثم.....فيتداوله الأدباء بطرق مختلفة ويخرج لينتقل من أدب إلى أدب في الإطار العالمي"[1]. ولكن هذا التداول والتأثير أخذ أبعادا أخرى أكثر أهمية من الشخصية الرمزية أو النموذجية إلى جوانب تتعلق بالبناء الروائي شكلا ومضمونا. وندرك من خلال ذلك أن حركة التاريخ تؤدي دورا في تغيير المسار الروائي، وهو ما أدى إلى غياب تلك الصورة الرمزية التي كانت تتبارى كل ثقافة في استحضارها لتكون إيقونة أدبية واجتماعية وثقافية. وعلى هذا الأساس يصبح النموذج وليد الحقب التاريخية، والثقافة السائدة في كل حقبة. ففي مرحلة الغوص عن اللؤلؤ، نجد النموذج يتجسد في المغامرات ومقارعة البحر وأهواله، وعلاقة النوخذة مع المجتمع من جهة، والبحارة من جهة أخرى. أما في البر فتبرز صورة شيخ القبيلة، والفارس الشجاع والمقاتل والقناص الذي يمتهن القنص بواسطة الصقور، أو الصيد بطرق أخرى. كما برزت الحكايات المرتبطة بالجن.

ونشير هنا إلى أن فكرة النموذج في الرواية العربية، ومن ضمنها الرواية القطرية تظل في حال تطور وتشكل. "يقرأ تاريخ الرواية العربية، ربما، انطلاقا من مفهوم الشخصية–النموذج– الذي أفضى إلى أشكال روائية متعاقبة، قبل أن يطاله الانحلال، في العقود الأخيرة، ويقترح أشكالا جديدة، لاتزال في طور التكوين"[2]. وذلك يعني أن التطور الحضاري والثقافي يؤدي دورا في تشكيل الشخصية النموذج، والمتتبع للحياة المدنية الحديثة، يلمس ظهور النموذج، الذي بدأ

---

1 المرجع السابق، ص 67.

2 دراج، فيصل، تحولات النموذج في الرواية العربية في الرواية العربية. www.addustour.com

يهيمن على النص السردي، والمتمثل في صورة البطل، الذي يظهر في الموضوعات التي تعالج قضايا المجتمع، كتلك المتعلقة بالبعثات الخارجية لطلب الدراسة، وكذلك السفر للعلاج أو السياحة، والجوانب المتعلقة بالخدم، والهوية، والحسابات البنكية، والتجار، وتأسيس الشركات، وكذلك الصراع بين الورثة. أما الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة، وصورة العاشق المتيم، فهي الصورة النموذجية التي لا تغيب عن المشهد الحكائي في كل العصور والأزمنة، حاضرها وغابرها. وفيما يتعلق بفكرة النموذج في الرواية العربية فقد مرت بثلاثة أشكال أساسية: "الصبي الواعد الذي احتفت به رواية التنوير والتحرر الوطني"[1]، ذلك الصبي الذي ينظر إلى المستقبل وينتمي إليه، مجتهدا في محو الآثار السلبية للحاضر الذي يعيشه والعمل من أجل تغييره، كما هو الحال في (عودة الروح–لتوفيق الحكيم). والنموذج الآخر في الرواية العربية "البطل الإيجابي الذي توزع على (الواقعية–الاشتراكية) والرواية الفلسطينية"[2]، والبطل الإيجابي، ذلك الذي عاش زمانه في مرحلته الانتقالية، وخاض الصراع من أجل بلوغ الحرية. أما النموذج الثالث فهو "البطل المغترب، الذي عبر عن إخفاق دولة الاستقلال الوطني واكتساح أجهزتها الأمنية للمجتمع كله....وهذا البطل مفرد معزول يرثي زمنا مضى، ويستنكر الحاضر ولا ينتظر شيئا، وأمله في عودة زمن الأحلام المنقضية"[3]. هذه نماذج ثلاثة، تعد أبرز الأشكال النموذج التي حفلت بها الرواية العربية، والمتمعن فيها يجد أنها وليدة فترات زمنية مختلفة، ونتاج ثقافة مجتمعية سائدة، وتعبير عن تطلعات مجتمع في فترة زمنية بعينها. ويرى (لوكاتش Lukacs) "أن النموذج ليس شخصية متوسطة كما يذهب إلى ذلك المذهب الطبيعي، وليست فذة تسقط في العدم نتيجة

---

1 المرجع السابق.

2 المرجع نفسه.

3 المرجع نفسه.

استثنائيتها، وإنما هي حسب الطباع والظرف، إنه لا يصير نموذجا إلا لأن العناصر المحددة الجوهرية إنسانيا واجتماعيا في مرحلة تاريخية معينة تتقارب وتتلاقى فيه"[1]. وهي رؤية وسطية، تستنكر الاستثنائية والمثالية المتطرفة، التي تبلغ بها الشخصية حد الخيال وغير المعقول. كما ترفض الصورة الهزيلة والمبتذلة، التي تبعد الشخصية النموذج عن التأثير، وتدعو إلى واقعية الشخصية، وامتلاكها المثل العليا في حدودها المعقولة والمقبولة، والتي يطلق عليها المثالية مجازا!. وهي رؤية نتفق معها؛ لأننا في زمن بلغ فيه الفكر الإنساني مبلغا، لن يبقى معه هذا الفكر أسيرا للخيال، والعقل الجمعي، وفكر القطيع، وأسلوب التلقين، والحكايات خارج حدود المنطق. فإنسان اليوم بالمجمل، إنسان مهارات التفكير العليا، من تحليل واستنتاج، وتقصي حقائق.

وهكذا، فقد اتخذت صورة النموذج في الرواية القطرية عدة أشكال، وفقا للتحولات الثقافية والاجتماعية التي مر بها المجتمع القطري على امتداد ربع قرن –عمر الرواية– والتي تسيدت عليها نماذج مثل: الشخصيات ذات العلاقة بالبحر: كشخصية النوخذة، والقرصان، وتبرز صورة الأب، والجد، والابن الملتزم دينيا أو العكس، والحبيب والحبيبة، والتاجر والشريك في التجارة، ومدير الشركة أو المؤسسة أو الدائرة، والزوج والزوجة بصورتهما الإيجابية والسلبية المتمثلة بالانفصال والطلاق،، وطالب العلم، والزواج، والزواج لأسباب مادية، ونموذج الخدم، والسفر. وفي الروايات التراثية والرمزية تبرز شخصية الوالي والساحر، والشخص الشرير، والشخصية الخيرة، وكذلك الشخص الذي يؤمن بحكايات الجن. كما ورد مصطلح (العبيد) في رواية [روعان] لمريم النعيمي، ورواية [القرصان] لعبدالعزيز آل محمود، وهي إشارة إلى نسق كان

1 زياد، صالح، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص 68.

سائدا في فترة من الفترات لكنه غاب عن المشهد الاجتماعي، بعد استجلاب الخدم، وتنظيم هذه المهنة وفقا لضوابط وقوانين محلية ودولية.

شخصية النوخذة نموذجا:

برزت صورة النوخذة كشخصية نموذجية، في بدايات الأعمال الروائية التي لم تخل من الرؤية التاريخية، ورغم أن تلك الصورة لم تظهره كبطل، لكنه كان حاضرا كقيمة اجتماعية واقتصادية، وكنموذج يمثل مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ المجتمع القطري؛ جعلته عنوانا بارزا من العناوين التي لم تغفلها الذاكرة اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا وقيميا، مما جعل تلك الثقافة، أي ثقافة البحر وأهواله، جزءا من المشهد الثقافي الذي لن يغيب مع تقادم الزمن، فمهما كانت طبيعة التحولات، تبقى صورته حية في الوجدان، تتناقلها الأجيال المتعاقبة، لا سيما أن الرواة، والروائيين الأوائل هم من مواليد الستينيات والسبعينيات، وذلك يعني قربهم من بقايا جيل الحياة البحرية الذي كان يروي للأبناء تلك الحكايات والقصص المرتبطة بالبحر، بالإضافة إلى أن المناهج الدراسية في تلك المرحلة كانت تزخر موضوعاتها بالحديث عن تلك الحقبة من التاريخ؛ مما جعل صورة النوخذة ورجال البحر وتجار اللؤلؤ وغيرهم من تجار البضائع الرائجة في ذلك الزمن، كالتوابل، شاخصة أمام الجيل الذي نشأت على يديه الرواية القطرية.

فنجد رواية شعاع خليفة [العبور إلى الحقيقة] تتطرق إلى بعض الحكايات عن شخصية النوخذة النموذجية، وذلك النموذج المتمثل بقائد السفينة والنوخذة، الذي قامت جدة بطل الرواية (سيف) بسرد الحكايات حوله، وهي حكايات مليئة بالتحدي. ولم تكن هذه الصورة دائما مثالية، بل النوخذة إنسان كغيره من أرباب الأعمال، يخطئ ويصيب، قد يظهر مرة بصورة كريم، وأخرى بصورة بخيل، ومرة بصورة عادل وأخرى بصورة ظالم، "في تلك الرحلة الشهيرة حدث خلاف كبير بينه وبين بحار رفض النزول إلى البحر بسبب مرضه.... وعندما استبد الغضب بالشاهين عاقبه

بقذف صندوقه الحديدي بما يحوي من حاجيات في البحر"[1]. وفي ثنايا الحكاية التي روتها الجدة عن النوخذة، صورة مزدوجة، فقد أظهرت في هذا المشهد قسوته على البحارة برميه صندوق أحدهم في عرض البحر، لكنها أبرزت من جانب آخر ذكاءه ودهاءه، "في ذلك اليوم حدثته عن أحد الجيران قائلة إنه كان يملك سفينة ورغم أنه كان ضريرا إلا أنه كان ماهرا في كل عمل يقوم به، وكان يدير سفينته ببحارتها بمهارة تفوق ما يقوم به المبصرون، ولذلك أطلق عليه البحارة اسم شاهين لأنه كان يرى ما لا يراه المبصرون"[2].

ومهما يكن تبقى شخصية النوخذة وطبيعتها، (حاضرة، وذات رمزية خاصة)، سواء في واقعها وحدود زمانها، أو حينما تحولت وأصبحت جزءا من رموز التراث التي لا تنمحي من الذاكرة؛ لأنها أدت دورا محوريا في الواقع الاقتصادي في ذلك الوقت، وكانت إحدى عناوينه البارزة، مما جعلها إحدى فئات المجتمع النافذة، وذات الشأن الرفيع. ففي رواية القرصان نجد شخصية النوخذة مهابة، وتحظى بتقدير استثنائي، "انتظر بشر في مؤخرة البحارة حتى يعرف كيف هو الوضع، من هم المستقبلون، فرأى العم أبا مطر يسلم على النوخذة، حينها أسرع تجاهه، وقبل رأسه وأنفه..."[3]. فصورة النوخذة كنموذج ظلت حاضرة في ثنايا بنية السرد القطري، كما ظل تأثيرها واضحا في بنية العقل القطري الذي يؤمن بقيمة التراث، ويبجل الإرث الحضاري. ولم تظهر الصورة النموذجية للنوخذة كشخصية عادية أو عابرة في ثنايا النص السردي، ولم تتناقلها الحكايات بشكل مألوف، بل وصل الأمر إلى حد إضفاء هالة من القدسية

---

1 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، قطر – الدوحة: مؤسسة دار العلوم للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 1993، ص 61.

2 المصدر نفسه، ص 61.

3 آل محمود، عبدالعزيز، القرصان، قطر– الدوحة: مؤسسة قطر للنشر، الطبعة الخامسة، 2015، ص 159.

عليها، كما في المقطع السردي السابق، وأصبحت أقرب إلى الشخصية الأسطورية الخارقة، منها إلى الشخصية العادية، يتم توظيفها لاستحضار الكثير من القيم التاريخية التي بدأت تتوارى بفعل الزمن، ويتم استدعاؤها في بعض الإسقاطات، والدلالات الرمزية، والأبعاد الإيديولوجية، إما لخدمة الدين وتثبيت العقيدة وشحن النفوس بالأمل والإيمان والاطمئنان إلى القدر وحقائق السنن الكونية وتبدلاتها– كما في حكاية النوخذة الكفيف– أو لغرس القيم الأخلاقية والتراثية – كما في تقبيل رأس النوخذة، وأنفه–، لذلك نجدها تجاوزت الحدود النمطية، لتظهر بصورة خيالية مبالغ فيها أحيانا، تجعلها أقرب إلى قصص الأساطير والخيال وحكايات الجن.

صورة البحر والبحار نموذجا:

تكررت صورة البحر النموذجية في الكثير من المتون السردية القطرية؛ إذ نجده يبرز في رواية [أحلام البحر القديمة] للروائية شعاع خليفة، كما نجده حاضرا في [أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة، وروايتي [القرصان]، و[الشراع المقدس] لعبدالعزيز آل محمود. ويمكن الوقوف على صورة البحر كنموذج من خلال المقطع السردي الآتي: "وقف أرحمة في مقدمة (الغطروشة) يراقب البحر من جميع الاتجاهات، فقد مضت عدة أيام في البحر دون أن يشاهدوا أي سفينة أخرى، والبحارة بدورهم بدأوا يتململون ولا بد من عمل شيء يشغلهم عن الصراعات التي تحصل فيما بينهم...."[1]. من خلال هذا المقطع السردي، يظهر (أرحمة بن جابر– القرصان)، ورجاله، يراقبون السفن، لعله يرى سفينة، أو سفنا، من تلك التي يستهدفها في هجومه، ومواجهاته، باعتبارها سفنا معادية، من أهدافها سلب خيرات المنطقة، وبصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع عنوان الرواية، أو الأحاديث التي دارت حوله، إلا أنه عنوان يحمل في طياته، معنى الكسب أو الغنيمة، ويوحي كأن البحرمورد اقتصادي، ومصدر للرزق بواسطة

1 المصدر السابق، ص 149.

الطريقة المذكورة. وهو أمريبرز دور البحر كمورد اقتصادي، إما بواسطة الغوص على اللؤلؤ، أو صيد الأسماك، أو القرصنة البحرية وقطع الطرق.

وكل ذلك يعكس الدور الكبير الذي لعبه البحر في تشكيل شخصية الإنسان الخليجي قديما وحديثا. وقد برزت أهمية البحر بشكل أوضح في مرحلة ما قبل ظهور النفط، حين كان البحر المصدر الأساس للرزق للكثير من سكان الخليج؛ رغم أهواله والويلات المصاحبة له؛ ولكنه في ذات الوقت، كان مصدرا للإلهام، ورمزا للجمال والوداعة، وموئلا للهدوء والراحة، وملاذا للتأمل والمناجاة، كما نلمس ذلك، في هذه الصورة البديعة، "كان الجو ربيعيا في ذلك اليوم، والرياح القادمة من الشمال تحرك الستائر الحريرية التي بالكاد تحجب أشعة الشمس، فالشرفة هي المكان المفضل للخواجة حيث يحب أن يضع كرسيه هناك مقابلا للبحر، متأملا تلك المساحة من الماء"[1].

ومن خلال هذه الصور المعبرة، تبرز قيمة ذلك النموذج الذي لم يغب عن النص السردي القطري رغم الفترة الزمنية التي فصلت بين حياة البحر والطفرة الاقتصادية بعد ظهور البترول وقيام الدولة الحديثة، ولكن صورة البحر وما يرتبط بها من مهن وحرف ووظائف، تعد انعكاسا واضحا لنموذجية البحر في النص السردي، الذي يعني تأصيلا لحضور الهوية القطرية، التي لم تكن غائبة عن النص من خلال المصطلحات التي تعبر عن الهوية القطرية قديما، بوصفها أهم محاور الرواية القطرية، ومن أهم مقاصد موضوعاتها المتنوعة، الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية والتراثية.

1 آل محمود، عبدالعزيز، الشراع المقدس، قطر – الدوحة، مؤسسة قطر للنشر، الطبعة الثانية، 2015، ص 95.

شخصية الأب نموذجا:

تؤدي شخصية الأب دوراً فاعلاً في المجتمع الخليجي بشكل عام، والقطري بشكل خاص؛ إذ يعد نموذجا مؤثراً في الرواية القطرية، اتساقاً مع الواقع الاجتماعي والثقافي والأدبي الذي ترسخه العقيدة وقيم المجتمع؛ إذ تظهر صورة الأب بصفة الحريص على أبنائه، سواء في أمور العمل، أو الدراسة، أو الزواج، ففي رواية [دنيانا...مهرجان الأيام والليالي] لدلال خليفة، يبرز حرص الأب في المشهد الآتي. "[أم هند]: هالبنت ما أدري إش فيها، ما لها خلق على شيء...

[والد هند]: اعذريها يا مريم، شغلها صعب...وتنظر مريم بتحفز إلى زوجها، قائلة: إذا ما تبي تؤيدني، لا تدافع عنها قدامي! ثم أرسلت له نظرة أخرى: كله منك، أنت خربتها من كثر ما تدافع عنها، أتمنى مرة...مرة واحدة بس عن خاطري أقول لك عنها شي وما تدافع"[1].

وفي رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، نجد والد (سيف) يؤدي دوراً كبيراً في توجيهه لدراسة الطب بعد أن كانت رغبته في بداية الأمر دراسة التجارة إلا أن والده أصر وسخر كافة علاقاته في توجيهه نحو دراسة الطب بعد أن رأى تفوقه، رغم عدم رغبته في دراسة هذا التخصص، ولكن قوة شخصية الأب فرضت عليه تغيير رغبته، "وهكذا امتلأ عقل سيف وتطلعت نفسه إلى أن يكون تاجراً وعندما أظهر سيف تفوقاً في دراسته بدأ والده... ينصحه بدخول الجامعة لدراسة الطب... وبدأ يستخدم كل الوسائل لإقناعه حتى جعل كل من يعرفه ينصحه... كوالدته وأعمامه وأخواله وبعض مدرسيه، فرفض في نهاية الأمر..."[2]

---

1 خليفة، دلال، دنيانا.... مهرجان الأيام والليالي، لبنان – بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 2011، ص 15.

2 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 11.

تبرز هنا سلطة الأب – والتي سوف نتناولها لاحقا في هيمنة البعد الاجتماعي في الفصل الثاني– كشخصية نموذجية أخذت مساحة كبيرة في الخطاب السردي الروائي القطري، تتميز بالقوة التي لا يستطيع أن يصمد أمامها من يخالفها في الرأي، تأصيلا للقيمة المعنوية للأب من جانب، وحضورا لنسق الفحولة –الذي سوف نتحدث عنه فصل قادم– والمتمثل في شخصية الأب الذي تعد سلطته نافذة. وقد برزت هذه الصورة النموذجية في رواية [أحلام البحر القديمة] من خلال سلطة (حمد) والد (شيخة) وتردد زوجته (لولوة) في مفاتحته في مسألة زواج (شيخة) بالرجل الذي يكبرها سنا، سالم (أبو فالح) "شعرت (لولوة) بالخوف عندما رأت فرحة تطل من عينيه (حمد) لم تر مثلها منذ زمن طويل لأنها تعرف أن فرحته تلك ستنقلب إلى حزن مقلق وغضب بعد أن يعرف اسم الرجل العزيز كما سماه"[1]. إن سلطة الأب هي نتاج طبيعي أفرزته ثقافة المجتمع المنبثقة من القيم الدينية والنسق الاجتماعي، وهي صورة تتجلى بوضوح في ثنايا الخطاب السردي الروائي القطري.

شخصية الجد نموذجا:

تبرز صورة الجد بوضوح في رواية [ماء الورد] للروائية نورة محمد فرج، التي لم يظهر فيها جد واحد، بل أجداد متعددون، فهناك جد ليلى، وجد يوسف، وأجداد زياد، وسلالة وأجداد سليمان بن الوطار. فليلى تجعل أمر زواجها بيد جدها، إذ نجدها تقول: "كنت قد ذهبت لشراء البرتقال وقف إلى جواري خفية وطلب من البائع برتقالاً هو أيضاً، وهمس: "يا ليلى أريد أن أتزوجك" قلت: "جدي موجود في البيت بعد صلاة العشاء"[2]. وتقصد اطلب يدي من جدي.

---

1 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 22.

2 فرج، نورة محمد، ماء الورد، المملكة العربية السعودية – الدمام، دار أثر للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2017، ص 22.

وقد وردت صورة الجد، إما واعظاً مرشداً وناصحاً مقوماً يمتلك الخبرة التي ينقلها إلى أبنائه وأحفاده وسلالته، أو يكون مصدراً للشر والفتنة التي يرثها عنه الأبناء والأحفاد "قال يوسف ساخراً:.... محاطون بهذه الوحوش ليلاً على ضوء فوانيس ابن المغيرة، جده المغيرة، وكانت له عداوة حارقة كاوية مع جد أبي..."[1]. إذ يمثل جد يوسف، الخير، في حين، يمثل جد ابن المغيرة، الشر الذي ورثه إلى ذريته من بعده ومنهم حفيده صاحب الشرطة (يعلي بن حميم بن المغيرة) الملقب ابن المغيرة نسبة إلى جده، ذلك الجد (المغيرة) الذي أراد التخلص من يوسف جد يوسف لأنه أغرم بزوجته، يقول يوسف: وهو يصف جده "كان فارساً شجاعاً وشاعراً رقيقاً والذي بينه وبين امرأته كان فوق الغرام"[2]. وحينما أصبح (المغيرة) قائداً حاول التخلص من زوجها يوسف الذي ردّ على بيت شعر أرسله إليها خفية، لكنها أعادته إليه ببيت شعر ممهوراً ببيت شعر لزوجها (يوسف) المغرم بها، كغرامها به. حينها أراد (المغيرة الجد) التخلص من غريمه يوسف، "وفي أول معركة بعدها أرسل المغيرة جدي في مقدمة الجيش كي يضمن ألا يعود أبداً لكنه عاد مثلوم الوجه وما زاده ذاك إلا حسناً، وكأن تاريخاً جليلاً من الشجاعة قد حُفر على وجهه"[3].

وهو مشهد يبرز فيه نسق الشجاعة والفروسية الذي تزخر به صفحات التاريخ، ونسق تبرز فيه أهمية الأصول المتمثلة بالجدود، ومدى تأثيرها على الفروع ممثلة بالأبناء والأحفاد، ولم يكن هذا تصويرا ينقل حكايات من التراث والتاريخ من أجل التسلية، واسترجاع صورة التاريخ دون هدف ومغزى، كلا، بل هو نسق يعبر عن قيمة حية، تعتلج في مشاعر الروائي سواء أكان رجلا أم امرأة، فلم تبرز الروائية نورة فرج قيمة الجد بهذه الصورة إلا لإدراكها القيمة الكبرى لهذه

---

1 المصدر السابق، ص 55.

2 المصدر نفسه، ص 55.

3 المصدر نفسه، ص 55.

الشخصية النموذجية في النص السردي القطري وتأثيرها القيميي والفكري والعاطفي والاجتماعي، فأبرزت من خلالها قيمة الحكمة والشجاعة، وكأن الروائية تريد القول هذه قيمنا، هذه بضاعتنا، هذا سر من أسرار حفظ هويتنا؛ والتركيز على الشجاعة والفروسية، عنوان كبير، ومغزى يكشف براعة الروائية في تثبيت هذه القيم في النص. فالشجاعة قيمة مغروسة في وجدان أبناء هذه الأرض، تعبر عن الرجولة الحقيقية التي لا تتضعضع عند الشدائد، وهي صورة استدعاها الروائي، كي تبقى حاضرة في النص، ومن ثم في أذهان الأجيال المعاصرة، لتكون على أهبة الاستعداد، للذود عن حمى الوطن؛ فوجدت طريقها إلى ثنايا النص السردي لتجعله ناضحا بالمجد والبطولة.

وتحضر صورة الجد بصورتيها؛ الإيجابية والسلبية في رواية [ماء الورد]، وهي آلية فنية قيمية، لجأت إليها الروائية فجعلت النص ينبض بالحركة، وخلقت التفاعل بين شخوصه وإبراز قيمه، وبضدها تعرف الأشياء، فتعميق الصورة المعاكسة، وتبيان مساوئها، يبرز القيمة الكبرى الإيجابية للجد، كحكيم، وكصاحب رأي يجلب الخير، ويغلق باب الشر.

أما الصورة السلبية، فقد تمثلت في شخصية سليمان بن الوطار الشريرة، الذي اعترف بقتل الأخيفش بالسم غدراً بعد أن سلم عليه بيمينه فطعنه بشماله بحقنة السم، في سرته، وذلك بالعلاج الذي أعطاه إياه بعد أن جاءه شاكياً من علة في بطنه، فأعطاه الدواء بشرط أخذه على ثلاث جرعات، لكنه استخدمه وسيلة لقتل ذلك الرجل الطيب المحبوب، الذي يرمز إلى الخير. وسبب الشر المتأصل في نفس سليمان القاتل، يعود إلى تأثير الأصل على الفرع، أي جده الشرير. قالت ليلى على لسان جدها: "لما جاء يخطبني هزأ منه جدي، وقال لي: جد سليمان أتعرفين ما يقال عنه؟ أتعرفين الضبع؟ قبل سنوات، رأينا حيوانا منتوفاً يشبه الضبع.... قيل وقتها

إن هذا الحيوان كان شاعراً وهذا الشاعر هو جد سليمان"[1]. وتواصل ليلى حديثها، في موضع آخر، قائلة: "وأنا طفلة رأيت جده بضع مرات، كان حقاً كضبع يسيل لعابه"[2].

إن نموذجية شخصية الجد أو الأب التي نقلناها من خلال المقاطع السردية السابقة هي صورة من صور الأنساق الثقافية والاجتماعية، التي تمثل السلطة الموازية لنسق وسلطة القبيلة في المجتمع الخليجي في وقتنا الحاضر، والتي لايزال تأثيرها واضحا وقائما في البناء الاجتماعي؛ وكثيرا ما يحدث في الثقافة العامة، إذا حصل موقف من شخص ما، سواء أكان الموقف إيجابيا أم سلبيا، يتم استحضار الأصل والقبيلة والامتداد والجذور والآباء والأجداد. والمتتبع للشعر في الخليج، لا سيما النبطي أو الشعبي منه، يدرك هذه الحقيقة. فالتفاخر بالأحساب والأنساب، والتباهي بالآباء والأجداد نسق ثقافي واجتماعي سائد، وجزء من البنية العقلية للمجتمع الخليجي، لا سيما الفئات التي لايزال دور القبيلة مؤثرا في أوساطها، رغم التفاوت ونسبية هذا الأمر بين دولة وأخرى، أو بين فئة وأخرى داخل الدولة الواحدة، في ظل موجة التجنيس والهجرة من قبل فئات توطنت في الخليج فنقلت ثقافتها، واندمجت في واقعها الجديد، فأثرت وتأثرت به، وهو أمر كان له تأثيره في خلق النسبية التي أشرنا إليها، ولم تكن ظاهرة الهجرة والتجنيس، التي نتج منها التفاعل بين أبناء الوطن الواحد، وتأثر بعضهم ببعض؛ السبب الوحيد في إحداث هذه النسبية، بل كان للنهضة الثقافية والعلمية، والتطور التقني ووسائل التواصل الاجتماعي، وموجات البعثات الدراسية تأثير بارز في تقليص مساحة دور القبيلة وتأثيرها. وهكذا، أضحت شخصية الجد والأب جزءا من الموضوعات التي لم تغفل عنها الرواية القطرية، ونموذجا من النماذج التي حفل بها النص السردي القطري.

---

1 المصدر السابق، ص 124.

2 المصدر نفسه، ص 125.

الزوجة والحبيبة نموذجا:

يمثل الحب والعشق والهيام أيقونة السرد على تنوع أجناسه، الحكاية، والقصة، والرواية، والملحمة من قبل. كما نجده في الأجناس الأخرى، كالمقامة، والشعر الذي يعد الغزل أحد أغراضه وفنونه. فهو مادة، وحدث، وموضوع لا يغيب عن بطون الكتب، ولا عن الألسن، ولا عن صفحات التاريخ، منذ الأزل، حتى يرث الله الأرض ومن عليها. وقد برز الحب في الرواية القطرية بشكل واضح وصريح؛ إذ لا تكاد رواية تخلو منه، ليكون مادتها وموضوعها الرئيس الذي تتسلل من خلاله أغراض النص وتتحقق مقاصده. نجد عابد في رواية ماء الورد، يتحدث عن سلالته ورجالاتها النبلاء في ساحة العشق، ساحة تلهمهم من خلالها المعشوقة، فتتفجر فروسية وعنفواناً، "أما نساء سلالتي فلا أعرف عنهن شيئاً سوى أنهن كن فاتنات، سلالتي من رجال نبلاء ذوي شعور متموجة، إن مرت أصابع أنثى معشوقة في شعر أحدهم، صار أشد الفرسان الأول حين البأس...جدي كان يقول إنه منحدر من سلالات من العشاق، جدّ أكبر عاش في الحب والوفاء ستين سنة بعد وفاة جدتنا"[1].

وهذه (هند) المعلمة، وبطلة رواية [دنيانا...مهرجان الأيام والليالي] لدلال خليفة، تعيش تفاصيل الحب بعد أن أسر قلبها (ماجد) الذي التقت به في رحلة طلابية، كانت ترافق أثناءها طالباتها إلى منطقة دخان. افترقا، وظل قلبها ينبض بحب ماجد، وصورته طيفا يراودها، وحلما لن يغيب عن مخيلتها. "..غدا الجمعة وفي ذهنها قصيدة...كل ما في الروايات والأفلام يدل على أن هناك شيئا اسمه الحب، وهي تحب أن تكتب قصائد كثيرة معظمها في هذا (الحب) الذي لا تعرف كنهه، إلا أن رغبتها في أن يكتمل وجودها الإنساني بآخر تحبه....."[2] ، كان ذلك

---

1 المصدر السابق، ص 75.

2 خليفة، دلال، دنيانا... مهرجان الأيام و الليالي، ص 18.

الكائن الآخر الذي أحبته، هو ماجد، الذي تعلقت به في تلك الرحلة المدرسية، كان ثمرة تلك الرحلة، رحلة الحب التي مرت بمحطات كادت أن تودي بالحبيبين، نتيجة ظروف اجتماعية قاسية، لكنها أمام إصرارهما، أزيحت هذه العقبات، وتوجت رحلة الغرام العذري بالزواج، الذي كانت ثمرته، (عايدة وأحمد).

وفي رواية [ماء الورد] لنورة فرج، توجت رحلة العشق الطويلة، التي مرت بأحداث مثيرة، بزواج عابد بحبيبته ليلى، التي قالت عن قرب موعد زواجها: "ربما أنا الآن المخلوق السعيد في (مدينة لظى)، لا يهم، فقد عاد عابد لي، ومهما يكن، وعلى الرغم من كل شيء، سنقيم عرسنا إن شاء الله بعد العيد..."[1]. قد ينتصر مارد الحب في أحيان، لكنه قد يتضعضع أحايين أخرى، ويخيب رجاء وارده، بسبب الأشواك والعوائق، انكسرت قلوب، وتسهدت عيون، وعز منامها، تماما كما قد تهنأ أخرى، وتنام قريرة. فأمام فوز عابد بليلى، وفوز هند بماجد، تعثر نصيب سلطان وسارة، في رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد. لأسباب تتعلق بموقف سارة ورؤيتها وتطلعاتها، لخدمة وطنها "...عند الظهيرة هاتفها [الوزير] سلطان، وهو يتمزق غيظا، لأول مرة يكلمها هاتفيا، ويا له من كلام! ما هذا الجنون..؟ ماذا تفعلين؟ أنا لا أصدق أبدا تصرفاتك وأفعالك؟ ... برسمية شديدة البرود، قالت سارة: سعادة الوزير، .... ما تم من قرارات في هذه اللجنة .... فيه طمس للكثير من المعلومات....وانتهت المكالمة، وانتهت معها سارة"[2]. سارة التي تحمل القيم والمبادئ والمثالية الوطنية، لم تخضع لسلطان الهوى والحب، رغم أن القادم وزير، وكان تعيينها عضوا في لجان تشك في مصداقية عملها؛ دفعها للاعتذار عن ولوج هذا المعترك،

1 فرج، نورة، ماء الورد، ص 136.

2 آل سعد، مريم، تداعي الفصول سارة وسلطان، مطابع رينود، الطبعة الأولى، 2007، ص 367.

والنأي بالنفس، مضحية بشخص الوزير الذي أحبها، وتقدم لخطبتها، منزاحة إلى قيمها وقناعاتها على حساب عاطفتها، ومستقبلها الأسري.

وتتكرر موانع اكتمال مشاريع الحب بالزواج أمام (جبر ومها)، في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني،

" –[جبر]..لماذا ترفضين الزواج بي؟

[مها]– لا والله أنا لم أرفضك، ولكن بمستواك الرفيع هذا، أنت لا تستحق فتاة مثلي، فأنا مثل زهرة النرجس التي تزهر في أوائل الربيع، تسلب الأنظار إليها وتفوح عطرا زكيا، بينما جذرها بصل ذو رائحة كريهة، غير مقبول به في عالم الأزهار"[1]. تمتنع مها عن الزواج بجبر، الإنسان المختص بطب العيون الذي امتدحه البروفسور (كوغ) أستاذه في جامعة بون الألمانية، حين قال لها: "عندما تعودين إلى قطر لن تحتاجي للبحث المضني والطويل عن طبيب عيون ماهر ومتمكن، فالدكتور جبر من أحسن تلاميذي وهو من سيسد الحاجة هناك"[2]. مها لم ترفض جبر، لكن عادات القبيلة تحول دون اكتمال هذا الزواج المشروع، وهو أحد الأنساق الاجتماعية التي سنفصل فيها في مبحث قادم من هذه الدراسة.

الموظف المنضبط/ وغير المنضبط وظيفيا، نموذجا:

وقد برز هذا النموذج في النص السردي القطري بوضوح. ففي رواية [دنيانا...مهرجان الأيام والليالي] لدلال خليفة، يرفض نائب المدير/ المسؤول المالي (فيصل– نموذج المنضبط وظيفيا)، إقامة حفل استقبال للوفد الإنجليزي الزائر في أحد الفنادق، ويتم خلاله تقديم المشروبات المحرمة؛ إذ شطبها وعوضها بعصير الفواكه، وهو اتجاه لا يؤيده شاهين، النائب الثاني للمدير،

1 الشرشني، حنان، أرجوك...لا تحبني، الطبعة الأولى، 2016، ص 202.

2 المصدر نفسه، ص 196.

الذي يريد من يؤيد سياسته، ونتيجة لعدم التوافق تم نقل فيصل إلى مكان آخر، هو الذي يرى العمل، "مدينته الفاضلة، وهو يحاول دائما أن يكون حازما في اختيار الموظفين"[1]. ولكن قرار نقل (فيصل) كان له انعكاس سلبي أدى إلى مجيء (شاهين – نموذج الموظف غير المنضبط)، الذي كان "مطواعا [مطيعا]، لرؤسائه، ومطواعا [مطيعا] لبعض مرؤوسيه من أمثال شاكر. ولأنه لم يكن يثق بنفسه كمدير، فقد اتخذ له بطانة تعينه على كل شيء وتوجهه الوجهة التي تريدها"[2]. وبسبب عدم صواب قرار النقل، عاد فيصل إلى مقر عمله بعد بضعة أشهر منتصرا، لكنها عودة يريد من ورائها، كشف الظلم الذي وقع عليه؛ ليتخذ قرار الاستقالة بعد عودته، أثناء اجتماعه مع العاملين، أبلغهم بقوله: "قبلت العودة لأري بعضكم أنه في النهاية لا يبقى إلا الصحيح وأن الحق منتصر.....والآن قررت أن أعتزل اللعب، وأردت أن ألعب مباراة الختام، لهذا عدت. وبهذا تنتهي مباراتي الأخيرة. إن استقالتي على مكتب رئيسي في العمل وعليها اسم اقترحته، ليحل محلي هذا"[3].

كما جسد (سارة – نموذج الموظف المنضبط وظيفيا)، في رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد، حين قدمت استقالتها لعدم رضاها عن أسلوب العمل، وطريقة تشكيل اللجان، وما تتضمنه محاضر الاجتماعات من قرارات غير مقتنعة بها، بعد أن علمت بالأمر، ذهبت إلى المسؤول الإداري الذي زودها ببعض الملفات بناء على طلبها، إذ اطلعت على تشكيل اللجان، فوجدت اسمها ممهورا في محاضر الاجتماعات ضمن قائمة المجتمعين، رغم عدم حضورها بسبب تمتعها في إجازة خاصة. بعد ذلك "أعادت الأوراق للموظف البليد الذي لم يحس بمعاناتها

---

1 خليفة، دلال، رواية دنيانا.... مهرجان الأيام والليالي، ص 52.

2 المصدر نفسه، ص 128.

3 المصدر نفسه، ص 129.

وحجم النار المتقدة في صدرها، والآلام التي تصهرها، وتناولت ورقة وقلما وكتبت استقالتها من تلك اللجان مع توضيح، أنها لم تحضرها..."[1] استقالات تكشف حضور الشخصية النموذجية التي تحارب التسيب، وترفض تسلله في مفاصل المؤسسات، وبصرف النظر عن جدوى الاستقالة، ومدى تأثيرها في تحقيق الأهداف المرجوة، يبقى هذا الرأي له مبرراته، علما أن هناك رأيا آخر يرى عكس ذلك، وأن تأثير عدم الاستقالة أفضل، ويرى خطورة ابتعاد الشخصيات التي تحمل فكرا إصلاحيا عن المؤسسات، والمواقع التي تحتاج إلى جهود مثل هؤلاء من أجل تعديل المسار.

الابن الملتزم/ غير الملتزم نموذجا:

ويظهر هذا في ثنايا النص الروائي القطري، ففي رواية [زبد الطين] لجمال فايز، نلحظ معاناة والد ناصر، "وعرف عن ابنه الآخر ناصر سوء خلقه، ففي صباه ما سلم الآخرون من أذاه، ودخوله خفية مع أصدقائه بيوت الجيران والغرباء على حد سواء، من أجل قطف ثمار أو أخذ طيور من أقفاصها وبيعها بثمن بخس"[2].

كما نجد مها في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني، أنها كانت تعاني من وجود أخيها معهم في رحلة العلاج، ذلك الشاب الهادئ الذي تحول في تلك الرحلة إلى شخص آخر"ففي الفترة القصيرة التي أمضاها معها في بون، تعرف راشد على ثلة من الشباب، الذين يقاربونه في العمر، ويشاركونه في الأهواء.....وما يدعو للقلق أكثر تعلمه عادات جديدة بات مدمنا عليها...."[3]. ونجد مقابل هذه الشخصية، نموذجا آخر يمثل النقيض، وهي تلك التي تتبنى

---

1 آل سعد، مريم، تداعي الفصول، ص 366.

2 فايز، جمال، زبد الطين، ص 6.

3 الشرشني، حنان، أرجوك...لا تحبني، ص 44.

التطرف، كشخصية عبدالله في رواية [زبد الطين]، الذي أنهى دراسة الشريعة، وسافر لدراسة الماجستير؛ إلا أنه اعتقل بتهمة الإرهاب، "قدم عبدالله جواز سفره إلى موظف الجوازات ذي العيون الزرقاء، والشعر الأشقر.... وصل رجلان من الأمن، أشار موظف الجوازات لهما نحوه، طلبا منه مرافقتهما من غير اعتراض...."[1] اختفى أمر عبدالله دون أن يعرف عنه أهله شيئا، في نهاية تمثل براعة الروائي الذي لم يكسر أفق انتظار المتلقي. فهذا (ناصر)، يتواصل مع زميله (جون) بحثا عن أخيه، "منذ أن سافر لكم، وأنا لا أعرف عنه أي شيء، لقد مضى أكثر من شهر ونصف على سفره، ولم يرجع، ولم تتصل.."[2].

وفي رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، تروي حياة زوجة ناصر، عما حصل لابنها الأوسط منصور، "ذات مساء رن جرس بابنا، فتح الحارس الباب.... تقدم مني ضابط شاب وأخبرني أن ابني منصور قد اعتقل لارتباطه بنشاط محظور"[3]. ومن خلال هذه المشاهد تبرز شخصية الابن الذي يتعرض في ريعان شبابه إلى غسيل دماغ من قبل جهات لها مآرب وأهداف، وهي قضايا يهدف من خلالها النص الروائي القطري إلى نشر الوعي وأخذ الحيطة والحذر، مع التوعية بمظاهر وأسس الالتزام الديني المعتدل بعيدا عن التطرف وإلغاء الآخر؛ لأن السلامة في تبني طريق العقلانية، والوسطية، والاعتدال.

الزوج والزوجة وظاهرة الشك، نموذجا:

لم تغفل الرواية القطرية، حالة الشكوك الزوجية، التي تعد محورا أساسيا في بناء الأسرة، وقد لمسنا هذا التسلط في – إيديولوجيا السرد الروائي القطري، في المبحث الأول من هذه

---

1 جمال، فايز، زبد الطين، ص 115.

2 المصدر نفسه، ص 115.

3 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 134.

الدراسة – والذي تجلى في شخصية والدة براين في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة. وظهر التسلط المريع كذلك، في رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد. في موقف أم عبدالله والدة (حصة)، التي قررت سارة خطبتها لأحمد، زوج أختها المتوفاة (وضحة)، "تذكرت سارة كيف تعذبت حصة من موقف والدتها، التي حكمت عليها بالعنوسة بلجاجتها وعنادها المفرط...بدأت أم عبدالله حربها النفسية عندما اكتشفت الخدعة، وبدأت بمهاجمة بناتها وأولادها وزوجاتهم، والجميع ساكت ويتجاهل، وينشغل عنها، ولا يرد على استفزازها"[1]، وكان السبب في ردة فعلها العنيفة تجاه الجميع عدم الالتزام بشروطها التعجيزية بخصوص الزواج؛ فاتفقوا جميعا على إنجاز الزواج دون الالتزام بتلك الشروط التي اعتبرتها خدعة والتفافا عليها. وفي رواية [القنبلة] برز الشك والتهم المتبادلة في ثنايا النص الروائي وكان محورا أساسيا، بني عليه النص، وتدرجت تهم الخيانة، والشكوك المتبادلة بين الزوجين من شك ناصر في سلوك زوجته حياة مع صديقه مشعل، حتى بلغت التهم ذروتها في اتهام الخادمة لحياة التي كانت سببا في سفرها إلى بلادها.

وقد استوحى الروائي أحمد عبدالملك اسم الرواية من ذلك الحدث المهم. حياة تشك أن زوجها ناصر لديه امرأة أخرى، "ما جاوبت؟ وجهك صار أصفر يوم قلت لك بأسافر معاك!!....ليش تتجاهلني...ما عندك رد؟ تبي توديها معاك (دبي)؟؟"[2] ويتواصل الشك والظنون بين الزوجين، إذ نجد ناصر يشك بعلاقة مشعل بزوجته حياة "...شوفي حياة، آنه مب صغير. ولا تقولين كنت شارب أو أتخيل! آنه أبغي تبرير واضح للموضوع؛ وبعدين مشعل لا يمكن (إنه) يتجرأ ويلامس يدك لأول مرة بها الصورة إلا ويكون سواها قبل، أو فيه اتفاق على الشيء.."[3].

---

1 آل سعد، مريم، تداعي الفصول، ص 343.

2 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 49.

3 المصدر نفسه، ص 67.

لقد أثبتت الأيام أن كل ما جرى وهم في وهم، خيم على أجواء الأسرة، وعصف بها، وبانت الحقيقة للجميع بعد فوات الأوان، وتفكك الأسرة، التي مات منها من مات، وضاع من ضاع في متاهات الحياة، وبلغ الآخرون من العمر ما جعلهم يقلبون كفا بكف، على عمر ضاع، وأيام خلت، كان من الأفضل أن تؤول الأمور إلى غير ما آلت إليه، بسبب الأنا والجهل والمكابرة.

وفي غمرة ما مر بنا يظهر النموذج في الرواية القطرية بأشكال متعددة. ولم يظهر بطبيعة الحال بالصورة المثالية، بل ظهر بالصورة الواقعية، وتم رصد الشخصية كما هي بمزاياها، وبمثالبها، فإن كانت إيجابية فهي مصدر جذب وإلهام، وإن كنت سلبية فهي مصدر للتنفير والتحذير؛ ولهذا نستطيع القول إن النموذج في الرواية القطرية أدى دورا كبيرا في تحقيق أهداف النصوص السردية، ومقاصدها، بعيدا عن الخيال، والأفعال الخارقة. والشخصية النموذجية، كما أشار إليها (لوكاتش Locatcs) في موضع سابق من هذا المبحث، ليست تلك الشخصية المبتذلة، ولا هي تلك المثالية الوهمية، التي تجعل الإنسان يبحث عنها، فلا يجدها على أرض الواقع. إنها شخصية تتحرك، وتعيش بيننا، نرى فيها ما نرى من ظواهر، ومشكلات، وقضايا تهم الإنسان المستهدف، أو القضية المستهدفة، تمهيدا للبحث عن الحلول الناجعة.

المبحث الثاني: أنواع المتون السردية

تنوعت متون النص الروائي القطري؛ وفقاً لموضوع الرواية وقصد الروائي، فكان منها:

- المتن الوعظي/الإرشادي.
- المتن الرمزي/الأسطوري.
- المتن السياسي/الوطني.
- المتن الاجتماعي/التربوي.
- المتن التاريخي.

ويمكن التمثيل لتلك المتون بالآتي:

المتن الإرشادي/ الوعظي:

تعددت المتون السردية الروائية القطرية التي اتخذت من الوعظ والإرشاد موضوعات لها؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، الرواية القطرية الأولى [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، التي تصدرت المشهد الروائي القطري، وأصبحت أول رواية قطرية؛ خير مثال على هذا العنوان، أي المتن التربوي، الإرشادي، والوعظي. وتدور أحداث هذه الرواية بين الدوحة والولايات المتحدة الأمريكية لبطل الرواية (سيف) الذي بدأ دراسته في بلده، دولة قطر والذي كان يأمل دراسة التجارة في بداية حياته، إلا أنه أبدى تفوقه، فأجبره والده بمساعدة أقربائه ومعلميه للالتحاق بدراسة الطب في كاليفورنيا في أمريكا، وقد أمضى فترة دراسته مغترباً، متردداً، خائفاً، ولكنه مع الأيام وتنامي الخبرة تمكن من إنهاء دراسته وقد مرت بأحداث، ومواقف تنوعت بين الصداقات مع زملاء من الرجال وصديقات من النساء، كان خلالها باحثاً عن زوجة وهو لم يبلغ سن العشرين عاماً، وبعد محطات عدة توزعت بشكل أبرز بين (فيونا) المهتمة بالبحث والكتابة، وبين (إيما) التي تزوجها لاحقاً بعد انفصالهما وإنجابها طفلاً، وأصبحت رفيقة دربه وشريكة حياته، وقد كان والداها يعملان في قطر فترة من الزمن، ثم بعد تخرجه في كلية الطب التحق بالعمل في وطنه الأم قطر وتعرض إلى إغراءات من قبل زملائه لخيانة مهنة الطب، إذ تمنع في بداية الأمر إلا أنه خضع لإغراءات زميله أحمد الذي يكبره سناً، الذي قضى في حادث سيارة بعد أن كانا برفقة بعضهما لمقابلة طبيب خبير لإنشاء عيادة خاصة، أصيب إثرها (سيف) بالعمى الذي شفي منه بعد رحلة علاج في عدة دول أوروبية انتهى بها المطاف في الولايات المتحدة ليشفى من مرض العمى، ويصبح سليما معافى.

وكانت الأحداث الأبرز في حياته الاجتماعية والمادية تعرض والده إلى نكسة مادية، فقد إثرها مكانته كتاجر، وهو الذي عزز فيه مفارقة (التميز) عن الآخرين، لكن بمفهومها السلبي الذي تمثل في رفض الوظائف الحكومية والقوانين التي يفرضها الآخرون على أولاده، لكن القضية الأبرز في مسيرة حياة (سيف) هي بحثه عن حقيقة الوجود والإيمان التي لم يكن قد أعد لها إعداداً يجعله عميق الإيمان لذلك بقى البحث عن الحقيقة والسؤال عن الإيمان يلازمه على امتداد مسيرة حياته العلمية والعملية، الحقيقة التي استطاعت الروائية القطرية (شعاع خليفة) أن توظف لها أدواتها حين تبلغ من خلالها هذه الحقيقة، التي جعلتها العتبة الأولى لروايتها من خلال عنوانها المعبر [العبور إلى الحقيقة] وهي بهذا تصنف ضمن المتون الروائية الوعظية، والإرشادية، والتربوية، وأيضا يمكن تصنيفها ضمن المتون الاجتماعية والثقافية؛ لأنها تجمع بين العلم والدراسة، ومعالجة بعض الأنساق الاجتماعية والقضايا الاجتماعية المرتبطة باحترام القيم والعادات والتراث ومعالجة الانفتاح على الآخر ومواجهة جشع الغش في مجال الطب والتعليم.

المتن الرمزي/الأسطوري:

لقد ظفرت الرواية القطرية بنصوص استثنائية ذات عمق فلسفي اتخذ من البعد التاريخي والحكايات الأسطورية مادة وظفها لخدمة مقاصد النص السردي، وكان مفعما بالحيوية والروح، رغم أنه يتحدث عن موضوع فلسفي، أو خيالي، اتخذ المادة التراثية وسيلة لإعلان نضج الرواية القطرية والروائي القطري في آن واحد. وقد مثل هذا الاتجاه رواية [روعان] لمريم النعيمي، ورواية [أسطورة الإنسان والبحيرة]، لدلال خليفة، وروايتي [كنز سازيران] و[وكنز سازيران–بوابة كتارا وألغاز دلمون] لعيسى عبدالله. وكذلك رواية [ماء الورد] لنورة محمد فرج، التي نتخذ روايتها أنموجا للتمثيل لهذا الجانب. فقد جرت أحداث الرواية في مدينة اسمها (لظى) تعددت تأويلات سبب تسميتها، وتدور أحداث السرد قبل أكثر من ألف ومائة عام وبالتحديد في خواتيم عام 319

هجرية، هذه المدينة تزخر بالشعراء وتفيض بالشعر وبها قلعة تقع فوق جبل "يقولون إنها بنيت قبل الإسلام في عهد قديم وأن الروم استوطنوها حينا من الدهر[...] وكان لها شأن عظيم فيما مضى [...] وتقع الآن على أحد الطرق الواصلة بين تبوك وبيت المقدس"[1]. بطلا هذه الرواية الحبيبان (عابد وليلى) اللذان يعدان مثالا للنبل والعفة في عشقهما العذري البريء، وقد بذلا أقصى جهد للإطاحة بالظلم الذي تجسد في (ابن المغيرة) صاحب الشرطة في مدينتهم، وكذلك الوالي الذي قتلته قصيدة الخازن الوسيم الذي دفع حياته ثمنا لجماله الذي انبهرت به زوجة الوالي. وبأمر من قاضي القضاة، تم تجريده، ليكون خازنا داخل القلعة لا خارجها، كما كان من قبل، خوفاً من فتنة جماله. عاش في القلعة يرعى غزالته، التي مات معها، ودفن خفية في إحدى زوايا القلعة، وهو صاحب القصيدة الحمراء المسمومة التي قتلت الوالي.

وتتوالى المؤامرات في أحداث الرواية ويدور الصراع بين الخير والشر، الخير الذي يمثله عابد، وليلى، وجد ليلى، والأخيفش، وغيرهم، والشر الذي يمثله الوالي، وقائد الشرطة، والجوقة التابعة لهما؛ إذ سخرا التجار وبعض القضاة للسلطة دون مراعاة لحقوق الناس. عالم الشر المتآمر على عالم الخير، أخذ أتباعه يتساقطون بظلمهم الواحد تلو الآخر، إما طعنا أو قتلا بالسم أو باللعنات التي جعلت القصيدة تثأر لقائلها، وفي النهاية تقع الكنوز المدفونة في الطابق السابع من القلعة، كنوز الذهب والمعادن والمخطوطات، تقع في يد الأصدقاء الأوفياء الثلاثة (عابد ويوسف وزياد)، إذ توجت هذه التضحيات بموت الظلم، وهروب المتآمرين والوشاة أمثال سليمان بن الوطار، وانتصار الحق بزواج عابد بليلى. والرواية تحمل الكثير من الخيال والرمزية والقيم النبيلة والحكم والفلسفة وانتصار الخير. رواية تعالج الصراع الأبدي بين الخير والشر، والظلم والعدل، والسلام والحرب، وأبعاد هذه المفاهيم المتضادة على السلم الأهلي وبنية المجتمع

---

1 فرج، نورة، ماء الورد، ص 34.

وإفرازات هذه المتناقضات على الواقع الاجتماعي وانتصار رمزية (الحب العفيف) على قيم التلون والتآمر والحيل والكذب.

والرواية تتسم بالثراء الفكري والبنية الفنية الرصينة، والرؤية السردية المتزنة التي تعالج بنية القصد بلغة هادرة صاعدة مشحونة بالقيم والجمال والترابط والانسجام والتماسك، وعنفوان الروائي الذي يعكس ثراء الثقافة في وطنه الذي يستحق الأفضل.

المتن السياسي/ الوطني:

تعد رواية [العريضة] لنورة آل سعد، من الروايات التي يحار الباحث في براعة نسجها؛ إذ يصعب تحديد ملامح متنها، أو تغليب أحد مقاصدها على الآخر، فهي مزيج روائي متسق ومتناسق، اختلطت فيه السياسة والتاريخ، والتراث، والقضايا الاجتماعية، لذلك يمكن تصنيفها كوثيقة تاريخية سياسية تراثية بامتياز، تعالج قضايا اجتماعية؛ استطاعت المؤلفة بواسطتها إبراز دور الروائي القطري في رسم معالم تطلعات الوطن وأبنائه، من خلال توظيف مادة التراث والتاريخ، لإنتاج نص مشحون بلغة ومفاهيم، وإيحاءات، تمثل نضج النص السردي الروائي القطري. الذي لم تغب عنه أيقونة الحب بين عائشة وصالح – صاحب التاريخ السياسي في الرواية–؛ ذلك الحب الذي لم يتحقق له النجاح؛ إذ تزوجها جابر بن سالم المدعاسي، وأنجبت منه ولدا اسمته أحمد، تيمنا باسم – والد صالح بن أحمد – الذي كان يتمنى الزواج بها، وينجبان ولدا يطلق عليه اسم أحمد، ولكن أحمد قدر له، أن يكون من صلب المدعاسي، لا من صلب صالح بن أحمد.

وتتواصل أحداث السرد في رواية[العريضة] لنورة آل سعد، فتتعرض لمواقف سياسية، تتعلق بالشأن العربي والمحلي، في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. كالعدوان الثلاثي على مصر، وقيام التظاهرات في الدوحة، المناصرة لمصر، والقضية الفلسطينية، في تلك

المرحلة. وظهور اتجاه سياسي، يتبنى القومية العربية إبان تلك الحقبة التي ظهر فيها التيار الناصري، الذي يتبنى أفكار الزعيم المصري الراحل جمال عبدالناصر. وكذلك برزت مطالبات العمال القطريين بعد ظهور البترول في الأربعينيات والخمسينيات. وقد ذكرت موزة الجابر في أطروحتها للدكتوراه كل هذه الأحداث، نورد منها، هذا المقطع، "اشتغل العمال القطريون في أعمال متواضعة في الشركة [النفط]....وتقاضى المياومون أجرا يوميا، لا يتجاوز الروبيتين، بينما حظي العمال الشهريون ببعض العلاوات برغم قيامهم بالعمل نفسه.....شكل القطريون آنذاك حوالي 50% من إجمالي القوى العاملة بالشركة.....ثم بدأت الشركة تستغني عن العمال بعد إقامة المنشآت الأساسية في البنية التحتية، فانخفض عدد العمال القطريين منذ عام 1950 وازداد عدد العمالة الآسيوية..."[1]. (أما (المياومون) فتعني، العمال، الذين يشتغلون بالأجر اليومي، ومياوم من يوم: أي يعملون بالأجر اليومي. أما الشهريون؛ فهي من شهر: أي الثابتون في العمل، ويتقاضون رواتبهم شهريا). كما زخرت الرواية بالكثير من الأحداث والإسقاطات، وبرزت من خلالها الهوية القطرية والتراث القطري بشكل واضح.

المتن الاجتماعي/ التربوي:

يعد البعد الاجتماعي من أسس الرواية القطرية، ومرتكزاتها، ولا تكاد رواية قطرية تخلو من معالجة قضايا المجتمع المتنوعة، التي تمثلت في قضايا كثيرة، كالعلاقات الأسرية، المتعلقة بالإرث، وكذلك العلاقة بين الزوجين، والخدم، وقضايا الزواج، والموانع التي تحول دون إتمامه كالقبلية والتفاوت المادي والطبقي، والثقافي. هناك الكثير من الروايات التي تناولت هذا الجانب، منها روايتي [أحلام البحر القديمة}، و[في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة، و[زبد الطين] لجمال

1 آل سعد، نورة، العريضة، لبنان – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، 2010، ص 124.

فايز، و[دنيانا..مهرجان الأيام والليالي] لدلال خليفة، و[تداعي الفصول] لمريم آل سعد، و[أرجوك..لاتحبني] لحنان الشرشني، وأغلب روايات أحمد عبدالملك، التي نختار منها للتمثيل، للمتن الاجتماعي، رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك.

فقد دارت أحداث رواية [القنبلة]، حول العلاقة الأسرية بين الزوجين (ناصر)، وزوجته (حياة)، وهي علاقة قامت على الشك المتبادل بين الطرفين، رغم التوافق الأسري، والعائلي بينهما، كما أدت الخادمة (كاترين) دورا كبيرا في تفتيت العلاقة بينهما، وتعميق هوة الخلاف والشك، مما أدى إلى تخلخل الأسرة، وتردي أوضاعها، تلك الأسرة التي تضم بالإضافة إلى الزوجين، أولادهما الأربعة، الذين ضاع مستقبلهم في خضم ذلك الصخب، وتبادل الاتهامات بين الزوجين؛ زوج يتهم زوجته بوجود علاقة بينها وبين صديقه مشعل، وزوجة تتهم زوجها، تارة بوجود زوجة أخرى في حياته، وتارة أخرى بوجود صديقات.

وقد عمق هذا الشك كثرة السفر، وتناول المسكرات، وضعف العلاقة والبرود أثناء أداء الواجبات الزوجية، وهاهي حياة في حوارها مع الذات تقول: "لقد فشلت في تكوين أسرة... يتعثر الولد الأكبر ويريد العمل بالثانوية، مهما كان العمل!! الولد الأوسط يخفق في الثانوية... ويدخل السجن وهو لم يتعد التاسعة عشرة... أما أبوهم؛ فقد تناسى السنين التي جمعتني به حيث أعطيته شبابي وصحتي وعقلي. وهاهو يعيرني بسني وبالشعيرات البيضاء التي تهاجم شعري، وبأنني متعلقة بالهواجس والوساوس وأقترب من الجنون!!"[1] وتتوالى الأحداث، وتنتهي الحكاية بموت حياة بعد عودتها من رحلة العلاج. وبعد الاطلاع على المذكرات والرسائل والمفكرات والأشرطة، تثبت حالة الوهم التي سيطرت على أسرة ناصر وحياة، وأدت إلى النتائج التي آلت إليها أحوال الأسرة. فلا زواج من ثانية ولا صديقات، من جانب ناصر، ولا خيانة من جانب حياة، ولا

---

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 137.

الرسالة، (القنبلة) التي أرسلتها كاترين للتشفي من (حياة)، كانت حقيقية، لكنه مرض الوهم الذي سيطر على تفكير (حياة)، وأفسد حياتها بزوجها ناصر، كما أظهرت ذلك أحداث السرد، واتضح من الأشرطة التي اطلع عليها أولادها في ما بعد، كما يظهر من خلال هذا المقطع على لسان ابنها (عبدالله)، " رحلت والدتي، دون أن تتمكن من معرفة حقيقة شكوكها! الحقيقة التي عرفناها –أنا وأخوتي– أنه لم يكن لنا إخوة، ولم يكن والدي متزوجا!....[.....]، كانت والدتي تعاني من مرض نفسي؛ وهو (إزدواجية الشخصية)..."[1] .

المتن التاريخي:

لم تغفل الرواية القطرية، التاريخ كمادة للسرد، ورغم محاذير هذا الاتجاه؛ نلاحظ أن الروائي القطري عبدالعزيز آل محمود، استطاع اختراق هذه المحاذير والولوج إلى هذا العالم بكل اقتدار، ولعل منبع هذه المحاذير يكمن في كيفية التوفيق بين نص أدبي منغمس في المتخيل، وبين مادة تاريخية تفترض الأمانة العلمية، النأي بها عن التزويغ والتخييل. وبين هذا وذاك، يحضر التشكيك؛ إما بمصداقية النص الروائي والتشكيل الجمالي، المصاحب له، والذي يعتمد على عملية التخييل، أو في مصداقية الفعل التاريخي، بعد عملية التحول والتشكل الجديدة. "وعلى الرغم من هذه الفخاخ المتراكبة، فإن الروائي القطري عبدالعزيز آل محمود يبدو مولعا بتضفير سروده بخيوط تاريخية تحتفظ لنفسها بمخملية الحرير ومتانته. فبعد روايته الأولى [القرصان] يعود بعمله [الشراع المقدس] ليلقي حجرا في بركة الرواية التاريخية الراكدة، محدثا

1 المصدر السابق، ص 216 .

اتساعا في قطر الدائرة الإبداعية المعنية بإعادة تشكيل التاريخي عبر أدوات فنية أو بصيغة أخرى، تجسير المسافة بين التاريخي والأدبي عبر نص شفيف ورائق."[1].

إن هذا التجسير جزء من المستوى الكبير الذي بلغه النص السردي القطري، الذي استطاع بلوغ النجاح من طرفية؛ مادة روائية، تتسم بالتشويق والجمال، ومادة تاريخية، تتسم بالصدق والشفافية. ويروي أحمد عبدالملك، "ولقد قال لي الكاتب أنه قد رجع إلى مذكرات (سادلر)، المترجمة إلى العربية، وكانت معينا له، مع مراجع أخرى، في وضع النص المحبوك والمثير"[2].

وتدور أحداث رواية [القرصان] لعبدالعزيز آل محمود، – التي تعد أول رواية تاريخية قطرية– حول سيرة (أرحمة بن جابر)، البحار الشهير في الخليج، والذي أطلق عليه اسم (القرصان). وتنطلق أحداث الرواية، منذ بدايات القرن التاسع عشر، في صراع مرير بين الإمبراطورية البريطانية، والقبائل العربية في الخليج، للسيطرة على المنطقة، ومواردها الاقتصادية، لا سيما التجارة البحرية والتبادل التجاري، ونقل البضائع من الصين وآسيا إلى الخليج، ومنها إلى أوروبا، ثم إعادة شحنها إلى أفريقيا وأمريكا بحرا.

وفي أحداث رواية [القرصان]، أرسل الحاكم البريطاني في بومبي سيفا ثمينا إلى قائد الجيوش المصرية إبراهيم باشا لإغرائه، كي يتحالف مع بريطانيا في مواجهتها مع القبائل العربية، "وكان مفتاحه في ذلك سيفا ثمينا مطعما بالجواهر، سيسلمه لإبراهيم باشا هدية من

---

1 إبراهيم، علاء عبدالمنعم، الشراع المقدس رهان على فجوات التاريخ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة، مايو 2016، ص 64.

2 عبدالملك، أحمد، الرواية القطرية قراءة في الاتجاهات، قطر– الدوحة، المؤسسة العامة للحي الثقافي "كتارا"، الطبعة الأولى، 2016، ص102 .

الحاكم البريطاني في بومبي كبادرة حسن نية وإغراء بالكثير من الهدايا المماثلة القادمة"[1]. ولكن سفن (القرصان أرحمة بن جابر)، تستولي على السفينة البريطانية التي على ظهرها السيف، وبعد هذه الحادثة تندلع المواجهات، وتنفتح أبواب الجحيم، وتبدأ الأحداث المتلاحقة بين الطرفين، والتي غيرت وجه المنطقة ورسمت معالمها في ما بعد.

أما رواية [الشراع المقدس] لعبدالعزيز آل محمود، فتستقي مادتها من التاريخ، وتعود أحداثها إلى بدايات القرن الخامس عشر ونهايات القرن السادس عشر، وهو أيضا صراع مرير دار بين البرتغاليين، الذين قدموا إلى المنطقة للسيطرة على تجارة البهارات، وبين سلطنة الجبور، ومملكة هرمز اللتين خاضتا هذا الصراع مع الأسطول البرتغالي، للحفاظ على وجودهما. وتحفل الرواية بالكثير من المواقف والمظاهر التي تظهر تسامح أهل الشرق، كما يتجلى من خلال البنية السردية للنص "رصد مظاهر التعصب الديني في البرتغال حتى يتم الحنث بقسم الملك في رعاية عائلتي اليهوديين، فتسلما إلى محاكم التفتيش"[2] وفي مقابل هذا المشهد يبرز تسامح أهل الشرق، "لم يكن (كوفيلهام) و(بافيا) قد ولدا في بيئة متسامحة دينيا، ومشاهدة كل هذا التسامح والتعامل بين الناس في بيئة مفتوحة سبب لهما نوعا من الصدمة التي لم يكونا مستعدين لها"[3] وهو قيمة كبرى تعكس البعد الإيديولوجي الذي لم يغفله الروائي، والذي يعده قصدا من مقاصد النص، التي برزت من عنوانه (الشراع المقدس). فمن خلال إبراز الأضداد استطاع أن يكشف عقيدة أهل الشرق في التسامح، مقابل عقيدة الحملات الاستعمارية ذات الأهداف الاقتصادية، التي استثمرت

---

1 آل محمود، عبدالعزيز، القرصان، ص86.

2 إبراهيم، علاء عبدالمنعم، الشراع المقدس رهان على فجوات التاريخ، ص 68 .

3 آل محمود، عبدالعزيز، القرصان، ص 51.

الرمز الديني المقدس في التحريض والتعبئة ضد الآخر، كما استثمرت البعد التاريخي، ممثلا في الحروب الصليبية سبيلا إلى تحقيق أهدافها. وهو وهم وافتراء انقلب إلى ضده عند التجربة، فخلق حالة من التناقض والصدمة لدى (كوفيلهام، وبافيا) حين اكتشفا الحقيقة، التي تمثلت في اكتشاف عادات أهل الشرق وتسامح عقيدتهم.

المبحث الثالث: تطلعات الرواية القطرية.

تعد تطلعات الرواية القطرية والروائي القطري تطلعات كبيرة؛ بحجم التحولات التي تواكبها، وبحجم النهضة الشاملة لدولة قطر التي تحاول الرواية أن تكون ضمن مشروعها، وفي إطار رؤيتها، في اتجاهين؛ في تطورها ذاتيا – الرواية–، وفي الإسهام في دعم التطوير وحركة التنمية في الوطن موضوعيا، لا سيما في العصر الراهن الذي أصبح فيه العالم قرية صغيرة، وهو الأمر الذي يجعل من التأثير والتأثر قائما والانفتاح الثقافي والحضاري يفرض نفسه. وهذا يقودنا إلى القول إن الرواية تمثل الجنس الأدبي الأكثر رواجا في المجتمعين الغربي والعربي في ذات الوقت، ولكن هذا لا يعني التوافق والتطابق سواء على المستوى الفني أو المستوى الوظيفي، "فالمجتمع العربي يبقى تابعا لهيمنة الآخر حتى في الكتابة الفنية والروائية منها على وجه الخصوص. ولا يتعجب القارئ إذا لاحظ أن هذه التبعية فاقدة لشروطها؛ لذا تظل الرواية من دون دور داخل المجتمع العربي المعاصر الذي لا يميل إلى الإنتاجية، ويخضع أكثر للتقنين والمراقبة"[1]، وهو تقنين ومراقبة، قد يكون سببه يعود إلى الروائي نفسه، الذي يراعي الواقع الاجتماعي والإيديولوجي والثقافي، في كثير من الأحيان، ويزن الأمور بميزان المصلحة العامة. فقد تغض الرقابة الرسمية الطرف عنه؛ لكن الرقابة المجتمعية قد يكون لها رأي آخر، وهو ما

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 206.

يستدعي المواءمة والحرص، وحضور الرقيب الذاتي كي يبتعد عن الحرج وعدم الاصطفاف مع غير المقبول اجتماعيا، لا سيما في المجتمعات المحافظة. ومهما يكن الأمر تبقى الرواية ميدانا للروائي، فيه من مساحة الحرية الكثير، مساحة تبعده إن شاء عن التقيد في القوالب التاريخية أو الفلسفية أو الإيديولوجية؛ إذ "إنه في كل التعابير الأخرى التي هي تعابير فكرية، سواء أكانت من نوع البحث التاريخي، أم البحث الفلسفي، أم التحليل الإيديولوجي، هناك مادة مفروضة على الكاتب...أما ما يميز الكتابة الروائية، هو أنها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقلنة، والمذكورة عند الفلاسفة والإيديولوجيين والمؤرخين"[1]. ومن هنا يكمن الدور المنوط بالروائي، وبالنص الروائي الذي يجب أن ينهض بالواقع الاجتماعي من أجل تحقيق تطلعات الوطن، والمجتمع، والفرد، وتكريس القيم التي يبعث تضافرها الروح في هذا الواقع، لا سيما إذا كان الكاتب يمتلك القدرة والحس الذي يؤهله لتلمس حاجات المجتمع وقضاياه، والبحث عنها وشحذ أدواته الروائية لتسليط الضوء عليها والتعبير عنها.

إن أهم وظيفة تقوم بها الرواية ومؤلفها هي تشخيص هموم المجتمع، ورسم معالم الطريق التي تفضي إلى تغيير الحال إلى الأفضل، هذا هو المقياس الحقيقي لنجاح الرواية والروائي؛ لتكون الرواية منبرا يتجاوز من خلاله المجتمع – بواسطة الروائي– العوائق ويحطم القيود من أجل بلوغ الأهداف والتطلعات المنشودة، ولكي يتحقق هذا الأمر، ولكي يخرج من سحر المثالية لابد أن يتسلح الروائي بأدوات تفعيل الرواية لتقوم بدورها الفاعل، وهذا يتطلب منه سعة في الأفق، وقدرة على رصد هواجس المجتمع ورغباته بواسطة النص السردي الذي يجب أن تكون بنيته وتكوينه وموضوعه مبنيا بناء رصينا، وهذا يجعل الروائي أمام مسؤولية ثقافية كبرى تستدعي انفتاحه على التجارب الروائية العالمية "من أجل أن يخلق نصوصا روائية تتوافق مع

---

1 المرجع السابق، ص 207.

واقعه، وتحمل بذلك قدرا من الأصالة"[1]. وأصالة الرواية تكمن في مصداقيتها في التعبير عن واقعها، رغم وجود عنصر التخييل والتشويق الذي يؤطر مسار أحداثها. إن الثقافة الواسعة للروائي تؤدي دورا ناهضا في تحييد معيقات تقدم المجتمع وتطوره، أو على الأقل الإسهام في تحييدها نسبيا. لذلك على الروائي أن يكون بارعا متمكنا من أدواته الثقافية، ومنها السردية؛ كي يحقق حلم مجتمعه وهويته.

إن تطلعات الرواية القطرية، جزء من نشأتها، ونشأتها جزء من تطلعاتها، التي تريد لهذا المجتمع، أن يكون له دور فاعل على الساحة العربية والدولية، في كافة المجالات، وعلى كافة الأصعدة. ولا بد من التأكيد في هذا الإطار، أن تطور الرواية القطرية وبلوغها مكانة متميزة، هو انعكاس لنضج الواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي القطري، وتطوره، بخاصة حين يعزز ما لديه من المطامح والآمال العريضة، وما يحرك الواقع الثقافي، ويلهم المثقفين؛ لا سيما الروائيين منهم، للتفاعل والإبداع، لتحقيق التطلعات الكبيرة المنشودة للثقافة القطرية؛ التي تعد الركن الأبرز في التنمية المستدامة.

وفي هذا السياق، على الروائي القطري أن يدرك أن الرواية، "هي الميدان الوحيد الذي يمكن أن يوظف فيه كل معارفه....إذا كتبت الرواية فيمكن لك بكيفية من الكيفيات أن توظف جميع المعلومات، وحينئذ تكون لديك بالضرورة نظرة موسوعية، ليس فقط عن المجتمع الذي تنتمي إليه، بل ربما عن التاريخ، وعن الإنسانية جمعاء"[2].

إن إدراك الروائي لفن الرواية وأدواتها، يعد نضجا، لا تقف حدوده عند الروائي فحسب، بل يعد نضجا للمجتمع الذي ينظر إلى الرواية والروائي كأداتين من أدواته نحو استشراف

---

1 المرجع السابق، ص 208.

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 209.

المستقبل، "ليصدق قول [الشاعر الفرنسي] ملارميه Mallarme، هنا: "لا يفهم الشعر إلا شاعر"، ونحن نقول من باب القياس، "لا يفهم الرواية إلا روائي"."[1] إن دخول الجنس الروائي على خط النهضة الثقافية في قطر، منبعه رؤية ثاقبة هادفة؛ تضع الثقافة القطرية والهوية القطرية، والتطلعات القطرية على خط التنمية، وسكة النهوض بالمجتمع إلى واقع يعكس التناغم بين القول والفعل. ولعل الروايات القطرية كان لها الأثر الكبير في تجسيد هذه المبادئ. وقد أفرز النص الروائي القطري، العديد من التطلعات التي عبرت عنها مقاصد النص، وبنيته، والأسئلة التي يطرحها الروائي في ثنايا السرد.

ولو أردنا إحصاء الطموحات، والتطلعات في النصوص القطرية، لطال بنا الشرح، ولكن يمكن حصر بعض هذه التطلعات بالعناوين الآتية:

1- **التطلعات الثقافية:** وهدفها، النهوض بالنص السردي القطري، ونضجه، ليكون حاضرا على المستوى المحلي، والخليجي، والعربي، والعالمي، وقد تجسد ذلك، في الروايات القطرية، التي بلغت مستوى فنيا عاليا، على مستوى البنية اللغوية الرصينة، وعلى مستوى البنية الفنية، وامتلاك آليات السرد وتقنياته، وعلى مستوى تنوع الموضوعات، ومتانتها، والتلاحم الموضوعي للنص، وتماسكه وانسجامه، وصولا إلى أهداف ومقاصد النص. وقد أشار إلى جزء من هذه التطلعات أحمد عبدالملك في كتابه [الرواية القطرية – قراءة في الاتجاهات–] بقوله: "في رواية (أحلام البحر القديمة) للكاتبة شعاع خليفة، وجدنا لغة بسيطة وسهلة [....] من الناحية اللغوية، إلا أنها غاب عنها جماليات

---

1 المرجع السابق، ص 209.

التعبير، والخيال، والمحسنات البديعية، وهي من مكونات لغة السرد الأساسية، وكانت عباراتها مباشرة رغم طول بعضها، وافتقارها لأدوات الترقيم.."[1].

2- **التطلعات المحلية:** ويمكن حصرها بالقضايا الداخلية التي استهدفتها الرواية القطرية، سواء أكانت اجتماعية، أم اقتصادية، أم سياسية، أم ثقافية، وهي قضايا تخص بنية المجتمع الداخلية، والشأن الداخلي، ونمو مؤسسات الدولة، وتطورها، والعناصر التي تثير الهمة والحماس لمواجهة التحديات، كموقف (سارة)، في رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد، في معالجة القضايا المحلية، والإنتاجية في العمل، كما نرى في هذا المقطع، "عندما بدأت المشاكل في المؤسسة، وبدأ التحريض ضدها [ضد سارة]، وعندما اكتملت الدائرة بتصويرها في صورة الفوضوية الصدامية المثيرة للزوابع، والشخصية الهجومية التي لا تضع اعتبارا لأحد، بدا تصنيف من نوع آخر يشملها، ويضعها في مجموعة المهددين لمصالح المؤسسة الباحثين عن الإثارة والمشاكل"[2]، فقد كانت (سارة) رافضة للممارسات في العمل، والإهمال الذي يواكب أداء بعض الموظفين.

3- **التطلعات الخارجية:** وتتمثل في النهوض بالنص الروائي القطري، شكلا ومضمونا، وإبراز الوجه الحضاري لدولة قطر، وكيفية تفاعل الإنسان القطري مع الثقافة الكونية المعاصرة بعد أن خرج من حدود وطنه، إما للعلاج، أو للسياحة، أو للدراسة. كما تجلت التطلعات الخارجية في ترجمة الأعمال الروائية لبعض الروائيين القطريين إلى لغات عالمية، وهي صورة تعكس نضج التجربة الروائية القطرية، التي تعد جزءا من التطلعات بتجاوزها الواقع المحلي نحو آفاق أرحب من الانتشار والتوسع، ومن أهم مظاهر هذا

---

1 عبدالملك، أحمد، الرواية القطرية، ص 190.

2 آل سعد، مريم، تداعي الفصول سارة وسلطان، ص355 .

الجانب؛ ترجمة بعض الروايات القطرية إلى بعض اللغات، نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، روايتي دلال خليفة (دنيانا...مهرجان الأيام والليالي) إلى اللغة الإنجليزية، و(أسطورة الإنسان والبحيرة) إلى اللغة الفرنسية. كما ترجمت بعض أعمال جمال فايز إلى اللغات الإنجليزية، والسويدية، والروسية، والفرنسية. ومن الروائيين القطريين، من قدمت رسائل ماجستير حول أعماله، نذكر منها على سبيل المثال: رسالة الماجستير التي حصلت عليها الباحثة سهام القواسمي حول رواية دلال خليفة، وكان عنوانها، (فن تحليل الرواية– دنيانا مهرجان الأيام والليالي أنموذجا)، وكذلك "رسالة الماجستير التي حصلت عليها الباحثة الأوكرانية (لودميلا سافارا جالي) حول أعمال جمال فايز"[1].

وبالنظر إلى أن الروايات القطرية زاخرة بالمضامين التي تعبر عن عمق التطلعات، وأهميتها، فإننا نمثل بنموذج للإشارة إلى مثل هذه التطلعات. إذ وجدت رواية (ماء الورد) للروائية نورة محمد فرج، من أبرز الروايات القطرية التي جمعت التطلعات، الثقافية، والمحلية، والخارجية، المشار إليها آنفا؛ إذ تعد هذه الرواية انعكاسا لواقع ثقافي ناضج، يبرهن على نجاح المنظومة الثقافية والتعليمية، في إنتاج مخرجات جيل ينهض بوطنه من خلال الواقع الثقافي والفكري الرصين الذي يحمله. ولعل الرواية المذكورة، تأصيل لهذه الصورة التي تكشف عن أثر الرواية ودور الروائي وما يجسده في ثنايا النص السردي من رسائل، صيغت بلغة عميقة في شكلها، وفي أبعادها، وأهدافها، وكشفها عن بعض الأنساق المضمرة، ولعل مزية (ماء الورد) تكمن في اتخاذ مسار الأحداث فيها اتجاها، جعلها لا تعالج قضية محلية، فحسب، ولا تخص مجتمعا بعينه، رغم

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 134 .

خصوصيتها وإسقاطاتها، التي تحمل هموم الروائية، وتطلعاتها الشخصية، وهموم مجتمعها، ووطنها، ولكنها أيضا استطاعت بقدرة عالية، توسيع دائرة النص، ليكون محليا، وعالميا، في آن واحد، ومما زاده قوة وعنفوانا؛ اللغة الرصينة التي صيغ بها، والقدرة العالية التي تمثلت في تطويع نص تراثي، لخدمة قضايا الوطن، والإنسان في أي مكان. ويمكن القول، إن هذا النص طليعي بامتياز، على مستوى شكله، وعلى مستوى مضمون بنيته السردية، ومسار أحداثه، وأيضا على مستوى مقاصده، التي تعالج القضايا المحلية، وغير المحلية. وهي مزية تؤدي بدورها إلى عالمية المنتج القطري، المتمثل بهذا النص خصوصا، وبالرواية القطرية بوجه عام.

ولا يفوتنا في هذا المضمار، التنويه، أن خروج الرواية من واقعها المحلي إلى فضاءات أرحب، جزء من التطلعات التي تصبو إليها الرواية القطرية؛ لأن النص السردي يجب أن يكون رسالة أخلاقية، يتجاوز حدود المحلية، ليكون صوت الإنسان المدوي في كل مكان وزمان. فإذا عدنا إلى الرواية القطرية لنتلمس تطلعاتها عن قرب، نجد رواية [ماء الورد] لنورة فرج، تحمل الكثير من المضامين الطموحة، كالتحذير من استغلال السلطة والمنصب والتحذير من الوشاة والمرتشين، وتسليط الضوء على دور التجار في التنمية، ومحاربة الاحتكار والاستئثار بالمال، وتدعو إلى توزيع الثروة بالشكل الذي يوفر الكرامة ويحقق العدالة والإنصاف، " كانوا ثمانية تجار كبار... كانوا أهل السوق عندنا وأصحابه، وكان من المعلوم عند الجميع أنهم كانوا يدفعون لابن المغيرة مقدار نصف ما يجب عليهم من زكاة، وبذا يكف عنهم، أما النصف الثاني من زكاتهم فما كانوا يدفعونه. أن تدفع النصف أفضل من أن تدفع الكل "[1].

وفي هذا الوصف صورة تعبر عن تطلعات إنسانية لا تخص مجتمعا أو فردا بعينه أو جهة بذاتها، لكنها رسالة ذات بعد إنساني، تتجاوز الحدود الضيقة، فلم تكن حبيسة عصرها، أو

---

1 فرج، نورة، ماء الورد، ص 97.

أسيرة بنية موضوعاتها الظاهرية، بل رمزيتها، وبنيتها العميقة تجعلها تتجاوز حدود الانغلاق الذي توسم به الرواية الأسطورية والرمزية، إلى مقاصد تمس حياة الإنسان ووجوده؛ من أجل توفير حياة بعيدة عن المنغصات. فالمقطع السردي يضع يده على أهمية توزيع الثروة ودور التجار وتحصين المجتمع من الاستغلال، وكذلك الحد من ظاهرة الاستغلال المزدوج أو المركب للتجار ممن يستغلهم ويبتزهم، فيبتزون ويستغلون الآخرين لتعويض ما فقدوه.

لقد عالجت رواية [ماء الورد] أنساقا ثقافية مضمرة، وغير مضمرة، ونظاما اجتماعيا، ظاهره زمن غابر، وباطنه زمن حاضر، وقضايا كثيرة تخص المجتمع – أي مجتمع – بأسلوب خيالي فنتازي، رمزي. وهي تؤصل بين سطورها القيم الإنسانية ذات العلاقة بالواقع الاجتماعي، من أهمها، التأكيد على جعل القضاء سلطة ذات هيبة، وهي رؤية تعكس تطلعات المجتمع إلى قيمة القضاء وأهميته في تثبيت أركان المجتمع وقوة الدولة والنظام السياسي، الذي مهمته حفظ حقوق الناس. "والقضاة حانقون، غاضبون من ابن المغيرة لأنه ما رجع إليهم حين اقتص من فارس، وأهملهم تماماً، اعتزل قاضي القضاة الناس، وجلس باقي القضاة في ديوانهم على مضض"[1]. بكل اطمئنان نقول: إن هذا المقطع السردي يزخر بدلالات، تكشف عن رمزية القضاة، والقضاء وأهمية وجودهم في توفير السلم الأهلي، لأن هذا المرفق إن أصيب، أصيب المجتمع بأمراض عواقبها وخيمة. ونلاحظ هنا رغم ظلم ابن المغيرة إلا أن صوت الرفض واضح من قبل قاضي القضاة والقضاة فمنهم من اعتزل، ومنهم من سجل موقفه، وجسده بالرفض والامتعاض.

هذا نموذج من التطلعات التي يزخر بها النص الروائي القطري، الذي لا يقتصر على جانب معين، أو يقف عند عبرة أو هدف محدد، بل التطلعات عريضة، والآمال كبيرة، التي أشرنا

---

1 المصدر السابق، ص 98.

إلى بعضها أثناء الحديث عن المتون السردية في المبحث الثاني، كما سنتعرض لبعضها في الفصول و المباحث القادمة.

الفصل الثاني: النسق الثقافي وتجربة الوعي الجديد

المبحث الأول: الرواية القطرية بين ثابت ومتحول وثقافة كونية.

أ- هيمنة البعد الاجتماعي في الرواية.

ب- الرواية بين النمطية والمتوقع اجتماعيا – ثقافيا.

المبحث الثاني: الرؤية السردية ومعالجة التحولات.

أ- مظاهر الرؤية السردية.

ب- بلاغة الرؤية السردية.

المبحث الثالث: النسق وسؤال الرواية القطرية.

أ- الأثر المفتوح للرواية.

ب- سياق الرواية المضمر.

الفصل الثاني: النسق الثقافي وتجربة الوعي الجديد

لا يختلف اثنان في أن الرواية، نتاج للفكر الإنساني، وتعبير عن حاجات الإنسان ومتطلباته، وجزء من النسق الثقافي الذي ينتج عن التفاعل داخل البنية الاجتماعية، وهو دور ووظيفة تبادلية، فالواقع الاجتماعي يسهم في بناء ثقافة الفرد والمجتمع، والثقافة تشكل البنية الفكرية والذهنية أيضا للفرد والمجتمع. وقد ظلت هذه القضية موضع جدل بين الفلاسفة والمفكرين، منهم من يرى أن الأدب والفن انعكاس للواقع، كما يقول بذلك جورج لوكاتش Lukacs George. ومنهم من له رؤية أخرى، كما يرى ثيودور أدورنو Adorno Thcodor، الذي قال: "إن العمل الفني الناجح...ليس ذلك الذي يحل التناقضات الموضوعية في تناغم زائف، وإنما ذلك الذي يعبر عن فكرة التناغم سلبا بتجسيد التناقضات غير منقوصة في بنيته الداخلية"[1]. فقد تبنى أدورنو ومن معه من مدرسة فرانكفورت، "فكرا نقديا تجاه التنوير والفكر العقلاني والفلسفة الاجتماعية، لأن ناتج ذلك عمليا هو العقل الأداتي والمجتمع الشمولي والابتعاد عن الجانب الإنساني في الإنسان"[2].

المبحث الأول: الرواية القطرية بين ثابت ومتحول وثقافة كونية

ويتكون هذا المبحث من عنصرين اثنين هما:

أ- هيمنة البعد الاجتماعي في الرواية.

عند تتبع مسار النص الروائي القطري، لاحظنا هيمنة البعد الاجتماعي. ولكن مهما تكن محاولات الباحث وجهده في التصنيف، تبقى المسألة خاضعة للنسبية والتأويل. يأتي ذلك في

1 زياد، صالح، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، ص 74.
2 المرجع نفسه، ص 74.

حال سأل سائل، هل الرواية التي يهيمن عليها البعد الاجتماعي، تعد رواية اجتماعية، أم غير ذلك؟ بمعنى أن هناك من يقول عن الرواية، إنها "رواية واقعية، اجتماعية، إذا كانت تتجنب التاريخ المدون، وتتناول الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية"[1]. وتأتي الإجابة بالنفي، وصعوبة ذلك، لأن طابع الرواية، يستعصي على الوضع في إطار محدد؛ لأن الرواية مزيج من التاريخ، والمواقف العاطفية، ورصد الواقع الاجتماعي، فلو أن قارئا تأمل روايات نجيب محفوظ، " لوجد فيها حبكة عاطفية، ولوجد فيها نظرة فكرية فلسفية، ولوجد فيها أيضا شيئا من التاريخ الذي يرصد فيه الكاتب حوادث ثورة 1919، وشيئا عن سعد زغلول، ومصطفى كامل، والنحاس"[2].

إن المتتبع لخط سير الرواية القطرية، يلاحظ بكل وضوح هيمنة البعد الاجتماعي؛ إذ لا تكاد تخلو رواية قطرية من هذا الجانب، على امتداد مساحة متونها. ولكن، في ذات الوقت، نزعم أن تأطيرها، بالبعد الاجتماعي، مسألة نسبية، تستعصي على القولبة، وهو أمر ليس مستغربا، لأنها جزء من هموم الروائي، ومسؤولياته، كما أنها جزء من المجتمع، ومن نشأته، يضاف إلى ذلك حداثة نشأة الرواية، وارتباطها الوثيق بالتحولات المتسارعة ذات العلاقة بالجانب الاجتماعي، أكثر من غيره من الجوانب الأخرى.

وقد حفلت الروايات القطرية بهيمنة هذا البعد، الذي أخذ مساحة كبيرة من مساراتها، و متونها، ومقاصدها، وتطلعاتها. فمثلاً في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، نجد والد سيف يرفض عمل أبنائه في مكاتب أو شركات كموظفين لأسباب اجتماعية قد تخالف الرؤية

---

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، الجزائر – الجزائر، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، 2010، ص 286.

2 المرجع نفسه، ص 286.

الوطنية والنسق العام، وهو نسق مضمر عبرت عنه الروائية شعاع خليفة في روايتها، تجلى ذلك في قول والد سيف: "ولن يسمح لنفسه أن يكون مرؤوسا ينفذ أوامر غيره ويخضع لقوانين وضعها غيره"[1]. وهذه النظرة رغم سلبيتها، إلا أنها جزء من التحولات الاجتماعية والثقافة، وجزء من ثقافة الوعي الجديد، والتحولات التي عززت جانبين متناقضين، ونوعين متضاربين من الفكر، فهي عززت الاستقلالية والاعتماد على الذات والثقة بالنفس من جانب، ومن جانب آخر كشفت عن الوجه السلبي لهذه الرؤية، التي عززت تفوق فئة على فئة أو مجموعة على أخرى، إما لأسباب عائلية، أو قبلية، أو تاريخية مرتبطة بقدم الوجود في هذه البلاد، أو ثقافية مرتبطة بواقع ثقافي يتفاعل داخل بنية المجتمع، مشكلا نسقا مخفيا؛ استطاعت الرواية القطرية بتأثير التحولات الجديدة، كشفه، ووضع اليد عليه. وهي بهذا تكشف مستورا، يعد جزءا من المقاصد النبيلة للروائي الذي يتوخى من خلال نصه نفض الغبار عن العادات السلبية السائدة، من أجل ترسيخ القيم الإنسانية العليا، المنسجمة مع رؤية الدولة وتطلعاتها. وبهذا تقوم الرواية بأداء دورها الثقافي المنوط بها من خلال عمق رؤية روائي يعنيه أمر وطنه ومجتمعه.

كما تجلت هيمنة البعد الاجتماعي – كما أشرنا إلى ذلك في شخصية الأب كنموذج – من خلال إجبار والد سيف ابنه سيفا، لقضاء خمسة أعوام من عمره، من سن الثامنة إلى سن الثالثة عشرة مع جدته، التي ظلت وحيدة في قرية في شمال قطر، بعد وفاة شقيقتها، "فعندما كان طفلا في الثامنة من عمره أخذه والده ليمضي عدة أيام مع جدته التي تعيش بمفردها في قرية بعيدة في شمال شبة الجزيرة القطرية[....]، عندما توفيت شقيقتها التي ظلت تشاركها العيش في ذلك المنزل"[2].

---

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 11.

2 المصدر نفسه، ص 34.

لقد اختار الوالد (سيف)؛ لأنه يدرك مكانته في نفس جدته، وقد أبلغه في البداية بزيارتها، ولكن الزيارة تحولت بعد ذلك إلى إقامة مدتها خمس سنوات، "كان يشعر بالخوف وقد انبعث خوفه من يقينه أن والده سيرغمه على البقاء خاصة وأنه أحضر معه حقيبة مليئة بثيابه بل وأحضر كل ما وعده به، وهذا ما حدث بالفعل فبعد أن ودع والدته، وأعطاها مبلغا من المال وأنزل من السيارة ما أحضره لها من صناديق الخضر والفواكه، هم بالمغادرة فتعلق به سيف وأصر على الذهاب معه، فأغراه بالكلام اللين وبالنقود، وأخيرا بالأمر، ثم غادر المكان فبكى سيف بكاء مريرا"[1]. ويتضح من خلال هذا المقطع السردي، هيمنة البعد الاجتماعي، المتمثل بهيمنة الوالد، وتحكمه بمصير أبنائه، ولكنها هيمنة، لو نظرنا إليها من زاوية أخرى، تعكس صورة مشرقة (للهوية)، للشخصية القطرية، التي تحترم الوالدين، وتسعى لتحقيق ما يلزم لراحتهما، وسعادتهما، حتى وإن كان ذلك على حساب فلذات أكبادهم.

هذه الهيمنة الاجتماعية – في الأغلب– تعد من ثوابت مرحلة ما قبل التحولات، أما بعد التحولات والثقافة الكونية الجديدة، فقد أضحت من الثوابت المتحولة وهو ما تجلى في زواج سيف بصديقته (إيما)، بعد إعلان إسلامها، "وهكذا تم الزواج ومضت عدة أشهر وهما في سعادة غامرة وعندما أخبر سيف والديه بزواجه غضبا في بداية الأمر ولكنهما عادا، وباركاه له..."[2]. لقد وافق الوالدان، وقدما تنازلا، يعد رضوخا للتحولات، وانسجاما مع الواقع الجديد، رغم أن مسائل الزواج لا تهاون فيها، ولا تسامح؛ لأنها من الأنساق الثقافية التي يوليها المجتمع اهتماما بالغا، لارتباطها بالقيم والأصول، والامتداد القبلي الذي لا يتنازل عنه أهل الخليج بشكل عام، وأهل قطر جزء من هذا النسيج الخليجي المتشابك في عاداته وتقاليده وأنساقه الاجتماعية والثقافية.

---

1 المصدر السابق، ص 36.

2 المصدر نفسه، ص 69.

وفي رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة، اتخذ البعد الاجتماعي ألوانا كثيرة، أهمها زواج الرجل الثري سالم (أبو فالح) بشيخة، بعد إصرار أمها وضغطها على والد شيخة، الذي توقع فشل هذا الزواج؛ لأنه غير متكافئ من حيث السن، إذ إن سالما أكبر منها بكثير، وكذلك لقناعته أن الزواج إذا قام على المصلحة، ستؤول نهايته إلى الفشل المحتوم، وقد رفض والدها حمد في بداية الأمر، إلا أن إصرار أمها، ورغبة سالم، اضطرته للرضوخ، وتم الزواج، إلا أن (سالما) طلق (شيخة)، "كان لما حدث، أثر سيء على نفس أسماء، فحزنت، ومرضت، ولزمت الفراش عدة أيام، فحاول شقيقها، الذي شعر بالشفقة، والعطف عليها، وإرضاءها بشتى الطرق، فكان طلبها الوحيد الذي أصرت عليه، هو أن يطلق شيخة، فتم لها ما أرادت"[1]، وذلك بسبب الصراع الذي دار بين أسماء أخت سالم، ذات الشأن والكلمة الفصل في بيت سالم، وبين لولوة، أم شيخة، التي تتسم بالجشع، والرغبة في السيطرة على بيت سالم، الذي لديه زوجات أخريات، كانت أصغرهن، وآخرهن شيخة، وكانت ثمرة هذا الزواج إنجاب شيخة ولدا اسمه حمد تيمنا باسم جده لأمه، حمد، وبنتا اسمها ابتسام.

تبرز في هذا المقطع هيمنة البعد الاجتماعي، الذي تحمله دلالات المقطع السردي، والنسق المضمر، الذي يدفع الرجل إلى هدم أسرته، وطلاق زوجته التي أنجب منها طفلين. نسق اجتماعي، وثقافي، لو وقف في وجهه الزوج أبو فالح، لأصبح منبوذا في نظر المجتمع، في حال تقديمه زوجته على حساب أخته، دون اللجوء إلى حل وسط، لتقريب وجهات النظر والجمع بين الطرفين، فالنسق هنا، عملية الإقصاء والحدية. ولا ندري هل الأمر يتعلق بعدم قدرة الروائي على حل الإشكال، أم أنها رغبة منه في رصد الواقع، وتقديمه كما هو، وترك الحلول للمتلقي لملء الفراغات، وسد الفجوات. وهو أمر نستبعده في هذا السياق استبعادا، من أهم أسبابه، أن هذه

1 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 95.

الرواية، صدرت عام 1994، وهي تعد بذلك من بواكير الإنتاج الروائي القطري، الذي مازال – في تلك الفترة – في بداياته، ومراحله الأولى التي تجنح إلى الوصف، أكثر من جنوحها نحو التحليل، ووضع البدائل.

وتتواصل أحداث السرد في الرواية ذاتها، ويتغير مسار الأحداث بعد أن انتقلت الأسرة من مدينة الخور إلى مدينة الدوحة، طلبا للرزق بعد ظهور البترول، وتصدير شحنات منه، حيث بدأ تأسيس الشركات والفنادق، وتوافر مصادر للرزق والعمل، و"كان القطريون الذين هجروا بلادهم بعد انهيار تجارة اللؤلؤ، قد عادوا إليها، وكذلك هاجر إليها عدد من سكان دول الخليج الأخرى، كالإمارات والسعودية وعمان والبحرين واليمن وإيران...وهذا يبرز أن أصول جزء كبير من المواطنين القطريين تعود لتلك البلاد"[1]، وهي دلالات تكشف عن أثر ظهور البترول في التحولات الاقتصادية، وما ترتب عليها من تحولات اجتماعية وثقافية.

لقد أصبحت الدوحة محط الأنظار، ووجهة للعائدين من أهلها، الذين هاجروا منها، لكسب الرزق خارجها، ثم عادوا، أو حين أصبحت منطقة جذب لأهلها في الداخل، فهاجر إليها من هاجر من القرى، والمناطق المتفرقة الأخرى في قطر، كما هو حال حمد وعائلته. بالإضافة إلى الكثير من الوافدين الذين أقاموا، وأسهموا في دعم التنمية فيها.

أما حمد الذي انتقل من الخور إلى الدوحة، فلم يستطع العمل بسبب ظروفه الصحية؛ إذ توفي بعد فترة، ولحقت به زوجته لولوة، وبقيت الفتاتان، شيخة وأختها نورة، وحمد وابتسام أبناء شيخة، ومضت الأحداث، وتخرجت نورة في دار المعلمات، وأصبحت معلمة، ثم تدرجت وأصبحت مديرة مدرسة. أما شيخة، فامتهنت الخياطة، والتحقت ابنتها في جامعة قطر، وابنها واصل دراسة الطب في الخارج.

---

1 المصدر السابق، ص 103.

ولكن التحول الأبرز في حياة الأختين، شيخة، ونورة، تلك العلاقة التي تكونت بينهما وبين موظفين في البنك، اللذين أخذا يترددان عليه من أجل الحصول على قروض لتمويل مشاريع مثل مشغل للخياطة لشيخة، وبيت قديم من أجل أن تجعل منه نورة متحفا. ولكن الطمع والانتهازية دفعت موظف البنك جاسم للزواج بنورة، وإنجاب طفلين منها، ثم انتهت العلاقة بالطلاق.

أما أختها شيخة، فتزوجت موظف البنك الآخر، واسمه أحمد، وأنجبا طفلا. كما في المقطع الآتي، الذي تتحدث فيه نورة مع أختها شيخة عن تجربتها المريرة مع جاسم: "وعن جاسم أنقذك الله منه، لأنه لم يخترك أنت ثم أنا، إلا لتحقيق أهداف مادية. لقد جعلني آخذ قروضا من البنك عدة مرات لينشئ مكتبا تجاريا، ولكنه فشل، في كل المرات، وتحملت أنا الخسارة، ثم طلب مني مطالبتك بأموالي وعندما رفضت عاملني معاملة سيئة.....؛ ونتيجة للخلافات الكثيرة التي كانت لا تنتهي طلبت الطلاق منه..."[1].

ويظهر في دلالات هذا المقطع، هيمنة البعد الاجتماعي، وسطوة الرجل الذي يرى في المرأة، وسيلة للثراء. ولكن يظهر أيضا، تأثير التحولات التي طرأت على الثوابت في ظل الثقافة الكونية؛ إذ تمكنت المرأة من تحرير ذاتها من هذه السطوة وقيودها، حين حسمت نورة أمرها، وطلبت الطلاق من جاسم، رغم وجود طفلين لديها، لكنها تجرأت على واقعها لسببين رئيسيين: أولهما، كيانها، وذاتها، وكرامتها، عوامل أدت إلى رفضها للواقع المرير الذي لا يمكن السكوت عنه، وثانيهما، حرصها على تربية أبنائها، وعدم رغبتها في عيشهما في أجواء تربوية ملبدة، فكان قرارها حاسما، رغم حاجة المرأة لوجود رجل، لكن تزاحم الأولويات، جعل الأهم يغلب على

1 المصدر السابق، ص 183-184.

المهم، فكان قرار الطلاق، الذي يكسر نسقا سائدا، يتمثل في خضوع المرأة للرجل، وتبعيتها له في كل شيء، حتى وإن كان خطأ.

وتظهر هيمنة البعد الاجتماعي، بكل وضوح في رواية [زبد الطين] لجمال فايز، التي أظهرت التمايز الثقافي بين الأجيال، مما أدى إلى إحداث تغيير في البنية الفكرية، وما ترتب عليه من انعكاس على الواقع الاجتماعي، والأبعاد الاجتماعية التي تزاحمت في الرواية، وقد تبلورت في التناقض الفكري بين الأخوين ناصر وعبدالله، وهو يمثل التناقض بين الانغلاق والانفتاح الفكريين، في ظل التحولات الكونية المتسارعة، مما أدى إلى تباعدهما، إلا في لحظة المصلحة والحاجة. فالتغييرات التي طرأت على مجلس الأسرة بسبب ناصر وصديقه جون، هي نقيض رؤية عبدالله، ونقيض رؤية والدهما، ورغبته في المحافظة على إرث العائلة، كما يظهر في الحوار، الذي يحاول فيه ناصر إقناع والده بهدم جزء من المجلس.

"– أرجوك..ألا تهمك مصلحتي؟

- طبعا تهمني مصلحتك، ولكن..لكن، إلا البيت.
- قلت لك..المجلس فقط.
- لا
- أعدك بعدما نجني الأرباح، أرجعه لك كما كان..ماذا قلت؟
- قلت، لا..بالطبع لا..ثم إني لم أسمع عن أناس استبدلوا مجالس بيوتهم إلى محلات تجارية!
- بالعكس، انظر حولك...كثيرة هي البيوت التي في حينا هدمت، وبنيت مكانها عمارات ومحلات تجارية...وأنا مضطر لأني لن أجد أفضل من هذا المكان، ولأني لا أملك

المال لاستئجار محل تجاري..والأكثر من هذا...صديقي جون قال: إنه لن يقبل الشراكة إلا إذا فتحت المحل التجاري في مكان المجلس"[1].

ولم تتوقف هيمنة البعد الاجتماعي في هذه الرواية، وغيرها من الروايات على هذا المقطع، أو مضامينه، فحسب، بل تعج بها ثنايا الخطاب الروائي القطري، بشكل معلن، تارة، وتارة أخرى، بشكل مضمر.

وفي رواية [زبد الطين] لجمال فايز، تجسد البعد الاجتماعي، في إجبار ناصر، صاحب الرؤية الحداثية العصرية، ابنته سما، للزواج برجل ثري، حيث كان يمني نفسه بفائدة هذا الزواج، بقوله: "سوف تكون لنا مشاريع مشتركة، بمعنى أن أموالي وأمواله ستكون في نهاية المطاف لها وأعيالها"[2]، وهي التي لم تكن راغبة في هذا الزواج، الذي انتهى بالطلاق، بعد أن أنجبت سما، ابنتها الدانة، التي سميت بهذا الاسم تيمنا، باسم جدتها لأبيها.

وتواصل رواية [زبد الطين] السرد؛ إذ تتناول خلال الأحداث جوانب متعددة منها، ما يخص الزواج، الذي يكون فيه الزوجان من مذهبين مختلفين، السني، والشيعي، وقد جسدته رغبة أحمد بن ناصر، حين رغب في الزواج من فتاة شيعية المذهب، ولكنه كان خائفا، ومترددا، من مفاتحة والده بالأمر، فكان رد والده، مفاجئا له، "ولماذا لا أوافق مادامت هذه رغبتك؟"[3]. وأردف الوالد بقوله:"وصيتي...أبدا، لا تنظر إليها أو تعاملها أنها شيعية، أو هي تنظر لك كسني...إن

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 11-12.

2 المصدر نفسه، ص 64.

3 المصدر نفسه، ص 87

فعلتما، اختلفتما، وإنما مسلمان...حينها تنجح حياتكما الزوجية...ستنجح بني، كما نجحت أنا مع جون، فقد تعاملت معه صديقا، ولم أنظر له يوما على أنه مسيحي"[1].

ومن الأنساق التي وردت في [زبد الطين]، نسق التعامل مع المنتمين إلى ديانات أخرى، كالمسيحي جون، الذي اشتغل شريكا في التجارة مع ناصر، وقيام ناصر، بنقله إلى الكنيسة للصلاة فيها يوم الأحد، بسبب عطل في سيارته، ولكن ذلك قوبل بامتعاض، وعدم رضا من أخيه عبدالله الذي أنهى للتو دراسته في كلية الشريعة، وفي حوار مع أخيه ناصر، قال: "أفهم...الخطر في وجود الكنيسة ذاتها...اليوم كنيسة، وفي المستقبل مطالبات أكثر، ولا أستبعد كما وجدت الكنيسة أن يأتي غيرهم ويطالب بمعابد لهم"[2]. ويبرز التعصب ضد الآخر، مقابل الفكر الجديد، الذي يحترم الاختلاف، ويؤصل مبدأ التسامح في إطار الدولة الحديثة، التي تضم الجميع، وتوفر الحماية لهم، وتأوي أغلب الجنسيات، من شتى بقاع الدنيا، وتؤمن بالتعدد، والاختلاف، ويقبل الفرد فيها، العيش المشترك مع الوافدين والمقيمين، في ظل قيم المجتمع، وقوانين الدولة، التي تنظم العلاقة بين الجميع.

وفي رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة، نلمس في هذا المشهد دلالات كبيرة، وعميقة، تجلت في حديث شيخة، "فأعاد انتشار المدارس لشيخة حماسها في التعليم، وكان طفلاها قد كبرا، والتحقا بالمدرسة، فالتحقت هي الأخرى بإحدى المدارس المسائية، وبذلك بدأت أولى خطواتها في تحقيق أمنية عزيزة. وتلى تحقق هذه الأمنية، تحقق أمنية أخرى قديمة، وهي التوقف عن ارتداء البرقع"[3].

---

1 المصدر السابق، ص 88.

2 المصدر نفسه، ص 58.

3 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 104.

إن الثوابت بدأت تتحول في ظل النهضة والتطور، والثقافة الكونية، التي انعكست على البنية الذهنية والثقافية للمجتمع، فنجد شيخة في المقطع السابق، تتمنى أن تأتي اللحظة التي تتوقف فيها عن ارتداء البرقع – ذلك الغطاء الذي تضعه المرأة على وجهها، ولم تظهر من وجهها سوى عينيها.

كما نجد مديرة المدرسة شريفة، في رواية [في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة، التي "كانت تعلل سبب مرضها هي وجدتها، الحسد والعين الشريرة، وتكتفي بتناول حبوب الأسبرين، لخفض الحرارة، وإشعال البخور، وحرق الأظافر، وغيرها من المواد الطاردة للعين الحاسدة، ووضع حرز معين هنا وهناك، ولم تحاول أن تذهب إلى الطبيب أبدا؛ لأنها كانت موقنة، أن سبب مرضها هو العين، ولاشيء آخر"[1]، ويأتي هذا التفكير، نتيجة لانتشار الحكايات الشعبية، والخرافات، التي لا نستطيع تصنيف هذا النوع من التفكير، والأفعال، إلا في خانة الخرافات، والأساطير.

ب- الرواية بين النمطية والمتوقع: اجتماعيا – ثقافيا

إن التحولات، وتجربة الوعي الجديد؛ جعلت الرواية القطرية، في حالة حراك دائم، اختلفت معه رؤية الروائيين، ومستوى نظرتهم إلى هذه التحولات، ودرجة التفاعل معها، فقد اصطف هؤلاء بين داع إلى التغيير والتفاعل مع هذه التحولات بمستوى عال وكبير، وبين متأرجح يتحرك في منطقة الوسط، وثالث، تغلب عليه النمطية؛ وهو ما جعل المتون، ومسار الأحداث داخلها، متفاوتا، ويتخذ اتجاهات متعددة، ترصد نصوصها السردية أنساقا وتحولات وفقاً لمحتويات كل رواية، وبنيتها السردية، ويأتي هذا التفاوت، انسجاماً مع إمكانات الروائيين وخبرتهم وحداثة تجربتهم. ولكن مهما كانت إمكانات الروائيين يجب أن تبقى الرواية كجنس أدبي

1 خليفة، شعاع، في انتظار الصافرة، الدوحة: دار العلوم للطباعة، الطبعة الأولى، 1994، ص 39.

تخييلي، يجب أن تكون جزءا من الأدب الذي يرصد التحولات ويعالجها، لأن "الأدب الواقعي هو حقيقة المجتمع، والكاتب الذي يخرج عن الواقع عاجز أن يتعايش مع مجتمعه"[1].

إن من يتتبع الخط الزمني لسير الرواية القطرية، يدرك هذه الحقيقة، ويدرك الحالة التصاعدية مع التحولات، فكلما تقدم الزمن، وتعاقبت الأجيال، نجد حجم التغيير يكبر ويتسع. ففي الرواية القطرية الأولى [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة – التي نالت قصب السبق، وشرف الريادة – سار السرد فيها بشكل نمطي، رغم أنها عالجت قضية حيوية وهي الدراسة في الخارج، لكن هيمنة البعد الإيديولوجي، الذي غلب على الرواية، واتخذ أسلوب الوعظ الديني، والإرشاد التربوي، جعلها أسيرة خط واحد، وجعل السرد فيها نمطياً، تقليديا، رغم انفتاحها، وتضمينها، بعض الحكايات التي لم تخرج عن النمط السردي السائد، وبعض الحوارات الخارجية فيها والداخلية أو المونولوج وحديث النفس، حيث برزت فيها هيمنة الراوي العليم من خلال الضمير الغائب، ولم تسعفها اللغة الروائية، التي تعثرت كثيراً وتحملت عبئاً كبيرا من حيث الأخطاء اللغوية والإملائية وتركيب الجمل، رغم أن مسار الأحداث فيه جاذبية –نسبية– استطاعت من خلاله إلقاء الضوء على عادات الغرب، وكانت على شكل إسقاطات، بعضها لا علاقة له بثقافة الغرب. كما يظهر في حديث والد فيونا زميلة سيف، "... وإذا بوالدها يزيد الطين بله، فيخبره أن فيونا قد دخلت الجامعة كطالبة عاطلة، أي أنها تلقت تعليمها في الجامعة نظير عملها وأنها كانت تتناوب العمل في سكن الطلاب مع المسؤولة، فتعمل هي في المساء بينما هو يتحدث، لاحظ غضبها وأيضا لاحظت والدتها ذلك..."[2].

---

1 حسين، فهد، أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، لبنان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،2016، ص182.

2 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 46.

إن الدخول في مثل هذه المسائل المتعلقة بثقافات الشعوب تستدعي رؤية أخرى ولغة أخرى، كي يتناغم معها المتلقي، ويجب أن تكون من مقاصد النص، وهدفا من أهداف الروائي لاختراق هذا النسق، وتغيير صورته النمطية، والصيرورة إلى غرس قيم جديدة في مجتمعه لا تتعارض مع الدين والقيم الإنسانية العليا؛ لأن الغرب ليس لديهم المحاذير والعادات كما هي عند أهل الشرق لاسيما العرب منهم. والعادة السائدة في تلك البلاد، أن الطالب يعمل أي عمل من أجل أن يواصل دراسته، دون خجل. إن نسق الخجل من العمل، والنظر إلى دونية بعض الأعمال، صورة نمطية، كان الأولى بالروائية تجاوزها، وكسرها، وطرح مفهوم جديد، كما لو أن سيفا ينبري للعمل بأي مهنة لسد مصروفاته، والتزاماته المادية، وكسر نسق التهكم من الأعمال الوضيعة، وهو نسق سائد في بلادنا.

ولم تكن النمطية سيدة الموقف في الرواية القطرية، بل استطاعت في الكثير من المتون تجاوز هذه النمطية بشكل لافت، رغم قصر عمر تجربة الرواية القطرية. ففي رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني، يجري هذا الحوار بين مها، بطلة الرواية، وأختها عفراء، بمناسبة عدم قدرتها على الزواج من الدكتور (جبر) الذي تقدم لخطبتها.

" – أتهذين يا مها؟...هذا حكم يجري علينا كلنا، وعلينا القبول به.....

- لن أقبل بهذا الحكم الجائر يا عفراء، وسأحاربه، وأمحوه"[1].

ويتواصل الحوار بين الأختين.

"– ما الذي تنوين صنعه يا مها؟

- هل حبك هذا أفقدك عقلك؟

---

1 الشرشني، حنان علي، أرجوك...لا تحبني، ص 210.

- لا بل أفقت من غيبوبتي التي جعلت مني ساذجة"[1].

في حالة من التحدي، للنسق والعرف السائد، وفي خضم تحولات الوعي الجديد، يبلغ التحدي مداه لدى مها، فتقرر ما لم يكن في الحسبان، حين غادرت إلى مدينة (بـــون)، منشأ حبها الأول، وبداية التعرف على زميلها جبر. " مرت أسابيع عديدة على آخر لقائها به، لم تنس فيها حبها الذي ولد، ولم تنس وجه جبر، فقررت العودة مجددا للمعهد واستكمال دراستها، فاتصلت وأخذت موعدا مع مسؤولة شؤون الطلاب، كانت تعلم في قرارة نفسها، أن عودتها للمعهد ليست للدراسة، إنما لتلتقي بجبر في مثل هذه الصباحات الجميلة...."[2].

ولكن، هل نجحت مها في إصرارها وقرارها؟. يظهر أنها نجحت في تسجيل موقفها، ونجحت في اختراق النسق، لكن مشروعها لم يكتمل و"كانت تبدو في ثباتها هذا كورقة شجر سقطت من شجرة وارفة، استقرت على رصيف محطة قطار مدينة بون التي ولد حبها، عنده، ومات ودفن فيه!!!"[3].

لقد كسرت الروائية حنان الشرشني في روايتها، الصورة النمطية، ونسق إجبار المرأة للزواج من ابن عمها، الذي تمخض عن إصرار مها على رأيها الرافض، وعدم الخضوع للرأي الآخر، الذي يفرض عليها الزواج من ابن عمها، في حين ابن عمها يستصغرها؛ لأن والدتها تنتمي إلى جنسية أخرى، فتجاوزت مها هذه العقدة المركبة، واختارت طريقا آخر، لم تكسر به نسق القبيلة، وعاداتها، كما أنها لم تحقق حلمها، وبقيت النهاية مفتوحة، ولم تكسر أفق انتظار المتلقي. وهو تحول جريء في مسار الرواية القطرية؛ تجاوز النمطية، التي عادة ما تنتهي

---

1 المصدر السابق، ص 211.

2 المصدر نفسه، ص 211.

3 المصدر نفسه، ص 212.

بالرضوخ. ومن خلال هذا المقطع السردي، والرواية عموما، ندرك التحول الثقافي والاجتماعي الذي صاحب مرحلة الوعي الجديد.

وفي رواية [ماء الورد] لنورة فرج، تجاوز السرد الحكائي النمطية سواء من خلال الشخوص أو الأحداث أو الزمان والمكان، أو اللغة الثرة والمشحونة، رغم أن أحداث الرواية تعود إلى حقبة زمنية غابرة تنيف على الألف العام، لكنها أتت بلغة عصرية مثيرة فيها طاقة لغوية خلاقة تستهوي المتلقي وتتمكن من لبابه، رواية رغم أن مضمونها قديم، إلا أن ثوبها وحلتها حداثية بامتياز، وهي بهذا كسرت النمطية وحققت المتوقع من الرواية القطرية على المستوى الاجتماعي والثقافي، والفني والفكري، من خلال توظيفها النص التراثي، وإنزاله منزلة النص الجديد، والإفادة من دلالاته، ورموزه، وإسقاطاته في تحقيق أهداف النص ومقاصد مؤلفه. وذلك يعد تطورا لافتا، واستثنائيا.

أما على المستوى الاجتماعي، والثقافي، بقيت المرأة في رواية [ماء الورد] لنورة فرج نموذجا لنقل الحكي، وانتشار الأخبار "كان سعيد يسمع ويسأل ويحادث الكل، الرجال والنساء والخدم والصبيان والبنات، وقوله في ذلك، إن لكل روايته، ولو لم يشهد الواقعة. لكن أكثر قول، سمعه من النساء في هذا اليوم...."[1].

وهو انعكاس لنسق اجتماعي نمطي ممتد على امتداد التاريخ، ارتبط بالنساء ارتباطا يصعب فصم عراه وفك وثاقه. إنها صورة نمطية للمرأة تزخر بها الروايات، لاسيما حينما يشهد شاهد من أهلها، والشاهد، هنا، نورة محمد فرج، التي استطاعت على المستوى الشخصي والثقافي كسر هذه القاعدة من خلال نقدها وتسليط الضوء عليها. إن تسليط الضوء على هذه الظاهرة نمطي، لكن غير النمطي، وغير المتعارف عليه، أن الشهادة أتت من أصحاب القضية، من

---

1 فرج، نورة، ماء الورد، ص 15.

المرأة نفسها، وهو اعتراف يبعد النمطية عن مسار الرواية المفعمة بالجديد وبالتجديد. ويتكرر مشهد نمطية المرأة وعادة نقل الأخبار لديها في مشهد آخر على لسان ليلى، حبيبة عابد، في نفس الرواية، "شياطيني في العادة تكتم الأسرار، على خلاف باقي النساء"[1].

وعلى قاعدة الاستثناء، نجد المرأة هنا تكسر الصورة النمطية المرتبطة بها، بنفسها، وعلى لسان ليلى، وهو جزء من نقد الذات والإعلاء من شأنها، في الآن نفسه، فارتباط المرأة بنقل الأحاديث نمط سائد؛ لكن كسر النمطية من قبل المرأة ذاتها، تأصيل لمبدأ النقد الذاتي من جانب، ومن جانب آخر، إبراز لحيوية الرواية، ودورها في خلق واقع اجتماعي وثقافي، من خلال تحشيد جهود المرأة لخلق واقع، ووعي جديدين يسهمان في نقل صورة مغايرة للنمط السائد بخصوص المرأة من جهة، ودورها في الإصلاح ومشاركتها في قلب الصورة السلبية بيدها لا بيد سواها، من جهة أخرى، لا بالقول الشفاهي، بل بالفعل المكتوب والمقروء، الذي ينسجم مع الذائقة، وتتناقله الأجيال؛ ويكون عابرا للحدود والسدود، ليستكين في وجدان المتلقي، ويتحول بدوره إلى وسيلة إعلامية تبدد تلك الصورة النمطية التي جعلت المرأة أنموذجا للحكي بصورته السلبية.

ونجد ليلى، بطلة الرواية، والروائية نورة محمد فرج، يتضافران في قلب الصورة النمطية للمرأة واختراق النسق السائد، الذي لا ينفك من اتهام المرأة، وتأبيد صورتها النمطية في تأليف الحكي ونقله صادقا أو مكذوبا، ليبرز هذا التحالف النسائي الثنائي، كنموذج للمرأة التي تنبري للدفاع عن بنات جنسها، مستثمرة التحولات الفكرية والثقافية والوعي الجديد لخلق صورة مغايرة، وإن كان الراوي في صورة ليلى، يمثل تراثا أو ماضيا سحيقا، فالمرأة الحقيقية (نورة فرج الروائية) وظفت المرأة الوهمية ليلى، لتمثيل هذا الواقع والوعي الجديد تمثيلا لا يقف الفارق الزمني حائلا

---

1 المصدر السابق، ص 28.

دون إحداثه، وهو انعكاس لقدرة الروائية في توظيف الرواية لتحقيق أحد أهم مقاصدها، وهو الخروج بهذا الجنس الأدبي من النمطية إلى المتوقع، في إصدار حكم جديد، ونسق ثقافي نسائي جديد، يؤمن بنقد الذات، ويؤصل لهذا النقد، كنسق جديد يدخل عالم الرواية القطرية بكل جلاء ودون مواربة؛ محدثا نقلة نوعية على المستوى الاجتماعي والثقافي.

وقد حفلت الرواية القطرية في تعاملها مع النسق الثقافي من اختراق الصورة النمطية، بواسطة العديد من الإسقاطات والدلالات، والرموز، وطرح الكثير من الرؤى والمواقف، والأسئلة حول العديد من القضايا. فمثلا في رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، تناولت قضايا عديدة تجاوزت بها الصورة النمطية، كما طرحت العديد من أسئلة الهوية، فهذه زوجة ناصر، حياة، تقول: "وكان هدفي أن أعود امرأة صالحة، تعرف حدود الله بعد أن غسل الله كل ذنوبها. أضغط على ثوب الكعبة النفيس، أحاول أن أضمه إلى صدري المثقل بالجراح. أحاول أن أمسح به على ذاتي الموبوءة بالتفكير والتساؤلات التي لا تنتهي!!"[1]. تبرز هنا قضية أسئلة الهوية، هوية الإيمان والعقيدة التي تبحث عنها حياة في تلك الرحاب الطاهرة، وهو خرق واضح للنسق السائد، وجزء من النسق المضمر الذي لا يستطيع المرء البوح به؛ إذ تعلن، "فذنوبي تحتاج إلى وقت ليس بالقصير كي تغسل، وشكوكي الإيمانية تحتاج إلى تأكيدات متكررة حتى تتلاشى ويحل محلها اليقين !!"[2].

تتكشف في هذا المقطع الصورة غير النمطية، في قول حياة إن ذنوبها كثيرة، محدثة خرقا للنسق الاجتماعي. فإعلان المرأة وكشفها لذنوبها يعني أنها دخلت في إعلان عن ارتكابها ما يرفضه المجتمع، بل ويعاقب عليه. ولم يكن هذا الاعتراف وليد حالة أو موقف، بل هو يمثل

---

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 6.

2 المصدر نفسه، ص 7.

ظاهرة أو نسقا مضمرا، كشفته الرواية من خلال دلالاته، ولو لم يكن كذلك، لما تناولته الرواية أو الروايات، وسطرت العديد من المقاطع السردية لأجله. كما أن هذا المقطع يكشف عن رؤية ثقافية تتجاوز كسر المألوف الاجتماعي، من خلال الاعتراف بارتكاب الذنوب التي يحاسب عليها العرف الاجتماعي، ويبرز هنا الجانب الثقافي؛ إذ لا يعترف بمثل هذه الأمور إلا أفراد تشكلت لديهم قناعات ناتجة عن تطور ذهني، يكشف عن وعي ثقافي جديد، تتنوع أبعاده ومرجعياته، التي تكون عادة أبعادا إيديولوجية، ذات مرجعية دينية أو اجتماعية، كضرورة مرافقة القريب (المحرم) للمرأة، والذي تمثل بصحبة شقيق حياة لها في رحلتها إلى الحج " لقد أشرت على أخي – الذي يصحبني في الحج – أن يدعني طوال اليوم داخل الحرم المكي"[1]. ويبرز هنا الوعي الجديد والبحث عن الذات والأسئلة المتتالية في لحظة حالة التأمل والخلوة والإطالة في الحرم المكي. وهو حوار مع الذات، فيه استرجاع زمني في فضاء، له هيبته وجلاله وسموه في الحرم المكي.

ويواصل السرد، الكشف عن الخرق على المستوى الاجتماعي والثقافي والإيماني من خلال حالة الاضطراب التي انتابت (حياة)، وبحثها عن الهوية الإيمانية (المرتبكة لديها)، فتبلغ المناجاة والأسئلة عن الهوية المفقودة، ذروتها لدى (حياة)، "تلاحقني غمامات حالكة وأنا في بيت الله. أأكون مجنونة أو نصف مجنونة؟ أم أن بي مسا من شيطان أو شعوذة حاقدين؟ هل فعلا مجيئي لبيت الله عن رغبة واستعداد لترك حياة السهر والرقص؟.....هل أنا مريضة نفسيا؟"[2]. حوار مع الذات و (منولوج) يبلغ ذروته حد الشعور بغياب العقل والجنون، واستحضار للأنساق السائدة التي تدور حول الشعوذة والمس. والأكثر إثارة في هذا المقطع السردي، الإعلان عن

---

1 المصدر السابق، ص 7.

2 المصدر نفسه، ص 7.

ممارسة السهر والرقص، وهذه عادات، تعد من المحظورات اجتماعيا، وثقافة غير سائدة في المجتمع، لكنها بالتأكيد من الأنساق المضمرة والمخفية التي كشفتها رواية [القنبلة]، متجاوزة الحالة النمطية للسرد العادي الذي لا يتجاوز خطوطا، قد يعد الحديث عنها في لحظة من الزمن، تجاوزا اجتماعيا.

إن رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، تجاوزت النمطية من خلال جرأة الطرح، الذي تخلل أحداث النص، وتضمن الكثير من المقاطع السردية المثيرة، والتي لو قدر لها أن تطرح في زمن مضى؛ لترتبت عليها مواقف مغايرة للمواقف الآنية، والسبب؛ التحول الثقافي والاجتماعي، المواكب للمرحلة الجديدة، والذي تمخضت عنه ثقافة جديدة، وأنساق ثقافية واجتماعية كانت مضمرة، حان وقت الإعلان عنها، وبروزها إلى السطح، كما يظهر في حوار الزوجين المليء بالتحدي، "ويقول أيضا: إنك – حتى الآن– لم تعرفي أن تحددي موقفك من الله والحياة...بين رغباتك ونوازع نفسك الدنيوية وبين شرع الله. تصلين لإرضاء الله نهارا وتقومين بعصيانه ليلا!!...."[1].

نلاحظ في هذا المقطع حوارا مثيرا، يعبر عن مواقف سابقة بين (حياة)، وزوجها (ناصر). ولم يتوقف الصراع الحضاري بين الأجيال واختراق الأنساق، وهو ما نلاحظه هنا، "أنا أفضل منك؛ على الأقل أصلي وأصوم!! يرد بكل حدة وثقة: تصلين لكنك تتركين زوجك مع الشغالة حتى ساعات الصباح الأولى!...تصلين [.....] تصلين، لكنك تضعين أشرس أنواع المكياج، وأنفذ العطور وتذهبين إلى المولات الكبيرة !"[2]؛ إذ يبلغ حوار التحدي بين الزوجين مداه، في مقطع سردي غير نمطي، يتجاوز حدود المألوف، وتكسر دلالاته علو صوت المرأة، وإعلان

---

1 المصدر السابق، ص 9.

2 المصدر نفسه، ص 9.

رغباتها، ومطالبها، والوقوف في وجه سلوك الرجل وهيمنته، وفحولته، في اختراق للنسق السائد، والمتمثل بتبعية المرأة للرجل، والرضوخ له، وتنفيذ أوامره، ويبرز ذلك في دلالات الحوار ين الزوجين، كما رأينا.

إن المتمعن في المقاطع السردية، يلحظ التحول والتجربة الجديدة، وثقافة العصر، وجرأة البوح، وكشف الأنساق المضمرة، ونقدها والعمل على علاجها، في حال عدم انسجامها مع الواقع، بشرط عدم مخالفتها للعقيدة والثوابت الوطنية، والاجتماعية، والثقافية.

المبحث الثاني: الرؤية السردية ومعالجة التحولات

يعد مفهوم الرؤية السردية أحد أهم مقومات الخطاب السردي الروائي ومكوناته، فمن خلاله يمارس الراوي والمروي له، دورهما في ثنايا العمل الروائي. ونتيجة لأهمية هذا المكون وكثرة الأبحاث والدراسات التي تناولته، فقد تعددت التسميات التي تطلق على الرؤية السردية منها التبئير، ووجهة النظر، والبؤرة، وحصر المجال، وغيرها من المسميات، التي تزخر بها كتب الأدب. "إن مفهوم الرؤية السردية مفهوم واسع ومعقد، لأنه يصطدم ويتلاقى مع مجموعة من المفاهيم تتقاطع معه ويمتزج بها وتنافسه بضراوة على امتداد مناطق نفوذه، ومن هذا المنطلق لابد من التمييز بينه وبين الإيديولوجيا لأنه يظهر أنهما متداخلان ويجسدان حقلا موحدا"[1]. ومن بين التسميات التي أصبحت شائعة في كتب النقد والأدب، مصطلح التبئير، وكلمة التبئير أساسا مقتبسة من فنون التصوير والفن التشكيلي، والمقصود به تركيز الضوء على نقطة معينة، "ويستخدم هذا المصطلح في الرواية لمعنى مقارب، ذلك

1 الطوبي، مصطفى، شعرية الرواية ورؤية الإيديولوجيا، بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، جامعة ابن زهر، المملكة المغربية، الأردن–عمان.، دار الكنوز، الطبعة الأولى،2015، ص 704.

أن الراوي داخل الرواية يوجه وصفه وسرده على حدث محدد أو شخصية أو زمان أو مكان، فهو يجتذب قارئه تجاه نقطة محددة"[1].

وسوف نتطرق في هذا المبحث إلى عنوانين اثنين، هما:

أ- مظاهر الرؤية السردية.

ب-بلاغة الرؤية السردية.

أ- مظاهر الرؤية السردية

إن الإبداع الروائي، انعكاس لإبداع وتميز الروائي؛ ذلك الفرد الذي ينتمي إلى مجتمع، فقام برصد بعض الظواهر، والمظاهر، ووظف قدرته الإبداعية، والتعبيرية، للكشف عن تلك الظواهر، وهو أمر تتدخل فيه عوامل كثيرة، تختص بثقافة الروائي، وبنيته الفكرية، والبيئة الثقافية، والحالة السياسية، والواقع الاجتماعي، والمستوى الاقتصادي، والمعيشي؛ وهي كلها عوامل ذات تأثير في تحديد رؤية الروائي، ووجهة نظره تجاه الأشياء، "وربما هذا هو ما دعا "إدوارد فورستر Edward "Forster، " إلى القول إنه لو اجتمع عدد من الكتاب حول طاولة مستديرة مثل تلك الطاولة المشهورة في مكتبة المتحف البريطاني، وطلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحد، لخرج الجميع كل برواية مختلفة"[2].

فالرؤية، هي المظهر، والطريقة التي يقوم الروائي بواسطتها عرض أحداث النص الروائي. أو كما يقول صلاح فضل: "المظهر، وهو الذي كان يسمى في الأدبيات النقدية السابقة

---

1 عامر، عزة عبداللطيف، الراوي و تقنيات القص الفني، مصر – القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، ص 90 .

2 شاهين، محمد، آفاق الرواية البنية والمؤثرات – دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001.

بوجهة النظر"[1]. ولكن هذا المصطلح تعددت عناوينه، فمن الممكن أن يطلق عليه، بالإضافة إلى الرؤية السردية؛ المنظور، والتبئير، ووجهة النظر، والبؤرة السردية، وهي "كلها مصطلحات لمفهوم واحد وهو: أسلوب تقديم المادة الحكائية، أو الطريقة التي يقدم الراوي بها الأحداث الحكائية، أو الإخبار السردي، أو علاقة الراوي بما يروي، وبمن يروي، وفي ما يستخدمه، من تقنيات تساعده في تحقيق روايته"[2]. وبناء على ما سبق، نستطيع القول، إن الرؤية، هي، "وجهة النظر البصرية، والفكرية، والجمالية، التي تقدم إلى القارئ عالما فنيا، تقوم بتكوينه، أو نقله عن رؤية أخرى"[3]، وهذا يقود إلى أهمية التعرف إلى أهم مكونات السرد الثلاثة، وهي الراوي، والمروي، والمروي له، ونقصد بالراوي، "والراوي هو: الشخص الذي يروي الحكاية، أو هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وقد يكون هذا الراوي أحد شخصيات الرواية، فيقدم ما يشاهد أمامه، ما يشارك في صنعه، أو يسمعه من أحداث، وقد يكون صوتا خفيا غير موصوف، ولا مجسد ماديا في عالم الرواية، لكنه يقدم الأحداث دون أن نعرف علاقته بها"[4]. ويرتبط الراوي بشكل مباشر بالرؤية. وقد قسم "تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov"، وجهات النظر إلى ثلاثة أقسام. وهي تقسيمات، سبقه إليها، الناقد الفرنسي، "جون بويون Jeqn Pouillon"؛ إلا أنه أضاف إليها بعض التعديلات. وقد أطلق على أحد هذه الأقسام، الرؤية الخارجية. ويسمى الراوي في هذا النوع من الرؤيات، الراوي العليم، ويستخدم ضمير الغائب في

---

1 فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، 1992، ص 300.

2 الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، جمهورية مصر العربية – الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2012، ص 134.

3 المرجع نفسه، ص 134.

4 إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص و الدلالة، بيروت – الدار البيضاء .، المركز الثقافي الغربي، الطبعة الأولى 1993، ص 117.

سرد الأحداث، ويعد قرينا للمؤلف، لأنه يمتلك معلومات الأبطال، وأسرارهم. والرؤية الخارجية، "تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية دون أن نتبين حدود علاقة هذه الرؤية"[1]. أما القسم الآخر، فأطلق عليه الرؤية الداخلية. ويسمى الراوي في هذه الرؤية، الراوي المشارك، أو الراوي المصاحب، ويستخدم ضمير المتكلم، وفي الأغلب، يكون هذا الراوي هو الشخصية الرئيسية، وصاحب دور البطل في الرواية. والراوي هنا يكون أحد شخصيات الرواية، "ويقدم ما يشاهده أو يشارك فيه من أحداث يضفي عليها انطباعاته، ووجهة نظره"[2].

أما ثالث هذه التقسيمات، فهي الرؤية الثنائية أو المتعددة. "وتنتج عن المزج بين الرؤيتين الخارجية والداخلية في النص الروائي الواحد، حيث يتناوب كل من الراوي العليم، والراوي المشارك في رواية أحداث الرواية، ويستخدم فيها ضميري الغائب، والمتكلم"[3].

أما سعيد يقطين، فقد ذكر في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) خطاطة تودوروف – مع ملاحظة أنه كان يسميها "جهات الحكي"، وفي كتابه (الأدب والدلالة)، يسميها "رؤيات الحكي"، بالطريقة الآتية:

1- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث الراوي يعرف أكثر من الشخصيات.

2- الراوي = الشخصية (الراوي مع): وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

---

1 الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، ص 135.

2 المرجع نفسه، ص 136.

3 المرجع نفسه، ص 136.

3- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية"[1].

ويضيف يقطين، "إن هذه الرؤيات الثلاث ليست الإطار الأكثر، تعميما، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما أنها يمكن أن تتداخل، أو تتعدد حول الحدث الواحد"[2].

ونتيجة لأهمية الشخصية في العمل الروائي، لابد من إلقاء الضوء على بعض المحددات التي ترتبط بالشخصية وعملية اختيارها، وهل الشخصية بالضرورة واقعية أم شخصية وهمية، وماذا عن أسماء الشخصيات، ودلالات هذه الأسماء. مع الإشارة في هذا الاتجاه إلى "رأي يقول إن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي بأي شكل من الأشكال، ولا هي شخصية لها وجود في الواقع المعيش، إنما هي؛ محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية، أو فكرية محدد يسعى إليه"[3]. وهو أمر لم يغفله المختصون في هذا المجال، أمثال تودوروف، الذي يقول: "إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات؛ لأنها ليست سوى (كائنات من ورق)، ولكن هذا لا يعني قطعا أن لا علاقة بين الشخصية ومؤلفها. فهذا كلام لا معنى له"[4].

---

1 يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد – التبئير ، المغرب – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005، ص 293.

2 المرجع نفسه، ص 293.

3 بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي الفضاء – الزمن – الشخصيات، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990، ص212

4 المرجع نفسه، ص 213.

إن النقطة الأبرز في هذا الجانب، دور المبدع في خلق شخصياته، وابتكارها. فهو قد يأتي بشخصية حقيقية، ويجري عليها التعديلات اللازمة لإخراجها من واقعها الحقيقي إلى الواقع الذي يتلاءم ومقاصد النص، وأهدافه، وينسجم مع الرؤية السردية للروائي. فالنسخ الحرفي للشخصية يحيد دور الخيال في الرواية؛ وهو الذي يعد أبرز مقومات العمل الروائي؛ لذلك إذا اضطر الروائي إلى هذا الأمر، بإمكانه أن "يفعل شيئا واحدا حين يخلق شخصياته، إنه يأخذ شخصا حقيقيا، ويغير ملامحه، في حين يبقي على الجانب المهم في حقيقة هذا الشخص. إن الشخصية مزيج من الابتكار والحقيقة"[1].

إن أي عمل روائي، لابد له من شخصيات، ولكن مستوى هذه الشخصيات، يختلف وفقا لعدة محددات؛ منها ما يرتبط بخاصية الثبات والتغير، فتكون الشخصية، إما سكونية ثابتة على امتداد أحداث السرد، أو تكون دينامية، فتطرأ عليها تحولات كبيرة، وحاسمة. ومن المحددات، ما يرتبط بالدور المنوط بالشخصية، وأهمية هذا الدور؛ وتنقسم الشخصيات وفق هذا الجانب، إلى شخصيات رئيسية، محورية، أو إلى أخرى، ثانوية. وكذلك من المحددات، طبيعة الشخصية؛ وهي قد تكون شخصيات عميقة، يكون لها عالمها الخاص، وتناقضاتها، وتعقيداتها، خلال رحلة السرد، أو شخصيات سطحية، لها أدوار ثابتة ومحددة، ولكنها قد تؤدي، أحيانا، أدوارا مؤثرة أثناء المسار الروائي. كما نشير في هذا السياق، إلى أن أسماء الشخصيات، في العمل الروائي، إما أن تكون اعتباطية؛ لا تحمل أية دلالات أو إيحاءات، أو رمزية، تحمل أسماءها الدالة والموحية.

لقد تمكن خطاب السرد الروائي القطري – شأنه شأن أي خطاب سردي روائي– من امتلاك المقومات الكفيلة، بجعله خطابا هادفا، يحمل رؤية، جعلته قادرا على مواكبة التطورات، ومعالجة التحولات التي صاحبتها. ويمكن أن نبرهن على ذلك من خلال بعض النماذج،

---

1 الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك دراسة دلالية، ص 93.

والمقاطع السردية في الروايات القطرية، التي نكشف من خلالها، عن المظاهر التي جعلته خطابا، يصنف ضمن الخطابات السردية الروائية، التي تمتلك زمام المبادرة، وتكون في صدارة المشهد الثقافي.

في رواية [العريضة] لنورة آل سعد، يهيمن على المشهد بطلا الرواية، عائشة، وزوجها جابر بن سالم المدعاسي، أي أن هاتين الشخصيتين هما الشخصيتان المحوريتان في الرواية. وتنطلق أحداث السرد الروائي من بيروت، حين ذهبا لتسجيل ابنهما أحمد في الجامعة الأمريكية في بيروت. وهي لحظة استباق زمني، وفي مكان آخر هو بيروت، لكن سرعان ما عاد السرد، لتبدأ في سرد حكايات أخرى، وأحداث مختلفة عن حدث تسجيل أحمد في الجامعة، إذ رمقت من بعيد صالح بن أحمد؛ الشخص الذي تعلقت به، وتعلق بها قبل زواجها بجابر المدعاسي. حيث بدأت الذكريات، التي برزت فيها الرؤية السردية، ومقاصد النص، التي تريد الروائية التعرض لها، فجمعت بين الخيال، والشخصيات التي قد تكون حقيقية لكنها، أدخلت عليها بعض التعديلات – كما أشرنا آنفا– فأصبحت جزءا من الخيال الروائي، الذي وظفت له المادة التاريخية، ونظرت من زاويتها، بشكل منح الرواية تميزا وثراء، وأضفى عليها، رونقا وجمالا، فصالح بن أحمد – حبيبها الأول– الذي لمحته في بيروت، رأته "وهو ماثل أمامها، ينز عرقا من جبهته التي نفرت عروقها كعروق ذاكرتها، التي راحت تستعيد أحداثا وقعت في الدوحة في الستينيات"[1]. صالح الذي استدعت ماضيها معه، وأحداثا أخرى ماضية، وقعت في تلك الفترة، بعد شاهدته مصادفة في بيروت، رأته، "ولكنه لم يتغير، وكأنه صالح الأمس الذي يقف على سيف المرقاب، مكورا غترته

1 آل سعد، نورة، العريضة، لبنان – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، 2010، ص 15.

ينظر إليها بعين مغمضة وأخرى صامدة بإزاء الشمس، وهي تروح وتغدو في براحة الحي تلهو مع صويحباتها"[1].

يستمر سير الأحداث في هذه الرواية، حتى نهايتها، ورغم تعدد الشخصيات في هذه الرواية، التي تظهر بين الحين والآخر، إلا أن عائشة وزوجها هما الشخصيتان الرئيستان، وهما في ذات الوقت يتحركان بفعل الراوي العليم، الذي سيطر على أحداث السرد، مستخدما ضمير الغائب، إلا من المنولوج، والحوار الداخلي، الذي يضطر الراوي العليم، إفساح المجال فيه للشخصية للتحدث. وحتى هذا النوع من الحوار كان يرد بلسان الراوي العليم. فمثلا، "لقد أسمت مولودها الأول أحمد، ذلك الأمر الوحيد الذي أقدمت عليه بإصرار، بعد ولادة متعسرة عصيبة، عندما دخل عليها جابر ممتقع الوجه بعد أن ظن أنه سيفقدها، قالت له:

- سأسميه أحمد.

قال لها بعين دامعة:

- أنت تأمرين يا أم أحمد.

بررت له فيما بعد أن أحمد هو اسم عمر الشريف في فيلم تأثرت به. في الحقيقة كان صالح بن أحمد يكنيها بأم أحمد؛ أم ابنه ولكن –للمفارقة– قد غلبت على زوجها كنية (بو سالم)، اسم ابنه التالي الذي سمي كذلك تيمنا باسم جده"[2]. نلاحظ أن هذا الحوار الثنائي، لم يرد على لسان بطلي الرواية، بل على لسان الراوي العليم، وبضمير الغائب، رغم أنه يخصهما ويتعلق بهما، لكننا في الحقيقة، لم نسمع لهما، همسا، ولا صوتا، لأن هناك من يتكلم نيابة عنهما. وهنا يمكن أن نطلق عليه الراوي الذي يحكي من الخارج أو (الرؤية من الخارج): و"معرفة الراوي هنا

---

1 المصدر السابق، ص 15.

2 المصدر نفسه، ص 37.

تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية"[1]. أي الرؤية من الخلف، والرؤية مع.

إن الرؤية السردية، والزاوية التي نظرت من خلالها الروائية، نورة آل سعد، تحمل دلالات عميقة. وقد وظفت روايتها، لتناول أنساق عديدة – سوف نتعرض للحديث عن بعضها في الفصل القادم– ولكن الأهم، أن هذه الرواية، تزخر بالأحداث التاريخية والتقلبات السياسية، والتحولات الاجتماعية، ما يجعلها وثيقة تاريخية، وأدبية مهمة. وقد وظفت لها المؤلفة عناوين اجتماعية، كالحب، والزواج، والدراسة، والسفر في مهام رسمية. وهي الزاوية، أو الرؤية السردية التي استطاعت من خلالها قول ما أرادت قوله. وقد تداخل العديد من الأنساق المضمرة والظاهرة – في المقاطع التي أوردناها من رواية [العريضة]– للتدليل على مفهوم الرؤية السردية في هذا المبحث، والتي ورد منها، تسمية ابن عائشة البكر (أحمد) على اسم والد حبيبها في الطفولة (صالح)، كما ورد تسمية اسمها الثاني على اسم جده لأبيه (سالم)، ومن بين الأنساق المضمرة اللافتة، عدم التزويج، لأسباب تتعلق بالمواقف السياسية سواء بين الأفراد أو العائلات، كما في المقطع الآتي: وهو عبارة عن حوار دار بين عائشة، وابنها أحمد بن جابر بن سالم المدعاسي حين رغب بالزواج من ابنة صالح بن أحمد.

"[عائشة]: لا أظن أن أباك يقدر في مركزه الحالي على مصاهرة صالح بن أحمد! وضعت عائشة المسألة في مكانها الصحيح، فقد اتضح أن الأمر مستحيل!

- وما دخل ابنته في مواقفه السياسية أو تاريخه [.....]؟
- تستطيع ابنته أن تقترن بأي شخص إلا ولد جابر بن سالم"[2].

---

1 يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

2 آل سعد، نورة، العريضة، ص 56 – 57 .

كما يظهر من الأنساق، والدلالات في رواية [العريضة]، اختيار عنوان الرواية، الذي أطلقت عليه اسم (العريضة)، وهو أيضا انعكاس لرؤية الروائية (نورة آل سعد)، والعريضة تعني الرسالة، أو الكتاب، الموقع من قبل مجموعة من الأفراد يتقدمون به إلى صاحب القرار، من أجل تحقيق بعض المطالب. وهو يعد من أهداف النص، ومقاصده؛ إذ كانت العريضة، وسيلة لمخاطبة الحاكم، لا سيما، في مراحل سابقة من تاريخ قطر، قبل تأسيس مجلس الشورى، وكذلك المجلس البلدي الاستشاري، الذي يتم انتخاب أعضائه بواسطة الشعب، عن طريق الانتخابات.

ب- بلاغة الرؤية السردية

حين دخلت الرواية عالم الأدب، وعدت جزءا منه، فإن ذلك يعني توافر المقاييس، والمعايير، التي منحتها الأهلية، وجعلتها تتسق وهذا العالم الثقافي الرحب، الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بقضايا الإنسان، وتطلعاته، وهمومه، وينسجم مع روحه، ومع ذاته. فالشعر، مثلا، لم يأخذ هذه المساحة من الهوى، والقبول؛ إلا بتلك الموسيقى العذبة، والتفعيلة التي تتناغم والنفوس، وبتلك المعاني التي تلامس الفكر والعقل. والنوتة الموسيقية، لم يتفاعل معها الوجدان، حين تعزف أوتارها؛ إلا لأنها، اقتربت من ذلك الوجدان، ولامست حاجاته النفسية والمادية. وهكذا بقية الأجناس الأدبية.

وبلاغة الخطاب السردي، مسألة تتجاوز الحدود النمطية للصورة التي يعرفها البلاغيون، أو من يسمعون بمفردة البلاغة التي تأخذهم إلى مكونات البلاغة التي يحصرها البلاغيون، والأدباء بشكل عام في ثلاثة أنواع: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع.

إن الحديث هنا عن بلاغة الخطاب السردي، "وهذا يعني أن النص الأدبي هو نص متعدد الأبعاد، بنيته هي نسيج من الفضاءات المتداخلة، والمقاربة الشعرية تبحث من داخل النص عن ارتباط هذه العناصر ببعضها مع مراعاة السياق. وعلى هذا الأساس تعنى الشعرية،

باللغة بوصفها "خلق عالم " وبوصفها نمذجة للواقع الذي تعيد اللغة تصويره وتمنحه معنى"[1]. وهذا أيضا يقودنا إلى تلك الرؤية الفلسفية التي عناها الباحث المغربي محمد أنقار، الذي ربطها بالصورة الروائية، أو الصورة السردية الموسعة، وعرفها بقوله: "بأنها تصوير لغوي وفني وجمالي وتخييلي، تعبر عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني. والآتي، أنها تتشكل من سياقات عدة: نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. بمعنى أن الصورة، سواء أكانت جزئية أم كلية، هي تعبير لغوي وتخييلي وبلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوز البلاغة التزيينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة"[2]. ويضيف في سياق حديثه عن الصورة الروائية بقوله: "إن كل هذه الحدود اللغوية والدلالية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في الثوابت الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي"[3].

وهو بهذا يؤكد أن الصورة الحسية ما هي إلا جزء من المشهد البلاغي، وليس كله، متجاوزا بذلك الصورة النمطية للبلاغة، وارتباطها بالجمال اللغوي، والذوقي، إلى ساحة ذوقية أخرى، تخاطب الوجدان، وتهيمن على التفكير والأذهان. وهنا يحضر دور الإقناع، والقدرة على الحجاج. أي أن الأمر يتجاوز اللغة الظاهرية، والشكلية، إلى العمق، والرؤية الفلسفية للروائي، والخطاب، وتفاعل عناصر الأدب، لتخلق لوحة فنية، وفكرية زاهية، يتعاضد فيها الفكر والعاطفة والخيال والأسلوب، وتملأ دنيا المتلقي، وتتمكن من الاستحواذ على مشاعره، وجذبه، للإقبال على العمل الفني والتفاعل معه، والإيمان بأهدافه ومقاصده. "فالطابع الحسي مبدأ أساسي في الصورة.

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 235.

2 حمداوي، جميل، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الألوكة، 2013-12-24 www.Alukah.net

3 المصدر نفسه.

ولكنه لا يمثل جوهرها ولا الوظيفة المنوطة بها، لأن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، وأداة لتمكين تلك الوظيفة وتقويتها في النفس. بهذا تكون الحسية هي المعطى الأساس الذي يستعيره الفنان من العالم المحسوس لينجز منه صورة مشكلة لغويا"[1].

إن بلاغة الخطاب السردي، و"أدبية السرد بنت العصر الحديث؛ خاصة في شكلها القصصي والروائي، مما يجعلها تكاد تفلت من إطار الأحكام المسبقة التي تلاحق الشعر في النقد المعاصر"[2]، وهذا القول يحدد الخطوط الفاصلة بين الخطاب السردي، ممثلا في الشكل القصصي والروائي، وبين بعض الأجناس الأدبية الأخرى، وعلى رأسها الشعر الذي يغلب عليه الجانب الجمالي، الذي يلفت شكله الانتباه من أول نظرة تلقيها عين القارئ، ويرصدها المتلقي، ثم يأتي دور الذهن في التحليل، والاستنتاج، وغيرها من العمليات التي تقوم بتشريح النص، لفهم أهدافه وما يرمي إليه. ولكن الأمر مختلف في الرواية؛ ذلك لأن "الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[3].

وعلى هذا الأساس يمكن القول، إن النص الروائي، يتجاذبه اتجاهان، في آن واحد: أحدهما عاطفي، ذوقي، ينشغل فيه المتذوق أو المتلقي، بجمال اللغة وبراعة المؤلف، وقدراته البلاغية. وثانيهما، يسير مع الأول، ويتزامن معه، وهو عقلي، فكري، تكون العاطفة بابه، وبوابته، لتحقيق أهدافه؛ في مشهد مركب، حلقاته متصلة ومتسلسلة، ومتكاملة، تكاملا، إن اختل،

---

1 المصدر السابق.

2 فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، 1992، ص 275.

3 حمداوي، جميل، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الألوكة، 2013-12-24 www.Alukah.net

اختل معه كل شيء، اختلال يؤدي إلى عدم تحقيق الأهداف المنوطة بالروائي وعمله الفني، وهما الطرفان الأساسيان في ثلاثية مكونات السرد: الراوي، والمروي له، والمروي. ومن خلال ذلك، يتضح أن "مهمة الرواية لا تكمن في التشويق وجذب القارئ وجعله منغمسا في عالم الفن، بل تهدف إلى دفع القارئ إلى التأمل وإثارة الأسئلة. فهي لا تثير انفعاله ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو تفاصيل العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ. كأن القارئ يقرأ، وهو منفصل بدرجة ما عما يقرأ ويراقب، أو كأنه يقرأ ويراقب، وهذا ما يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية ودلالاتها، ويدفعه إلى التأمل في مغزى الانحرافات والقفزات المتكررة والتنافر، لا للاندماج"[1].

وهنا يحضر دور تقنيات السرد التي يعتني بها الروائي، ويحفل بها النص، والآليات التي يتم تقديم النص بواسطتها إلى المتلقي، التي تتجاوز حدود الانغماس، والتشويق، والاندماج، إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى مستوى مهارات التفكير، والتأمل. حيث إن "كاتب الرواية لا يشغله إيراد الحقائق التي تغذي معرفة القارئ في حقل من الحقول المعرفية التي يهتم بها كاتب المقالة، والبحث، أو المصنفات العلمية، والفكرية، والتاريخية بقدر ما يعنيه أن يبدع عملا ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات لتتجسم في نسيج خيالي من اختراعه، لكنه محكم الربط والبناء، مهيأ للاكتمال من لدن القارئ"[2].

بمعنى أن المتلقي يجب أن يحظى بجانبين، جانب التذوق، والمتعة، وجانب التأمل، وإنعام النظر في المضمون، ومآلاته، لتكريس دور الرواية، وأثرها في تجربة الوعي الجديد، التي

---

1 الماضي، شكري، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، العدد 355، سبتمبر 2008.

2 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 271.

تشكل بلاغة السرد الروائي دورا كبيرا فيها من خلال الارتقاء بالمستوى المعرفي للقارئ، ليكون ندا للمؤلف، وشريكا حقيقيا في بناء الصورة النهائية للنص السردي ومعناه. "إنه القارئ القادر على التجوال في ثنايا النص التخييلي، بكفاية غير عادية، تمكنه من أن يلمح الدلالات التي تومئ إليها، وتوحي بها، رموز العمل الروائي التي أودعها فيه، وضمنها إياه المبدع"[1] .

إن الارتقاء بمستوى القارئ هو جزء من المهام التي اضطلعت بها الرواية، من خلال التطورات الفكرية والذوقية التي طرأت عليها، وواكبت من خلالها التحولات الكونية التي شملت كل شيء في حياة الإنسان، وهي بطبيعة الحال انعكاس للمخاض الذي تمر به الرواية على امتداد مراحلها، من مرحلة موت المؤلف، إلى موت النص، إلى حياة المتلقي، وجماليات القراءة، المتوقع أن يستبطنها النص الروائي، شكلا، ومضمونا.

وتتعدد عناصر البلاغة السردية، التي منها الترتيب، ويشمل الترتيب، مكونات القول، كالاستهلال، والموضوع أو السرد، والحجج والبراهين، ونهاية القول وختامه. كما نشير هنا، إلى عدم وجود معايير محددة لبلاغة السرد، سوى أنها مسألة تقديرية خاضعة لقدرة الروائي، أي أنها خطوط عامة، واختيارية، كما يقول "رولان بارت Barthes Roland": "إذ إن تفصيل أنواعه ومقولاته وملامحه يجعله يتعلق بعناصر ليست إجبارية، بل هي اختيارية ومتوقفة على نوعية القاص الخطيب. وهي لذلك لا تلبث أن تدخل في صميم الاهتمامات الأسلوبية والفنية"[2]. ويعد بعض الباحثين أمثال "فانيسا كينتيليانو Vanessa Quintiliano"، "أن غاية السرد لا تتعلق

---

1 المرجع السابق، ص 271.

2 فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مطابع السياسة، 1992، ص 276.

بمجرد الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي"[1]، وهو ما أكد عليه صلاح فضل، بقوله: "فعن طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه وإثارته يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني، كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر"[2].

إن المقولات التي تبناها البلاغي اللاتيني "كينتيليانو Quintiliano"، في مجال البلاغة السردية، شكلت منعطفا مهما في هذا المجال، رغم اختلاف الكثيرين معه، فهو من الذين يفضلون التحرر من الترتيب الزمني، عكس الذين يحصرون السرد بالجانب المنطقي التاريخي. ونجده يقول في هذا الصدد:"إنني لا أتفق في الرأي مع من يرون أنه بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء لابد وأن تروى. ولكنها ينبغي أن تروى بأفضل الطرق المواتية. ومن أجل ذلك هنالك أشكال عديدة. ففي بعض الأحيان نتظاهر بأننا نسينا شيئا ما لا نلبث أن نذكره في فرصة أفضل. وفي أحيان أخرى نقول إننا سنعود لنحكي جزءا مما نقصه حتى يتضح الموقف أكثر. وأحيانا أخرى نشرع بعد حكاية الواقعة في إضافة البواعث التي سبقتها"[3]، إن ما نستطيع قوله، من خلال تتبع هذه المقولات، وإسقاطها على الرواية، لا سيما الحديثة منها، أننا ندرك قيمة ذلك الحراك الثقافي الذي أدى بدوره إلى تجذير أسس الجانب البلاغي للخطاب السردي، رغم بعض اختلاف وجهات النظر، وهي وجهات نظر، تبدو أن الخطوط الفاصلة بينها ليست بذلك الحجم، رغم وجاهة تلك الآراء وعمقها، إلا أنها تبقى خيوطا رفيعة؛ وهي كلها تقود إلى أن الحد الفاصل، والأهم بينها، الإمكانات الشخصية للروائي، وقدرته على توظيف أدواته لإخراج النص، وإبداعه.

---

1 المرجع السابق، ص 277 .

2 المرجع نفسه، ص 277 .

3 المرجع نفسه، ص277 .

ومن بين الملامح العامة التي يجب أن يتوخاها الخطاب الروائي، ليكون خطابا بليغا، نذكر العدالة في نقل الواقع، والتطهر من الشوائب غير الفنية، وتحقيق الرواية "درجة عالية من "التوتر الدرامي" و"الإقناع". وما يقتضيه ذلك من أصالة وصدق. وتحقيق كامل لموضوعها. وكثافة الوهم المتخيل الخلاق. وأن تتسم بالحياد واللاشخصية حتى تصل للنقاء الشعري المطلوب، وللصيغة الروائية الخاصة. وهناك من يدعون لتقديم الواقع المجرب، في مقابل من يتطلبون منها أن تكون "صيغة للتأمل"، الأمر الذي يفضي إلى جدل نقدي وصراع بين من يرون الرواية كعمل واقعي في الدرجة الأولى، وبين من يبحثون عن الفن الخالص. ولو أدى ذلك إلى اللاواقعية ولا إنسانية الفن"[1].

تلك بعض المقومات التي تجعل النص الروائي، يرقى إلى المستوى الذي يتحقق منه التأثير، وإيجاد الحلول الناجعة لمواكبة التحولات، وهو الأمر الذي لم تغفله الرواية القطرية؛ إذ أثبتت أهليتها في تهيئة المجتمع لفهم الواقع الجديد. وهذا كله يعود إلى امتلاك الروائي القطري الرؤية الواعية لمسايرة التطورات. وهو ما سوف نتتبعه من خلال بعض النصوص السردية، لنقف على بلاغة الخطاب السردي القطري، والفلسفة التي تبناها هذا الخطاب، لتأكيد وعيه، ودوره في إحداث التغيير والمواكبة.

ولو تمعنا في رواية [القنبلة] كأنموذج لبلاغة الرؤية السردية في الرواية القطرية، فقد استطاع أحمد عبدالملك توظيف شخصيات روايته، لخدمة رؤيته، ورسالته التي يريد إبلاغها، مستخدما تقنيات السرد بطريقة منحت الخطاب بلاغته، فنجد كسرا للخط الزمني، وفق ما يقتضيه الموقف، مع استخدام لغة بليغة، متماسكة، والانتقال بين المشاهد بطريقة تتسم بالتسلسل

---

1 المرجع السابق، ص 283.

المنطقي للأحداث وترابطها، والقدرة على الإقناع العاطفي، فضلا عن الرؤية الحداثية المتماهية مع التحولات، ومقاصد النص.

إن من يتتبع مسار أحداث رواية [القنبلة] يجد التناسق الواضح بين مكونات النص؛ فقد كان عنوان بداية السرد مثيرا، أطلق عليه "في حضرة الله"، عنوان يحمل الصبغة الإيديولوجية، ويحمل دلالات تدعو إلى التأمل، وفيه إسقاطات يوظفها الكاتب لخدمة أهدافه ومقاصده. فهذه حياة تغادر إلى الديار المقدسة، وتكون في حضرة الله، وفي مواجهة مهيبة، وتزاحم شديد عند الحجر الأسود، تتوارد تساؤلات كثيرة، "هل من رابط يكمن في عقلي ويربطني باللون الأسود؟؟ هل أحبه حقا أم أمقته كالموت؟؟ التقبيل تراث في حياتنا العربية. لقد تفنن العرب في فن التقبيل. فمن تقبيل اللحى إلى الأنوف إلى الشوارب إلى الأكتاف!! فقط التقبيل الحميمي لا يتقنه العرب، بل إن بعض الرجال لا يعرفونه ولا يمارسونه مع زوجاتهم"[1]. إن التحولات التي شملت أغلب مظاهر الحياة؛ أصابت شظاياها الأسرة، فانتشرت أمراض كثيرة، ومن ضمنها، الشك والوهم، وهو المظهر الرئيس الذي قامت عليه رواية القنبلة.

استطاع الروائي في هذا المقطع السردي، توظيف البعد الإيديولوجي، متخذا من الحجر الأسود، ولونه الأسود، ودلالاته صورة، لمعالجة أنساق اجتماعية سائدة، كالتقبيل، وهو صورة من صور التكاتف الأسري، والاجتماعي، ونوع من أنواع السلام، والتحية، يوقر بواسطته شخص شخصا آخر، بسبب كبر السن، أو صلة القرابة، أو بسبب المكانة الاجتماعية. وهو بالتأكيد لا يمانع من هذه الممارسة لا سيما في وجهها الإيجابي "التوقير والاحترام"، ولكن الروائي تزاحمت لديه الأولويات، وكأنه يقول إذا كان هناك حرص شديد على هذه الظاهرة، فلماذا لا يكون للزوجة نصيبها، وهي دعوة إلى الترابط الأسري وإعطاء المرأة حقها من الاهتمام، للحد من ظواهر التفكك

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 6.

الأسري التي بدأت تتسع دائرته بشكل لافت، يدفع إلى تأويل هذا الأمر ونسبته إلى التحولات والثقافة الجديدة. وأيضا هنا إشارة إلى اللون الأسود، وكأن الروائي، يشير على لسان (حياة)، امتعاضها من اللون الأسود، أو اللباس الأسود!.

وتنتقل أحداث السرد إلى عنوان آخر، "أنا والمرأة"، حديث حياة مع ذاتها؛ حديث تسترجع فيه الذكريات ومرحلة الطفولة والمراهقة والزواج، والأسئلة المتتالية عن هويتها. لقد تزوجت حياة صغيرة، وكان عمرها سبعة عشر عاما. تتأمل صورتها، "أجلس أمام المرآة!! أتلمس وجهي؛ بعد خمسة وعشرين عاما من زواج لا أستطيع أن أعتبره فاشلا؛ لكنه لم يكن بمستوى طموحاتي وأحلامي الصغيرة. عشرات الأسئلة أقذف بها في وجه المرآة؛ لكنها لا ترد على أسئلتي الحائرة. أتلمس عنقي، صدري، أقترب أكثر من المرآة، ألاحظ خربشات الزمن تحت جفوني، دهس الأيام صدري. أنا حياة!! حياة الجميلة الحبوبة تتعدى اليوم الأربعين!!"[1].

مقطع سردي يكشف أنساقا كثيرة. فقد ظهرت في المقطع السردي السابق، الكثير من الدلالات، التي تكشف عن أنساق ثقافية، واجتماعية، لها دورها البارز، في مثل هذه الإشكالات الأسرية: كالزواج المبكر، اختيار الزوج أو الزوجة نتيجة لروابط اجتماعية، أو علاقات مادية، أو نزوة عاطفية، دافعها غريزي أكثر منه عقلاني، منطقي، ولهذا نجد حياة، تقول: لا أعتبر زواجي فاشلا، وربما هو أقرب إلى الفاشل، ولكن احتراما لأطفالها، وأهلها، واحتراما لما تبقى من علاقتها الزوجية، لم تقل فاشلا، لكنه وفق قولها، ليس بمستوى طموحها وأحلامها. لقد لمسنا من خلال التمعن في الدلالات وجود التكافؤ على المستوى العائلي والمادي، في ظل غياب هذا التكافؤ في جانبه النفسي والعاطفي؛ مما جعل العلاقة في حدودها الدنيا، أو الأقرب إلى الفشل.

---

1 المصدر السابق، ص 15.

أما في المشهد الثالث للرواية فيأتي حدث "الزوجة الثانية"، وتتوالى المقاطع السردية في المشهد الثالث من الرواية. تحضر فيه عناصر البلاغة السردية، بين سرد تاريخي للأحداث، لأنه يتحدث عن مرحلة من مراحل عمر الزواج والأسرة، تتحدث فيه حياة، " لقد شغفت بالسفر والتجوال في عواصم الدنيا؛ على الأقل ليكن ناصر تحت نظري ولأحكم قبضتي عليه، دون أن تكون لديه مبررات الخروج المعتادة. فنحن في الغربة تضطرنا الظروف للبقاء معا. كان من حسن حظي أن عمل ناصر يتطلب أسفارا عديدة. وكثيرا ما أخذني معه. كان يمر على مكاتبه في فرنسا ولندن ونيويورك؛ يجتمع مع المستشارين ويأمر السكرتيرات [.....]، ويسهر مع رجال الأعمال ويعقد الصفقات الضخمة. كنت أحسب دقائق تصرفاته!! أسترق السمع لمكالماته عندما يأخذ هاتفه النقال معه إلى الحمام"[1]. لقد بلغت شكوك حياة حدا كبيرا، دفعها لمتابعة زوجها ناصر ومراقبة تحركاته، واتصالاته. وتزداد شكوكها والوهم المسيطر عليها بوجود زوجة ثانية في حياة ناصر، أو وجود صديقات. كان وهم الزوجة الثانية يخيم على حياة، وهي تردد، "تمنيت في هذه اللحظة أن يعترف لي ناصر بأنه متزوج من أخرى؛ حتى أموت وأنا مرتاحة البال وأنني لم أكن أهذي أو أتصور، كما كان يردد على مسامعي"[2].

إن تحليل دلالات المقطعين السابقين، تعكس نسقا جديدا، أنتجته التحولات الجديدة، ورصدته (كاميرا الرواية)، أو ما نسميه الرؤية السردية للرواية، والروائي، اللذين وضعا اليد على هذه الإشكالية المتعلقة بالريبة التي تنتاب الزوجة، في ظل واقع جديد، أملته ظروف الانفتاح التي دعت إلى سفر ناصر لمتابعة معاملاته التجارية في عواصم شتى. وتكمن بلاغة السرد هنا في التتابع المنطقي للأحداث، واللغة التي استخدمها الروائي في عرض أفكاره، والمبررات التي

---

1 المصدر السابق، ص 28.

2 المصدر نفسه، ص 197.

ساقتها حياة، والأسلوب الذي اتبعته في متابعة زوجها، ودلالات هذا الأسلوب الذي يدفعنا إلى دعوة كل زوجة إلى زرع الثقة، وتجاوز داء الوهم، واحترام شخصية الزوج، واللجوء إلى الحوار والتفاهم لحل المشكلات.

إن بلاغة الرؤية السردية تكمن هنا في مظاهر شتى منها؛ اختيار المكان، وهو العاصمة البريطانية، لندن، وغيرها من عواصم أجنبية، تعكس صورة التحولات الجديدة، وشكلها، كما أن البلاغة وصلت أقصى درجاتها، حينما أشركنا الكاتب في محنة الأسرة التي بلغت المتابعة والشكوك بين الزوجين إلى أماكن تدفع المتلقي للتعاطف مع الحالة النفسية للزوجين، حين تسترق حياة السمع إلى زوجها حتى في الحمام! مما يدفع بالمتلقي إلى حالة شعورية مزدوجة، فهل يتعاطف مع الزوجة المكلومة بداء الشك، والعلاقة الباردة والفاترة من قبل زوجها، أم التعاطف مع الزوج الذي أبتلي بهذه الزوجة التي تكتم أنفاسه، وتحسب عليه حركاته وسكناته، والتي لم يسفر شكها عن شيء، "وفي كل السفرات فشلت في اقتناص موقف أضعه فيه في القفص! هل نزل عليه الحذر – هكذا – مرة واحدة؟ هل تعلم من مكاشفاتي له؟ هل أعطاه رفقاء السوء المزعجون دروسا في الحذر واليقظة؟ أجلس معه على كرسي في(الهايدبارك). المكان يبعث على كل شيء، العناق موجود، تزاوج البط لا يتوقف، أناقة (وفشخرة) العرب موجودة...."[1].

وفي أثناء هذه الأجواء التي نعيش فيها معاناة حياة، نعود إلى حيث كانت في سن الرابعة من عمرها. في مشهد يعكس الصورة الجمالية للسرد، وبلاغة القص، في لحظة استذكار، حينما كانت جالسة في الفندق، وحضرت عجوز، ومعها كلبها، خافت حياة منه، ربت ناصر على فرو الكلب، قائلا للعجوز: كلبك لطيف. شكرته العجوز. "في تلك اللحظة وقفت والدتي مكان العجوز. كانت والدتي ملاذي وقت الأزمات. كانت الحضن الأدفأ والحنان الأكبر. كان

1 المصدر السابق، ص 28.

وجهها أمامي كيوم توفيت!! ابتسمت لي أمي وتمنت لي السعادة وحرضتني على حسن معاملة زوجي [.....] كنت في الرابعة من عمري"[1].

إن الحبكة الفنية للمقاطع السردية، تضفي على السرد جاذبية، وتجعل المتلقي حاضرا، كمتذوق وكمتأمل. فالنقلة التي اصطحبتنا بها الرواية، أو حياة –لا فرق– جعلت المتلقي يعيش مشاعر من الحنين إلى الماضي، وإلى براءة الطفولة. كما استحضرت سمو الحياة بوجود الأم، الحضن الدافئ وقت الشدائد، والأزمات. إن بلاغة السرد بلغت مستوى عاليا، عند استدعاء هذا المشهد في هذه اللحظة الزمنية؛ إذ تم كسر النمطية، وأثبت أن التشظي الزمني، جزء من بلاغة السرد، لا سيما في الروايات التي تنتهج المنهج الحداثي، وما بعد الحداثي.

وفي هذا الاتجاه، لا نريد أن نحمل النص أكثر مما يحتمل، ولا نريد القول إن هذه الرواية تنتمي إلى هذا المنهج، أو ذاك، لأن الطريق لايزال طويلا أمام الرواية القطرية، كي تصل إلى هذا التصنيف؛ ولكن القصد، إبراز عملية التأثير والتأثر بين الثقافات، لا سيما فيما يخص الأجناس الأدبية، وفي مقدمتها الرواية. وفي ذات الوقت، نهدف إلى إبراز دور الروائي، وثقافته، وانفتاحه، وهو الهدف الذي دفعنا لاختيار رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك؛ لتمثيل بلاغة الخطاب الروائي القطري.

وتتواصل المشاهد في الرواية، التي كان رابعها، "طبيب نفساني"، إذ شعرت حياة أن حالتها، والوهم المطبق عليها، يستدعي مراجعة الطبيب النفسي، وهو ما يعمق أهمية البحث عن حلول أمام استفحال الأزمات، لأن المكابرة، تودي بالإنسان إلى التهلكة، والمآلات غير المحسوبة. أما المشهد الخامس، كان نقطة تحول في الرواية، وفي حياة الأسرة، والعلاقة بين الزوجين، بسبب الخادمة، التي لفقت تهمة إلى حياة، أثبتت الأيام زيفها، زيف، أظهر معه، روح

---

1 المصدر السابق، ص 31.

الثأر والانتقام لدى الخادمة ضد حياة؛ إذ أطلق عليه الروائي، اسم "القنبلة"، وهو عنوان الرواية، ويحمل هذا العنوان دلالات عميقة، تحملها هذه المفردة، التي تعني الخراب، والدمار؛ لاستهدافها، شرف الأسرة، وشرف المجتمع المحافظ الذي تدور حوله أحداث السرد. وهو ما تكشف عنه هذه الرسالة القادمة من الخادمة بعد سفرها، "سيدي..لا تعتقد أنني أكتب لك هذا عن حقد أو غيره! فأنا مغادرة إلى بلدي بروح راضية، وقد نلتقي يوما فأخبرك بأشياء أخرى غير طبيعية. إنك إنسان طيب؛ لكن زوجتك تخونك وتستغل غيابك. أتمنى لك الخير سيدي.. وشكرا على كل ما قدمته لي. المخلصة كاترين"[1].

في هذا المقطع السردي، تتجلى بلاغة القول، في أسلوب الإقناع الذي اتبعته الخادمة في رسالتها، والتي حملت دلالات مقنعة، وهي تخاطبه، بلغة فيها إكبار وإجلال، وتعاطف، بسبب حجم هذه المصيبة –كما صورتها– التي تشبه القنبلة، رغم أنها في بلادها– ولا حاجة لها بهذا السيد ثانية، لكنها روح الانتقام– وذلك، بقولها، سيدي، إنك إنسان طيب، متمنية له الخير، شاكرة إياه على مواقفه تجاهها، وهي مفردات تبرز من خلالها الخادمة تعاطفا، يعمق أسلوب الإقناع، الذي يعد جزءا من بلاغة الخطاب، وقدمت له أدلة تضمنتها الرسالة الطويلة التي أرسلتها، ومن أساليب الإقناع التي تضمنها المقطع السردي، أن أمر الخيانة، لا يتوقف على هذا الحدث، بل هناك أحداث أخرى، وشهود آخرين، على خيانة الزوجة.

أما الختام، فكان مشهد المفكرة الحمراء، التي يسجل فيها ناصر ذكرياته، ومنها، علاقته مع زوجته حياة. ماتت حياة. وبعد ستة شهور، مات ناصر. وفي مفكرته الحمراء، وجد أبناؤه رسالة، أخرى أرسلتها الخادمة، لاحقا، بعد تلك الرسالة، التي تشبه القنبلة، والتي حملت الرواية اسمها. كانت تقول فيها: "إنها أقدمت على ذلك بعد أن عرفت بأننا سوف ننهي عقدها ونسفرها.

---

1 المصدر السابق، ص 99.

لقد مات ابنها تحت عجلات سيارة ذات مساء؛ وهذا ما جعلها تعتقد أنه عقاب إلهي فاتصلت لتعترف بذلك"[1].

وبصرف النظر عن النهاية التي آلت إليها الأحداث في رواية [القنبلة] التي كسر بها الروائي أفق انتظار المتلقي، وقام بسد الفجوات، ولم يفسح المجال أمام المتلقي كي يحلق في فضاء التأمل، كجزء من جمالية التلقي، الذي نعده جزءا من مقومات بلاغة السرد، إلا أن الخطاب السردي الروائي فيها، كشف عن قدرة عالية يمتلكها الروائي القطري، لا سيما الرواية القطرية في المراحل المتأخرة من نشأتها، وكأن هذه الرواية – التي صدرت في عام 2006– رسالة تكشف عن مرحلة النضج، وبلاغة الخطاب بعد مرور حوالي 13 عاما من انطلاق أول رواية قطرية عام 1993.

إن الرؤية السردية التي اعتمدها الخطاب السردي الروائي القطري، ممثلا في رواية [القنبلة]، هي رؤية استشرافية، تبنت فلسفة بناء الأسرة، وتحصينها، من أجل خلق واقع اجتماعي، يفضي إلى تماسك المجتمع، وتآلفه، وهذا بدوره ينعكس على الدائرة الأوسع، وهي الدولة. وقد تجلى ذلك من خلال الأنساق، التي تناولتها هذه الرواية، والتي تهدف إلى تحقيق هذه الرؤية الاستشرافية، من خلال الرسائل العديدة التي عمد الروائي إلى إرسالها؛ موظفا لها العديد من الشخصيات والتقنيات، والمواقف.

فمثلا، من خلال العلاقة بين (حياة) وزوجها (ناصر)، اتضح أن كل ما جرى، ما هو إلا وهم، وعبث، وشكوك ليس لها وجود على أرض الواقع، وكأن الروائي يريد التأكيد على دور المرأة، وأهمية اختيار الزوج للزوجة، أو الزوجة للزوج، وذلك حين أشارت مضامين الرواية إلى أهمية الحذر والحيطة من الخدم، الذين – قد – يساهم بعضهم في هدم البيوت، من خلال هدم

---

1 المصدر السابق، ص 219.

كيان الأسرة. كما يبدو أن الزواج الذي يقوم على أسس مادية، قد تكون عواقبه وخيمة، أمام البدائل الأخرى، التي تتمثل في التأني في الزواج، وحرية اختيار الزوجين عن قناعة دون مؤثرات أخرى. وفي ضوء ذلك أكدت الرواية على أهمية العناية بالأبناء؛ كي لا يكونوا ضحايا للتفكك الأسري، مما قد يؤدي إلى ضياع مستقبلهم، أو وقوعهم في براثن الاتجاهات المتطرفة. وقد حفلت الرواية بالعديد من الدلالات التي أظهرت حضورها، وبلاغتها، فضلا عن نجاحها في إبلاغ رسالتها، وأهدافها، ومقاصدها.

المبحث الثالث: النسق وسؤال الرواية القطرية.

تعددت أسئلة الرواية القطرية في ظل الوعي الجديد، وأضحت مرتكزا رئيسيا من مرتكزات الرواية القطرية، ومادة من موادها، وقضية من قضاياها وأهدافها وتطلعاتها. ولكي تتضح صورة هذه الأسئلة، وما يرتبط بها من أنساق، أو ارتباطها بغيرها من أنساق، لابد من تعريف تجربة الوعي، "الذي تجمع الدراسات على أنه يصعب تحديدمعنى الوعي، بشكل دقيق، لكنها تتفق في المقاربة الوظيفية بينه وبين الإدراك، بخاصة فيما يتعلق بالأحاسيس الخارجية المنبثقة من المحيط، ونقلها إلى "كيان معلومات" حيث توارد الأفكار، وخلق الصور، وبناء المدركات، بفعل المثيرات الحسية المختلفة، وضمن هذا السياق تكون إحالة المعرفة إلى الوعي من باب تمكين التجربة الفاعلة، حيث يكون المفكر كائنا عقليا، يكتشف الحقيقة، ويستنبط رؤى جديدة، من خلال مستويات الوعي لديه"[1].

ويظهر من خلال التعريف السابق، أن مسألة الوعي، ليست مسألة عابرة، أو وليدة أحاسيس خارجية، أو انطباعات شكلية سطحية؛ بل هي نتاج تفاعلات، تشترك فيها عوامل

---

1 فيدوح، عبدالقادر، النسق الوظيفي في فكر المسيري، البحرين– المنامة.، جريدة الوطن البحرينية، العدد130، 19-4-2006.

متعددة، منها الفهم، والإدراك، والمثيرات الحسية الخارجية، والمثيرات النفسية، التي تسهم في بناء تجربة، تفضي إلى نتاج، ونص روائي، قائم على تناغم بين مستويات الوعي، وبين بنى النص السطحية، والعميقة، التي تعبر في النهاية عن حاجات الإنسان، وتطلعاته.

ويعتمد طرح أسئلة الرواية، ومعالجتها، على قدرة الروائي، وتمكنه من توظيف تقنيات العمل الفني وأدواته، التي يجب أن تكون أهم منطلقاتها؛ معالجة القضايا والأسئلة المطروحة على اختلاف أنواعها، وتعددها: الشخصية منها، والمجتمعية، والوطنية، وغيرها، من أجل تشكيل الذات الواثقة التي تستطيع فهم واقعها، ومعالجة ما يواجهها من عقبات وتحديات.

ومن أجل تحقيق أهداف الرواية، لابد من خروج الروائي من عباءة الأسلوب الوصفي أو المرآة العاكسة المحضة إلى الغوص في أعماق البنية الاجتماعية، التي تعد في الأغلب، محور الحدث الروائي؛ لأن الواقع الاجتماعي، هو المادة التي يستند إليها الروائي في مشروعه الثقافي، المتمثل بالرواية، التي يجب أن يكون أبرز أهدافها حماية المجتمع، وصون هويته، والذود عن حماه، وتوجيهه لامتلاك مقومات التحصين، والتسلح بالقيم، والمبادئ الكفيلة بتحصين المجتمع وحفظ هويته من الضياع، أو الذوبان، أو التهميش. وهذا يقود إلى تأصيل دور الأدب في تحصين هوية المجتمع وثقافته.

إن التساؤلات في خضم التطورات المتسارعة، انعكاس لنضج المجتمع، ووعي الطبقة المثقفة فيه، وإدراك النخبة لدورها الطليعي في مواجهة التحديات، التي يأتي على رأسها، حفظ الهوية، "كما أن التساؤل حول الهوية يعد من دون شك دليلا على الصحة الفكرية، وعلى حيوية

الأفراد والشعوب، إنه منشط قوي جدا لقدرتهم على التكيف مع إكراهات محيطهم وظروفهم العامة"[1].

فإكراهات المحيط والتحولات الجديدة باعث لكثرة الأسئلة وكثرة السائلين؛ تتحول بعده هذه الأسئلة إلى نسق عام، يتشكل ليستقطب كافة الجهود، وكافة تيارات المجتمع، وأطيافه، للذود عن ثوابت المجتمع، وجوامعه المشتركة. وهنا يأتي دور الرواية والروائي في الإجابة عن الأسئلة المتعلقة المطروحة كما أشرنا.

إن السرد الروائي القطري لم يكن بمعزل عن القضايا التي شملتها التحولات الجديدة، وعلى رأسها، الهوية، التي تعد إحدى أهم مواد النصوص السردية، ومضامينها، بل ومظهرا من مظاهر النص القطري على اختلاف أجناسه، وعلى رأسها الجنس الروائي؛ إذ بقيت حاضرة في مخيلة الروائيين، الذين يعدون أنفسهم جزءا من حركة الوطن والمجتمع، وكل فرد منهم يعد نفسه مشروعا ثقافيا؛ فأضحت قضايا المجتمع والوطن جزءا من همومهم، وتطلعاتهم نحو مستقبل أفضل لمجتمعهم، ووطنهم، من خلال محاولتهم إيجاد إجابة عن الأسئلة التي يطرحها المواطن.

إن المتتبع لمتون الرواية القطرية يلمس الاهتمام الكبير بتأصيل الثوابت، وفي مقدمتها الهوية، على اختلاف أبعادها: الهوية الشخصية، والوطنية، والثقافية، والدينية، والهوية المرتبطة باللغة، والهوية الاجتماعية؛ الأمر الذي يعكس انسجام الحركة الروائية القطرية مع ذاتها، ومع واقعها، والقضايا التي حظيت باهتمامها.

---

1 سعيد، أراق، مقال، مدارات المتفتح و المنغلق في التشكيلات الدلالية و التاريخية لمفهوم الهوية، مجلة عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت، المجلد 36 – أبريل/يونيو – 2008، ص 215.

إن الأسئلة التي تضمنتها الرواية القطرية نتلمسها في ثنايا السرد بشكل يعكس الوعي، وبعد النظر لدى الروائي؛ إذ تحمل هذه الأسئلة التي تزخر بها المتون الروائية، تطلعات الروائي الذي يعبر عن واقعه الاجتماعي، والنفسي بحس يتسم بالعمق والأصالة، أصالة أغلب الروائيين، وعمق بواعثهم التي حدت بهم إلى اختيار نصوص تراعي أبعادا كثيرة، تؤطر أغلبها الحداثة، ويسري في ثناياها عبق الأصالة، وهي ثنائية تعكس قدرة الروائي القطري على التفاعل مع الحركة الكونية والتطور الذي يجتاح العالم في كل مناحي الحياة، وهي معادلة تنم عن ذكاء، وقدرة على المواءمة، والتوفيق بين نسق قديم، حضوره يقي المجتمع وثوابته من الانزلاق في متاهات الحداثة في شقها غير المنضبط، ونسق جديد، يعكس حيوية المجتمع وثقته، وقدرته على التفاعل، ومسايرة الواقع الجديد، وهي مسايرة تستدعي الحذر والوعي من قبل الروائيين، لما يحويه النص بين سطوره من مضامين.

وعلى هذا الأساس، تعد الرواية من أهم أدوات المجتمع الثقافية، والروائيون من أهم مثقفي المجتمع، ووجوهه، التي تؤكد الدينامية في مواكبة التطور، وقدرته على استحضار هويته لجعلها أحد عناصر القوة للحركة الثقافية الواعدة؛ كي تحقق تطلعاتها التي تستشرف بها مكانة وطن وكينونة مجتمع، يمتلكان مقومات رصينة يأتي على رأسها القدرة على الحفاظ على الهوية والذود عنها بشكل حضاري، مواكب لحركة التطور الكوني. كما نجد هذا في المقطع الآتي من رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، الذي جسدته (حياة) زوجة (ناصر) في حوارها الداخلي مع ذاتها، "تهجم علي الأسئلة من جديد!! أين يكون زوجي الآن؟ أيكون مع زوجته الثانية؟ أيكون مع عشيقة جديدة يضحك ويرقص و[.....]؛ ويبث الكلمات المنمقة والشوق المرهف الذي يبخل به علي؟ أتكون قارئة الفنجان الغجرية على حق عندما ألمحت لي أن زوجي مشغول بسيدة

غيري؟"[1] وقد تعددت الأسئلة في هذا المقطع، وهي أسئلة تأخذ طابع الهجوم، دليل على فداحة الأمر، واستفحال الخلل النفسي، الذي انبرت الرواية القطرية من أجل معالجته، وتسليط الضوء عليه.

إن مقاربة الكتابة الروائية المتزنة والمواكبة، أصبحت مسؤولية، منوطة بالمثقفين القطريين – ومنهم الروائيين – لتحديد الكثير من القضايا التي تشكل هاجسا مجتمعيا، لاسيما في ظل الهجرة الوافدة، التي لا يمكن تجاهل أبعادها الثقافية وتأثيرها على بنية المجتمع وهويته، فهي هجرة ثقافية واجتماعية تتجاوز حدود البحث عن الرزق؛ لأن الوافد الجديد لديه ثقافة لها كل الاحترام والتقدير من قبل الدولة والمجتمع، وليس المطلوب مواجهتها، بل المطلوب تحصين المجتمع وتهيئته للتعايش معها بوعي. ولهذا يجب أن يزداد انشغال المثقفين بشكل عام، والروائيين بشكل خاص بهذا التحصين، والإجابة من خلال طرحهم عن كل التساؤلات التي تدور حول الهوية، واستثمار التراث والذاكرة الشعبية والموروث الثقافي وقيم المجتمع، من أجل هذه المهمة، وتمكين الهوية من التفاعل، والتعاطي مع الواقع الجديد دون الذوبان فيه.

ولم يغب هذا الأمر – كما أشرنا – عن الخطاب الروائي القطري، الذي تناول أسئلة الهوية، في ظل تزاحم الأنساق الجديدة، التي بدأت تتناسل، نتيجة للتغيرات في التركيبة السكانية، التي أحدثتها ظروف النهضة الشاملة في دولة قطر، ومتطلبات تحقيق رؤيتها لعام 2030، والاستعداد الكبير للحدث العالمي، المتمثل في تنظيم كأس العالم للعام 2022.

إن الثقافة الجديدة أو ما يسمى " البراديغم أو البراديغما" بكل ما تتضمن من مظاهر وظواهر، أدت إلى بروز مصطلحات جديرة بالإدراك والإمعان من قبل المواطن القطري، كالعولمة، وحقوق الإنسان، والحفاظ على البيئة، والتقنية الحديثة، ووسائل التواصل الاجتماعي.

---

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 17

كل ذلك أسهم في تشكيل أنماط ثقافية جديدة، لعبت دورا حاسما في تشكيل تجربة وعي جديد، تنعكس تمظهراتها على كافة أنماط الحياة في دولة قطر، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا واستهلاكيا؛ مما أدى إلى ظهور أنساق ثقافية جديدة، ولدها الواقع الجديد، وأدت إلى إنضاج البنية الفكرية والنفسية للإنسان القطري؛ فألهمته وعيا جديدا انعكس على ثراء الحركة الثقافية وعلى رأسها، الرواية التي أدت دورا كبيرا في تشكيل الوعي الجديد، لتضيف أدوارا تكاملية مع غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، مما أدى إلى تشكيل بنية ثقافية جعلت المجتمع يخطو خطوات واسعة نحو النهوض والتقدم.

كما منحتها هذه الخطوات المتنامية، قدرة على مواجهة الأزمات التي ظهرت على السطح، كأزمة الحصار مثلا، وقوة، لتحمل المسؤوليات الوطنية والإنسانية، كالظفر بتنظيم كأس العالم للعام 2022، أو كالتنافسية العالمية التي تحظى بها الخطوط الجوية القطرية وأسطولها الجوي أو التصنيف العالمي لمطار الدوحة (مطار حمد الدولي)، أو جودة الموانئ البحرية وضخامتها، وهي كلها معالم ومظاهر تعكس العمل الجاد وحجم التنمية، وكل هذا انعكاس لبنية ثقافية، واجتماعية، وتعليمية استثمرت الظروف المواتية، فخلقت جيلا واعدا جديدا، يمتلك رؤية، ووعيا جديدين. "إن الحالة الراهنة تستوجب من الأجيال على توالي العصور التأمل في الهوية بوصفها مفصل تحول ومقام انفتاح على ممارسات مستجدات العصر التي من شأنها أن تخلق بدائل مناسبة من دون إفراغ ثوابت مرجعية الهوية من محتواها التليد"[1].

وهو تأكيد لدور الرواية – مع غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى – وتفاعلها مع واقعها، وقدرتها على توظيف معطيات الواقع والإمكانات المتاحة، بالإضافة إلى الإفادة من المخزون

1 فيدوح، عبدالقادر، أيقونة الحرف و تأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، لبنان – بيروت، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، 2016، ص 61.

التراثي والثقافي والتاريخي؛ وهي كلها عوامل منحتها فرصة الانتقال إلى واقع ثقافي أوسع دائرة مما هو موجود بالفعل، واقع كان يقتصر فيه النتاج الأدبي على ألوان محدودة، تتمثل في الشعر والمسرح والقصة القصيرة، فكانت الإضافة الجديدة، دخول الرواية، المعترك الثقافي الذي أسهم، وسوف يسهم في تحصين ثوابت المجتمع، لخلق واقع بحلة جديدة تواكب العصر وتواجه التحديات.

وبعد هذا التقديم الذي استشرفنا من خلاله أبعاد السرد الروائي القطري، الذي ذهب بعيدا في تعاطيه مع تجربة الوعي الجديد. ونتيجة للدور المؤثر للرواية، كان لابد لنا في هذه الدراسة استقصاء دورها عن قرب، والكشف عن الدلالات التي تضمنتها الرواية القطرية والأنساق المخبوءة، والمضمرة في ثناياها، فيما يتعلق بالتحولات، وتشكيل الوعي الجديد، وما صاحبه من حراك ثقافي، مجتمعي.

وقد تم إطلاق عنوان (النسق وسؤال الرواية القطرية) على هذا المبحث. وهو عنوان يتم من خلاله تتبع النص الروائي القطري، والتعرف إلى أسئلة الرواية القطرية، التي بدورها تخامر وجدان الإنسان القطري، وعقله، من خلال نافذة الرواية، ودور الروائي القطري في صياغتها بالطريقة التي ظهرت فيها إلى الوجود، لنؤكد حقيقة ما ذهبنا إليه في هذا التقديم، وهي آلية كسرنا بها أفق انتظار المتلقي، لقناعتنا بأهمية طمأنته في مسألة لا تخضع للعبة الإيهام، التي لا تنفرد بها الرواية، فحسب، بل كل منتج، تبتدعه يد الإنسان، ويترقبه الآخر، وهي آلية، نقصد بها تشويق المتلقي للغوص في أغوار النص، ولطمأنته بقدرة أبناء قطر على التعاطي مع الثقافة الكونية، يضاف إليها مدى قدرة الثوابت على التكيف، والتعايش مع التغيرات الجديدة.

وسوف نتطرق في هذا المبحث إلى عنصرين اثنين، هما:

أ- الأثر المفتوح للرواية. ب- سياق الرواية المضمر.

أ – الأثر المفتوح للرواية

إن النسق الثقافي الحديث، وتجربة الوعي الجديد تتطلب نمطا جديدا للرواية، كما يتطلب تعاطيها مع الواقع والأحداث والتحولات أسلوبا جديدا أيضا، وهو من صميم الرواية الحداثية، التي يجب أن تواكب روح العصر والتطورات المتسارعة، "إن الانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي ويبعدها عن التأطير، ويهيئ فرصة وجود التميز والاختلاف في كل رواية"[1].

وذلك يعني أن الرواية يجب أن تكون ذات بنية منفتحة، من خلال قابلية التأويل والتفسير، كي تتجاوز حدود زمنها سواء في لحظة إنتاجها على يد مؤلفها، الذي تنصهر على يديه، عناصر الرواية، شخوصا وأحداثا وزمانا ومكانا، أو في لحظة صدورها ووقوعها في يد المتلقي. ويجب أن تكون أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع، ومعايشة له، فقد "أصبح الروائي في القرن العشرين ينظر إلى الرواية على أنها شكل مفتوح ولكن دون الادعاء أن لديه القدرة على تقديم صورة نمائية أو متكاملة لواقع اللاحدود. وهذا على خلاف الاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر وهو أن الرواية كانت سبيلا للسيطرة على الواقع"[2] .

ويأتي هذا ضمن التحولات التي طرأت على رواية القرن العشرين، ذات البنية المفتوحة التي تتجاوز حدود الانغلاق، زمانيا، ومكانيا، ولكنها في المجمل تعالج قضايا متعددة، وتتبنى تقنيات مختلفة في المعالجة، تأخذ بعين الاعتبار تطلعات المتلقي، وتلبية حاجاته. "وعندما نقول إن للرواية شكلا متميزا، فإننا نقصد أن الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أي إنه لا يوجد ما يجبر الكاتب على

---

1 شاهين، محمد، آفاق الرواية البنية و المؤثرات – دراسة .

2 المرجع نفسه.

استخدام الحوار في مكان معين دون الأمكنة الأخرى ولا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى. فالكاتب حر في إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التي يراها مناسبة"[1].

أي أن العمل الروائي، كعمل فني، يخضع لقدرة الروائي على كيفية تشكيل البنية السردية، وإنتاج النص بطريقة تميز كل من النص، والروائي؛ فالأمر ليس سردا نمطيا، بقدر ما هو قدرة على الإنتاج، ومهارة في توظيف تقنيات السرد وعناصره لخدمة النص وسير الأحداث فيه؛ لذلك كان مثلا، "ترتيب الأحداث في الرواية، وأولوية ذكرها جزءا أساسيا من تشكيل الرواية فنيا، وهو يعتمد أساسا على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته"[2].

وعلى الروائي أن يدرك أن عمله على المحك منذ لحظة ولادته الأولى، وأن ديمومته وحياته واستمراره، مسؤولية ينهض بها، من خلال التمكن من أدواته الروائية. "وتحتوي الرواية على عناصر متعددة من الرومانس والملحمة والشعر والكوميديا والتراجيديا والمسرحية بشكل عام. فالحوار مثلا يشكل جزءا مهما من الرواية، ولكن لا توجد تقنية معينة توجه الكاتب إلى سبل استخدامه وإلى مواقع هذا الاستخدام"[3].

إن اتساع مساحة الرواية مزية، على الروائي، استغلالها في تحقيق أهدافه ومقاصده من جانب، ومن جانب آخر شحذ همة تقنياته كي يستحوذ على لباب المتلقي وهو ما دفع الناقد الروسي (بوريس إيخنباوم Boris Eichenbaum) إلى القول: "إن البنية السردية للرواية بنية

---

1 المرجع السابق.

2 عامر، عزة عبداللطيف، الراوي و تقنيات القص الفني، مصر – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، ص 187.

3 شاهين، محمد، آفاق الرواية البنية والمؤثرات – دراسة .

فضفاضة لا يبحث فيها الروائي عن الحكاية فحسب، بل يبحث أيضا عن حكاية الحكاية"[1] وذلك يعني أن فضاء الرواية، يفترض فيه الانفتاح؛ انطلاقا من طابعها الشمولي، وقدرتها على استيعاب كافة الأجناس، ففي الرواية يمكن أن نجد الحكاية، والقول الشعبي، والنص الشعري، والأقصوصة، واللغة المحكية واليومية. "وللرواية هيمنة خاصة لما فيها من شمولية الحياة وعنفوانها، ليس فقط في مجال محليتها، بل أيضا خارج حدود المحلية، وتستمد هذه الهيمنة من التفاعل الذي ينشأ عادة بين خصوصية المحلية وعمومية الإنسانية (العالمية). ونجد على سبيل المثال، شخصية مميزة لكل من الرواية البريطانية والأمريكية والفرنسية والروسية تميزها محلية تاريخية وجغرافية واجتماعية وما شابه ذلك من أنواع المحلية، وفي الوقت نفسه، نجد أن هذه الرواية كتبت بوعي لشكل عالمي من أشكال الرواية عند أمم أخرى"[2]. أي أن الفضاء المادي للرواية لا يقف عند حدود، ولا يضع حواجز تحول دون التلاقي بين الأجناس الأدبية وتداخلها، ولكن يجب أن يكون وفق أسس علمية منهجية لا تخل بالسياق العام أو تربك الحبكة وبنية النص السردي، كما يشمل هذا التلاقي، الثقافات الأخرى، خارج نطاق المحلية، نتيجة للتأثير والتأثر بين هذه الثقافات.

إن التلاقي بين الثقافات هو جزء من التحولات التي طرأت على الجنس الروائي، وهذا يمنح الرواية ثراء وغنى. ولا يقف الأمر عند البناء الفني، بل يتعداه إلى البناء الفكري؛ لأن الانغلاق يعوق العمل الفني ويحجمه ويجعل بنيته لا تتجاوز حدود فئة معينة أو زمن معين، في حين أن العمل الفني الحي يتجاوز الحدود وينفتح على الثقافات، ويكون عابرا لكل المعوقات.

---

1 الكردي، عبدالرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مصر – القاهرة.، مكتبة الآداب – الطبعة الثالثة، 2005، ص 67.

2 شاهين، محمد، آفاق الرواية البنية والمؤثرات – دراسة.

"وبهذا التطور لم تعد الرواية هدفا للتسلية، أو قضاء الوقت، بل أصبحت عملا فكريا وفنيا يتطلب جهدا خاصا من الكاتب، ومن ثم جهدا متميزا من القارئ، الذي أصبح لزاما عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن يتأنى في قراءته، حتى يتمكن من متابعة الصورة، التي يرسمها الكاتب للشخصية، وتميزها بفردية لم يسبق لها نظير، وأصبح لزاما على القارئ أن يكون ملما بحضارة العصر؛ لأنها تعد جزءا من خلفية الرواية"[1]. وهذه الالتفاتة تبرز دور جمالية القراءة والتلقي، والتحول الذي طرأ على المناهج النقدية، بدءا، بموت المؤلف، ثم إعادة إنتاج النص، وهو التحول الذي منح القارئ، ونظرية التلقي مكانتهما المؤثرة في الأدب، على حساب المناهج السياقية، والنسقية.

إن البناء الفني والفكري هما الجناحان اللذان تحلق بهما الرواية، و" إن أي عمل أدبي أو أي نوع فني يستلزم عنصرين اثنين حتى يتم له البناء وهما المادة والمعالجة الفنية"[2]. وتختلف المادة وفقا للنوع الفني، فالمقال والشعر والقصة والرواية كلها أجناس أدبية مادتها اللغة، وإن اختلفت مستويات استخدام اللغة فيما بينها، فهي في الشعر مزيج بين الصورة والموسيقى بالإضافة إلى اللغة. أما المقال فيستخدمها في مستوى بسيط مختلف عن القصة والرواية اللذين يستخدمانها بصورة أكثر تركيبا، "بل يستخدمانها باعتبارها مزيجا من مستويات أخرى أو باعتبارها وسيلة لمادة أخرى"[3]، ولتقريب الصورة أكثر نضرب مثلا للمادة المستخدمة في بعض الأنواع الفنية الأخرى، فالنحت يستخدم الأحجار، والرسم مادته الألوان، والتمثيل مادته الحركة. أما الرواية، فهي جنس أدبي، يخضع إلى رؤية ومقاييس أخرى؛ لأن النص الروائي من

---

1 المرجع السابق.

2 الكردي، عبدالرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 79.

3 المرجع نفسه، ص 79.

النصوص التي تقبل التأويل والتفسير، فهو على هذا الأساس يكون نصا مغلقا، والنص المغلق كما يقول (إمبرتو إيكو Umberto Eco)، "هو النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير، أي أنه النص، كما يقول الذي (يقبل كل تأويل محتمل)"[1] أما النص المفتوح، فهو عكس النص المغلق، يكون على حد قول إيكو: إنك "لا تستطيع استخدام النص [المفتوح] كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه. فالنص المفتوح، مهما كان مفتوحا، لا يقبل أي تأويل"[2].

وبهذا يكون انغلاق النص الروائي، انفتاحا، لقابليته على التأويل، وأن أي عمل روائي يعد فضاء رحبا لاستيعاب غيره من الأجناس الأخرى، مما يجعل المتلقي هو من يأخذ النص، لا النص يأخذه. وبهذا تكون الرواية، كما يصفها (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin) بقوله:" تحاكي الرواية بسخرية كل الأنواع الأخرى – وبالضبط لأنها أنواع – وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحه إياها رنة أخرى"[3].

فالرواية هي الوعاء الحاضن لكل الأجناس الأدبية، وهي الجنس الأدبي المتجدد لأنه يحمل بذور حياته في داخله، حياة تستمدها الرواية من ثوبها الفضفاض، الذي تكتسي به بقية الأجناس، تتعايش فيها الفنون الأدبية لتكون قوتا يوظفه الروائي، وطاقة محركة لنصه لتنبعث منه الروح لتحقيق الأهداف الكبرى التي ينشدها. أما السبب الآخر لهذه الحياة فتتمثل في تقنية التمثيل، والتخييل اللذين يخرج بواسطتهما الروائي من قيود الواقع والنمط السائد الذي يحجب عنه التجلي والإبداع والخيال.

---

1 الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 273 .

2 المرجع نفسه، ص 273 .

3 يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، ص 5.

إن الفضاء الذي يجب أن تنفتح عليه الرواية، يختلف باختلاف طبيعة النص السردي، وقد تنوعت البنية السردية في الرواية القطرية على المستويين الفني والفكري فنجد [رواية العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، مزيجا بين البنية المغلقة والبنية المفتوحة؛ لأن النص السردي فيها قائم على أسس إيديولوجية تربوية تقوم على الوعظ والإرشاد؛ إذ إن البعد الديني أخذ مساحته في سير الأحداث، التي كان بطلها (سيف)، الباحث عن الحقيقة، يتحدث كثيرا عن الدين، والصلاة، وأداء الواجبات، وأركان الإسلام. كما في هذا المقطع الحواري، الذي دار بين (سيف)، و(دوبسون)، والد صديقه (براين)، حين كان سيف يتحدث مع (دوبسون) عن سبب ذهابه إلى الكنسية. "فأخبره، لأنه يحب أن يشكر الله على نعمه الكثيرة، فعجب من رأيه المخالف لرأي ابنه، الذي كان لا يؤمن بوجود الله، فأخبره بذلك فأجابه قائلا:

- أنا أيضا لم أؤمن بالله إلا عندما اكتشفت وجوده بنفسي، وقبل ذلك لم أصدق كلمة واحدة عما قيل عنه. إن الإيمان الحقيقي يأتي من الداخل، ولا جدوى من التحدث عنه إذا لم يشعر المرء بوجوده.....
- فقال سيف: هذا ما فكرت فيه كثيرا، وأعتقد أننا لو استطعنا رؤية الإله لعبدناه بصدق أكثر، أليس كذلك يا سيد دوبسون؟
- كلا، يا بني، إنه إله عظيم، ويكفي أن نشعر به دون أن نراه أو نلمسه...."[1].

من خلال المشهد السابق، الذي تعددت فيه الأصوات، والحوار الذي جرى بين الطرفين، نلمس أنه نص محكوم بالبعد الإيديولوجي، وذلك يعني أنه نص، "سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، ومن ثم فهو، نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 59.

معينة مفروضة"[1]، أي أنه نص موجه، فهو مفتوح على رأي "إمبرتو إيكو"، أي أن مساحة التأويل فيه ضيقة، ومحدودة، من قبل المؤلف، لأن (سيفا) يبحث عن حقيقة الوجود، وما يرتبط بها من الإيمان بالله، لذلك أضحت بنية المقطع، لا تعطي القارئ مجالا للتأويل، بل الذهاب في الاتجاه الذي يريده المؤلف، من المتلقي، وهي سوق المبررات من أجل ترسيخ عملية الإيمان.

ولو عدنا إلى النص بكامل بنيته، نجده يسير في هذا الاتجاه، رغم امتداد مساحة الزمن، وانفتاحه على أحداث أخرى رافقت النص، والتي تعد شكلا من أشكال انفتاح النص على غيره من النصوص، كالحكايات الأسطورية التي كانت تسردها الجدة ل(سيف)، "وكان سبق له أن سأل جدته عن سبب إغلاق تلك الغرف التي كان دخولها محظورا عليه وعلى غيره، فأخبرته مرة أنها آيلة للسقوط، وأخبرته مرة أخرى أن تلك الغرف تحوي حشرات ضارة كالعقارب وتحوي ثعابين، وقد سمع من غيرها أنها مسكونة بالجن"[2]. إن مثل هذه الحكايات الأسطورية، هي انفتاح على واقع زمني آخر، ونسق اجتماعي مختلف. كما أنها تفتح باب التأويل حول الجن، وعالمه، رغم أنه عالم غامض، ودخوله يفرض رؤية محددة على المتلقي.

بدأت منذ أن غادر (سيف) إلى العلاج في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي مرحلة زمنية متأخرة من الأحداث، ثم بدأ استرجاع الأحداث الزمنية، فبدأ السرد يسترجع حياة (سيف) منذ مرحلة الطفولة، وهذا يجعل الفترة الزمنية مغلقة ومحددة تبدأ بالدراسة وتنتهي في مرحلة الشفاء ويتوقف عندها السرد، رغم أن النص انفتح على فترات زمنية تتعلق بطفولة (سيف)، ومراحل حياته والمحطات الزمنية التي تخللت تلك المرحلة، ومنها قضاؤه فترة خمس سنوات مع جدته في شمال قطر ثم مرحلة الدراسة، ومرحلة التخرج، والعمل كطبيب في أحد المستشفيات،

---

1 الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 273 .

2 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 35 .

ثم تأتي فترة الحادث والسفر إلى العلاج، وكأن الأحداث بدأت من النهاية ثم بدأ الاستذكار والاسترجاع للزمن.

أما بخصوص المكان، فقد تخلل هذه المراحل حكايات وقصص من التراث الشعبي وبعض الأساطير المتعلقة بالجن، والحسد تدور أحداثها في أماكن محددة، تكثر فيها الحكايات حول أماكن وجود الجن، والخرافات التي تدور حول مواقع سكناه. كما تخلل النص بعض الحوارات، وتعدد الأصوات، وهو ما يجعل النص على المستوى الفني، شبه مفتوح، إلا أن نهايته لم تكن مفتوحة، بل كسرت الروائية أفق المتلقي، ولم تمنحه فسحة للتأمل بنهاية الأحداث. والمتعلقة بالبعد الإيديولوجي، والتزامها بقيم المجتمع، وعاداته وتقاليده، ومنظومته الاجتماعية والثقافية.

ولو ضربنا مثلا آخر في هذا الجانب من الرواية القطرية، أي حالة الانغلاق، والانفتاح، لوجدنا مثلا نفس التقييم ينطبق تقريبا، على رواية [تداعي الفصول] للروائية مريم آل سعد. "لنعترف أن انسحاق حلمها ما هو إلا أزمة جيل كامل. تحمل هي أعراض المرض، حينما يتخذ الطموح صورة شخص تسقط عليه حبك، لتحتفظ بينبوعك وتدفقك وذوبانك بالحياة. فسلطان لم يكن شخصا، بل كان قيمة ومعنى وتوجها. وعندما اختلت هذه المعايير اهتزت سارة معها، وكان عليها بناء نفسها من جديد في أجواء المعطيات التي حصلت عليه"[1]؛ إذ إن الرواية تعالج قضايا وأنساقا كثيرة، تنطوي على الكثير من التقنيات التي جعلت النص منفتحا على المستوى الفني، والتي تنوعت بين ديناميكية عناصر السرد، من خلال، لغة النص، ونوع الحوارات فيه، وتعدد الأصوات، وحيوية الشخوص، وتناغم عنصري الزمان والمكان مع أحداث السرد، والنهاية المفتوحة، وروعتها، والأمل الذي بثته الروائية في الختام، كل هذا أضفى على النص جمالا

1 آل سعد، مريم، تداعي الفصول –سارة وسلطان–، ص 282.

وروحا في بعده الفني، لكن النص غير ذلك في جانبه الفكري، لأنه يعالج قضية اجتماعية، تتعلق بمصداقية العمل، وتقارير اللجان، والثغرات التي رافقت أعمال هذه اللجان، اضطرت بعدها (سارة) إلى تقديم استقالتها، وعدم موافقتها على الزواج بالوزير (سلطان)؛ والانغلاق هنا يأتي، بسبب هيمنة البعد الاجتماعي، الذي لم تستطع سارة مواجهته، فانسحبت، وبقيت النهاية مفتوحة، معلنة عن الانفتاح الفني للنص، الذي أغلقه الخيط الفكري، بسبب تأثير القيود الاجتماعية، وسلطتها.

ونشير هنا أن البنية السردية في النصوص القطرية، ونتيجة لانتمائها للمرحلة الحديثة التي وصلت إليها الرواية سواء أكانت الغربية منها أم العربية؛ تبقى تنتمي إلى مرحلتها وعصرها، وهي تزخر بالانفتاح؛ نتيجة لتأثرها بالحركة العالمية الروائية، ولذلك اقتصرنا على نماذج معينة للتمثيل، بعيدا عن التوسع والإسهاب، وإيجازا لاختصار الفكرة، التي نجزم أن الأمثلة السالفة، تمكنت من توصيلها، والتعبير عنها.

إن النتيجة المؤكدة التي نشير إليها هنا، هي أن الرواية منذ سابق عهدها لا تعرف الانغلاق، بل إن المرويات السردية، يفترض فيها الانفتاح في أسلوبها، لا سيما الشفوية منها. وإذا كان هناك من يطلق عليها صفة الانغلاق، فهي مسألة نسبية، مبعثها المقارنة بين نص وآخر؛ فقلما نجد نصا لا تتعدد فيه اللغات، والأصوات، أو تقنيات السرد. وهو حكم لم يكن وليد اللحظة؛ إذ "يصح القول بأن النثر العربي في القرن التاسع عشر انتهى إلى إفراز أسلوبين من التعبير اللغوي، لكل منهما خصائصه وسماته، ودرجة تمثيله للمرجعيات الثقافية والاجتماعية،

ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح"، فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ"نموذج التعبير اللغوي المغلق"[1].

إن الفرز الذي تمخض عنه هذان الأسلوبان، يعكس أهمية انفتاح الرواية، لأن الانغلاق يحجم دور الرواية، ويضيق عليها الخناق، ولا يجعلها تؤدي دورها، أو القالب الذي يؤطر الرواية شكلا ومضمونا، وهذا لا ينطبق فقط على لغة الرواية وأسلوبها، فحسب، بل، ينطبق أيضا، على لغة الصحافة، حين نشأتها في الحقبة الزمنية التي تمت الإشارة إليها. "فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئا جديدا آنذاك، ومهد الأمر للرواية بأن أخذت بهذا الأسلوب في أول أمرها، ثم كيفته لأغراضها في الوصف والتخيل، وصار وسيلتها التعبيرية"[2]. ويأتي انفتاح الرواية ومعها الصحافة، بسبب طبيعتهما التي تستدعي التواصل والانفتاح، والتفاعل مع التطورات الحاصلة، بعيدا عن النموذج المغلق؛ الذي " قطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق شبه مغلق من القيود، فيما يتصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتكلف والتعمية والحذلقة"[3]. وهو الأسلوب الذي انتهجته المجالات الأخرى في التأليف، وقد تلاشى بمرور الزمن، ولم تكتب له الحياة.

ب- سياق الرواية المضمر.

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية في واقعنا المعاصر، لهذا لابد أن تؤدي مهارة المؤلف أو الروائي دورا بارزا في إنتاج النص. ولعل النهضة العلمية العالمية والتلاقي الحضاري

---

1 إبراهيم، عبدالله، السردية العربية الحديثة ج1 تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة، لبنان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013، ص 86.

2 المرجع نفسه، ص87.

3 المرجع نفسه، ص86.

والثقافي والمعرفي بين الشعوب دفع إلى أهمية امتلاك المثقف آليات وتقنيات تمنحه فرص العالمية كمفوض وكصوت يعبر عن ثقافة الوطن والمجتمع الذي ينتمي إليه.

إن التحولات التقنية التي طرأت على البنية السردية والمتون الروائية، وفق التقنيات الحديثة، منحها تميزا، من بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهي تحولات ناتجة عن تفاعلات، أخذت مداها الزمني، منذ أن عرفت الرواية، ولذلك نسمع كثيرا عن التطور الزمني للرواية، التي مرت بمراحل، كالرواية القديمة والرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة والرواية الجديدة ورواية الحداثة، ورواية ما بعد الحداثة. وهذا يعني ديناميكية الرواية، وتطورها، وقدرتها على التكيف.

ففي أوروبا، وبالتحديد "في القرن العشرين، تغيرت أحوال المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى، وفقد الكاتب ثقته بمؤسسات مجتمعه التي كانت تفرض هيمنتها على الفرد. ونتيجة لذلك استقل الكاتب عن المجتمع، وأصبحت له هوية مستقلة مكوناتها، فنيته، لا قيم وعادات وتقاليد ورغبات المجتمع بشكل عام"[1]، وهذه معان ودلالات تعكس حالة الحراك الروائي وتطوره، واستقلالية كاتب الرواية في ذات الوقت، الذي يتمرد في لحظة من اللحظات في حال تقييده بنظم وقوانين تتناقض وأهمية الحرية وارتباطها الوثيق بالكتابة، وهي الأسباب التي دفعت الروائي الأوروبي للخروج من تلك القيود، وهذا بدوره يؤكد أن الرواية جنس أدبي، له حضوره، الذي تحضر معها شخصية الروائي وقدرته على كيفية توظيف تقنيات السرد الروائي، لخدمة أهدافه ومقاصده، التي يبثها من خلال النص، الذي له، "بنيتان: إحداهما هي البنية الأساسية، التي تتألف من مجموع العلامات، التي تتألف منها المادة المكتوبة، والثانية هي البنية الشعرية،

1 شاهين، محمد، آفاق الرواية البنية والمؤثرات – دراسة.

وهي تلك التي تتحقق لدى القارئ من تفسيره، واستيعابه لما في النص من بنى، وقد يكون التأويل أحد مصادر البنية الشعرية"[1].

إن عمق الكاتب أو الروائي، ومتانة المتن السردي، وسياق الرواية؛ كلها تقوم على التأمل والتأويل واختراق البنى السطحية إلى المعاني العميقة التي تتدثر في ثنايا البنية العميقة، والمعنى المخبوء خلف المعنى الظاهري، وفي هذا يقول أفلاطون Plato: "ذلك أن العالم المرئي بما له من ظواهر خاصة إذا كان يستمد وجوده الحقيقي من العقل الكلي، فقد يجد هذا المعنى تطبيقه في اللفظ البارز إلى عالم الظاهر. فهذا اللفظ ظلاله شاحبة؛ أما حقيقته فتقع في عالم المثل التي تعد الألفاظ صورها الظلية"[2]، وهذا القول يدفعنا إلى استحضار الحقيقة، التي تؤكد أهمية حضور المتلقي الواعي، حال وقوع النص بيده، ليبدأ هذا النص رحلة جديدة على يد المتلقي، الذي يقوم بإعادة إنتاجه، وعملية إعادة الإنتاج هذه يصاحبها الكثير من المفاهيم، كفهم سياق النص الروائي وتفسيره وتأويله وتقييمه تقييما يكشف عن بناه وعن أنساقه الظاهرة والمضمرة، السطحية والعميقة دلاليا وفنيا، وهي مسألة أيضا مرتبطة ارتباطا وثيقا بمستوى المتلقي نفسه، سواء أكان متلقيا عاديا، أم هاويا، أم متخصصا، ولكن تبقى الرواية ذات قيمة كبرى في الوسط الثقافي؛ إذ ظهر من بين المنظرين، من يقول إن النص الروائي هو نص نخبة مع وجود المتذوقين من مستويات القراء الآخرين والقراءات الأخرى.

ونحن هنا لا نتحدث عن مزاج قارئ يتلهى في حكاية أو رواية سردية. الحديث عن قارئ استوعب النص السردي من جميع جوانبه، وسياقاته، وأدركه شكلا ومضمونا. قارئ تجاوز القراءة التقليدية، إلى قراءة من نوع آخر، "ولا تقوم قراءة الرواية على الطريقة التقليدية السائدة أي:

---

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 275.

2 الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، ص 302.

البحث عن معنى مباشر، وثابت، في النص، هو ذلك المعنى الذي رمى إليه المؤلف، ومن جهة أخرى لا تقتصر قراءة الرواية على تلقي الجانب المعرفي من النص، وإنما تشمل أيضا الاستمتاع، والتلذذ بقراءة السرد، والاندماج بما فيه من عوالم متخيلة..."[1].

الحديث عن قارئ ناقد، وقارئ يمتلك قدرة على تقييم النص الأدبي، وتلمس سياقاته، ودلالاته. قارئ متأمل، لديه القدرة على فرز معاني النص وصوره وجمالياته، سواء على مستوى العناصر المكونة للبنية السردية التي تعبر عن واقع النص وأهدافه، وشكله الظاهري، وسياقه، وقدرة الروائي على توظيف أدواته من جانب، أو من جانب آخر، ما يتعلق بجماليات النص والتذوق الفني الذي يتجاوز حدود السطح إلى العمق، ويتجاوز حدود الجمال الظاهري إلى الجمال الخفي، وإدراك مراوغة النص والتعاطي مع هذه المراوغة بمثلها أو أبرع منها. أي "قراءة تأملية دقيقة، لا تكتفي بالنظر الأفقي السطحي، الذي يقتصر على متابعة الأحداث، وتتبع الزمن، والتعرف إلى الشخوص، بل ينبغي أن تكون القراءة مرتكزة على التحديق في الزوايا الظليلة، والبقع المعتمة، من المبنى الحكائي، ومعرفة ما لم يقل عن طريق ما يقال، من باب الإيحاء، والتلميح، وهذا بطبيعة الحال ينقل القارئ من قارئ متقبل فحسب، إلى قارئ منتج، على أساس أن النص الروائي بما يحيل إليه من مرجعيات مختلفة، ومتعددة، نص مفتوح على احتمالات عدة.."[2].

إن اللغة الخاصة بالسرد، والأسلوب الموارب، والمخاتل للتعبير عن دلالاتها – التي كثيرا ما تتخفى، لأسباب بعضها، يتعلق بظروف مانعة، تتطلب الإضمار، وأخرى مرتبطة بالإنتاج الجمالي والدلالي– هو ما يزيل التصور السائد لدى الكثير من الناس، الذين "يعتقدون

---

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 273.

2 المرجع نفسه، ص 273.

أن القراءة لا تتجاوز البحث عن المعنى المباشر، والتلقائي، الذي يمكن للقارئ العادي ادعاء العثور عليه، والصحيح أن القراءة هي ضرب من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة، والمحتملة، التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص، ويفسر، ويشرح، فهو، مثلما يؤكد "جوناثان كيللر Jonathan Keller"، الاعتراف بالمعنى الذي يجمع عليه المفسرون، وليس المعنى الذي قصد إليه الكاتب والمبدع"[1]. وإدراكا للهالة التخييلية التي تتشح بها الرواية، واللغة الخاصة التي يتنكبها السرد في جنبات النص الروائي؛ فإن ذلك يدفعنا إلى إلقاء الضوء على سياق الرواية. لذلك لابد من الحديث عن وجهتي البنية التركيبية (السطحية والعميقة) التي برع فيهما نعوم تشومسكي Chomsky Naom، العالم اللغوي الأمريكي، الذي اعتنى بالجملة التي هي بؤرة التحليل اللغوي من حيث علاقتها بالمعنى وتحقيقها على وجهين: سطحي خارجي ظاهر، وتحتي باطني عميق.

فالبنية السطحية تعني الجمل المنطوقة بالسلسة الصوتية المتتابعة في لسان المتكلم. أما البنية العميقة، فتعني البنى الأساسية التي يمكن تحويلها إلى جمل، وهي القواعد والضوابط للغة المنطوقة. أي أن البنية العميقة تمثل الحركات النفسانية والفكرية والجسدية، وهي القوة المحركة والقادرة على توليد ما لا حصر له من الجمل.

وأمام هذه المفاهيم والمصطلحات؛ فإننا نشير هنا أن التراث العربي القديم أولى التركيب اللغوي اهتماما كبيرا، رغم عدم ورود المصطلحين العميق والسطحي في كتب التراث والأدبيات القديمة، لكن ورد التعبير عنهما بشكل ضمني، بتقدير ما ليس له وجود ظاهري، اعتمادا على الحضور الذهني دون حاجة إلى تلفظ المتكلم الذي يستحضر المعنى الخفي، والمدلول العميق، الذي لا يمكن استحضار جوهره بواسطة المعنى الظاهر. وهو يدعم رأي التوليدية الحديثة، التي

---

1 المرجع السابق، ص 267.

تقول: " إن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة في الكلام إلى حد كبير، أساسية لتفهمه وإعطائه التفسير الدلالي"[1]. أي أن الحقيقة حاضرة في ذهن المتكلم ضمنيا، وهو ما يجب على المتلقي أيضا، استحضاره، وكأن البنيتين السطحية، والعميقة وجهان لعملة واحدة.

كما أنه من المفيد، الإشارة إلى أن الأثر النفسي الذي يحدثه التحفيز والاستفزاز بسبب إضمار المعنى لدفع الفكر إلى الاشتغال؛ يعد إضافة نوعية للنص وبنيته السردية على المستويين الفكري، والجمالي، لأن تواري المعنى، يشكل استفزازا للذهن من أجل بلوغ المخفي الذي لا يتوفر في حال الدلالة الواضحة، "وعليه فإن الأثر النفسي الناجم عن الاحتجاب المؤقت للمعنى، يكون أعظم من الأثر الناجم عن إدراك الدلالة الساخرة أو البالغة بوضوح"[2].

وهي الرؤية، التي تتفق ورؤية ديفيد بيتسون David Bateson، الذي يطلق على الحد الفاصل بين المعنى السطحي والمعنى العميق اسم "الفجوة المعنوية" ويعدها معيارا لجمال العبارة التي تحضر كلما اتسعت "الفجوة الدلالية"، التي يعدها المسافة الضبابية التي ينبغي على الفكر اجتيازها بانتقاله من الشكل اللغوي إلى المحتوى الدلالي الكامن. "والمسافة الضبابية هي الغموض أو الستر الأسلوبي الذي يستخلص وراءه المعنى الجمالي، والذي يسعى الفكر إلى إماطته في سبيل بلوغ المعنى، وهذا هو مبعث شعور النفس بالاهتزاز والأريحية"[3].

بعد هذه الإشارة السريعة للبنيتين السطحية والعميقة، وما يمثلانه يمكننا الولوج إلى نماذج مما تضمنته الرواية القطرية، للتمثيل للبنية السطحية، والبنية العميقة، والبرهنة على حضورهما

---

1 رشيد، هدى صلاح، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، المغرب – الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، 2015، ص 381.

2 حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، العراق – البصرة، دار الفكر للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2013، ص 358.

3 المرجع نفسه، ص 358 .

في ثنايا النص السردي القطري، والتأكيد على أنهما ملمحان من ملامحه، وسياقا من سياقاته؛ تارة الظاهرة، وأخرى المضمرة. وذلك من خلال تلمس الدلالات والمعاني التي تسير جنبا إلى جنب مع أحداث النص السردي، التي تعد اللغة بدلالاتها العميقة والسطحية، الرئة التي يتنفس بواسطتها النص، وعناصره وتقنياته، وهي المقياس الحقيقي لقدرة الروائي، ومبعث سلطته من أجل إبداع نصه وإنتاجه إنتاجا جماليا، وسبيلا تتحقق من خلاله مقاصد النص، والتطلعات التي ينشدها الروائي، وهي كلها آليات تجسد دور الرواية، وأثرها في تشكيل اتجاهات الرأي العام؛ لأنها وسيلة إعلامية وثقافية لها تأثيرها في صنع الأحداث، ومعالجة التحديات.

ويمكننا تتبع الدلالات من منظورها السطحي والعميق في بعض الروايات القطرية، كي ندرك مستوى الخطاب الروائي القطري، وقدرته على استخدام هذه التقنية، وتوظيفها لخدمة النص ومقاصده. وانطلاقا من كون "الحدث – في الرواية – يعد علامة، وما ينتج عنه، أو يؤدي إليه، هو القيمة التي ترتبط به. وأما الشخص الذي يقع له الحدث، أو يقوم به، فهو ذات، والذوات هي الأخرى، علامات ترتبط بها قيم معينة تتصارع، أو تتنافى، مع قيم أخرى ترتبط بعلامات أخرى.."[1]، وبناء على هذه الرؤية، يمكننا، متابعة أحداث المقطع السردي الآتي، في رواية [روعان] لمريم النعيمي، والتمعن في مضامينه، وبنيته السطحية، والعميقة، "أهل القرية أناس للغاية، معدمون تقريبا، يكسبون قوتهم من العمل في البحر، وليس البحر مصطادا جم المنافع معهم على الدوام، كما أن السيد وبعض الأغنياء من خارج القرية هم من يتحكم في ثروات البحر، فكل مراكب الصيد ملكهم، وتلك التي يملكها البعض شراكة تفرض عليها إتاوات كبيرة تفقدهم فرحة ما قد يجود به عليهم في مواسم معينة. وهذه الحالة جعلتهم يعانون كثيرا، ولا يقبلون

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 275.

وافدا جديدا يزاحمهم الرزق القليل، مع أن الشيوخ يقولون إن الرزق مقسوم، وأن الله كريم مع الكرماء، وأن الذين يتضرعون إلى السماء يجدون رزقهم"[1].

في هذا المقطع، إسقاطات، تتحدث عن إنسان البحر، والسلطة الاجتماعية والاقتصادية، التي كانت تتحكم بموارد البحر، في مشهد اختلطت فيه الإيديولوجيا مع المصلحة الذاتية والأنا، حين قام السيد ومعه الأغنياء في توظيف هذه الإيديولوجيا لتحقيق مآربهم. والمستوى السطحي والعميق في آن واحد، يتجسد في المعنى الدلالي المخبوء في مفردة الشيوخ التي لا نعلم، هل المقصود بها رجال الدين الذين يؤدلجون السعي وكسب الرزق، والتبرير بأنه مقسوم ومقدر من السماء، كي تطمئن نفس الإنسان، وتقنع. أم أنه مرتبط بالوجهاء، والسادة وشيوخ القرية، الذين يبررون الاستيلاء على مقدرات أهل القرية بهذه الإيديولوجية، بصورتها الحتمية، التي تخدر أهل القرية؛ مما يفسح في المجال للآخرين ويمكنهم من السيطرة على خيرات قريتهم، وسلب قوت يومهم!.

ويتواصل السرد في رواية [روعان]، وبناه السطحية والعميقة تتناوب على كشف الدلالات المثيرة، فهذه أم مريم قبل موتها، "أوصتها بأمر وحيد: "لا تتزوجي زنجيا حتى لو بقيت عزباء طول العمر"[2]، وهي صورة تكشف عن البنية الفكرية العميقة للواقع الاجتماعي الذي يرفض تزويج هذه الفئة من البشر، لأسباب عديدة، منها اللون، ومنها التفاوت الطبقي، والقبلي، أما السبب المباشر، والسطحي، فهو الشكوك التي دارت حول الزنجي "مرجان" أو "روعان"، الذي صارحه الشيخ أبو حازم، وصاح في وجهه مرة: "أنت مسكون بجني لا يؤمن سوى بالدم، غوايته

1 النعيمي، مريم، روعان، لبنان – بيروت، منتدى المعارف، الطبعة الأولى، 2017، ص 13–14.
2 المصدر نفسه، ص 48.

رؤية الدماء في كل مكان، ولا يهمه أي شيء على الإطلاق..."[1]. ولعل الأحاديث عن الجن، وادعاء المس به، صورة تعكس ثقافة المجتمع في ذلك الوقت الذي تشغل تفكيره الخرافات، وتأخذ مساحة ليست بسيطة من موروثه، ومن حكاياته، ومن بنيته الذهنية.

ولم تخل مقاصد النص من الإسقاطات التي تلقي باللائمة على الاستعمار ودوره في التجهيل، والتفريق من أجل السيادة وبسط النفوذ. فنجد (مرجان) أو كما يطلقون عليه الزنجي القادم من الشواطئ الأفريقية، يتذكر أيامه في بلده الأصلي تنزانيا، حين بيع في سوق النخاسة بيد أمه، "وبدأت الحيرة تدب في شقوق القلب، ولا عقل يستطيع التفكير ليصل إلى إجابة تهدئ روعه. وعاد ككل مرة بذاكرته المثقلة بالغضب والوحدة إلى أيامه في (ممباسا)، تذكر أشقاءه الذين بكوا لما رأوا والدته تقبض بعض المال من الجنود الإنكليز وهي ترسم ابتسامة بليدة على وجهها الفاقد لكل ملامح الطيبة الموجودة في الأمهات، ولم يفهم هو ما الذي يبكيهم فعلا، لم يعرف أنها باعت روحها للشيطان، كلما اشتدت الفاقة في البلد باعت جزءا منها لعملائه..."[2]. وتبرز دلالات هذا المقطع، التي تعكس حيرة الإنسان، وفقدان هويته.

فالحيرة هنا تعكس حالة الضياع، والانهزام مهما كان المرء قويا؛ لأن الهزيمة النفسية أعتى تأثيرا مما سواها. وفي هذا المقطع، نجد انهزام الأمومة أمام الفاقة والحاجة والجهل، وأهم هذه الدلالات، بيع الإنسان للكرامة والوطن وللقيم، والضعف والاستكانة أمام نزوات النفس ورغباتها التي تصل أحيانا إلى حد الجنون، الذي يبلغ أقصى درجاته حين يعبث في براءة الطفولة، ويمتهنها، ويتجاوز الحدود في استغلالها. كما تعكس هذه الدلالات عمق توغل المستعمر، وعبثه بالشعوب، والقيم الإنسانية التي يدعي الدفاع عنها، إذ يبرز التناقض من خلال

---

1 المصدر السابق، ص 36.

2 المصدر نفسه، ص 51.

الادعاء الظاهري بصون الحقوق، لكنه في الخفاء يسير باتجاه آخر، لا يرعى القيم الإنسانية؛ التي الأصل فيها عدم التجزيء.

وفي رواية [في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة، تتجلى الدلالات التي تعبر عن نسق اجتماعي يمنع لقاء العريس بالفتاة قبل الزواج، لكن لغة العيون، والنظرة الأولى هي اللغة التي تتعانق بواسطتها تلك القلوب، فهذا (جفال) و(شريفة)، تشاء المصادفة أن تجمعهما في المستشفى حين جاء (جفال) للتبرع بالدم إلى والدة زميله يوسف، فرأى شريفة هناك، وتعلق بها قلبه، "لقد رآها منذ سنين طويلة في المستشفى، عندما كانت والدتها مريضة، وكان هو هناك للتبرع بالدم لاحتياجها لذلك، وتبرعه بالدم وطد علاقته بيوسف بعد أن كان مجرد زميل، وكذلك نشأت علاقة بينه وبين شقيقته،، عندما رآها ولكنها كانت علاقة صامتة، فقد كان يراها أحيانا عندما يكون في زيارات لشقيقها، يراها خارجة من البيت أو عائدة إليه، وأعجب بها منذ رآها وتمنى الزواج بها"[1].

إن من سياقات الرواية القطرية، والأنساق المضمرة التي عالجتها؛ عدم قدرة الرجل التحدث مع المرأة، التي يرغب الزواج بها، إلا وفق نظام اجتماعي معين. ودلالات هذا المقطع بمعانيها المباشرة، ومستواها السطحي، تتحدث عن هذا المعنى، لكن المستوى العميق للدلالات في المقطع السردي، يذهب إلى أبعد من المعنى السطحي، وإلى ما هو أعمق، من خلال الربط بين التبرع بالدم الذي وطد علاقة الصداقة بين الصديقين، وبين رابطة المصاهرة، التي تمثلت في رغبة جفال خطبة شريفة، شقيقة زميله يوسف، وكأن حادثة التبرع بالدم، بمعناها الظاهر، ما هي إلا تمهيد إلى تحقيق هدف أبعد، وغاية أعمق، وهي رابطة الدم، التي سوف تنتج عن المصاهرة. قد يقول قائل أن هذا المعنى – ربما – لم يكن يقصده الروائي، ولكن لا ضير من

---

1 خليفة، شعاع، في انتظار الصافرة، ص 59.

توليدنا لهذا المعنى، واقتناصه وتأويله، لأن ذلك ملمح مهم – ربما – يعكس قدرتنا على التخريج والتأويل، وهو حق مشروع طالما كان المنهج التأويلي، أحد الأدوات المتبعة في هذه الدراسة، لفهم سياقاتها، وأنساقها، ومضمراتها، وبناها السطحية، والعميقة، ومعانيها الظاهرة، والمستترة، وذلك في إطار عنوان الدراسة العريض (النسق المضمر)، وتدعيما له.

وفي رواية [زبد الطين] لجمال فايز، تتجلى الدلالات السطحية، في بعض المقاطع، التي يعبر عنها حنين والد ناصر وعبدالله إلى ماضيه، وهو يتذكر زوجته، التي وافاها الأجل، وظل وفيا لها، ولم يتزوج بأخرى، "توقف أمام النخلة التي تتوسط فناء البيت، يتأملها والبئر بجوارها وزوجته، وهي جالسة تسند ظهرها على جدار البئر، تحضن ابنه العريس، [ناصر] يوم كان رضيعا...تضعه في حجرها..ترضعه من صدرها..جال ببصره في ما حوله، [في ساحة بيته الكبير]، الذي بناه يوم كان اللؤلؤ السند، [مصدر الرزق] للحياة.. يومها كان بيته مثل بقية البيوت..مبنيا من الحصى والطين.."[1]، لكن بعد ظهور البترول تحولت كل البيوت إلى عمارات حديثة إلا بيته، "لكن ظل بيته على حاله، فأصبح معلما بين البيوت حديثة البناء والعمارات المتباينة في عدد أدوارها. جلس أسند ظهره ورأسه على جذع النخلة..تذكره ماضيه، أثار فيه حمية النهام القابع في أعماقه:

– دعيني قتيل الشوق يا عيوني.

– إلى من أداعي بهذا الشوق يا عيوني.

– بعد ما غبت عن حياتي يا عيوني.."[2].

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 21.

2 المصدر نفسه، ص 21.

وهو مشهد يعكس حالة التناقض بين الأجيال، بين جيل مشدود إلى ماضيه، ويرفض التغيير، وبين واقع ضاغط يفرض نفسه، وهو ما اتضح في إصرار والد عبدالله وناصر على عدم التغيير، مستحضرا، ذكريات الماضي المتمثلة بذكرياته مع زوجته، والبئر، والنخلة، وصوت النهام، الذي يفجر فيه الشوق والحنين. وهي كلها دلالات على حالة الصراع الثقافي والاجتماعي، والتحولات الجديدة.

وأمام مشهد البيت القديم، ترتفع البنايات بأدوارها الشاهقة، في إشارة للتحول، والنسق الجديد بدلالاته العميقة التي تعبر عنها صور مقاطع النصوص السردية وعباراتها ومفرداتها على امتداد المساحة التي تشغلها الرواية القطرية، في المشهد الثقافي الذي يواكب حركة التحولات المتسارعة، والأنساق الجديدة التي تمخضت عنها، في تحول قلب المشهد، فجعل المضمر في يوم ما، وأنصاره يعلنون مبادئهم، والمعلن في مرحلة من الزمن، يتوارى بحياء، ليصبح مضمرا، خافتا.

وفي رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة: "أصبحت شيخة تفكر في الأعمال التجارية باهتمام أكبر منذ أن نجح مشغلها، فنجاحها جعلها تشعر أن النجاح ليس بالأمر الصعب، ويمكن أن يتحقق دائما"[1]. وهي صورة للوعي الجديد، تمثلت في دخول المرأة معترك العمل الوظيفي في مؤسسات الدولة. ثم تطور تفكيرها، وأصبحت تطمح للعمل في التجارة.

أما أختها نورة، "فقد تغلغلت الرغبة في شراء البيت [القديم] في نفسها، وتحولت بمضي الأيام إلى حلم يكاد لا يغادر مخيلتها،.....وكان يدفعها أيضا الهدم المستمر للبيوت القديمة لبناء منشآت حديثة"[2]. نورة التي واصلت دراستها في الفترة المسائية، وصارت خريجة دار المعلمات

---

1 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 112.

2 المصدر نفسه، ص 112.

بعد إنهائها المرحلة الإعدادية، تصبح معلمة، ثم مديرة مدرسة، تطمح إلى الحفاظ على التراث الذي تراه يتآكل أمام التحولات الجديدة، في مشهد، دلالاته تتزاحم فيها السطحية، والإيحاءات العميقة، التي لا تكشف عن التحولات بين شخصين مختلفين في الرؤية والتفكير، بل بين الشخص وذاته، أي نورة وذاتها، نورة التي عاصرت القديم، وتكيفت مع الحديث، وتاقت نفسها للحفاظ على القديم. وهو مشهد على النقيض من المقطع السابق الذي رأينا فيه والد ناصر وعبدالله، يصارع موج التغيير العاتي؛ إذ نلمس في هذا المشهد الواقعية، وموضوعية التعاطي، والتوفيق بين الجديد الذي لا مفر منه، ولا محيص عنه، وبين القديم الذي يمثل قيمة، يجب أن تكون حاضرة في أذهان الأجيال، مهما اشتد الصراع، ومهما اتسعت مساحة الأبعاد التي تأخذها أشكال التحولات.

وفي مقطع آخر في نفس الرواية، يأتي رجل إلى شيخة، وأختها نورة، لشراء بيتهم القديم الذي يقع في الخور. ودلالات هذا المقطع السردي توحي بعمق التحولات، وفي ذات الوقت، بتبلور صورة إدارات الدولة، واتباعها نظاما حديثا في التخطيط، بدلا من العشوائية، ووضع اليد، قبل تشكيل مؤسسات الدولة على أسس حديثة. وتوحي دلالات المقطع، بمعرفة هذا الرجل بالمشاريع المستقبلية؛ الأمر الذي دفعه إلى تقديم عرض شراء البيت، "وكان الرجل الذي رغب في شراء البيت، يعلم أن ذلك البيت كان ضمن خطة شراء الدولة، التي كانت في العادة تدفع أسعارا مضاعفة لسعر البيت كعوض نظير إخراج الأهالي من بيوتهم، وكان الناس يسمون هذا النوع من الشراء(القص)، وكانت كلمة (القص) بحد ذاتها تشيع البهجة والسرور في النفوس، وكثيرا ما كان هذا (القص) يسبب الغنى لأصحابه"[1].

1 المصدر السابق، ص 107.

ومن خلال دلالات المقطع السردي السابق، نرى مفهوما جديدا، تتناوله الرواية القطرية، وهو "القص" أو "التثمين"؛ وهي أرض تقتطعها الدولة، تقع في موقع تريد الدولة تحويله إلى مشروع، وهي عبارة عن بيت أو بيوت أو أرض فضاء مملوكة لأحد الأفراد، فتقوم الدولة بتعويض صاحب الأرض أو صاحب البيت، وشرائه بثمن معين، يكون عادة لصالح المواطن أو المالك، وهو أمر يشيع البهجة والسرور، ويغير حال المواطن، وينقله من حال إلى حال. ويؤدي إلى واقع اجتماعي جديد، تنعكس آثاره إيجابا على المجتمع، لا سيما في ظل الوفرة المادية للدولة، التي تعتبر المواطن شريكا أساسيا في نهضة بلاده وتطورها.

وهكذا أسهمت الرواية القطرية، وسياقاتها، إسهاما فاعلا في رصد التحولات الجديدة، ذات العلاقة بالأنساق الجديدة أو القديمة، وكذلك تحديد المسار فيما يختص بالهوية، والإجابة عن الأسئلة المتعلقة بها. كما هيأت المجتمع للتفاعل مع هذه التحولات، من خلال رصدها، وتحديد النافع منها، وغير النافع، لا سيما تلك التحولات التي تتسق مع الثوابت والهوية، أو العكس.

الفصل الثالث: الأنساق الثقافية المضمرة

المبحث الأول: الهوية الثقافية في السرد الروائي القطري.

أ- نسق الفحولة.

ب- نسق الهوية.

المبحث الثاني: تقنيات السرد الروائي القطري.

أولا: إنتاج الدلالة السردية.

أ- جماليات السرد- المكان نموذجا-.

ب- القول الروائي بين اللغة والدلالة.

ثانيا: الخطاب والسرد.

أ- الحوارية في السرد الحكائي.

ب- بنية القصد وجمالية التلقي للمقطع السردي.

الفصل الثالث: الأنساق الثقافية المضمرة

تعد الرواية نقطة تحول في تاريخ الأجناس الأدبية في دولة قطر، كما أنها نقطة تحول في تاريخ الثقافة القطرية بشكل عام. واللافت في هذه التجربة؛ تنوع مضامين موضوعاتها، وكثرة الأنساق الثقافية والاجتماعية التي عالجتها. وهذا ليس أمرا غريبا في ظل التحولات الحادة التي شهدتها الساحة العالمية، والتي تأثر بها المجتمع القطري تأثرا كبيرا. والمتتبع للمتون السردية، التي حفلت بها، الرواية القطرية، يدرك بوضوح أن الأنساق الثقافية، والاجتماعية، أصبحت هدفا من أهدافها، سواء المعلن من هذه الأنساق، أو المضمر، القديم، أو الحديث.

إن المتتبع للأنساق، التي وضعها النص الروائي القطري تحت المجهر، كثيرة منها، على سبيل المثال: السفر للغرب للدراسة، أو العلاج، كما حصل لسيف في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، والذي عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعلاج من العمى بعد أن أصابه الحادث. وفي هذه الرواية، تكثر الأنساق منها، الابتعاث كما أشرنا، ومنها، الزواج بامرأة أجنبية، كزواج (سيف) بصديقته (إيما)، رغم معارضة أهله في البداية، لكنهم رضخوا في نهاية المطاف.

و(جبر) الذي كان يدرس في ألمانيا كما في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني. وفي نفس الرواية، نجد نسق العلاج في الخارج، كسفر (عفراء) للعلاج في ألمانيا من أجل الإنجاب. والسفر في مهمات دبلوماسية، كما سافر (ناصر وحياة)، في رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك. ومشكلات الخدم، كالخادمة (كاترين)، التي أوقعت بين الزوجين في تهمة الخيانة الزوجية، كما في رواية [القنبلة] أيضا. والتعامل التجاري مع الأجنبي كما حصل بين ناصر وصديقه (جون) في رواية [زبد الطين] لجمال فايز.

والاختلاف المذهبي، والطائفي، كما في زواج أحمد بن ناصر بفاطمة الفتاة التي تنتمي للمذهب الشيعي في رواية [زبد الطين]. والاختلاف العرقي، كما حصل لعلاقة الحب التي جمعت بين حسن وشجن، التي رفض والدها زواجها بحسن، لأنه عربي، ووصفه، بالغصن الأعوج، في رواية [غصن أعوج] لأحمد عبدالملك.

والعادات القبلية التي حالت دون زواج (مها) ب(جبر)، الذي كان يدرس الطب في ألمانيا، وتعرفت عليه (مها) أثناء مرافقتها لعلاج أختها (عفراء) في ألمانيا كما في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني، وقد تعرضت (مها) إلى مواقف عديدة؛ منها رفض دراستها في الخارج. كما أن أخوانها من والدها وقبيلتها يستصغرونها، لأن والدتها تنتمي إلى جنسية أخرى، وفي ذات الوقت يرفضون تزويجها لشخص آخر من خارج القبيلة.

وزواج شيخة صغيرة السن بسالم (أبو فالح)، الأكبر منها سنا، بعد أن أقنعت والدتها لولوة والدها حمد، للخروج من حالة الفقر، وقد انتهى الزواج بالطلاق بعد أن أنجبت منه طفلين (حمد، وابتسام)، في رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة.

وعدم زواج عائشة بصالح بن أحمد، وزواجها بجابر بن سالم المدعاسي، لأسباب سياسية واجتماعية، في رواية [العريضة] لنورة آل سعد.

ومعارضة والد هند لزواجها بماجد، لأسباب تتعلق بالخلافات الموروثة بين الأجداد، ولكن الزواج تم بعد ذلك، بعد إصرار الخطيبين، وتغير تفكير الأب، ثم تعاطفه مع ابنته، في رواية [دنيانا...مهرجان الأيام والليالي] لدلال خليفة.

ومن الأنساق التي تطرقت لها الرواية القطرية، انتهاء علاقة الحب أو الإعجاب في رواية [أشجار البراري البعيدة] لدلال خليفة، بين (نورة) و(دونالد)، الذي أحبته أثناء دراستها في بريطانيا، وفشل هذه العلاقة، وإنهاؤها من قبل (نورة)؛ لاستحالة الزواج به، بسبب العادات

والتقاليد، التي تحول دون تحقيق هذا الأمر. وفي رواية [في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة، نجد نسقا آخر، تمثل في عودة (جفال) إلى أهله، وقبيلته بعد افتراق دام ثلاثين عاما، بسبب فشله في العثور على صقر عمه، شيخ القبيلة، وتعرضه للاستهزاء والجفاء من أخوته، ومجتمعه، ثم مغادرته، وعودته بعد ثلاثين عاما. ونسق الانحراف كما في حالة (راشد) في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني، إذ تغير سلوكه أثناء رحلة علاج أخته عفراء في ألمانيا. والتطرف في الدين، كما في حالة (عبدالله) الذي تخرج في كلية الشريعة، وسافر لمواصلة دراسة الماجستير في إحدى الدول الأوروبية، واعتقاله في مطار تلك الدولة بتهمة الإرهاب، في رواية [زبد الطين] لجمال فايز.

والنسق الثقافي المتمثل في الأساطير، كما في رواية [أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة. وحكايات الجن والخرافات، كما في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة. وحكاية مرجان أو روعان الأسطورية، كما في رواية [روعان] لمريم النعيمي. والجن، والسحر، والحسد، كما ورد في رواية [العريضة] لنورة آل سعد، ورواية [في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة.

وفي رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد، يظهر نسق ثقافي آخر؛ تمثل في الموقف الوطني لـ (سارة)، واستقالتها من العمل، ورفضها الزواج ب(سلطان)؛ لأسباب وطنية، ومبدئية، تتعلق بالفساد، وسوء الإدارة، وعمل اللجان غير المنظم.

ومن الظواهر التي عالجتها الرواية القطرية، دراسة المرأة في الخارج، وإجبار الطالب لدراسة تخصص معين، والتوظيف والعمل في المؤسسات الحكومية والمناصب، و(نسق أو ظاهرة الفحولة، المتمثلة بنفوذ أو سلطة شخص ما أو جهة معينة، كسلطة الأب أو الأم أو الأخ أو المدير أو الشركة أو القبيلة). ومن الأنساق أيضا التي تمت معالجتها: الحب، والزواج: كزواج

الأقارب، وتعدد الزوجات، وتربية الأبناء والتعليم. وكذلك القضايا المادية، المتعلقة بالتثمين، أو ما يسمى (بالقص)، أو الإرث، والأمور المتعلقة بالخرافة، والأساطير، والسحر، والحسد كما أشرنا.

المبحث الأول: الهوية الثقافية في السرد الروائي القطري.

وسوف نتناول فيه نسقي الفحولة، ونسق الهوية. وقبل الحديث عن الهوية الثقافية في السرد الروائي القطري، لابد من تعريف الهوية، والثقافة:

1- الهوية:

أ- لغة:

الهوية: بضم الهاء، من الكلمات المحدثة في اللغة العربية، كما ورد في المعجم الوسيط. والهوية: (في الفلسفة): حقيقة الشيء، أو حقيقة الشخص التي تميزه عن غيره. وهوية بطاقة: يثبت فيها اسم الشخص، وجنسيته، ومولده، وعمله، وتسمى البطاقة الشخصية"[1]. والهوية: "ما به يتعين الشيء في الوجود، والواقع الحسي"[2].

ب- اصطلاحا:

- **الهوية (ذاتية):** "أحد المبادئ الأساسية في الفكر، يقول بأن الشيء لا يمكن أن يكون نفسه، وشيئا آخر"[3].

---

1 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصر – القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2008، ص 1040.

2 مكتبة التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، الكويت، المركز العربي للبحوث التربوية، الطبعة الأولى، 2013، ص 361.

3 عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، لبنان – بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1979، ص 286.

- **(أدبيا):** "سمات مميزة للكاتب، أو الفنان، تبرز في نتاجه، وتشيع فيه لونا معينا، هو في واقعه، محصل للمران الطويل، وللموهبة المثقفة. وقد تكون الهوية أيضا مجموع الخصائص العينية المميزة لأثر فني، أو لمجموعة من الآثار"[1]. ونشير هنا أن الهوية "ليست منظومة جاهزة ونهائية، وإنما هي مشروع مفتوح على المستقبل، أي أنها مشروع متشابك مع الواقع والتاريخ، "لذلك فإن الوظيفة التلقائية للهوية هي حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل التعرية والذوبان"[2].

2- **الثقافة:**

أ- لغة:

ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: "واقتلوهم حيث ثقفتموهم"[3]. بمعنى ثقف الشيء،: ظفر به.

وفي المعجم الوسيط. الثقافة من مادة "ثقف": صار حاذقا فطنا، وثقف العلم والصناعة: "حذقهما".

والثقافة: بفتح الثاء، العلوم والمعارف والفنون، التي يطلب الحذق فيها. أما "الثقافة": بكسر الثاء، فتعني: الملاعبة بالسيف"[4].

وفي أساس البلاغة، للزمخشري: ثقفت العلم أو الصناعة، إذا أسرعت أخذه. وفي المجاز: أدبه وثقفه. ولولا تثقيفك، وتوقيفك لما كنت شيئا. وهل تهذبت، وتثقفت إلا على يدك"[1].

---

1 المرجع السابق، ص 287.

2 أحمين، عبدالحكيم، الهويات الافتراضية في المجتمعات العربية، أي دور لمواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الهوية؟، المملكة المغربية- الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2017، ص61.

3 سورة البقرة، آية 191.

4 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 101.

ب- اصطلاحا:

تعددت تعريفات الثقافة، ونورد منها ما يأتي:

- "مجمل المنجزات المادية والمعنوية والمعارف والفنون والمعتقدات والعادات والتقاليد والأعراف، التي اكتسبتها المجتمعات البشرية خلال تاريخها. وتعد أشمل وأعم من الحضارة"[2].
- "أسلوب حياة الناس في زمان ومكان معينين، يتوارثه الخلف عن السلف؛ وهو يميز مجتمعا عن آخر وفئة عن أخرى"[3].

3-الهوية الثقافية:

إن لكل هوية وجهها الثقافي الظاهر والمضمر، ولا يمكن لأي كان الحديث عن هوية جوفاء غير ذات مضمون ثقافي بالمعنى الاجتماعي والمعرفي؛ لأن الثقافة من أهم دوافع اكتساب الهوية، "والتعالق القائم بين الهوية والثقافة هو من أشد التعالقات قوة وتحكما في صياغة خصوصية الكائن الإنساني في الزمان والمكان، لذلك تستعمل كثيرا الصيغة الإسنادية التالية: الهوية الثقافية"[4].

---

1 الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق وتقديم د. فريد نعيم، وشوقي العربي، لبنان – بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1998، ص 80.

2 مكتبة التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، ص 99.

3 المرجع نفسه، ص 99.

4 سعيد، أراق مقال – مدارات المتفتح والمنغلق في التشكيلات الدلالية والتاريخية لمفهوم الهوية، مجلة عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 212.

ومن تعريفات الهوية الثقافية: أنها "نظام من القيم والتصورات والتمثلات التي يتميز بها مجتمع ما تبعا لخصوصياته التاريخية والحضارية، وكل شعب من الشعوب البشرية ينتمي إلى ثقافة متميزة عن غيرها، وهي كيان يتطور باستمرار ويتأثر بالهويات الثقافية الأخرى...."[1].

والهوية الثقافية: "تتضمن كل ما هو مشترك بين جميع أفراد مجتمع ما كالقواعد والمثل والقيم التي يشترك فيها الفرد مع بقية أفراد المجتمع"[2]. ومن تعريفاتها أنها "معرفة وإدراك الذات القومية ومكوناتها من قيم وأخلاق وعادات وتقاليد ودين، وهي سمات وخصائص يتميز بها شعب ما عن غيره من الشعوب، وترتبط هذه السمات بالسلوكيات العامة لمجموع الأفراد والعلاقات السائدة، والمنتج الفني والثقافي، والتي تميز في مجموعها هذه الجماعة أو هذا المجتمع"[3].

وبعد أن حددنا مصطلحات الهوية والثقافة، والهوية الثقافية، سوف نشير إلى بعض الظواهر والأنساق، ولكن سيتم التركيز – بصورة أكبر – على نسقين اثنين مهمين في إطار هذا المبحث، هما:

أ- نسق الفحولة. ب- نسق الهوية.

أ- نسق الفحولة.

تمكنت الرواية القطرية من رصد الكثير من الأنساق الثقافية، واجتهدت في تشخيصها، وعمدت إلى مواءمة هذه الأنساق مع التحولات الجديدة. تلك الأنساق التي وجدت من يعالجها

---

1 مجموعة من المؤلفين، الهوية وتحديات العصر، جدل الهويات، حوار المجاورة أو صراع الاختلاف، الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، لبنان- بيروت: دار الروافد الثقافية، الطبعة الأولى، 2017، ص190.

2 عبداللاوي، الناصر، الهوية والتواصلية في تفكير هابرماكس، رسالة ماجستير في الفلسفة، لبنان- بيروت: دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2012، ص51.

3 أحمين، عبدالحكيم، الهويات الافتراضية في المجتمعات العربية، أي دور لمواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الهوية؟، 2017، ص63.

على مستوى الصحافة، والشعر، في ظل غياب الجنس الروائي، حتى بزوغ فجر الرواية القطرية عام 1993، حينئذ بدأت تأخذ دورها في هذا المضمار؛ إذ شكل ظهور الجنس الروائي، نقلة نوعية، لتتبع وتحديد الأنساق التي لابد لها من تكييفها من أجل مسايرة التحولات. وهي تحولات عالمية، اجتاحت العالم بأسره، مما جعل المجتمعات مفتوحة، ولم تعد الأنساق فيها حبيسة نطاقها المحلي.

وفي هذا السياق، سوف تقوم هذه المقاربة، بتسليط الضوء على كيفية تعاطي الرواية القطرية مع أحد أهم الأنساق الثقافية والاجتماعية السائدة. ونعني به نسق الفحولة.

وقبل الولوج إلى مظاهر هذا النسق في ثنايا النص السردي الروائي القطري، لابد من الإشارة إلى معنى هذه المفردة، التي طالما ارتبطت في الأذهان بالجانب الجنسي، أو علاقة الرجل بالمرأة. والبعض يخلط بينها وبين الذكورة، في حين أن الفحولة من معانيها الهيمنة والتسلط، وقد تكون المرأة فحلة، والفحلة من النساء: السليطة، كما سيرد في السطور القادمة.

ومن معاني الفحل، التي وردت في المعجم الوسيط، (الفِحالة، بكسر الفاء: الذكورة). و(الفُحال، بضم الفاء، وتشديد الحاء: ذكر النحل). (والفحل، بفتح الحاء، وسكون الحاء: الذكر القوي من كل حيوان). و(فحول الشعر أو العلم: الفائقون فيه). و(استفحل الأمر: تفاقم واشتد). و(الفحلة من النساء: السليطة). (وفحل فحيل: كريم منجب)"[1].

إن المتمعن في مصطلح الفحولة، يلمح من خلال التعريفات السابقة، جانب القوة، والهيمنة، والسلطة، والسيطرة، والتفوق. ومما يلفت الانتباه، وجود علاقة بين بعض معاني الفحولة، من جانب، وبين (الهيمنة والسلطوية، Hegemony)، من جانب آخر. ومن بين

---

1 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصر – القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2008، ص 700.

تعريفات الهيمنة والسلطوية، التعريف الآتي: "في الدلالة العامة، التي تشيع اليوم في الخطاب السياسي والثقافي المتداول يشير المصطلح إلى التسلط أو الرقابة الصارمة التي يفرضها فرد أو شعب أو مؤسسة أو غير ذلك على ما عداه لتحقيق مصلحة للمتسلط أو الرقيب"[1].

أما دلالة هذه المفردة التراثية. فقد وردت في القرآن الكريم بمعنى مختلف عن التسلط، والهيمنة بمعانيها السابقة؛ فقد ذكر الرويلي، والبازعي، في كتابهما، [دليل الناقد الأدبي]، "ومما يورده لسان العرب في معاني الهيمنة، أقوال منها: المهيمن بمعنى المؤتمن، والمهيمن بمعنى الشهيد (من شهد على الشيء)، والمهيمن بمعنى الرقيب، وأخيرا بمعنى القبان، أو القائم على الشيء"[2].

في هذا المعنى يذهب عبدالله الغذامي، إلى القول: "وفي الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه أيضا ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)"[3].

---

1 الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء – المغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2002، ص 345.

2 المرجع نفسه، ص 346.

3 الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لبنان – بيروت، المغرب – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2012، ص 93.

وكما أشرنا آنفا، إن أبرز أوجه الفحولة، في واقعنا العربي، لا سيما التراثي منه، تبرز بصورة أكبر، في هيمنة الرجل على المرأة، وفي سلطة الشاعر، وقصيدة الشعر، وكذلك سلطة القبيلة.

ويعد نسق الفحولة، أحد أبرز الأنساق الاجتماعية السائدة، ولم تغفل عنه الرواية القطرية؛ إذ إنه أضحى قصدا من مقاصدها، وموضوعا من الموضوعات التي تناولتها بعناية واهتمام، لأن هذا النسق أصبح جزءا من البنية الذهنية التي صنعتها الرواسب الاجتماعية، وبعض الأجناس الأدبية، كالشعر، وفن المقامة، وأحيانا المرويات والتاريخ، والحكايات الشعبية، كحكايات عنترة، وأبي زيد الهلالي، وغيرها. ونتيجة لتأثير هذه الأنساق في صياغة عقل المتلقي، وبنيته الفكرية، كان لزاما على المثقفين، ومنهم الروائيين، أن يكون لهم دور في هذا المجال، في تخليص فكر الإنسان المعاصر من تلك الشوائب، وغربلة الموروث من كل دخيل، وغير منطقي، لا سيما في ظل التحولات التي تتطلب وعيا استثنائيا، بعيدا عن تكبيل اللامعقول.

وكما أشرنا آنفا، فإن نسق الفحولة، يعني باختصار أحادية السلطة. ويظهر هذا النسق بصورة أكبر في الواقع الاجتماعي، من خلال سلطة الأب، أو الزوج، أو الأخ أو حتى الأم، وربما العم أو العمة، والمسؤول، أو المدير سواء أكان ذكرا أم أنثى، ورجل الدين، والقبيلة، أو الوجهاء فيها، وإن بدت هذه السلطة تضمحل في ظل الدولة الحديثة، وسيادة القانون، وهي سيادة حتمية تفرضها متطلبات العصر وقيم الحداثة والحضارة الجديدة والوعي الجديدة.

وفي بعض الدول يظهر نسق الفحولة في عضو البرلمان، لا سيما في الديمقراطيات الناشئة، وأحيانا يطغى نسق الفحولة لدى بعض التجار والأغنياء، والتاجر، وأصحاب الشركات. وفي بعض الدول يتجلى نسق الفحولة بسلطة المواطن، الذي يتحكم بالآخرين لا سيما بالأفراد الذين يتكفل هو بجلبهم، ويكونون تحت كفالته. وكذلك يتمثل في ظاهرة ضرب الخدم، وحجب

رواتبهم. وليس المقصود هنا بالفحولة هيمنة الجانب الذكوري فقط، وضعف الجانب الأنثوي، وإن كان هذا هو الأبرز والأقوى والأوضح، لكن المقصود بنسق الفحولة، كل من تقع بيده سلطة اتخاذ القرار، التي يغيب معها وجود أو تطبيق الضوابط والقوانين. كما أن هذا النسق، يحضر بقوة في ظل غياب الرقابة الحقيقية من قبل الدولة، فيتم سد الفراغ من قبل المجتمع، الذي يقوم بتطبيق أنساقه الخاصة ونظمه الاجتماعية التي قد تتعارض مع القوانين والأعراف المعمول بها.

ففي رواية [في انتظار الصافرة] لشعاع خليفة، غادر (جفال) قبيلته فترة امتدت ثلاثين عاما، "ولقد بدأت حكايته عندما أشار أحد أفراد القبيلة إلى الشبه الكبير بينه وبين عمه. وكان عمه بمثابة كبير القوم. فقد كان يحمل الصفات المطلوبة في الرجال عند القبائل البدوية كالشجاعة والقوة والمال الكثير. وقال آخر إنه عندما يكبر ربما يصبح كبير القوم مثل عمه، فسر (جفال) كثيرا بذلك، رغم أن نظرته للحياة عموما أخذت تتبدل منذ أن التحق بالمدرسة...."[1].

ونلاحظ في هذا المقطع كيفية التكوين الذهني، والنفسي للفرد في القبيلة، بالإضافة إلى إعداد صغارهم ممن تتوافر فيه صفات القيادة والشجاعة والكرم ليتولى قيادة القبيلة بعد موت كبيرها أو شيخها، وهو النسق المعمول به عند القبائل. ولكن الملاحظ في هذا المقطع، عملية التحول في تفكير (جفال) رغم صغر سنه، تحول يبرز من خلال تغير نظرته إلى الحياة بعد دخوله إلى المدرسة.

فمن القضايا المتعلقة بنسق الفحولة، ما أشارت إليه الروائية شعاع خليفة في رواية [في انتظار الصافرة]، حين ترك (جفال) أهله وقبيلته، بسبب عدم عثوره على صقر عمه المفقود،

---

1 خليفة، شعاع، في انتظار الصافرة، ص 158.

"بقي جفال أياما في أحد بيوت العمال إلى أن ذهب عنه التعب وعادت إليه قوته فعاد إلى القرية فاستقبله القوم بنظرات الاستهزاء..."[1].

لم يستطع (جفال) الصمود أمام هذه المعاملة القاسية، فقرر الرحيل، "وفي البيت ولسوء حظه تعارك عصر ذلك اليوم مع أحد أخوته الذي عيره بفشله في العثور على الصقر، وكاد العراك أن ينتهي بموت شقيقه إلى أن تدخل والده واثنان من أشقائه وأخذوا يؤنبونه ويسخرون منه، فكان كفريسة ضعيفة بين أقوياء، وعلى حين غفلة من الجميع فر من البيت وهو لا ينوي العودة إليه مرة أخرى"[2]. إن التمعن في هذا المقطع يكشف عن متانة نسق القبيلة، أو سلطة العائلة أو سيادة العقل الجمعي إلى الدرجة التي غابت فيها العاطفة تجاه شاب في مقتبل العمر، لم تنضج خبرته بعد، فيصبح موضع استهزاء من قبل الجميع، لأن (تابو) القبيلة، ونسقها فوق كل اعتبار، ليشكل هذا التابو، "مجموعة من الإشكاليات الضاغطة على مصائر الأفراد والجماعات، الذين يجدون أنفسهم في صراع دائم مع القيم والتمثيلات الاجتماعية السائدة..."[3].

وقد تجلت ديمومة الصراع، في تفكير (جفال)، حينما التحق بالمدرسة، فطرأت عليه تحولات فكرية؛ غيرت من رؤيته إلى الحياة، كما أن هذا الصراع حاد إلى التطرف في التحدي، الذي تجلى في هروب (جفال)، من ذلك الواقع الذي، رأى في عدم مواجهته، بفعل مسالم نوعا من الفشل، والضياع، والانتحار.

أما ممارسة الفحولة على المرأة فتلك قضية، تمثل إحدى الإشكاليات الكبيرة في الواقع العربي، لا سيما في المجتمعات القبلية، وهي إشكالية لا تقتصر على الزواج، فحسب، بل

---

1 المصدر السابق، ص 170.

2 المصدر نفسه، ص 177.

3 المناصرة، حسين، مقاربات في السرد، الأردن – إربد، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، 2012، ص 16.

تتجاوزها إلى الدراسة في الخارج، وفي بعض المجتمعات، تحظر حتى الدراسة الجامعية، مع التأكيد أن مثل هذه الظواهر بدأت تضمحل وتتلاشى أما التحولات الكونية والواقع الجديد.

ففي رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، نجد مشهدا يجمع "ثلاث فتيات خليجيات أقبلن يسبقهن جمالهن الأخاذ. لقد أعدمن (العباءة) في الطائرة قبل نزولهن إلى المطار"[1]. وهو مشهد يعكس نفوذ نسق الفحولة وسلطته، والخشية من التمرد عليه إلى حين مجيء الفرصة المواتية، كما حصل من بعض الفتيات بعد خروجهن وسفرهن. وهو موقف لا يعبر بالضرورة عن ثقافة عامة للمجتمع أو للفتيات، لكنه موجود ولو في نطاق ضيق.

وفي رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة، نجد أمنيات شيخة تتحقق الواحدة تلو الأخرى، منها: دخول المدرسة وبدء مرحلة التعليم، والأخرى التخلي عن ارتداء البرقع، "فأعاد انتشار المدارس لشيخة حماسها في التعليم، وكان طفلاها قد كبرا، والتحقا بالمدرسة، فالتحقت هي الأخرى، بإحدى المدارس المسائية، وبذلك بدأت أولى خطواتها في تحقيق أمنية عزيزة. وتلت تحقق هذه الأمنية، تحقق أمنية أخرى قديمة، وهي التوقف عن ارتداء البرقع"[2].

الملاحظ في هذين المقطعين نسق مضاد للنسق السائد، وهو سلطة المجتمع أو القبيلة، أو العائلة، والرأي المضاد هنا تمثل في النسق الخاص بارتداء الملابس، حيث نجد بعض الفتيات الخليجيات يتخلصن من العباءات فور خروجهن من الرقابة المجتمعية، وسلطتها. كما أن شيخة أيضا – في المشهد الثاني – تترقب ذلك اليوم الذي تتوقف فيه عن ارتداء البرقع (وهو غطاء تضعه المرأة على وجهها). والنقطة اللافتة في تخلي شيخة عن البرقع أن هذا الأمر حدث

---

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 29.

2 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 104.

في ظل غياب الرقيب؛ إذ إن والديها قد توفيا، ولم تكن متزوجة بعد طلاقها من (أبو سالم)، وليس لديها إخوة ذكور، كما أن أولادها صغار.

وفي كلتا الحالتين نلاحظ أن هذه الأمور حدثت خارج نطاق السلطة، والرقابة، سواء في حالة (شيخة)، كما أسلفنا، أو في حالة الخليجيات الثلاث، اللاتي تخلصن من العباءات قبل نزولهم في مطار الجهة المقصودة، وفي ظل غياب الفحل، الذي يمثل النسق المهيمن، "وأن عليها أن تمتثل لما يفرضه هذا النسق من أعراف وتقاليد، ومن ثم تتحمل أية عقوبات رادعة في حال كسر هذا التابو المهيمن، وهو – في العادة– تابو ذكوري أبوي..."[1].

وفي هذا السياق، نشير أن سلطة الأب من الأنساق الثقافية السائدة في منطقة الخليج كغيرها من دول العالم العربي والإسلامي، وذلك لاعتبارات اجتماعية وإيديولوجية، وهو نسق يختلف التعاطي معه من منطقة لأخرى، ومن إقليم إلى آخر، ولكنه في قطر من الأنساق الثقافية والاجتماعية التي حفلت بها الرواية القطرية.

لقد برز دور نسق الفحولة والسلطة الأبوية بجلاء في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، من خلال تحديد التخصص الذي يجب أن يدرسه (سيف) بضغط من والده الذي يرى فيه جزءا من الارتقاء بقدر العائلة وعلو مكانتها في الوسط الاجتماعي كون أحد أبنائها طبيبا وهو مما جعل (سيفا) يدفع ثمنه في إجباره علي دراسة الطب والسفر إلى ولاية كاليفورنيا في الولايات المتحدة، "كان سيف مجبرا على دراسة الطب، لقد أجبره والده على هذه الدراسة، أما هو فلم يردها مطلقا. لقد أراد دخول كلية التجارة لأن والده كان يعمل بالتجارة ولأنها تعني له القوة

1 المناصرة، حسين، مقاربات في السرد، ص 61.

والحرية، لقد كان مسيرا وقد ترك بلاده ونفسه مليئة بالحسرات حيث أنه ارتكب إثما كبيرا في حق نفسه ولكنه كان يصبر نفسه بأن من شأن تلك الدراسة أن تسعد والديه"[1].

وهنا يجب التأكيد أن نجاح مخرجات نسق الفحولة لا يعني نجاح الفكرة، لأن الحديث هنا عن المبدأ وليس عن النتائج التي تتمخض عنه، لأنها مسالة نسبية. فنجاح سيف في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، وتخرجه كطبيب في إحدى الولايات المتحدة لا يعني نجاح مصداقية رأي الأب كسلوك يندرج في إطار نسق الفحولة، الذي يعد صورة من صور الفكر الشمولي، ونموذجية رأي الأب، الذي ينشد – دوما – مصلحة أبنائه، ولكن الأهم ترجيح رأي الفرد وتوظيف إمكاناته، ورغباته وميوله واستعداده الذاتي والنفسي، كل ذلك، هو الذي يجب أن يحسم خياراته في تحديد مستقبله. نعم، رأي الأب أو الأسرة يلعب دورا مهما كداعم من خلال تقديم المشورة، لكن أن يكون هو الرأي الأصوب، أو الرأي الذي يجب تنفيذه؛ تلك مسالة مخالفة لروح العصر وللواقع الجديد، الذي يختلف عن حقبة زمنية لم يأخذ فيها الإنسان فرصته الكافية في التعليم والمعرفة، وأغلب ما لديه من معارف، لا يخرج – في الأغلب – عن نطاق الخبرة التي يستمدها من الحياة والتجارب، في ظل غياب دور المدرسة والتعليم بشكله المعاصر، الذي يمكن الإنسان، ويمنحه فرصة بناء ذاته وتكوين شخصيته المستقلة، مع الإفادة من آراء الآخرين ومشورتهم.

وفي صورة أخرى لنسق الفحولة، تبرز سلطة الوالي، في رواية [ماء الورد] للروائية نورة فرج، والذي تمكن مع قائد الشرطة (ابن المغيرة) فرض السيطرة على مدينة (لظى) بطريقة فيها انتهاك لسكان المدينة؛ إذ تجسدت الفحولة، والشمولية، وغياب القانون بأسوأ معانيها، في هذه المدينة. فلم يصغيا للرأي الآخر، ولم يأبها لمتطلبات المجتمع، وضربا آراء الناس بعرض

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 9.

الحائط، وسخرا السلطة لفئة من الناس، مثل، الشرطة والجند، وبعض القضاة والتجار. وجندا فئات الشعب ضد بعضها بعض. وغيرها من المظاهر التي تنم عن سيادة الفكر السلطوي، الذي يفتك بالمجتمع، ويقتل روح الولاء والانتماء فيه، والذي يمكن ملاحظته في المقطع الآتي، "وابن المغيرة صاحب شرطتنا هذا لا يتعظ، ولا يخاف الله في أهل لظى، يعلم الجميع كيف يعذب المسجونين في القلعة، وكيف يأخذ أموال الناس في الجباية، فصلاته بصاحب الخراج قوية، والاثنان يستقويان على رؤوس الناس، أما والينا المعظم فلا يفيق من سكره "[1].

وأمام هذا الواقع المرير كانت النتيجة الحتمية للوالي الذي مات مسموما بلعنة قصيدة وقائد الشرطة (ابن المغيرة) الذي قتل طعنا وهو يلبس نعاله، "قال: قتل وهو خارج من المسجد يهم بارتداء نعله، وقلت: هل قتل حقا كيف وحرسه حوله؟ قال: أحد حرسه هو من قتله وضاح بن الأعشى"[2]. وهي رسالة عميقة تفيض بها رواية [ماء الورد]، ربما دفعت بالروائية نورة فرج، إلى كسر أفق انتظار المتلقي بإعلان نهاية الظالمين، وظهور الحقيقة، وانتصار جانب الخير على جانب الشر، في التفاتة منها، تدفعنا إلى تأويل الأمر، بالقول، أن إعلان انتصار الحقيقة أفضل من اللعب الفني الذي تتعدد معه التأويلات.

ولابد من التنويه هنا، أن كافة المقاطع السردية، التي قمنا باستحضارها ومناقشتها،؛ هي تعبير عن رؤى وإيديولوجيا اختمرت في ذهن الروائي، ثم تحولت إلى عمل فني، له دوره، ومسعاه المؤثر في متابعة الكثير من القضايا التي تمت معالجتها، "وهكذا يكون للإيديولوجيا والرؤية أيضا حضورهما المتلون داخل العمل الروائي، ويتحرك الحضور في اتجاهات متباينة

---

1 فرج، نورة محمد، ماء الورد، ص 35.

2 المصدر نفسه، ص 92.

وفق قابليات شتى متعاضدة أو متعارضة ليحقق وجوده عبر المحيطات وتلك الأقاصي بقوة اللغة وبلاغة التعبير"[1].

إذ لا يمكن لروائي المجازفة، بعمله الروائي، وما يضمنه من أفكار، دون أن يكون لهذه الأفكار مرجعية، وهي مرجعية لابد أن يكون لها تأثيرها في النص الروائي، كما يشير إلى ذلك حميد لحمداني بقوله: "تتبني مرجعية النص الروائي على قطبين محوريين، هما: قطب دلالي فكري، وقطب فني جمالي، ومن خلالهما يمكن النظر إلى مدى تفاعلهما داخل النص"[2]. أي أن قطبي النص الفكري والجمالي، يجب أن يكونا حاضرين، في ثنايا النص الروائي، لحاجته إليهما، ونحن نقول أن الأمر أيضا يخص كينونة الروائي نفسه وحضوره، لأن العمل الفني يخرج باسمه وينتسب إليه، وبما أنه يعالج قضايا حيوية، مرتبطة بالحياة ومصير الإنسان. لذلك، يجب أن يجتهد الروائي من أجل "العمل على إلغاء الذات المرتبطة بمفاهيم السيطرة، والأنا المتأصلة في الوجدان، وعدم احتكار الحقيقة، والعمل على اتساع رقعة التاريخ والزمن والجغرافيا من حيث التناول والتعامل مع هذه العناصر الحياتية، المهمة، والبحث عن تلك الأصوات المهمشة المقصية.."[3].

فموقف عبدالله المعارض لموقف أخيه ناصر من زواج ابنته (سما)، في رواية [زبد الطين] لجمال فايز، ورفضه لهذا الزواج الذي تم التخطيط له دون رغبتها، لأسباب مادية، واجتماعية، هو تجسيد لهذه المرجعية الثقافية والفكرية التي تكفل الروائي جمال فايز بمعالجتها، كما نلمس ذلك في المشهد الآتي: "سأله عبدالله:

---

1 باشنو، أحمد، شعرية الرواية ورؤية الإيديولوجيا، المجلد الثاني، ص 711.

2 الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 27.

3 المرجع نفسه، ص 23.

صحيح خبر نيتك تزويج بنتك!

- الزواج ستر.
- وهل تعلم أن البنت لا تريده؟
- وأنا أريده وهذا لمصلحتها، والزواج في مصلحتها..
- في مصلحتها.
- سوف تكون لنا مشاريع مشتركة، بمعنى أن أموالي وأمواله ستكون في نهاية المطاف لها وإعياله"[1].

لم يكن هذا الموقف وليد المصادفة، لولا المرجعية الثقافية، والإيديولوجية، التي يؤمن بها، الروائي (جمال فايز)، فدفعته إلى تسطير مثل هذا النص الأدبي، الذي حاول من خلاله كسر نسق الفحولة. وهو الأمر الذي يؤكد قيمة المرجعية، وأهمية الجهد المبذول من الروائي، من أجل إنشاء نص رصين، يحقق أغراضه، ليكون "نصا ثقافيا فكريا من جهة، ونصا يعتمد على المرجعيات المختلفة والوثائق المتعددة والمصادر المختلفة"[2].

ولكي يكون النص رصينا لابد من توافر المرجعية التي تنهض به، وتمنحه القيمة التي يستحقها. مؤكدين في هذا السياق، أن المرجعية، "هي كيانات معرفية مؤطرة، تمنح الخطاب انتسابه إلى معرفة، وتخصص موقعه فيها، وقدرته على توظيفها."[3]. ومن يتابع النصوص السردية القطرية، يدرك أهمية المرجعيات، ودور ثقافة الروائي، ومستوى تعليمه في العمل الفني، وهي ظاهرة بدأت تبرز في اتجاهين: اتجاه الخبرة، ونضج الكتاب القطريين بعد مرور ربع قرن

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 64.

2 الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 23.

3 المرجع نفسه، ص 24.

على نشأة الرواية القطرية، والاتجاه الآخر، يبرز في المستوى التعليمي للروائيين؛ إذ من الملاحظات الجديرة بالاهتمام أن أغلب الروائيين، إما أنهم يحملون شهادات عليا، أو أنهم يتبوأون مواقع ومناصب مرموقة، وهذا يؤكد الحضور الإيديولوجي في النص الروائي، الذي تمثله هذه النخبة من المؤلفين، وما يمتلكون من مرجعيات ثقافية، أو اجتماعية.

وتظهر صورة معالجة نسق الفحل في الرؤية الإيديولوجية لأحمد عبدالملك في رواية [القنبلة]، في مشهد جمع النسقين – سلطة الأب، وسلطة القبيلة– في مقطع سردي واحد، وفي حوار داخلي، جسدته (حياة)، بعد وفاة والدها، وانتهاء مراسم العزاء. وهي صورة للمشاعر المتناقضة، (الحنين لسلطة الفحل، والخوف منها)، "هو الرجل ذاته الذي تستند عليه القبيلة في الملمات وفي الساعات الحرجة. هو الرجل ذاته الذي يمثل لنا الملاذ والاسم والكرامة. دامت أيام الحزن طويلا رغم رحيل المعزين من قبيلتنا إلى ديارهم. الآن أصبحت يتيمة. لقد مات سندي وعضدي. تماما كما مات الذكر المخيف. المارد الذي صرعني منذ كنت في الرابعة من عمري. هل سيموت المارد بداخلي برحيل والدي؟ لا أحد يعرف مدى تعقدي من ذلك المارد"[1].

مقطع سردي مشحون بالمعاني الكثيرة، والأسئلة التي تحاول استرداد الذات المفقودة في ظل تلك السطوة والعنف، الذي تحن إليه (حياة) بعد موت والدها، سندها، رغم مرارة المواقف التي تمثلت في سلطته العاتية، على والدتها التي كان يوسعها ضربا. وقد لعبت الإيديولوجيا دورا بارزا، في حفظ سلطة الأب التي يعد النفور منها مثلبة اجتماعية غير مقبولة، ونسق سلبي مرفوض، أدركه الكاتب، ووظفه بذكاء، جامعا بين عدة عناوين، أو مفاهيم في مشهد واحد، تمثلت في حضور الإيديولوجيا، وأسئلة الهوية المتتابعة، في كيفية تخلص (حياة) من سلطة الذكر المخيف الذي تحبه، الذي تعده سببا في كينونتها، ووجودها، من بعد هذا الرحيل، الذي

---

1 عبدالملك، أحمد، رواية القنبلة، ص 91.

أقصى هذا الفحل من حياتها؛ (والدها) الذي تحبه، رغم مشاهد العنف، والقسوة المختمرة في مخيلتها عن علاقته بوالدتها. كما برز دور القبيلة، التي تحضر في الأفراح، والأتراح، كسلطة تهب في مثل هذه المواقف، التي يعد عدم حضورها، تخلفا عن نظام القبيلة، الذي ينبذ من لا ينسجم معه، أو يؤمن بممارساته.

وانسجاما مع هذه المعطيات نجد الرواية القطرية، حققت تقدما لافتا في القضايا التي تناولتها، وعلى رأسها موضوع المرأة، وتمكنت من تشكيل ملامح جديدة لدورها في المجتمع، في لحظة تاريخية وحضارية، تتطلب من كل فئات المجتمع الوقوف صفا واحدا، لخدمة الوطن والإنسانية. ومواكبة النقلة الحضارية، والتأكيد على دور الأدب والثقافة في هذا المضمار، والرواية القطرية، رغم قصر عمرها الممتد إلى ربع قرن، منذ انطلاقتها في عام 1993.

كما نؤكد في هذا السياق، أن المعالجات التي أتت بها الرواية القطرية، والأنساق التي تطرقت لها، أتت أكلها. ومن خلال معاينة الواقع، ورصده نجد أن حقوق المرأة في دولة قطر تسير في الاتجاه الصحيح، فقضية الدراسة، تم حلها من خلال الجامعات، متنوعة التخصصات. وقضية قيادة المرأة للسيارة، أصبحت من الماضي. ومشاركة المرأة في انتخابات المجلس البلدي، من الحقوق التي تمارسها المرأة، وكذلك حقها في التوظيف، وغيره. وهي أنساق كانت في مرحلة زمنية سابقة غير قابلة للنقاش والمداولة ولكنها في ظل القفزة الكبيرة في مفاصل الدولة على كافة المستويات، وضعت قضية المرأة، ونسق الفحولة المتعلق بها في المسار الصحيح والإيجابي.

إن عدم الانغلاق، وإدراكا لضرورة الانفتاح على المتغيرات؛ جعل الرواية القطرية حاضرة في قلب الأحداث، لأنها تمثل انعكاسا لنضج ثقافي، فكري، وطني، وهو المفهوم الذي أشار إليه المفكر العربي، محمد جابر العابدي، بقوله: "لعل أولى النتائج التي فرضتها الثورة العلمية الجديدة التي انطلقت مع بداية هذا القرن [القرن العشرين]، هي ضرورة إعادة النظر في مفهوم "العقل"

ذاته. لقد كان الفلاسفة ينظرون إلى العقل كمحتوى...أما الآن فقد أدى تطور العلم، وتقدمه إلى قيام نظرية جديدة في العقل، قوامها النظر إليه بوصفه أداة أو فاعلية لا غير"[1].

وهذا يعني أن العقل خرج من دائرة الفردية، ونموذج العقل الذي يفكر نيابة عن الآخرين، الذي يجسده "الفحل" والفكر الشمولي، إلى ما هو أبعد من حدود الفرد، وذلك من خلال نتاجه الذي يستثمر تطور العلم، والانفجار التقني، ليكون أداة فاعلة في استثمار المعطيات الجديدة، وبرؤية تنسجم مع تحولات العصر، والثقافة الجديدة. و"إذا كان العقل في هذا المنظور الجديد هو أداة للإنتاج النظري، فإن فاعلية هذا الإنتاج تكمن في بعده الوظيفي الأساسي، الذي لا غنى عنه بالنسبة إلى كل نظام اجتماعي..."[2].

وهذا يقودنا إلى إصدار أحكام بديهية، تنطبق على كل روائي، لأن الروائي استشعر قيمته، وأن أي نظام اجتماعي لا يمكن أن يستغني عن أبنائه في أداء دورهم الوظيفي، كل حسب قدرته، ومما لديه من إمكانات. وهنا يأتي دور الفكر والعقل والتنظير، لأن الرواية تمثل الفكر، كما أنها مواهب، وملكات، وليست تخصصا، أو وظيفة، يتولاها الفرد بالتكليف أو التعيين. مما يدفعنا إلى الجزم أن الروائي، الذي تحمل مسؤولية الدخول إلى عالم الرواية؛ لديه من الأدوات الفكرية، والأدوات التقنية، ما يعينه على أداء مهمته، بالشكل الذي يناسب مؤهلاته، وقدراته. وهي المحك الذي يمكن بواسطته التفريق بين روائي وآخر.

نشير إلى هذه المعاني، نتيجة للثقة العالية للدور المنوط بالروائي القطري، ودور الفكر والعقل في تجاوز الأنساق السلبية التي تتعارض مع الفطرة الإنسانية، وتلك العقول ذات التفكير

---

1 الحبيب، سهيل، مقال معالم في خطاب النقد الثقافي العربي المعاصر خلال العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 36، يوليو/سبتمبر 2007، ص 220.

2 المرجع نفسه، ص 221.

الأحادي، أو ذلك العقل الذي يتماهى مع العقل الجمعي، في إطار حركته السلبية. ونتيجة لرصد مسار النص الروائي القطري؛ يظهر بكل وضوح، العقل الناضج، والفكر الحي، الذي تمثله النخبة، أمثال الروائيين، ليكونوا الرهان الذي يتم التعويل عليه في معالجة الأنساق السلبية؛ كي يعبر المجتمع، نحو بر الأمان.

ب – نسق الهوية.

ولم تغفل الرواية القطرية – على تنوع موضوعاتها، واختلاف ثقافة روائييها – الهوية الثقافية القطرية؛ لأنها صورة من صور المشهد الثقافي، ولون من ألوان التعبير عن حاجات الفرد، والمجتمع. فالمشهد الثقافي العام في أي مجتمع، هو الأم والرحم الحاضن الذي تناسلت منه الأجناس الأدبية، فكريا، وفنيا. وتعد اللغة، هي الوسيط الذي يستحضر بواسطته الروائي، هوية مجتمعه، مهما ابتعدت هذه اللغة في إيحاءاتها، وتوارت خلف رمزيتها، ودلالات معانيها. لأن هذه الدلالات، والإيحاءات تقود إلى جوانب أخرى بعضها سطحي، والآخر، عميق، يدركه الروائي، ومن يستهدفهم.

نعم، هذا يتطلب بعض العناء، ممن تغيب عنهم ثقافة الروائي، أو ثقافة مجتمعه. فالرواية خطاب يحمل مدلولات فكرية، وفنية، وهي هوية، هوية روائي، وهوية رواية، وهوية مجتمع وكيان. والسؤال الأهم، الذي يطرح نفسه في هذا المعنى، "من أي نقطة يمكن لخطاب الهوية أن ينطلق؟ ومن أين تبدأ الكتابة عنها؟ إن بداية الكتابة عن الهوية تمثل مشكلة قصوى، على اعتبار أن البداية هي الهاجس المؤرق لكل كتابة خصوصاً حين يتعلق الأمر بكتابة

موضوع لا يمكن أن نسمه، بالحياد أو البراءة، لأن الحديث عن الهوية يتورط دوماً في إشكالية معينة مرتبطة بالمكان والزمان والمعطيات العامة التي ينطلق منها الحديث"[1].

مع التأكيد، على أمر مهم، وهو أن خصوصية الرواية، وهويتها لا تحجم العمل الروائي. لأن الأعمال الهادفة، ربما تخرج من نطاق خصوصيتها إلى العالمية، لا سيما إذا كانت تستحق الترجمة. لذلك، على أي روائي، الإفصاح عن هويته، وثقافة المجتمع الذي يمثله، وينتمي إليه.

إن من أهم مزايا الرواية، إمكانية دخولها "العالمية". لأن الآخر يريد أن يرى شيئا مختلفا. فالرواية قربت بين الشعوب، واختصرت المسافات بين المجتمعات، والثقافات؛ مهما اختلفت، وتباينت مشاربها. وهو ما يجعل بعض الأعمال، نتيجة لجودتها، تخرج من واقعها وذاتيتها، وتتم ترجمتها، وانتشارها.

إن النهضة الروائية القطرية، تأخرت قليلا منذ نيل الاستقلال في عام 1971، حتى عام 1993. وهو تأخر قد يكون له أثره الإيجابي في إنضاج التجربة، بعد ترسيخ أقدام التجربة التعليمية، لأن الثقافة بشكل عام، مخرج من مخرجات النهضة التعليمية والتربوية، في أي بلد، أو مجتمع. ومن جانب آخر لابد من استحضار عدة عوامل حين الحديث عن الهوية الثقافية القطرية. فبعد لفت الانتباه إلى أهمية العملية التعليمية ودورها في نشر الثقافة، لابد من الإشارة بلمحة سريعة إلى التركيبة السكانية؛ نتيجة للارتباط الوثيق بينها وبين الهوية الثقافية.

إن عدد السكان في دولة قطر عند استقلالها عام 1971، حتى عام 1995، كان يناهز ربع عدد السكان حتى العام (2018). وقد تضاعف عدد السكان على امتداد، 23 عاما – أي من عام 1995 إلى عام 2018– أربع مرات. وذلك يعني، أهمية توخي الحذر تجاه الهوية

---

1 سعيد، أراق مقال – مدارات المتفتح والمنغلق في التشكيلات الدلالية والتاريخية لمفهوم الهوية، مجلة عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 215.

الثقافية، في ظل الهجرة الوافدة، لا سيما أن الزيادة هنا تندرج تحت مفهوم الزيادة غير الطبيعية، عكس الطبيعية التي تنتج عن الفارق بين المواليد والوفيات.

وهنا لابد من وقفة واعية وجادة، لتسليط الضوء على هذا الأمر من أجل وضع الخطط، للتكيف مع هذه الأعداد الوافدة، وهي هجرة مشروعة، تتطلبها ظروف التنمية المتسارعة في البلد، ولكن الحديث عن غير المألوف، والتبعات التي تترتب على مثل هذا الأمر في حال عدم مراقبته بحذر.

وهو الأمر الذي أشار إليه عبدالحميد الأنصاري في مقالة له في مجلة الثقافة العالمية، قائلا: "إن الفزع الأكبر للخليجيين في تزايد مخاوفهم من التأثيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمد العولمي على الهوية الوطنية، بخاصة الهوية الثقافية– الدين واللغة والقيم والمفاهيم والعلاقات الاجتماعية والتقاليد وهناك اليوم سيناريوهات – ترى أن الخليج– سيفقد الهوية الثقافية، وستضيع لغته، وتذوب شخصيته"[1].

ولكن مقابل هذا الرأي هناك رأي آخر يقول، إن التحولات لا تمس صميم الثوابت، بل هي تغيرات تلامس ما يقبل التغير، والتغيير، وذات علاقة بالشكل وليس المضمون، كما يذهب إلى هذا الرأي سعد البازعي في كتابه، [شرفات للرؤية...العولمة والهوية والتفاعل الثقافي]، إذ يقول: "إن الهوية التي تأكل الطعام الأمريكي، وتقيم في الفندق الأمريكي، وتحمل الشهادة الأمريكية، والأوروبية، وتتحدث الإنجليزية، وتتواصل بالإنترنت، ثم تتبع منهجا غربيا في البحث، هي (هوية) فقدت الكثير من اختلافها، هوية تعولمت إلى حد ما، وتشابهت مع غيرها....ويضيف: ولكن ما حدث، لا يعبر عن (هوية) تخلت عن المرتكزات والمقومات

1 الأنصاري، عبدالحميد مقال – العولمة و الهويات الثقافية، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد 179 لسنة 31 سبتمبر – أكتوبر 2015، ص 6.

المعروفة: الدين واللغة والتراث الحضاري...وإنما هو تغيرها بأقدار متفاوتة فيما بينها، وتبعا للمؤثرات المحلية ضمن العالم العربي نفسه"[1].

وإذا أردنا التمثيل للفكرة التي أشار إليها (البازعي)، نجد (سيفا) في رواية [العبور إلى الحقيقة]، لشعاع خليفة، لم يتغير، ولم تصب هويته بشئ، بل وصل إلى الحقيقة، رغم كثرة تساؤلاته، وشكه، وغيابه فترة الدراسة في بيئة مختلفة بكل أبعادها، لكنها كانت تجربة؛ بلغ خلالها مرحلة من النضج، والوعي، ما جعله يصل إلى الحقيقة. نعم، هو تزوج بصديقته (إيما) – كما ذكرت أحداث السرد في الرواية؛ مخالفا رأي أهله، والنسق العام، لكنه ظل محافظا على عاداته، وتقاليده، بل وصل في نهاية المطاف إلى الحقيقة، التي –ربما– لم يكن ليبلغها لولا تلك التجربة التي خاضها في الغربتين، غربته حين كان طالبا، وغربته في رحلة العلاج، وكلاهما في الولايات المتحدة الأمريكية. مرددا، "الحمد لله الذي أعاد إلي نعمة البصر، والحمد لله، إذ أعاد إلي بصيرتي، وأذهب تلك الحيرة التي أقلقتني طويلا، فسلحني بالإيمان به، وأنا مازلت في هذه الدار، دار العبور إلى الحقيقة الباقية...."[2].

ويبقى الجانب النسبي حاضرا في مثل هذه القضايا، فمثلا، في سلوك ناصر في رواية [زبد الطين] لجمال فايز، لاحظنا أمرا غريبا أصاب الهوية في الصميم، حين تغلب الجانب المادي، على الهوية الاجتماعية، المتمثلة في "المجلس"، الذي يمثل رمزية كبيرة في الموروث القطري. فحين توطدت العلاقة بين (ناصر)، وشريكه الأجنبي (جون)، اللذين قررا العمل سويا في التجارة، وإنشاء محل تجاري لبيع الملابس، اختارا اقتطاع جزء من مجلس بيت (أبو ناصر)، – وهو مكان استقبال الضيوف – ليكون مكانا للمحل التجاري. وبعد جدل بين ناصر ووالده،

---

1 الأنصاري، عبدالحميد مقال – العولمة و الهويات الثقافية، مجلة الثقافة العالمية، ص 11.

2 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 141.

انتهى الأمر برضوخ الوالد لطلب ابنه (ناصر). "بعد شهر..افتتح- ما كان في السابق مجلس- محل تجاري لبيع الملابس والإكسسوارات الرجالية، وأصبح والده [والد ناصر] لا يراه إلا قليلا، ففي الصباح والمساء مشغول في تجارته، وفي الليل يسهر في منزل صديقه...."[1].

في هذا المقطع صورة واضحة للتحولات. ونحن هنا نشير إلى الجانب المعنوي، في الحدث، إذ لم يشر الروائي إلى بدائل، وترك الأمر مفتوحا للمتلقي كي يسد الفراغات، لأن مجرد اقتطاع جزء من المجلس، هو أمر يصعب تقبله من قبل المنظومة الاجتماعية، التي تعد المجلس جزءا عزيزا من تراثها. ونؤكد في هذا السياق، أن التحولات والواقع الجديد، لم يلغ دور المجلس، ولكن طرأت بعض التغييرات على شكله، وعلى نوعية استخدامه، ولا ندري ماذا يحمل المستقبل في جعبته.

وفي كل الأحوال هناك باحثون يقللون من تأثيرات التغيرات الحديثة – وعلى رأسها العولمة، التي اجتاحت العالم في العقدين الماضيين – إذ "يرى باحثون أن العولمة لا تهدد الهوية أو الهويات الثقافية بالفناء أو التذويب، بل تعيد تشكيلها أو حتى تطويرها لتتكيف مع الحاضر"[2].

وفي هذا الاتجاه نجد بعض الآراء تشير إلى أن التلاقي الحضاري، والثقافي بين الشعوب؛ حقيقة لابد من التعامل معها بوعي، وببصيرة المدرك الذي يعرف جيدا آليات التعاطي مع التحولات وسنن التغيير، لأن الهوية على حد قول محيي الدين محسب، "ليست نسقا مغلقا، بل هي حصيلة تراكمات تاريخية، قائمة على التغير والتطور"[3]. وهو أمر تؤكده حقائق الواقع،

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 15.

2 إبراهيم، حيدر، العولمة وجدل الهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر/ ديسمبر 1999، ص 104.

3 الأنصاري، عبدالحميد مقال – العولمة والهويات الثقافية، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 11.

والتاريخ، فأجيال اليوم، ليست أجيال الأمس، ومجالس الأمس، ليست كمجالس اليوم، لا سيما في محتواها وجوهرها.

كما أن هوية الأمس، ومن يحملونها، ليسوا كحملتها اليوم، بحكم التغيرات الاجتماعية، والثقافية، وهذا يعني أن الهوية حضور، واستمرار، وتفاعل مع الحياة، وهي إطار عام؛ هناك من يؤمن به، وهناك من يخرج منه، ولولا هذه الدينامية لما وجدنا هويات ذابت، وأخرى انتصرت واستمرت، فنجد بالأمس الحضارة الإسلامية، بلغت الصين والهند، وقلب أوروبا، واليوم تنحسر، أمام تسيد الحضارة الغربية، ولكنها بالتأكيد لن تذوب، أو تضمحل، بل هي في حال تراجع، وانكماش، ولكنها قد تعود يوما إلى سابق عهدها لتشرق من جديد، "فالهوية وجود وحضور مستمر داخل الفضاء الاجتماعي الذي تولد فيه، وهو الذي يعيد إنتاجها باستمرار، ومادام هذا الفضاء مفتوحا على الآخر المختلف، فإن الهوية ستظل حية. وعليه فإن تحديد الهوية، أو إعادة إنتاجها، لا يمكن أن يتم بمعزل عن الآخر (المختلف). فكل حديث عن الهوية يستحضر عن قصد أو عن غير قصد مسألة الاختلاف، ويتناسل حديث الهوية والاختلاف إلى ثنائيات متقابلة من مثل: الأنا والآخر، الشرق والغرب، الأصالة والمعاصرة...إلخ"[1].

وتجسيدا لذلك نجد في رواية [زبد الطين] تزوج أحمد بن ناصر بفاطمة الشيعية، وقد أوصاه والده ناصر بعد موافقته، دون تردد.

"– اسمع وصيتي لك.

- تعيش العمر كله.

1 بن بوزة، سعيدة، الهوية والاختلاف – في الرواية النسوية في المغرب العربي، سورية – دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016، ص 35–36.

- وصيتي...أبدا، لا تنظر إليها أو تعاملها أنها شيعية أو هي تنظر لك كسني..."[1].

ونلاحظ في هذا المقطع إعادة إنتاج للهوية، في عملية التعايش مع الآخر المختلف، في المذهب، أو الطائفة، دون ذوبان أو تنازل، بل قبول، بالآخر المختلف، الذي يستحضر بوجود المختلف.

وفي رواية [زبد الطين]، أيضا نلمح هذا المشهد الذي يعبر عن الهوية الثقافية للمجتمع القطري، في الوفاء للزوجة، والحزن الذي قد يدوم طويلاً، فيستدعي الزوج زوجته، وفاء وإخلاصا، وهو من الأنساق السائدة في الواقع الاجتماعي، "يمشي في ساحة بيته الكبير..توقف أمام النخلة التي تتوسط فناء البيت، يتأملها والبئر بجوارها، وزوجته، وهي جالسة تسند ظهرها على جدار البئر، تحضن ابنه العريس يوم كان رضيعا..تضعه في حجرها..ترضعه من صدرها..جال ببصره في ما حوله، [في بيته]، الذي بناه يوم كان اللؤلؤ السند للحياة..يومها كان بيته مثل بقية البيوت..مبنيا من الحصى والطين"[2].

مشهد يجسد الهوية الثقافية، والقيم النبيلة لروح العائلة، وللزوج الذي لا ينسى تلك الذكريات الخالدة في مخيلته لزوجته. كما أن المقطع السردي ينقل صورة للبيوت في ذلك الزمن، وهي مبنية من الحصى والطين. وهي صور تكاد تغيب أمام التطور، والزحف العمراني الذي يلتهم المساحات.

وفي رواية [العبور إلى الحقيقة]، لشعاع خليفة، نجد بعض الكلمات الدارجة في قطر، نجد مفردة "الصينية"، أي الوعاء الذي يوضع فيه الأكل، وهي مفردة مستوحاة من التراث الذي

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 88.

2 المصدر نفسه، ص 20.

درج عليه الناس، كون هذا الوعاء مستورد من الصين فأطلقوا عليه "الصينية"، "وبينما هو مستغرق في التفكير جاءت كرستينا الممرضة تحمل له صينية طعام الأفطار"[1]. ذلك لأن الروائي في النهاية حامل فكر، وإفراز لواقع أنتجه، أي أنه يحمل ثقافة مجتمع، وكيان، له دور في تشكيله، وبنائه، لتمثيله، والتعبير عنه، لأن "الفكر أداة للإنتاج النظري، صنعتها ثقافة معينة لها خصوصيتها.."[2].

كما نجد مفردة "يتكوم"، حين دخلت الممرضة ونظرت إليه بشفقة، وعطف قائلة: "ما أقسى الأيام! كيف تدع هذا الشاب الوسيم المهذب الذي يتميز بثقافته وأناقته (يتكوم) هكذا على الفراش يعاني العجز واليأس والخوف"[3].

كما نجد مفردة "اللحاف"، "فهبت عليه نسائم باردة فرفع اللحاف قليلا"[4].

وتتكرر المشاهد التي تتضمنها الروايات القطرية، التي تجسد الهوية، كما في المقطع الآتي على سبيل المثال، "ولكنه كان (ايصبر) نفسه بأن من شان تلك الدراسة أن تسعد والديه"[5]. نلاحظ مفردة (ايصبر) لهجة قطرية دارجة، وتعبير عن حضور الهوية الثقافية القطرية.

كما أن اسم (سيف) بطل الرواية انعكاس للهوية الثقافية وهو من الأسماء الدارجة المنتشرة والمعبرة عن قيم الشجاعة والرجولة والبطولة هذا بالإضافة إلى وصف منزل الجدة في شمال الذي يعد من تاريخ قطر قديما، "كان المنزل مختلفا عن منزله في الدوحة، فقد كان مبني من الطين والحجارة وكان به عدد كبير من الغرف مقفلة وكان قد سبق له أن سأل جدته عن

---

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 6.

2 الأنصاري، عبدالحميد مقال – العولمة والهويات الثقافية، مجلة الثقافة العالمية، ص 220.

3 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 7.

4 المصدر نفسه، ص 6.

5 المصدر نفسه، ص 9.

سبب إغلاق تلك الغرف التي كان دخولها محظورا عليه وعلى غيره فأخبرته مرة أنها آيلة للسقوط وقد سمع من غيرها إنها مسكونة بالجن"[1]. إذ إن تتبع حكايات الجن جزء من ثقافة المجتمع لاسيما كبار السن من الجيل القديم.

ومهما اكتست الرواية القطرية لون الرمزية أو معالجة قضايا تاريخية، نأى بها الزمن، تبقى الهوية القطرية حاضرة. فمثلا في رواية [ماء الورد] لنورة فرج، طغت على النص السردي، مفردة "العرس"، في ظل غياب بعض المفردات كالزفاف أو الزواج، وهيمنت المفردة الدارجة في الثقافة القطرية، "العرس" التي تكررت على لسان العروس ليلى، "وأنا لا أريد أن أرى أي خيط أسود في يوم عرسي"[2]. وتكررت هذه المفردة دون سواها في أكثر من موضع، مثل: "طرق بابنا فتى صغير في الثامنة أو التاسعة (....). قال: "تعالي انظري، ثوب عرسك وصل"[3]. وكذلك في مقطع، "لم تكن المدينة العامة تهمني في تلك اللحظة، أردت أن اشتري ما أشاء لعرسي"[4]. وكما قالت لها بائعة الأقمشة، "قالت إنها سترسل خبرا إلى الماشطة كي تكون مستعدة يوم العرس"[5]. وهذه ليلى تقول: "سوف يغمى على عابد حين يراني ليلة العرس"[6]. كما لم ترد مفردات مثل فستان وإنما مفردة ثوب وهي اللفظ الدارج في البيئة القطرية. وفي المقطع محاورة بين زوجة الأخيفش الذي قتله سليمان بن الوطار وبين أختها " لم أدر ما أقول، همست لها أختها : أذكري

---

1 المصدر السابق، ص 35.
2 فرج، نورة، ماء الورد، ص 113.
3 المصدر نفسه، ص 113.
4 المصدر نفسه، ص 112.
5 المصدر نفسه ص 114.
6 المصدر نفسه، ص 116.

الله فردت : "لا إله إلا الله، حسبنا الله ونعم الوكيل"[1]. وهنا نجد عبارة "اذكري الله"، وكذلك "حسبنا الله ونعم الوكيل"، كلها تعبيرات أو ما نطلق عليه (لازمة)، ترتبط باللهجة القطرية.

وفي رواية [العبور إلى الحقيقة] للروائية شعاع خليفة، نجد الهوية الثقافية القطرية حاضرة فنجد (جدة سيف) تروي له حكاية النوخذة، قائلة: "في ذلك اليوم حدثته عن أحد الجيران قائلة إنه كان يملك سفينة ورغم كونه ضريرا إلا أنه كان ماهرا في كل عمل يقوم به، وكان يدير سفينة ببحارتها بمهارة فوق ما يقوم به المبصرون، ولذلك أطلق عليه البحارة اسم الشاهين، لأنه كان يرى ما لا يراه المبصرون"[2].

في هذا المقطع تتجلى، الهوية الثقافية القطرية، من خلال الربط بين أدوات البر والبحر، وهو انعكاس لتشبع الروائي بثقافته وهويته، واستدعائها في مشروعه الروائي. فالتعاطي مع البحر من خلال النوخذة والسفينة، يقابله استحضار مفردات البيئة الصحراوية كإطلاق اسم الشاهين على مالك السفينة، لأنه يمتلك بصرا، وذكاء حادين، وهي من صفات الصقر. والشاهين نوع من أنواع الصقور الشهيرة في قطر. وتحضر هنا صورة الصقر للتعبير عن دلالات ومعان، منها الصرامة والقوة والثقة بالنفس والرؤية الثاقبة، وحدة البصر. وهو ربط موفق من قبل الروائية (شعاع خليفة)، وطدت بواسطته العلاقة الرمزية بين البيئة البرية، والبيئة البحرية، ووظفتها لخدمة مشروعها الروائي، من جهة، ومشروعها الثقافي، المتمثل بأهمية حضور الهوية القطرية، التي يشكل حضورها في الرواية، قيمة مضافة للمؤلفة.

ونجد في رواية [أرجوك..لا تحبني] للروائية حنان الشرشني، الهوية القطرية حاضرة، فأثناء اللقاء الذي جمع بين (مها) و(جبر). دار هذا الحوار.

---

1 المصدر السابق، ص 123.

2 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 61.

"– أنا من قطر، واسمي جبر، والأمر متروك لك في الإفصاح عن جنسيتك....[.....].

- شكرا على محاولتك مساعدتي، وأتمنى أن تتفهم تكتمي وحرصي على عدم البوح بهويتنا، فنحن النساء مطلوب منا أخذ الحيطة والحذر عند التحدث مع أناس لا نعرفهم، بالأخص في المرة الأولى من التعارف، وعلى ذلك لا داعي لإخفاء جنسيتي فأنا من قطر أيضا"[1].

نلاحظ في حوار هذا المقطع، جوانب كثيرة ذات علاقة بصميم الهوية القطرية، فجانب التحفظ من الجانبين واضح، في عدم الكشف عن هويتهما، لأن (مها)، لم تفصح، كما أن (جبر)، ترك لها الخيار. كما أن هذا الأسلوب في تقديم المساعدة، هو جزء من الثقافة القطرية، ومما يعمق الهوية القطرية في هذا المقطع، أن جنسية الطرفين قطرية، وكذلك الأسماء، تأصيل للهوية القطرية، إذ إن (جبر)، و(مها) اسمان من البيئة القطرية.

وقضية لافتة في هذا المشهد أن مكان حدوثه في مدينة (بون الألمانية)، حين " اقترب منها أحدهم مادا إليها مظلة، بدت في شكلها كزهرة توليب حمراء قرمزية محزومة بإتقان، وتمتم بلغة ألمانية متقنة يحدثها..."[2]. كما أن وصف ملامح هذا الشباب، يبرز هويته القطرية بشكل أوضح، ".....أما هو فبشرته تميل إلى السمار الجميل الذي به وهج البداوة"[3]. إن المتعارف عليه في قطر، عدم اللقاء بين الرجال، والنساء، لكن هذا اللقاء، وقع بين (مها وجبر)، دون أن يكون معهما، قريب. وهو سلوك، غير معهود في الثقافة القطرية، ولكن هذا يقودنا إلى مفهوم آخر، على حد قول عبدالقادر فيدوح، الذي أطلق عليه، "الهوية المتأرجحة" في كتابه [أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية]، واصفا هذا السلوك، بقوله: "إذا كانت ثقافة أي عصر تميل باستمرار

---

1 الشرشني، حنان علي، أرجوك..... لا تحبني، ص 125.

2 المصدر نفسه، ص 122.

3 المصدر نفسه، ص 123.

إلى خلق نمط حياة جديدة، وتنتج معارف وسلوكيات مخالفة لما كان سائدا عبر توالي العصور، فلأن مرد ذلك اهتمام الفرد بما يخدم مصلحته الذاتية، وإذا كان الأمر كذلك مع راهن الثقافة الجديدة، أو ما أصبح يطلق عليه بالباراديغم Paradigm، فإن مصطلح الهوية "التقليدية" كانت دوما متماسكة في اختياراتها، داخل النسق المتعارف عليه، حيث يصاغ كل شيء داخل المجتمع، أو شريحة اجتماعية ما، في تبنيها المعاني والقيم المشتركة المتعارف عليه...."[1]. أي أن طبيعة اللقاء، ومكانه، أديا إلى تغليب مصلحة (مها وجبر) الذاتية، في آن واحد، فصبغة اللقاء فيها حذر، والتزام بالهوية التقليدية، والمتعارف عليه، لكسر هذا النسق، وقع في إطار الثقافة الجديدة، أو ما يسمى بالباراديغم.

إن الحديث عن الهوية الثقافية للسرد في الرواية القطرية، يطول، ولكننا سنكتفي بالإشارة إلى بعض المصطلحات والمفردات القطرية التي وردت في بعض الروايات. فقد وردت بعض المصطلحات في رواية [العريضة]، للروائية نورة آل سعد، عبارات مثل: "اختلفت البنت" أي "جنت". "سرى ساريها" أي "السير ليلا"[2].

"معيونة": مصابة بعين، أو محسودة. "حزة": وقت. "بيوت متطرفة": تقع على الأطراف"[3]. "داعوس": زقاق. "السمادة": مكب النفايات لأهل الحي"[4]. "حوش": مدخل غير مسقوف. "الدريشة": النافذة. "ساطر": خد. "الحزاوي": الحكايات. نغل": ابن الحرام"[5].

---

1 فيدوح، عبدالقادر، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 59.

2 آل سعد، نورة، العريضة، ص 21.

3 المصدر نفسه، ص 23.

4 المصدر نفسه، ص 76.

5 المصدر نفسه، ص 77.

المبحث الثاني: تقنيات السرد الروائي القطري.

تمثل تقنيات السرد أهم الأسس التي يرتكز عليها النص الروائي. وقد استطاع السرد في الرواية القطرية أن يقطع شوطا كبيرا في مجال تفعيل دور تقنيات السرد، رغم حداثة التجربة الروائية القطرية؛ إذ إن هناك محاولات جادة لدى الروائيين القطريين، لا سيما الأكاديميين منهم، أو أولئك الروائيين الذين لديهم سعة اطلاع، وانفتاح على الثقافات أو التجارب الأخرى، منحتهم فرصة الاحتكاك بالمجتمعات ذات التجارب الروائية الرائدة، لاسيما الغربية منها؛ إما بواسطة الابتعاث للدراسة في الخارج، أو السفر في مهمات علمية وثقافية، وكلها تحركات تأتي في سياق التحولات التي طرأت على الواقع الثقافي القطري.

إنَّ للسرد تقنياته الخاصة التي يجب على الروائي إدراكها، والتمكن منها، كي تكون أداته النافذة والمؤثرة، من أجل بنية نصية رصينة، ينفذ من خلالها الروائي إلى وجدان المتلقي، والمتذوق، والمختص. ولا يتم ذلك إلا بتوافر تقنيات متعددة؛ تمنح النص الحضور الجمالي، كالأحداث، والزمان، والمكان، والشخصيات، والرؤى السردية، والتقنيات الخاصة باللغة كالقول الروائي، والدلالات اللغوية، ومنها ما يتعلق بالحوارية في السرد، وبعضها ذو علاقة ببنية القصد، والاستجابة، وجماليات التلقي.

ولعل عملية التنويع في استخدام بعض الآليات، وسائل كفيلة بتحقيق تطلعات المتلقي، كأن يتخلل العمل الأدبي مزيج من الجدية، والسخرية والبياضات، وأفق الانتظار، والتماهي بين الموصوف –الواقع– وبين الموضوع. وهي جوانب تسهم إسهامًا كبيرًا في انسجام النص وتماسكه. مع الإشارة إلى أن التنوع الاجتماعي قد يصعب معه تطابق صورة المجتمع، بسبب تنوع ثقافة هذا المجتمع، لا سيما في المحيط الخليجي، بسبب ظاهرة الهجرات، والعمالة الوافدة؛ إذ إن خصوصيات الوافدين، لها أثرها على الواقع الاجتماعي، تأثيرا وتأثرا. وتعد هذه الظاهرة من

الأنساق الثقافية التي عالجتها الرواية، ووضعت يدها على تأثيرها، سواء بجانبها الإيجابي، أو السلبي.

وأمام هذا الواقع يبقى الفصل بين الموصوف والموضوع مسألة حتمية سواء على مستوى المظهر أو على مستوى العقلية أو الشعور أو التعبير، وهو واقع يحتم "تقطيع المادة الموصوفة وإعادة تركيبها"[1]. التي ينبغي على الروائي إدراكها جيدا وامتلاك الآليات المعينة، واستحضارها بحنكة، ووعي، قد يضطره إلى استخدام الكتابة المخادعة وتوظيفها لخدمة الهدف اعتمادًا على أدوات، إما أن تكون مستوحاة على حد تعبير عبدالله العروي، "من انسجام اللغة الفصحى المنفصلة عن الواقع، وإما من الموروث القصصي، أي أسلوب ألف ليلة وليلة، وإما من الرواية الواقعية الأوروبية عندئذ تكون الرواية العربية نسخًا لرواية أجنبية"[2].

وهو ما أشار إليه جميل حمداوي، في كتابه (السرد الروائي المغربي بين التجنيس والتأصيل التراثي)، مؤكدًا أهمية "الإفادة من عدة تقنيات عربية أصيلة كتوظيف التراث توظيفًا إيجابيًا والإفادة من الأشكال الحكائية العربية الموروثة ومن التخييل العجائبي والصوفي واستغلال الأنماط الدرامية الشعبية وغير ذلك"[3].

ونشير هنا إلى أهمية التفريق بين عناصر السرد، وتقنياته، والتداخل بينهما مثل الزمان والمكان والحدث والحوار والسرد؛ وهي المكونات الفنية لعدد من الأنواع النثرية كالقصة والرواية والحكاية. أما تقنيات السرد، التي تناولها جيرار جينيت Gerard Genette، بالبحث، فهي

---

1 العروي، عبدالله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المملكة المغربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة،2006، ص 204.

2 المرجع نفسه، ص 204.

3 محمد، أحمد علي، تقنية السرد وعناصر السرد، جريدة العروبة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص–العدد، 12753 ouruba.alwehda.gov.sy

مختلفة عن العناصر، والتي تعد لونًا من ألوان المهارة الفنية، وتختص بزمن القص ومستوياته، وحدود الزمن الخارجي الذي يخص الكاتب والقارئ، وكذلك الزمن التاريخي، والزمن الداخلي وهو الذي يتعلق بزمن القراءة والكتابة والقصة، وحدد في هذا الإطار اللواحق والسوابق، أما اللواحق فوصفها بأنها مكملات العمل الروائي، وقسم اللواحق إلى داخلية وخارجية، ومزيج بين الاثنين، وأكد أن اللواحق "تسهم في طي المسافات واختصار الأزمنة وملء الفجوات الناجمة عن عمل الكاتب كما تسهم في دفع السأم والملل عن القارئ، وتكسب العمل الروائي حيوية وتجددًا"[1].

كما أن اللواحق تستدعي وجود السوابق التي قسمها إلى سوابق داخلية، وهي عبارة عن ظواهر سردية ذات علاقة بالحدث الأساسي في الرواية، أما السوابق الخارجية فتلعب دورًا حيويًا في الحدث الأساسي للرواية من خلال إبراز هذا الحدث؛ كونها تعد إشارات تختص بالمستقبل. والسوابق عمومًا أحداث يشير إليها المؤلف في بداية العمل الروائي، لكنها أحداث لاحقة وتكون على شكل مناورات سردية.

وفي سياق الحديث عن تقنيات السرد – والتي أشرنا إليها آنفًا– لابد من التأكيد على حقائق مهمة، يجب على الروائي أن يضعها في الحسبان، وإلا تبقى الرواية في محيطنا العربي والخليجي، رهينة فلسفة منبعها، وموطنها الأصلي؛ أي المجتمع الغربي، على حد قول عبدالله العروي الذي لديه قناعة تامة بانتساب واقعنا الثقافي لاسيما الروائي منه إلى عامل خارجي، " فبلوغ الرواية مثلا حدا لافتًا للنظر كتابة، وقراءة، وشهرة، يدل على انتسابها لعالمها الأصلي، أي الخارجي، هذا العالم الذي قرن كتابته للرواية، أي لاختياره لهذا الشكل الفني، بفلسفة للوجود، وهذا ما جعل سارتر يقول: " إن كل تقنية سردية تحتوي على فلسفة، أي نظرة إلى الكون"[2].

---

1 المصدر السابق.

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 217.

وذلك يعني أن من يسلك درب عالم الرواية لابد أن يدرك أهمية التلازم بين السرد والفلسفة؛ بمعنى أن كتابة الرواية أو امتهانها ليست هواية، أو عمل من لا عمل له، وإن سار في هذا الدرب أحد دون امتلاك أدواته وتقنياته وفلسفته، لا محالة، نهايته الاضمحلال والتلاشي، لأن عكس ذلك، يثبت، أنه طارئ على عالمها؛ أي أن الذي يسير في هذا الخط لابد أن يمتلك قدرًا من الثقافة، وسعة من الاطلاع والوعي والانفتاح وعنفوان القراءة والبحث والتماهي مع هذا العالم، الذي يحتم على من يلجه، امتلاك مقومات البقاء.

وبناء على ما سبق، ندرك حقيقة حضور الإيديولوجيا، في ثنايا العمل الروائي، ودورها في تشكيله، وهو أمر لا يحتاج إلى عناء، للبرهنة عليه؛ إذ إن الرواية، في النهاية، تعبير عن رؤى وأفكار. وامتلاك الروائي مسحة إيديولوجية، مسألة بديهية، فهي حاضرة في عمله، شاء أم أبى، علم أم لم يعلم. فالنظرة إلى الكون وتلمس الواقع، وحاجاته، ومتطلبات الإنسان هي رؤية، وهي فلسفة، وإيديولوجيا، وهذا ما يؤكد أن كل روائي لابد أن يمتلك من التقنيات السردية ما يمكنه من امتلاك الحظوظ التي تمنحه حالة من التوازن في عمله وهو ما يترتب عليه النجاح في هذه التجربة الفنية. والنجاح مرهون بمعرفة مقومات الكتابة الروائية، التي يعد التلازم بين السرد والفلسفة عنوانا من عناوينها، وهو أمر يستلزم منه –أي الروائي– القدرة على فهم الواقع ونقده نقدا مسبقا، وتكوين رأي خاص من خلال التماهي مع الرأي العام للمجتمع؛ لأنه القاعدة التي يستند عليها والمنبع الذي يستقي منه مادته.

كما أن هناك نقدا آخر مرتبط بهذا الجنس الأدبي، نقد من خلاله، يعي الروائي آلياته وتقنياته وخباياه كي يصل من خلاله إلى مراميه وأهدافه، "إذا لم يقم الكاتب بنقد مسبق لهذا الشكل من فنون التعبير الأدبي، فإنه لا يستطيع أن يعثر في مجتمعه على المضمون المطابق له، ومن

ثم لا يتحكم في المغزى الضمني لعمله الوصفي"[1]. وذلك يعني أهمية توافر قدرة الروائي على الرصد الذي يتجاوز حدود السطح، إلى الغوص في الأعماق، والماورائيات التي لا يستطيع رصدها إلا صاحب الرؤية الثاقبة، ومن يمتلك عين ذكاء واعية.

فعلى الروائي مهمة كبيرة، تتجلى بضرورة امتلاكه وعيا لتفاصيل حياة البيئة الحاضنة له، لأنها مادته التي بواسطتها ينفتح على اتجاهين؛ الأول، مجتمعه، ليكون وسيطا لعلاج مشكلاته والاجتهاد في تحقيق متطلباته، والاتجاه الثاني، التعبير عن ثقافة مجتمعه، وإظهار المخزون الثقافي المكتنز فيه، من خلال العمل الفني والنص الذي يعبر عن مواهب مثقفيه، وتطلعاتهم. وهذه الجوانب جعلت الخطاب الروائي القطري ذا حضور لافت في الساحة الثقافية القطرية.

وفي هذا المبحث – تقنيات السرد في الرواية القطرية– سنتناول جانبين، هما:

أولا: إنتاج الدلالة السردية:

ويتضمن:

أ–جماليات السرد– المكان أنموذجا–.

ب–القول الروائي بين اللغة والدلالة.

ثانيا: الخطاب والسرد:

ويتضمن:

أ–الحوارية في السرد الحكائي.

ب–بنية القصد وجمالية التلقي للمقطع السردي.

---

1 المرجع السابق، ص 217.

أولا: إنتاج الدلالة السردية.

إنَّ إنتاج الدلالة السردية، واللمسة الجمالية البليغة أهم مظاهر الخطاب السردي بشكل عام، والروائي بشكل خاص، وهي مهارة فنية يقع إتقانها على عاتق الروائي، إذ يعد إنتاج الدلالة السردية، أهم أدواته للحضور والتأثير، لأن العمل الفني الذي يخلو من المسحة الجمالية يتقلص عدد المقبلين عليه؛ لذلك يجب أن يحمل كل عمل فني بذور حياته وبقائه في ذاته، ولا نقول هذا، لنقصي دور الفكرة والهدف الذي يريد الروائي بلوغه و إيصاله للمتلقي، لكن هذه هي الحقيقة، إنها الحقيقة الجمالية التي يجب أن تبسط نفوذها – أو على الأقل – حضورها، في النص شكلا، ومضمونا. وعليه يجب أن يكون النص الأدبي متوازنا على مستوى الفكرة والدلالة، وعلى مستوى حضور اللغة. وهذا يعني أن اللغة يجب أن تكون أيضا متوازنة تراعي كافة أطراف عملية القراءة والتلقي، بمعنى ألا تكون لغة نخبة ومختصين، وتنسى الشرائح الأخرى من العوام والمتعلمين.

وحين الحديث عن إنتاج الدلالة السردية وأثرها يجب ألا تغيب عن الروائي الصورة الفنية، أو البلاغة، التي لم تعد حكرا على النص الشعري، بل تجاوزته إلى الأجناس الأخرى كالرواية، والقصة، والمسرح، وغيرها، وأصبحت قاسما مشتركا بدد احتكار الشعر، ماضيا إلى الحقول المعرفية الأخرى كاللسانيات والفلسفة والمنطق وعلم الجمال وغيرها من المعارف، التي أخذ كل منها يدرس الصورة من زاويته وعلى ضوء رؤيته تفسيرا وفهما وتوصيفا، انطلاقا من رؤية الكثير من العلماء؛ مؤصلا قيمة اللغة وأثر الصورة الفنية، على حد قول بعضهم، إن " اللغة الإنسانية في الأصل استعارية كما يرى نيتشة، وفيكو، وهامان، وروسور وتودوروف....."[1].

---

1 حمداوي، جميل مقال – بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الألوكة، 2013-12-24 www.Alukah.net

وتكمن قيمة الصورة في اختصارها للكثير من المدلولات، فهي طريق إلى كم من الإيحاءات واختزال للكثير من المفاهيم، بعيدا عن الإطناب، وهي رسالة تحمل من المعاني والدلالات أكثر مما تحمل أي وسيلة أخرى، قد تستهلك مساحة أكبر للشرح والتفصيل، وهي على حد قول الحكيم الصيني كونفشيوس "الصورة خير من ألف حكمة "، أي أنها وسيلة اختصار وطريق لسرعة الإفهام، والتواصل، وإبلاغ المضامين المتوخاة.

وقد كان للباحث المغربي "محمد أنقار"، باع طويل ومقاربة خاصة للصورة الروائية أو الصورة السردية، إذ يعرفها، "بأنها تصوير لغوي فني وجمالي وتخييلي، تعبر عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني. والآتي، أنها تتشكل من سياقات عدة: نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. بمعنى أن الصورة، سواء أكانت جزئية أم كلية، هي تعبير لغوي وتخيلي وبلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوز البلاغة التزيينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة"[1].

فالصورة روح الخيال الذي يعد معطى أساسيا من معطيات الرواية وتقنياتها المؤثرة، الخيال الذي يمنح الروائي فرصة ومساحة لإعادة تشكيل وليس نسخ الواقع وهي وسيلة فرز الظواهر، وفهم العلاقات بينهما، وتمييز العناصر، مهما كان ابتعادها عن بعضها أو حتى التناقض والتضاد فيما بينهما، هي وسيلة لتجسير الهوة بينهما بالأطر التي تخدم العمل الفني وتمنحه التكامل والنضج.

وأمام تنوع الصورة التي تتقلب بين المسرحية والإشهارية والفوتوغرافية والتشكيلية والسينمائية والإعلانية أو التوجيهية والأيقونية والرقمية التربوية أو البيداغوجية والتعليمية؛ تبقى الصورة السردية ذات قيمة وأهمية في العمل الروائي لأنها " تلك الصورة التي ترتبط بالسرد، سواء

---

1 المرجع السابق.

كانت رواية أم قصة أم قصة قصيرة، وهي تصوير لغوي تخييلي وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مجموعة من السياقات، مثل السياق الذهني، والسياق النصي، والسياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الأجناسي والنوعي"[1].

إن الإنتاج الجمالي للسرد، مسألة لا تتوقف على الحضور والتسويق اللغوي، وقدرة الروائي في هذا المجال، بل تتجاوز حدود اللغة الروائية بكافة تلاوينها السردية والوصفية والحوارية والمكانية إلى كافة عناصر النص الروائي، مجسدة حضورها الجمالي، ودلالات معانيها، من خلال كافة مكونات النص، وتقنياته، كالشخصيات، والأحداث والزمان والمكان والحوارات، والعتبات، على اختلافها أنواعها، سواء ما يختص بالنص المحيط، أو ما له علاقة بالمحيط الفوقي. وهو ما يتطلب من الروائي – كما أسلفنا – إعداد أدواته واستحضارها، وجعل العمل ذي حضور ؛ ليستهدف كافة الشرائح.

وهو ما سوف نتلمسه من خلال بعض المقاطع السردية والبنى والدلالات والمعاني في بعض نصوص الروايات القطرية، لندرك التحولات التي طرأت على النص الروائي النظري ورحلته التي امتدت إلى ربع قرن، نبحث في بعض المعاني والدلالات، كما نبحث في عناصر السرد وتقنياته لرصد هذه التحولات التي تليق بقدر هذه الرحلة مع الرواية التي تجسد التحولات، ليس فقط على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، بل أيضا على المستوى الثقافي والمشهد الروائي على وجه الخصوص.

وسوف نتناول في هذا المبحث: إنتاج دلالات المعاني، وحضورها الجمالي في النص السردي الروائي القطري، من خلال أحد تقنيات السرد في الرواية، وهو المكان، كأنموذج. كما

---

1 المرجع السابق.

سوف نتطرق أيضا في الجزء الثاني من هذا المبحث، إلى القول الروائي والتطورات التي واكبته في مجال اللغة ودلالاتها ودورها في تلمس الأنساق الثقافية سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة.

أ- جماليات السرد -المكان أنموذجا-

إن عناصر النص السردي هي العمود الفقري والمكون الرئيس لبنيته الكبرى، أما لغة النص ومعاني ملفوظاته ودلالاتها هي النبض الذي بواسطته يخرج النص إلى الحياة، ويتنفس عبير الحضور، لأن حياة النص السردي تكمن في الجاذبية التي يحملها، والتي تحضر بواسطة سلسلة عناصر السرد: من شخوص، ومكان، وزمان، وأحداث، والقدرة على توظيفها، وأيضا من الإقبال عليها من قبل المتلقي. وهي مسألة يجب على الروائي إدراكها جيدا، وعليه أثناء رحلة الكتابة، اصطحاب ذلك الملتقى الذي يستهدفه النص، ويستهدفه الروائي، وهي مهمة ليست من السهولة بمكان، بسبب التلازم الكبير بين الكتابة، وعناصر أخرى، كثقافة الروائي، وهويته، وقدرته على التأمل، وعلى ذكائه، وشفافية رصد الواقع، وحضور عنصر التخييل، وهي كلها عوامل، بتعاضدها يسمو الإنتاج الروائي.

وكل هذه المفاهيم مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالحضور الجمالي القائم على دلالات المعاني التي يجب أن تكون حاضرة في سلسلة عناصر السرد الروائي، وهذا يعني أهمية الارتباط العضوي بين مكونات الرواية، شكلا، مضمونا.

ونتيجة لأن عناصر السرد، وتقنياته، كالرؤية السردية، والحوار، والأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمن؛ متعددة، كما أشرنا، فإن حديثنا في هذا الجزء من هذا المبحث – جماليات السرد- سيقتصر على نماذج من الأمكنة ودلالاتها في الرواية القطرية. وقبل الحديث عن هذه النماذج، لابد من الإشارة إلى بعض تعريفات المكان. ومنها: كما ذكر ذلك (حسن العبيدي)، في كتابه،[نظرية المكان في فلسفة ابن سينا]؛ إذ يعرفه (فانكسميندر) بأنه "المادة

الأولى للأشياء الكائنة، وهو دائم أزلي، وخالد لا يفنى"[1]. ويعرفه آرسطو Aristotle: ب"المكان موجود مادمنا نشغله ونتحيز به، ولا ينتقل بانتقال المتحرك"[2]. ويرى دور كايم Emile Durkheim، كما في كتاب (أمانويل كنت)، أن "المكان شيء نسبي يحدده موقف الفرد من المكان الفيزيقي والاجتماعي"[3]. وعرفه أفلاطون Plato، بأنه "الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي"[4]. أما المكان عند الفلاسفة المسلمين، فقد كادوا يجمعون على التعريف الآتي: "المكان هو السطح الباطن للجسم الحاوي الملامس للسطح الظاهر للجسم المحوي. وهو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيز"[5].

وقد تجلى الحضور الجمالي، والمعنى الدال، في رواية [أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة، في انتقاء العنوان المعبر، وتجسيد أهمية عنصر المكان في الرواية، من خلال صورة (البحر) للمكان، والتي ازدادت دلالاتها باقترانها بمفردة (القديمة)، ودلالتها الزمانية. "والمكان الروائي يشكل عنصرا فاعلا في الفن القصصي عامة، والرواية الحديثة خاصة؛ لما له من أهمية في تأطير المادة السردية، وتنظيم الأحداث بفضل بنيته الخاصة، والعلاقات التي يقيمها مع العناصر الأخرى، كالشخصيات، والزمان، والرؤى"[6].

---

1 حسين، فهد، المكان في الرواية البحرينية – دراسة نقدية–، مملكة البحرين، فراديس للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2003 م، ص 54.

2 المرجع نفسه، ص 55.

3 المرجع نفسه، ص 56.

4 المرجع نفسه، ص 55.

5 المرجع نفسه، ص 57.

6 الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، ص 61.

وتتعدد مشاهد البحر في الرواية، بدءا من العنوان حتى الختام، حين أسدل الستار على أحداث السرد، بمشهد مزج بين البحر، والحكايات الشعبية، والتخييل العجائبي. حين قامت شيخة بتذكير أختها (نورة) وابنها (حمد)، بقولها، "لقد تذكرت إحدى القصص التي سمعتها من أمي، والتي كانت تقصها علينا دائما، قصة الفتاة الفقيرة. هل تذكرينها يا نورة؟ الفتاة التي ذهبت إلى الشاطئ لتنظف سمكاتها، وعندما وصلت، جلست عند حافة المياه، وهمت بتنظيف إحدى السمكات، فإذا بها تكلمها وتستعطفها وتطلب منها أن تعيدها إلى البحر، وتعدها – إن هي أعادتها– بتحقيق كل أمنياتها فأعادتها، ثم أصبحت الفتاة تذهب إلى البحر كلما جاعت، أو أرادت شيئا تنادي السمكة وتطلب منها ما تريد، فتنفذ السمكة لها كل رغباتها"[1].

وهو المعنى الذي أشار إليه جميل حمداوي، في كتابه [السرد الروائي المغربي بين التجنيس والتأصيل التراثي]، مؤكدًا أهمية "الإفادة من عدة تقنيات عربية أصيلة كتوظيف التراث توظيفًا إيجابيًا والإفادة من الأشكال الحكائية العربية الموروثة ومن التخييل العجائبي والصوفي واستغلال الأنماط الدرامية الشعبية وغير ذلك"[2]. فتوظيف "شعاع خليفة"، للتخييل العجائبي، والغرائبي، من خلال صورة السمكة التي أطلقتها الفتاة الفقيرة؛ مشهد يستبطن مفاهيم كثيرة، تعكس خيال الإنسان، وتشبثه بالحكايات والخيال، نتيجة لحاجات في نفسه. كما أن ذلك قد يعكس حالة ثقافية، ولا يمثل وعيا، بل إن انتشار مثل هذه الحكايات يعكس قلة التعليم، لا سيما حين يصدقها الإنسان، دون الوقوف عند هدفها القيمي، أو هدفها كوسيلة للتسلية والترفيه، إلى بلوغ درجة التصديق. وهي صورة لنسق من الأنساق المضمرة، التي لا تزال إلى اليوم، تجد من يؤمن بها، ويصدقها، كالحكايات التي تدور حول السحر، والحسد، والشعوذة، والجن، والأعمال الأسطورية.

---

1 خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، ص 191.

2 محمد، أحمد علي، تقنية السرد وعناصر السرد، جريدة العروبة.

وتبقى مثل هذه الحكايات، إسقاطات لحاجة الإنسان لجوانب كثيرة، منها ما يتعلق بالقيم، كتجسيد صورة الرحمة، والعطف، ومنها ما يختص بالمصلحة المتبادلة، بين الفتاة الفقيرة والسمكة، الإنقاذ مقابل الإمداد بالغذاء والحاجات الأخرى. ومنها ترسيخ لحالة الوفاء التي جسدتها السمكة، ولم تنس فضل الفتاة الفقيرة، التي أطلقت سراحها، كما أنها انعكاس لحالة الفقر والعوز، وحاجة الإنسان للبحر كمصدر للرزق قبل مرحلة تدفق البترول، وقيمة الأسماك، كمصدر للغذاء، وأهمية البحر، وكرمه، وجوده في احتضان مثل هذه المخلوقات؛ لتكون مصدرا تقتات منه الحياة.

فاختيار "البحر" هنا، أحد عناصر السرد، المنتقى بعناية؛ يعكس جمالية الإنتاج الروائي، ويؤدي في ذات الوقت إلى انسجام أحداث السرد، وتماسكها. كما أن توظيفه يلامس الذوق، ويناغم الوجدان، ويعبر عن مرحلة أضحت من الماضي، لكن جمالها استدعى هذا العنوان الجميل، المشحون بالمعاني، والدلالات، للتعبير عن واقع خالد عابر للزمن. عنوان يدفع إلى تأمل دلالات الكلمات التي تحمله، ليعيش المتلقي تلك المرحلة بكل دقائقها، وتفاصيلها، من ألم، وعوز، وحاجة، ومن استحضار لجمال تلك المرحلة، بعاداتها، وقيمها كالتواصل، والتلاحم، والتراحم. كما أنه عنوان يجسد علاقة الإنسان بالبحر، الذي أغدق على طالبيه، وسد حاجتهم، رغم ما اعترى تلك العلاقة من مواقف وأحداث لا تعكس شراسة ذلك المسطح الأزرق الوديع، ولكنها تندرج ضمن قانون الطبيعة، وتأتي في إطار السنن الكونية التي تخضع لها تقلبات البحر نفسه. إن اتهام البحر بالتهامه الكثير من رواده وزائريه، مسألة مجازية، تأتي من باب البيان والبلاغة، أما الحقيقة، فهي أن البحر يخضع للكوارث وغيرها من التقلبات، كما تخضع لها اليابسة أيضا.

واستخدام "شعاع خليفة"، لبعض التقنيات في السرد منح الرواية جمالا، غطى على ضعف البناء اللغوي في القول الروائي، الذي تجسد في ركاكة المقطع، وغياب علامات الترقيم منه، أربكت المشهد، الذي ورد في الرواية بهذه الصورة: (.... وتعدها إن هي أعادتها بتحقيق كل

أمنياتها فأعادتها، ثم أصبحت الفتاة تذهب إلى البحر كلما جاعت أو أرادت شيء وتنادي السمكة وتطلب منها ما تريد فتنفذ لها السمكة كل رغباتها. فقد غابت علامات الترقيم بشكل شبه كامل. ودون تكرار كلمة "سمكة" في سطر واحد. وكلمة "شيء"، يجب أن تكون "شيئا". والأفضل أن يكون الإخراج اللغوي بهذه الصورة: (...وقد وعدتها، إن هي أعادتها، سوف تحقق كل أمنياتها؛ فأعادتها. بعد ذلك أصبحت الفتاة تذهب إلى البحر، كلما جاعت، أو أرادت شيئا، ثم تنادي السمكة، وتطلب منها ما تريد، فتنفذ لها كل رغباتها)، وسوف نشير إلى مثل هذه الجوانب في الجزء القادم من هذا المبحث.

وبصرف النظر عن الإنتاج اللغوي، فإن الحبكة الروائية، تتسم بالمتانة، وتقنيات السرد فيها إحكام. فعلى مستوى الزمن، نجد استخدام كلمة "القديمة" في العنوان، أضفى عليه جمالا. كما أن المشهد السابق، لحكاية "الفتاة الفقيرة"، فيه استرجاع، جميل لصورة الأم التي كانت تقص على أبنائها مثل هذه الحكايات المعبرة. ورغم أن هذا المشهد يعبر عن مرحلة قديمة، تسبق سرد الأحداث، إلا أنه مناسب جدا، ويطلق عليه، "استرجاع خارجي، ويعني، العودة إلى ما قبل الرواية، أي قبل لحظة بداية الأحداث"[1].

وتجلت جمالية القول الروائي – الذي سوف نتحدث عنه، لاحقا في هذا المبحث–، من خلال المجاز، الذي جسده تركيب العنوان، والدلالة المعنوية التي أحدثها استخدام كلمة "الأحلام"، وهي مفردة تعبر عن أحلام الإنسان، وليس أحلام البحر، وتشخيص البحر هنا، منح القول جمالا، وفتح أمام المتلقي أفقا للتأمل، في عالم البحر وآفاقه الرحبة، تدعم جمالية التلقي، وتفسح المجال أمام الإنسان للذهاب بعيدا في خياله، وتأملاته.

---

1 الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، ص 215.

وعلينا أن ندرك، "في الوقت الحاضر ليس ثمة مكان ثابت التركيب، خاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار التجديد المستمر الذي يحدث فيه، مما يدعو إلى التغيير المستمر أيضا. فالبناء الحديث يغير من علاقات المكان بعضها ببعض، كما يغير علاقات الناس بالمكان. ولو افترضنا أن المكان الذي يشيد عليه الآن بناء جديد ومعاصر، كان يوما ما مكانا تاريخيا، أو أثريا، سنجد أنفسنا أمام تداخل علاقات ثقافية وزمنية بين الاثنين مما يدفع الكاتب لأن يتعامل معه بروح حذرة"[1].

وهو الأمر الذي تجسد في مجلس بيت والد ناصر في رواية [زبد الطين] لجمال فايز، حين طلب ناصر من والده تحويل جزء من المجلس إلى محل لبيع الملابس والإكسسوارات، "وأنا مضطر لأني لن أجد أفضل من هذا المكان، ولأني لا أملك المال لاستئجار محل تجاري. والأكثر من هذا...صديقي (جون) قال إنه لن يقبل الشراكة إلا إذا فتحت المحل التجاري في مكان المجلس"[2].

وبصرف النظر عن الموقف السلبي، الذي جسده تحويل هذا المكان التاريخي، التراثي، الذي يعد رمزا للهوية الوطنية، إلا أن توظيفه في النص الروائي، أعطى أحداث السرد شكلا معبرا، منذ انطلاقتها الأولى، فأصبح ركيزة أساسية، من عناصر السرد، ترتبت عليه أحداث كثيرة؛ فضلا عن أن اختيار المكان "المجلس" جمع بين جانبين مهمين: أحدهما، إلقاء الضوء على نسق من الأنساق الثقافية المتحولة، والآخر، اختيار المكان المناسب، الذي يخدم مقاصد النص، وتقنياته السردية، لا سيما في جانب عنصر المكان، "فالمكان يتفاعل مع الشخصية

---

1 النصير، ياسين، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، سورية – دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010 ص 215.

2 فايز، جمال، زبد الطين، ص 12.

داخل العمل الروائي، ويسعى إلى تكوينها فكريا ونفسيا ووجدانيا، ويؤثر في انتقالها من حال إلى حال، كما أنه يسهم في خلق المعنى داخل الرواية"[1].

إن شخصيات رواية [زبد الطين] لجمال فايز، تتفاعل مع المكان، ويظهر ذلك في رفض (والد ناصر)، كما يظهر في إصرار (ناصر)، وصديقه (جون)، على تحويل "المجلس" إلى "محل تجاري". أما تأثير المكان فواضح في التكوين الفكري والنفسي والوجداني للوالد، المرتبط وجدانيا ونفسيا وفكريا بالمجلس، والبئر والبيت القديم الذي بناه من الحصى والطين؛ مما رسخ في وجدانه، روح الحنين للماضي، والوفاء لزوجته الراحلة، كما أشرنا إلى ذلك في ما سبق من هذا البحث. تظهر روح التفاعل مع المكان في سلوك الوالد، فهذا (ناصر) وهو عائد إلى البيت، "وجد والده جالسا كعادته في ساحة البيت، يسند ظهره إلى جدار البئر"[2]. مقطع يظهر فيه الارتباط العميق بالمكان، يقابل هذا ارتباط الشخصيتين الأخريين (ناصر)، و(جون) بالمحل التجاري، وانعكاس ذلك على سلوكهما وطبيعة عملهما، "انتقل جون إلى البيت، أبقى على منزله الواقع خارج الحي للسهر، فأصبح ابنه يفضله على البيت، وأحيانا ينام فيه أو هذا في الغالب، يعود إلى البيت متأخرا أو وقت الفجر"[3]. ويتسجد المكان، وتأثيره النفسي، والفكري، في سلوك الابن، (عبدالله) وشقيق (ناصر) الأكبر، ومواظبته على المسجد، والدراسة الجامعية. كما يظهر في هذا المقطع، "....لكن ما تمناه تحقق نصفه، أحب ابنه الأكبر عبدالله المسجد وتعلق به، زهد في الحياة وداوم على غرس الأعمال الطيبة ليجني الحصاد في آخرته،[.....]، والرغبة

1 حسين، فهد، المكان في الرواية البحرينية – دراسة نقدية–، ص 14.
2 فايز، جمال، زبد الطين، ص 26.
3 المصدر نفسه، ص 28.

بمواصلة دراسته الجامعية في الشريعة...."[1]. تتجلى هنا، صورة المكان في المسجد، والجامعة، وعلاقة (عبدالله) بهما، وهو الذي يناقض سلوكه، سلوك أخيه (ناصر). وتبرز مع هذا النقيض حالة التفاعل الفكري والنفسي والوجداني، بين (عبدالله)، والأمكنة، المتمثلة بالمسجد، والجامعة، اللذين وجد فيهما ضالته النفسية و الإيديولوجية.

وفي رواية [القرصان] لعبدالعزيز آل محمود، يتجسد المكان في السفينة المسماة (الغطروشة)، سفينة (أرحمة بن جابر)؛ إذ "لم يكن أرحمة من النوع الذي ينام بعيدا عن رجاله، فقد علمته الأيام أن النوم في سفينته الغطروشة آمن من النوم في البيوت....."[2]. كما يظهر المكان في نفس الرواية في "الميناء"، كما في المشهد الآتي: "في مكانه كان "بروس" و "ديفيد" يستمعان إلى مزيج من الأصوات غير الواضحة التي تصدر من سفينة القرصان كما يسميانه"[3].

إن المتتبع لرواية [القرصان]، كما يظهر من عنوانها، يدرك حالة الصراع الذي خاضه "أرحمة بن جابر" ضد السفن في الخليج، والغارات التي كان يشنها، هو ورجاله. وقد كانت سفينته "الغطروشة" هي المكان، والمأوى، الذي كان يجوب به البحر ويصارع أهواله، والمواجهات مع السفن الأجنبية التي يعتبر الاستيلاء عليها غنائم حرب، لأنها – من منظوره – تنهب خيرات المنطقة، ويرى في مواجهتها، مسؤولية، ومهمة منوطة به، وبأمثاله، من القادرين على تحدي المستعمرين.

ويظهر في المشهدين السابقين، السفينة، والميناء، كعنصرين يعبران عن صورة المكان في [القرصان]، التي تعددت فيها الأمكنة، كما تتبعناها، وكما يشير إلى ذلك أحمد عبدالملك في

---

1 المصدر السابق، ص 6.

2 آل محمود، عبدالعزيز، القرصان، ص 24–25.

3 المصدر نفسه، ص 25.

كتابه [الرواية القطرية– قراءة في الاتجاهات–]، بأن المكان حاضر بقوة، بقوله: "...بل إن المكان يكاد يكون بطلا من أبطال الرواية. ولقد جزأ الكاتب فصول الكتاب حسب الأمكنة التي دارت فيها الأحداث. فجاء المكان حاضرا وبقوة"[1]. وقد وردت العديد من هذه الأماكن، بين مدينة، وميناء، وسفينة، مثل: (بليموث)، و(ميناء بو شهر)، و(ميناء بومبي)، و(مقر الحاكم البريطاني)، و(جزيرة البحرين)، و(الرويس)، و(مسقط)، و(ميناء المحرق)، و(الدمام)، و(ميناء خورفكان)، و(خليج عمان)، و(ميناء الزبارة)، و(ميناء ينبع)، و(معسكر إبراهيم باشا في الرس)، والسفينة (الغطروشة)، والسفينة البريطانية (إيدن) و(ثيتس) و(ليفربول). وهي كلها أماكن، تتناسب وأحداث السرد، وتسلسل النص الروائي، وجانب التخييل، وتقنيات السرد، وأدوار الشخصيات، والأزمنة التي جرت خلالها الأحداث، وطبيعة الصراع التي أضفتها من البداية، عتبة العنوان، (القرصان).

ونستطيع القول، إن من يدخل أعماق الرواية ويحلل شخصياتها، يدرك الجوانب النفسية، والوجدانية، والفكرية، التي توشحت بها، وغلفت حركتها، ومسارها. فهي قائمة على التوتر، والقلق، والمستقبل المجهول، لأنها ساحات تحد، وصراع، تسودها الفتنة، والغالب، والمغلوب، والثائر، والمستعمر، والمواجهة، والظهور، والتخفي، والتحالفات، التي قد تتغير، وتتبدل حسب المصالح. كما أن كثرة الموانئ، والسفن؛ انعكاس لطبيعة الصراع، الذي وقعت أحداثه في بيئة بحرية، وجسدته منذ البداية عتبة العنوان (القرصان)، كما جسدته، كثرة الموانئ، والسفن.

وفي رواية [في انتظار الصافرة] للروائية شعاع خليفة، تظهر الأماكن بصورة غريبة، ومغايرة للمقطع السابق، المقتبس من رواية [القرصان] التي تسيطر عليها مفاهيم ومصطلحات البيئة البحرية، أما المقطع القادم فيتناسب والبيئة الصحراوية، كما نلاحظ هنا: "استمر هكذا في

---

1 عبدالملك، أحمد، الرواية القطرية قراءة في الاتجاهات، ص 136 – 137.

الليل يقرر العودة، وفي النهار يحث نفسه على المواصلة إلى أن وصل إلى المكان الذي فقد فيه الطير، فشعر بالارتياح وبشيء من الانتصار، واستراح قليلا ثم نهض، وبدأ العمل بحفر حفرة كبيرة ليختبئ فيها عن عيني الصقر، ثم غطاها بسعف النخيل ووضع الشبكة بقرب الحفرة، وأحضر الطعم، وهو عبارة عن كمية من الريش بآخره خيط طويل ثم عاد ليستريح على سجادة صغيرة فرشها على الأرض، واستند بظهره على ناقته الباركة بقربه.."[1]. وتظهر صورة المكان، على شكل (شبكة) و(حفرة)، تمت تغطيتها بسعف النخيل، بانتظار قدوم الصقر والانقضاض عليه. وانتهت الخطة بفشل بطل الرواية (جفال)، وهو الحدث الذي تعرض بعده إلى الاحتقار والانتقاص، ومن ثم الغياب عن أهله وقبيلته ومجتمعه لمدة ثلاثين عاما.

أما الأمكنة الأخرى، فقد ظهرت بصورة (مبرك) الناقة، التي استند عليها، وكذلك استراحته على (السجادة الصغيرة)، وهي صورة المكان الرابعة في المقطع السردي، التي تضاف إلى (الشبكة)، و(الحفرة)، و(مبرك الناقة): أي المكان الذي بركت فيه الناقة. وهي كلها أماكن تحمل معاني، ودلالات تخدم أهداف السرد، ومقاصد النص، مستوحاة من البيئة، والزمن الذي وقعت فيه أحداث السرد. وهي معان ودلالات تتجاوز حدود معانيها المباشرة، والسطحية إلى ما هو أعمق من إيحاءات نفسية، ووجدانية، ومفردات الثقافة السائدة التي يعرف تفاصيلها الراوي، أو الروائية (شعاع خليفة).

أما صورة الأمكنة في رواية [العريضة] للروائية نورة آل سعد، فقد تنوعت، حسب أحداث السرد، وتسلسلها، زمانيا، ومكانيا. وقد وردت أسماء أماكن عديدة، كما يظهر في بعض المشاهد التي انتقيناها من الرواية، كعلاقة عائشة وصالح بن أحمد، في فترة الطفولة، مثل: "ربما كان

---

1 خليفة، شعاع، في انتظار الصافرة، ص 168.

خائفا ألا تكون هي، ولكنها كانت تعلم بأنه صالح، ذلك الشخص الذي يرقب البحر أمامه موليا ظهره لها، تحجبهما السمادة عن الأنظار..."[1] .

يظهر في هذا المشهد، العلاقة بين (عائشة)، و(صالح بن أحمد)، وهما من الشخصيات الرئيسية في الرواية، وتظهر هنا صورة (البحر)، كما تظهر صورة (المكان المتحول)، الذي لم يعد موجودا في هذا الزمان، والمتمثل في صورة (السمادة: مكان مكب النفايات لأهل الحي)، في حقبة زمنية ماضية، ويظهر من خلال ذكر هذا المكان، والمشهد بشكل عام، بساطة الحياة، التي تظهرها الأماكن المتعارف عليها في تلك المرحلة من عمر المجتمع، والحياة البدائية، التي عبرت عنها الرواية، من خلال مسار أحداثها، التي استحضرت التاريخ، والتراث، فتخلل الرواية سردا لأحداث تاريخية، كشفت عن منعطفات مرت بها دولة قطر أثناء رحلة بناء الدولة والمجتمع. فنجد مثلا، "عندما عادت عائشة إلى بيتهم تنهب الأرض نهبا، لم تنتبه حتى إلى تغطية وجهها، وهي تجري لاهية عن كل شيء من داعوس إلى داعوس. لم تدر كيف وصلت حتى وجدت نفسها في حوش بيتهم، ...أغلقت باب حجرة أمها عليها وكانت أشعة الشمس تدخل من الدريشة المواربة..."[2] .

إن استدعاء أمكنة، كالداعوس، والحجرة، والدريشة، التي حفلت بها الرواية، بشكل عام، وتضمنها المقطع السابق، وهي انعكاس لقيمة التراث، ودوره في ترسيخ الهوية القطرية. وفي ذات الوقت، انعكاس للدلالات العميقة، لمثل هذه الأمكنة، وحضورها الجمالي. كما يظهر في هذه المشاهد، عملية التغيير، والتحولات التي طرأت على المجتمع، والواقع الجديد، لتأتي مثل هذه الرواية ومثيلاتها، كي تكشف عن مسافة التغيير، وتتجه بذهن المتلقي، إلى عوالم التأمل، من

---

1 آل سعد، نورة، العريضة، ص 76.

2 المصدر نفسه، ص 77.

أجل أن ينظر إلى جانبين: جانب عين الرائي، الذي يرصد حجم التغييرات الحادة. فنجد في هذا المقطع، اكتساب، "المكان طاقة التحديد والانفتاح، فهو محدد لمن لا يمتلك نظرا واضحا، ومنفتح لمن يعرف كيف يوجه نظره. وفي الفلسفة ليس كل من امتلك عينا برائي، وليس كل من عرف استنتج، وليس كل من استنتج عمم التجربة"[1]. ومن جانب آخر عين المتأمل، الذي يدعو إلى التغيير، مع الحفاظ على روح الماضي، ومعطياته القيمية الخالدة، يخوض بها تجربة الواقع الجديد، بوعي جديد، ومنطلقات قوية، ورصينة.

وهو ما يتجلى في ذكر مفردات تراثية كالأمكنة التي وردت في النص عامة، وفي هذا المقطع خاصة، مثل: (السمادة)، و(الداعوس التي تعني الزقاق)، و(الحوش، التي تعني المدخل غير المسقوف)، و(الدريشة، التي تعني النافذة). وهي كلها تمثيلات للهوية التراثية، في ظل التغيير، من أجل تحريك وجدان المتلقي، للنظر بعين الرائي، الذي يرى، ويعرف، ويستنتج، ويعمم تجربة التحولات، والإفادة منها للتعاطي مع التغيير، مهما كان حادا، مقابل التمسك، بأهداب الماضي، الذي لولاه ما كان للمجتمع، والإنسان في هذه الأرض، حضور وكينونة.

ونشير هنا أن الأمكنة متنوعة، فهناك الأمكنة المفتوحة كالمدن والقرى، والأسواق والدكاكين أو البقالات والمقاهي والمصانع والمدارس والمساجد والشركات والمؤسسات، والوزارات. وهناك أمكنة السير، ووسائل النقل، كالشوارع والسيارات والحافلات والدواب والطائرات، والسفن والقوارب، والبواخر، وهناك الأماكن المغلقة الاختيارية، كالبيوت، والغرف، والأندية، والملاعب، والإسطبلات. والأماكن المغلقة الإجبارية، كالسجون. وهناك البحار والمحيطات والأنهار والخلجان والسواحل والشواطئ...وغيرها، كالكهوف، والمغارات.

---

1 النصير، ياسين، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، ص 216.

وفي سياق الحديث عن الأمكنة، حقيق أن نشير إلى الأمكنة اللافتة في الرواية القطرية، وهي التي عمدنا في المقاطع السابقة، إلى انتقاء الغريب منها، والمتحول، الذي توارى مع الزمن وفي ظل التحولات، والذي لا يخطر ببال أحد حضوره في ثنايا النص الروائي القطري، كالحفرة، مبرك الناقة، والسجادة الصغيرة، والسمادة، والحوش، والدريشة.

وفي رواية [كنز سازيران] لعيسى عبدالله، نجد أهم المعالم السياحية في دولة قطر، حاضرة، كما في هذا المقطع، "نعم، نعم، وكذلك لا تنس يا درهم أن تذكرني بعد انتهائنا من توزيع طلبات الأغطية والمخدات، أن نذهب إلى "سوق واقف" لنبتاع بعض الأدوات الجديدة وكمية من القطن. فقد قارب على النفاد"[1]. وتظهر في هذا المقطع صورة المكان، من خلال (سوق واقف)، الرمز الموغل في القدم، والمعلم التراثي، الذي لن يغيب عن مخيلة أهل قطر، مع تأكيد حقيقة مفادها، "في خصوصية المكان المتحول، تكمن الرغبة المستمرة إلى التغيير"[2]. لذا عمدت الدولة إلى تجديده، وجعله صورة للمكان التراثي المتجدد، والحاضر في الوجدان الشعبي، والجيل القديم والحديث، إنه المكان المتحول، أو المتكيف مع المرحلة الجديدة من عمر الدولة والمجتمع. وقد منحته هذه الدلالة قيمة كبرى، فأصبح المكان الحاضر الذي لن يغيب، والشاهد الذي يتحدث عن حقب زمنية، تسهم في حفظ التوازن النفسي، والفكري، والثقافي للأجيال المتعاقبة، "وأطالع التاريخ، ثم أحلق بخيالي ومشاعري حول هذه المباني القديمة التي وصلتنا من ذلك العصر، والتي لاتزال تستخدم لنفس الغرض الذي بنيت من أجله.."[3].

---

1 عبدالله، عيسى، كنز سازيران، لبنان – بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2013، ص 13.

2 النصير، ياسين، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، ص 218.

3 يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، ص 96.

وتعددت الأماكن الغريبة في هذه الرواية، نذكر منها، تنقل درهم ووالده على ظهر حمار، لأنهما يعملان في ندف القطن، "وبما أن منزلهما كان يبعد مسافة ساعات عن مدينة "الدوحة"، فقد كانا يذهبان إلى المدينة مرتين في الأسبوع على ظهر الحمار، ويتنقلان بين المنازل للقيام بالعمل..."[1]. وفي صور أخرى للمكان، تمثلت في الحائط، كما في المشهد الآتي: ".. ويقال أن أحد هذه الكنوز موجود في قطر، ولكن لا يعلم أحد أين هذا الكنز إلا الله. أسند درهم ظهره إلى الحائط، وقال: ربما لا يعلم هو بمكانها أصلا"[2]. يبرز في هذين المشهدين عدة أمكنة، منها: قطر، الدوحة، المنازل، المدينة، و(ظهر الحمار)، و(الحائط)، الذي يعكس الحياة البدائية، والتي أسهم النص الروائي في استحضارها، لتأصيل التراث، وبيان شظف العيش، والتمايز بين الحقبتين القديمة والحديثة، والنقلة الحضارية الكبيرة، التي تبرزها الأضداد، كما في ثنائية (الحياة البدائية، والحياة العصرية). "إنها لحظات من (المكان والزمان) كانت مستقبلا وصارت حاضرا، وأمست تاريخا، وكل زمن يؤول إلى تاريخ"[3]. ونضيف وكل مكان يؤول إلى تاريخ. إنها صور يعبر حضورها عن مقاصد، ومعان يهدف من ورائها النص الروائي تعزيز الروح الوطنية، وترسيخ قيم التكافل الاجتماعي، والصبر والمثابرة.

ومن الأماكن اللافتة التي وردت في رواية [روعان] لمريم النعيمي، (الأخدود)، و(الخرابة). كما في المقاطع الآتية: "جاءت المرأة إلى القرية لزيارة الأخدود الذي فتحه الزلزال قريبا من الشاطئ، وفصل القرية عن المدينة.."[4]. في هذا المقطع، نلاحظ عدة أمكنة، منها، القرية، والمدينة، و(الأخدود). وفي مشهد آخر، حين رفض شيخ المسجد، دعوة (غيث) من أجل دعوة

---

1 عبدالله، عيسى، كنز سازيران، ص 9.

2 المصدر نفسه، ص 12.

3 يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، ص 99.

4 النعيمي، مريم عبدالرحمن، روعان، ص 112.

الناس للإمساك ب(الوحش)، الذي يهاجمهم ليلا، ويقتل أحباءهم؛ لأن الإنجليز يرفضون ذلك، " اضطر بعدها لجمع الشباب في بيته الذي صار يشبه خرابة كبيرة...."[1]. يظهر هنا مكان جديد، وغريب، وهو (الخرابة). والأماكن في رواية [روعان]، تعكس الصورة التخييلية، لهذا النص الغرائبي، الذي تظهر فيه صورة الأماكن التي تحمل دلالات الدمار، والخراب، والخوف؛ إذ "كلما حاولت الدخول والتوغل في دهاليز القص، فرض عليك النص تقصي الدلالة اللغوية والبحث في عالم المنظومات المرئية على فسحة المكان المادي، واللامرئية التي تظهر بعد الولوج في متخيل البعد التراثي الأسطوري، الذي سطره متخيل الكاتب الذهني"[2].

فالأخدود ناتج عن زلزال حل بالمدينة، والبيت الخراب، ناتج عن السطوة، والقسوة، والحرمان والاستبعاد التي يمارسها المستعمر. وهي كلها أماكن دالة، أسهمت في الحضور الجمالي، رغم بشاعة صورة الزلازل والأخاديد، لكنها متسقة مع الجو العام للسرد، ومسار الأحداث، وخدمة أهداف ومقاصده.

ولم تبتعد بعض العناوين التي حملتها الروايات عن حمل أحد مكونات السرد المؤثرة، أي المكان، فرواية [أحضان المنافي] لأحمد عبدالملك، كلاهما صورة من صور المكان، (أحضان)، (ومنافي). وفي رواية [فازع شهيد الإصلاح في الخليج]، نجد الخليج. و[أحلام البحر القديمة] لشعاع خليفة، التي أشرنا إليها في مبحث متقدم. وفي رواية [أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة نجد صورة المكان في (البحيرة). وفي رواية [كنز سازيران– بوابة كتارا وألغاز دلمون] لعيسى عبدالله، نجد (بوابة)، و(كتارا)، و(دلمون). و(روضة) في رواية [روضة أزهار الياسمين–النورهان]

---

1 المصدر السابق، ص 113.

2 حسين، فهد، إيقاعات الذات – قراءة في السرد العربي، لبنان – بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص 13.

للروائية شمة الكواري. أما الروايات التي كانت متونها عجائبية، وتراثية، فقد ظهرت فيها، أمكنة متعددة، منها على سبيل المثال، لا الحصر. مدينة "بيت القدس"، و"لظى" في رواية [ماء الورد] لنورة محمد فرج. ومدينة كراتشي، وممباسا الكينية، وغابة القرم، في رواية [روعان] لمريم النعيمي. وفي رواية [غصن أعوج] لأحمد عبدالملك، وردت أسماء دول، مدن، وأنهار، مثل: (أفشنا)، و(الخراقنة)، و(أورجندة)، و(القوقاز)، و(سمرقند)، و(بخارى)، ودولة (خوارزم شاه)، ونهر (سيحون).

إن الرواية القطرية لم تغفل الأمكنة، كالبلدان، والمدن، والدول. فقد وردت بيروت في رواية [العريضة] لروضة نورة آل سعد. والولايات المتحدة، وبعض المدن فيها، كما في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة. وبون في ألمانيا، كما في رواية [أرجوك..لا تحبني] لحنان الشرشني. ولندن كما في رواية [القنبلة] لعبدالملك. والمملكة العربية السعودية، في رواية [زبد الطين] لجمال فايز....وغيرها الكثير. وهو دليل على حالة الانفتاح الذي تعيشه دولة قطر، حكومة وشعبا. فأسهمت الرواية من خلال موضوعاتها على هذا النوع من الانفتاح متعدد الأهداف والأبعاد، وفي ذات الوقت استثمار الرواية هذه الأماكن لخدمة النص الروائي القطري، وأهدافه الفكرية، والثقافية، والوجدانية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، بالإضافة إلى الإنتاج الجمالي، وحضوره.

ب- القول الروائي بين اللغة والدلالة.

إن القول الروائي هو صورة لحضور الروائي، وتجليه في العمل الذي ينتجه، وحضور للغة المكتنزة، المشحونة، لتسويق النص الأدبي، وانتشاره، وشكل من أشكال التعالق النفسي والروحي والفكري بين النص والمتلقي. إنها، كما يقول فهد حسين في كتابه [إيقاعات الذات]: "ومنذ الوهلة الأولى وأنت تعقد لقاء بينك وبين النص فتلتقيك المفردات اللغوية الأولى للقصة

لتأسرك دلالات اللغة المستخدمة في القص والسرد"[1]. أي أن اللغة روح، وحياة، وبوابة نحو عالم رحب، فيه جاذبية، وأسر للذائقة، وهي في ذات الوقت، تناغم بين أطراف العمل الروائي: الكتابة والقراءة، والكاتب والقارئ. فاللغة ناظم؛ عليه إتقان الدور بين العمل الروائي، والأطراف المعنية فيه.

واللغة أيضا، هي التي تشعل جذوة التألق، وتمنح النص حياة وحضوراً، يتجاوز حدود موطنه، ويمتد إلى حدود زمنية أبعد، لأن بعض النصوص الروائية تمتلك مادة الحياة، التي تتجاوز بها حدود الجغرافيا، وحدود الزمن. وليس عنا ببعيد نصوص المتنبي وشاعريته، وكذلك الروائيين، من ذوي الأعمال الخالدة: كالشاعر والمسرحي الإنجليزي "وليم شكسبير William Shakespeare"، والروائي الكولومبي "غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel Garcia Marquez"، والروائي الإسباني "ميغيل دي سيرفانتس Miguel de Cervantes".

ولعل سر خلود النص، أو عدمه، يكمن في قدرة الروائي على تطويع اللغة وبث الروح الشعرية، من خلالها، في روايته، وإحداث الأثر الجمالي بين عناصر الخطاب السردي. فالشعرية تعد المادة الأساسية للغة، التي بواسطتها تتم نمذجة الواقع، وإعادة صياغته وتصويره وإضفاء المصداقية عليه وجعله ذا معنى.

وتعد شعرية اللغة من المفاهيم التي يجب أن تكون حاضرة في ثنايا النص لأنها تقوم بوظيفتين: الأولى، خاصة بإبراز لغة النص وإنتاجه إنتاجاً روائياً، والثانية، تأكيد دور اللغة، ككائن حي، بواسطته، تنتظم الحياة، ويستقيم أمرها، لأن "اللغة ملفوظ اجتماعي ملموس، تعيش ألفاظه وتراكيبه وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية، والأزقة والمدن والقرى"[2].

---

1 حسين، فهد، إيقاعات الذات – قراءة في السرد العربي، ص 13.

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 235.

واللغة – أيضا – هي الوسيلة التي ترصد الواقع، وتسرد الحقائق وتصف الأشياء، وهي التي تنسج الخيال، وتشكل العلاقة بين النص والمتلقي، وتبث الروح في الرواية، التي يرى (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin) "أنها تحتفي بالتنوع الكلامي، واللغوي، ولا يضعفه ذلك – أي التنوع – بل العكس يعمل على تعميقه"[1]، جاعلا من هذا التنوع أساسا للأسلوب الروائي بقوله: "وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي"[2] .

وذلك يعني أن السرد الروائي لديه القدرة على الإفادة من كل الأجناس المختلفة وتوظيفها لخدمة أهداف الرواية، من خلال استيعابها في نسيج روائي محكم، يعكس براعة الروائي ومدى قدرته على توليف المنظومة اللغوية، بالقدر الذي يجعل العمل الفني صورة حية لحيوية اللغة ولجمالها؛ وهذا ما يشير إليه "باختين Bakhtin"، حين يقول: "تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة فنية كالقصص الاستطرادية والتمثيليات الغنائية والقصائد والمشاهد الدرامية...."وخارجة عن الفن"، كالأجناس الحياتية اليومية، والبلاغية، والعلمية، والدينية، وغيرها"[3] .

إن فهم إيحاءات المفردة اللغوية ومدلولاتها، تقنية، على كل من تحمل مسؤولية الكتابة – أيا كان نوعها – أن يكون ملما بها لأن التأليف، صناعة كلام، مادتها اللغة والكلمة على حد قول عبد القاهر الجرجائي في دلائل الإعجاز، ".... حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره، لم يصلح"[4] .

إن اللغة المشحونة بالمعاني المعبرة، والألفاظ ذات الدلالات المتسقة؛ من اللوازم، التي على كل روائي إدراكها من أجل خلق بنية سردية متجلية. ولا يتأتى ذلك إلا بتجلي وحدة البنية

---

1 عامر، عزة عبداللطيف، الراوي وتقنيات القص الفني، ص 178.

2 المرجع نفسه، ص 178.

3 المرجع نفسه، ص 179.

4 الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مصر– القاهرة: دار المدني،1992، ص 49.

اللسانية، "وإذا وجب المعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه، أن يكون مثله أولا في النطق"[1] .

إن الحديث عن اللغة، ودلالات القول الروائي، في الرواية القطرية، يقودنا إلى عملية فرز النصوص – قدر المستطاع – والتي اتضح لنا من خلال هذه الدراسة أنها تتفاوت في مستواها، وتختلف من روائي إلى آخر؛ إذ نجدها تارة لغة صاعدة عميقة ذات دلالات معبرة منسابة على المستويين السطحي والعميق، وتارة أخرى، يعتريها الوهن والهشاشة، حتى على مستوى الرواية الواحدة، فضلا عن عدم التقيد بقواعد اللغة، على المستوى التركيبي، والإملائي، الدلالي.

أما على المستوى الفكري، والتقني، والوجداني، فالروايات تكاد تكون متقاربة، والمسافات بينها ضيقة، ولكن هذه المسافات تتسع رويدا، رويدا، كلما تقدم بنا الزمن إلى الأمام؛ إذ تظهر في بعضها، مظاهر النضج، وملامح وضوح الرؤية، ويمكن تصنيفها بمستوى أعلى من مثيلاتها على المستوى الفني، والتقني، واللغوي.

ومن أجل الكشف عن أبعاد لغة القول الروائي، ودلالاته، نلقي الضوء على بعض النماذج للوقوف على بعض ملامح القول الروائي في الرواية القطرية. ففي رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، رغم متانة السرد، وتسلسل الأحداث، والقيم والمقاصد التي تحملها؛ إلا أن النص غلبت عليه النمطية وجاءت لغته متواضعة، ومباشرة، مع كثرة الأخطاء اللغوية، وضعف تركيب الجمل؛ إذ تكثر في هذه الرواية الهفوات، في التراكيب اللغوية. وسوف نشير إلى بعض المقاطع السردية منها، ومن غيرها من بعض الروايات، سواء ذات اللغة المتماسكة، أو تلك التي تحتاج إلى إعادة نظر في تماسكها. فمثلا نجد في العبارة الآتية على لسان (براين)، زميل

---

1 المرجع السابق، ص 52.

(سيف): ".. لقد حاولت أمي إقناعي بالتخلي عن رغبتي تلك بشتى الطرق، وحاولت إقناعي بدراسة مادة أخرى..."[1]. والمقصود هنا رغبة (براين) دراسة الطب، لأن والدته، لا ترغب بدراسة الطب، ولا تريده أن يكون طبيبا. إن (تركيب دراسة مادة أخرى)، تركيب بعيد عن المعنى المقصود. والمراد هنا تخصص آخر، وليس مادة أخرى. لأن دراسة المادة جزء من التخصص. كما أنها لغة مباشرة، وتقليدية، مع تكرار (تركيب، حاولت إقناعي) دون مبرر.

ويتواصل السرد في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، بطريقة تخلو من الشعرية باختيار التعبيرات، غير المنسجمة، ولم تتمكن الروائية من تذليلها، وخلق حالة من الانسجام بينها، فمثلا نحن نعرف أن (سيف)، عمره يكاد يقترب من سن العشرين كما صرح بذلك زميله براين، حين قال له: "لقد شعرت مرارا أنك لا تستطيع القيام بأي عمل دون مساعدة من أحد.... رغم أنك تقترب من سن العشرين"[2]. أي أنه لازال لم يبلغ العشرين، وفي موضع آخر من الرواية، نجد هذه العبارات، "كان براين دوبسون، يكبره بأكثر من عشر سنين ولكنه استطاع أن يخرجه من عزلته ليصبحا صديقين حميمين.."[3]، وذلك يعني أن (براين) في الثلاثين من عمره تقريبا، وفي موضع آخر يقول براين: "فدعاني أبي الذي كان قد طلق أمي للعيش معه فرحبت بذلك ثم أخذ يحثني على العودة للدراسة فأنا في نظره مازلت صغيرا رغم أني قد أصبحت كهلا..."[4].

وكما نعرف من خلال متابعتنا للشخصيات وأحداث السرد في الرواية، أن "براين" يكبر "سيف"، بعشر سنين، فكيف يكون كهلا، وهو لازال في سن الثلاثين، والمعروف أن الكهل من تجاوز سن الأربعين.

---

1 العروي، عبدالله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 19.

2 فرج، نورة، ماء الورد، ص 21.

3 المصدر نفسه، ص 14.

4 المصدر نفسه، ص 19-20.

كما نجد في نفس الرواية، التناقض في بعض الأفكار مما يسبب تشتيتا للمتلقي، إذ نجد (سيف) مثلا، "وفي نهاية جولته أراد العودة إلى سكنه، ولكنه كاد أن يتوه عدة مرات لتشابه المنازل والمباني هناك وبعد مرور وقت طويل استطاع العثور عليه"[1]. فالقول كاد أن يتوه لا يتناسب وتركيب الجملة لأن أمر التيه تحقق وظل تائها وقتا طويلا.

وفي مقطع آخر، نجد (براين) يتأفف من الحياة بقوله: "والحق أني، كنت أشعر بين وقت وآخر أني ضيف ثقيل على هذه الحياة، فقد عاملتني معاملة سيئة، ولم تجاملني أبدا.... "[2].

عبارات ركيكة، وتفتقر إلى عدم الانسجام، كالحياة عاملتني معاملة سيئة، وكذلك لم تجاملني، نلمس البعد عن الشعرية. كم نلمس التناقض واضحا، فهنا أوحى (براين) أن حياته لم تكن على خير ما يرام، ولكن بعد هذه العبارة بخمسة أسطر، وبنفس المقطع، نجد عبارة ومعنى وصورة مغايرة لصورته السابقة، "ثم صمت وتنحنح وابتسم وأشار بيده إلى رأسه وقال: عقل، كعقلي هذا فإنه يستطيع أن يتفادى المؤثرات التي من شأنها أن تفسد حياته، فينشئ عالمه الخاص به ويعيش فيه متجاهلا ما يضايقه، فأنا الآن أعيش حياة سعيدة بالرغم من أني انفصلت عن زوجتي ولا أرى ابنتي إلا إذا هي أرادت رؤيتي ونادرا ما تريد ذلك، وسعادتي أجدها في الدراسة وكذلك رفقة كلابي...وأنت يا سيف كم صارعت من مشاق الحياة؟"[3] وبالإضافة إلى أن بناء المقطع السردي مرتبك، نجد في نهايته إقحام لكلمة صارعت، ووضعها في غير موضعها، وبشكل غير منسجم مع تركيب الجملة، ولا يتناسب مع مشاق الحياة، ولو قال مثلا، (كم عانيت، من مشاق الحياة)، لكان أفضل، إذ "إن اللغة – أية اللغة – هي بمثابة منظومة

---

1 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 10.

2 المصدر نفسه، ص 20.

3 المصدر نفسه، ص 21.

صوتية لها دلالة معجمية محددة، وكل وحدة صوتية تكتسب نظامها الصوتي أو ترتيب حروفها بفعل الوضع الاجتماعي"[1].

إن غلبة هذا الأسلوب على الرواية، لا يعني عدم وجود بعض التراكيب المعبرة والتي تحمل دلالات معبرة، كقول (براين)، عن أمه في تعاملها مع والده، "لقد اغتالت شخصيته، فحوَلته إلى جسد بلا روح، لقد كنت أكره رؤية نظراته الخائفة منها"[2] . وبعيدا عن الرسالة السلبية التي تحملها هذه العبارة، إلا أن الصورة الفنية فيها منحتها ثراء، ويكمن ذلك، في تصوير اغتيال الأم لشخصية الأب، بواسطة معاملتها، وهو المعنى الظاهر للعبارة، لكن عملية الاغتيال، توحي بتمكن الأم، وسيطرتها بطريقة عنيفة على الأب، مما أدى إلى ذوبان شخصيته، وضعفها وامتهانها، بطريقة تستدر عطف المتلقي، لا سيما حين تحولت تلك الشخصية إلى جسد، أجوف بلا روح، لقد أحدثت هذه الصورة تأثيرا بالغا، فهي لم تحول الشخصية إلى جسد بلا روح، فقط، وهو أمر تموت معه الأحاسيس، لكن الإشكالية، إلى جانب غياب الروح، حالة الخوف، والهلع الدائم، والنظرات، التي غاب عنها الأمان، وحضر هاجس الخوف، والرعب، وذلك يعني، "أن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[3].

وقد تقاسم الحضور الجمالي في رواية [العبور إلى الحقيقة]، عنصران: الأول، عنوان الرواية، الذي أتى بدلالات ومعان، أوحت بالصعوبات التي رافقت الرحلة الإيمانية من أجل الوصول إلى الحقيقة، التي كانت رحلة شاقة تطلبت جهداً، ووقتا، وعملا دؤوباً، استطاعت

---

1 حسين، مسلم حب، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 204.

2 فرج، نورة، ماء الورد، ص 18.

3 حمداوي، جميل مقال – بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة.

الروائية فيه، أن تجعله عنوانا معبرا، فدلالة كلمة (العبور)، أوحت بأن الطريق لم يكن سالكا، وفيه مشقة العبور، ومعاناة السفر والانتقال والبحث، وقطع المسافات من أجل الوصول إلى الحقيقة، حقيقة الإيمان بالله.

أما الحقيقة، فهي ذلك الهدف النبيل، الذي يحمل في ثناياه، دلالات المصداقية، وملكة التأمل، وعنوان الاستقلالية، من أجل جلاء الشك. وهو ديدن الإنسان الهادف، الذي لا يؤمن بشيء، أو يمارس شيئا، إلا بإعمال العقل، وإزالة العثرات طالما هو قادر على ذلك، كي يكون إيمانه راسخا، قائما على وعي وإدراك. أما العنصر الثاني الذي أضفى جمالاً على أحداث السرد، فهو اسم بطل الرواية (سيف)، وما يحمله من دلالات تعبر عن الشجاعة والإقدام، وفي ذات الوقت، ارتباطه الوثيق بالهوية، والبيئة القطرية.

أما رواية [زبد الطين] لجمال فايز، فهي أيضا من الروايات القطرية التي اتسمت بعمق الأفكار، التي تناولتها، لكن لغتها بسيطة، ومباشرة، وغاب عنها عنصر التخييل، ولم تكن بمستوى الأفكار المطروحة، التي عالجت قضايا حساسة، ذات علاقة بالاختلاف الطائفي، والمذهبي، والعرقي، وأصلت مفهوم التعايش الاجتماعي، والإنساني. وهي رواية، سيطر عليها الحوار، وتعدد الأصوات التي منحت العمل توازنا، يشفع لها، الهفوات اللغوية، كما يظهر في الحوار الآتي الذي دار بين الوالد، و(عبدالله) ابن الأول، وشقيق الثاني (ناصر).

"قال ابنه عبدالله، [مخاطبا والده]:

- لو رغبت فأنا على استعداد لإغلاق المحل، وآخذه معي غصبا إلى المسجد. [يقصد أخاه ناصر]....إذا لم يجد من يرده إلى صوابه فأنا أفعل.

- لا..لا..الغريب تمكن منه، عليك بمسايسته...الشدة لا تنفع إلا مع الصغر، وأخوك ما عاد صغيرا"[1].

تظهر في هذا المقطع، اللغة المباشرة، والبسيطة، التي تجمع بين اللغة الفصيحة، واللهجة المحلية، كما في كلمة(آخذه)، فقد وردت باللهجة، بين كلمات فصيحة، ولو قال، (أخذه)، مصدر (أخذ)، لاستقام التركيب فصيحا. وأيضا كلمة (بمسايسته)، وردت هنا باللهجة المحلية. وقد يكون ورودها بهذه الصيغة، لأهداف ينشدها الكاتب، لكن هذا، ليس مبررا، لفعل غير مألوف في اللغة العربية.

وتكثر مثل هذه المزالق اللغوية في الرواية، كما نرى في العبارات الآتية:

"ومشى قاصدا غرفته، سألته بعد تردد ابنته: – أبي؟. – نعم؟ – ألن تذهب إلى الطوارئ؟"[2]. نلاحظ هنا، وجود علامات الاستفهام دون مبرر، بعد(أبي)، وبعد (نعم). وكذلك تأخير الفاعل (ابنته) دونما سبب، والصحيح (سألته ابنته دون تردد). كذلك اقتران الاستفهام ب (لن). بشكل يدل على عدم وجود دراية كافية باللغة، لأنه يوحي بأنه لن يذهب، والسؤال بهذا المعنى، ليس عن الذهاب، أو عدم الذهاب، ولكن كأنه سؤال عن مبرر عدم الذهاب!

وكذلك، ".. بدأ دخول المرضى المستلقين على الأسرة الذين ستجرى لهم العمليات الجراحية الواحد تلو الآخر...."[3]. وهنا تقديم (المستلقين على الأسرة) على الفاعل (اسم الموصول وجملته، أي (الذين....)، والأفضل يكون تركيب الجملة، (بدأ دخول المرضى الذين ستجرى لهم العمليات الجراحية الواحد تلو الآخر.). وكذلك، حول مشاعر العائلة بعد نجاح

---

1 فايز، جمال، زبد الطين، ص 47.

2 المصدر نفسه، ص 49.

3 المصدر نفسه، ص 98.

عملية (ناصر)، "عمت السعادة الجميع، قالت زوجته وهي تمسح دموعها فرحة من على خديها..."[1]. وهنا أيضا (فرحة)، الأفضل تكون بعد (خديها).

وفي رواية، [دنيانا.. مهرجان الأيام والليالي] لشعاع خليفة، غلبت اللهجة المحلية على الرواية، كما نرى في بعض المقاطع، مما أفقد الرواية، وموضوعها المثير، مساحة أوسع للانتشار، لو كانت اللغة العربية الفصيحة هي المهيمنة، مع تقديرنا للجهد الرائع الذي بذلته الروائية، والأهداف التي كانت تصبو إليها من استخدام لغتها الخاصة. ولكن المسألة في نهاية الأمر، تعود إليها، وهي من يدرك أبعادها؛ "إذ لكل كاتب بلاغته الخاصة في التعبير عن رؤيته وعالمه الروائي والقصصي"[2]. وفي الوقت ذاته، فإن للنقاد والباحثين، رأيهم، ورؤيتهم.

ففي المقطعين الآتيين، اللذين يتحدثان عن نسق اجتماعي، تمثل في رفض والد (هند) تزويجها ب(ماجد)، نتيجة لمشكلات قديمة بين الأجداد، ونلاحظ فيهما تسيد اللهجة القطرية، "والتفت الأب [والد ماجد، قائلا]، ما يعرفني؟ فيه أحد في الدوحة ما يعرفني؟ ولا يعرف أبوي وجدودي؟ في أحد ما يعرف إن إحنا آصل ناس، وأحسن منه بعشرين مرة؟"[3]. وتظهر هنا روح التحدي، والفعل، ورد الفعل، والتفاخر بالأصل والنسب، كأحد الأنساق المضمرة، التي تفرض نفسها على الواقع الاجتماعي، حيث يعلن والد (ماجد) (المرفوض)، ولكن بعد فترة من الزمن وافق والد (هند) على تزويجها ب(ماجد)، وظل السرد باللهجة المحلية، كما في المشهد الآتي، الذي ينقل الحوار بين (هند)، ووالدها، الذي وافق على زواجها ب(ماجد): "شكرا يبه.. بس قول لي، ليش تغيرت عليه ورفضته والحين رضيت عليه؟ وتنهد الأب: فيه سالفة قديمة بين المرحوم

---

1 المصدر السابق، ص 99.

2 حسين، فهد، إيقاعات الذات – قراءة في السرد العربي، ص 7.

3 خليفة، دلال، دنيانا.... مهرجان الأيام والليالي، ص 191.

أبوي وجده، أبوي كان يحذرني من.. من إني أتواصل معاه ومع أي أحد من طرفه لحد ما مات، ويوم عرفت إن مايد ولد ولده خفت أكون عصيت أبوي وعقيته.. "[1].

والروائية (دلال خليفة) بلغتها الشعبية، شأنها شأن أي روائي، "يقترب اقترابا أكبر من لغة الناس، فيما يتكلمون ويستعملون من كلمات وتراكيب صوتية، وتقاليد، وعادات نطقية....."[2]. ولو تتبعنا بعض المفردات الواردة في المقطع، وقد كتبت بنفس نطقها، وصورتها في الكتابة، مثل: مايد، يبه، ليش، والحين، أبوي، عقيته...هذا على مستوى صورة الكلمة وكتابتها، أما النطق، والصوت فكل كلمة في المشهد يتم نطقها باللهجة المحلية، كي تؤدي غرضها، والقصد منها. فالروائية صاغت لغتها في السرد بناء على الدور المنوط بكل شخصية، فتوافقت لغة الراوي، مع ما يكتبه الروائي، ويهدف إليه. وهي كما نلحظ مقاطع تقتصر على أداء دورها في إيصال الغرض، واستكمال أحداث السرد، في ظل غياب تقنيات سردية، تمنح النص وهجا في ظل اللغة الأم، العربية الفصيحة التي غابت عن المشهد الروائي، في هذه الرواية.

وفي ظل الهيمنة الواضحة للهجة المحلية، تظهر صورة أخرى مغايرة، يمثلها أحمد عبدالملك، في روايته [القنبلة]، حيث تتسيد اللغة العربية الفصيحة النص الروائي بأكمله، إلا بعض المقاطع باللهجة القطرية، التي تخللت بعض المقاطع، وهي مقاطع فرضتها الضرورة لإسناد الصورة في مشهد بعينه، كما فرضها تعدد الأصوات فيه، كالموقف الذي يظهر في الحوار بين (ناصر، وزوجته حياة)، كما في هذا المشهد، "طيب؛ ماذا أريد من امرأة كهذه؟ إنها تحرجني مع زملائي حين تتحدث ببلاهة ودون وعي لمقام الكلام. وتخرج منها كلمات غير

---

1 المصدر السابق، ص 199.

2 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 241.

لائقة. وعندما أبدي ملاحظة حول ذلك ترد: (يه! إنته واقف تدقق علي.. خلني على راحتي؛ وبعدين ذيله ربعنه!!)..."[1].

ولعل القول المشهور في التراث العربي، (لكل مقام مقال)، دليل صريح على أهمية اعتناء الروائي بالدلالات والمعاني المعبرة، وإنتاجها إنتاجاً جمالياً، يليق بتوقع المتلقي كما يليق بمستوى اللغة والناثر، ومراعاة المقام، لاسيما أننا في الرواية لا نتعاطى مع مقام، بل مع مقامات، وهو ما يضع الروائي في زاوية الوعي في مضمار المقاربة الدلالية لمكونات النص السردي اللغوية. وهو ما عبر عنه الجاحظ بقوله: "لكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل"[2] . وتظهر أهمية مراعاة المقام هنا، في جانبين: أحدهما، يخص الراوي، وهو ناصر بانتقاده زوجته (حياة)، لعدم مراعاتها المقام في تصرفاتها، والآخر في تصرف الروائي (أحمد عبدالملك)، الذي راعى المقام بإقحام اللهجة في ثنايا المقطع الفصيح، ووعيه لدلالات مكونات النص السردي اللغوية.

أما اللغة المكتنزة، والمشحونة، فهي حاضرة في النص الروائي القطري، وللبرهنة على هذا الحضور، نسرد بعض النماذج. ففي رواية [أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة، نلاحظ المقطع الآتي، والذي يلقي الضوء على نسق الوصولية والانتهازية الذي تمثل في موقف (مختار)، وهو أحد شخصيات الرواية الرئيسية، والذي استطاع أن يكون ملكا في ما بعد، حين أراد إقامة علاقة مع ابنة الوزير، "ولكني لا أمزح، سأعمل في وظيفة كاتب ديوان أو أكون قريبا من والدها الذي سأكتسب ثقته لا محالة وأنتزع إعجابه، ومن ثم إعجاب الملك الذي سيوصلني

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 181.

2 رشيد، هدى صلاح، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، ص 369.

إلى مناصب عليا في المستقبل"[1]. لقد أشارت الروائية في بداية روايتها، أن جانبا من هذا العمل يأخذ شكلا أسطوريا، حيث تدور أحداث الرواية، حول بحيرة، رأى فيها مختار، صورته على شكل أسد، والأسد، من أوصافه أنه، ملك الغابة، فتبلورت الفكرة في ذهن (مختار)، حتى حقق هدفه، وتمكن من طرد الملك. في المقطع السابق، نلاحظ، جمال اللغة، الذي ميز هذا المقطع، كما هي مزية هذه الرواية التي قالت عنها الروائية، "هذه الرواية ليست صورة فوتوغرافية للواقع، ولكنها كاريكاتير له، والكاريكاتير– كما أراه – قد لا يكون دائما نكتة أو صورة مضحكة ولكنه دائما صورة تعبر عن الواقع بشكل ساخر وصريح..."[2]. وقد استطاعت (دلال خليفة) من خلال هذه الفلسفة التي وظفت لها اللغة بشكل محكم، من أجل معالجة أحد الأنساق الاجتماعية (الوصولية والانتهازية)، توظيف، حملته لغة مكتنزة متماسكة، مدعومة بالصورة الفنية، المتمثلة في (انتزاع الإعجاب)، وهو جانب من التخييل الذي جعل المقطع السردي، يتسم بعمق الإيحاءات، والرمزية، التي نقلته من النمطية إلى الشعرية، والروعة، والجمال.

وتتجلى اللغة المكتنزة في رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، كنموذج للقول الروائي بين اللغة و الدلالة في الرواية القطرية والتي نستقي منها المقطع السردي القادم، الهادر باللغة الشعرية، إذ يصف أحمد عبدالملك، علاقة (ناصر) بزوجته (حياة)، التي شكلت علاقة والدها بوالدتها عقدة في حياتها – كما أشرنا إلى ذلك في المبحث الخاص بنسق الفحولة– " كنت أنا مشجب الانتقام بالنسبة لحياة. كنت المعين الذي يروي عطشها التاريخي للانتقام وقتل والدها أو قمعه مرات ومرات. وما هذه الثورات الطفولية السطحية إلا الدليل الأوحد لما تعانيه حياة. كانت موقنة بحبي لها وبأنني لا أحب المشاكل؛ وأنني أحافظ على أسرار حياتي معها دون أن يعرفها

1 خليفة، دلال، دنيانا.... مهرجان الأيام والليالي، ص 11.

2 المصدر نفسه، ص 5.

الآخرون."[1] . إنه مشهد خيالي لأحداث غير حقيقية، يصف أنساقا، ومواقف مستقاة من الواقع. فالتخييل هنا حاضر، وتوظيف اللغة بشكل صحيح ومعبر حاضر بقوة، مما جعل المشهد شعريا بامتياز، لغة مكتنزة بالمعاني، والدلالات التي تتفاعل معها النفس والمشاعر. والصور الفنية المتلاحقة، منحت المشهد شعرية لافتة، وهو ما نلاحظه في الصور المتتابعة والمتعاضدة، والمعاني والمفردات الموحية، مثل، (مشجب الانتقام)، (عطشها التاريخي للانتقام)، و(الثورات الطفولية السطحية)، و(الدليل الأوحد)، (موقنة بحبي).

وتظهر بلاغة القول الروائي في رواية [غصن أعوج] لأحمد عبدالملك، في هذه العبارات، "مع منتصف الليل زمجر المكان، وبدأت حوافر الخيل تدك الأرض، وبريق السيوف يخطف عيون الليل بالتقائها مع النيران المشتعلة."[2]. نجد الجمال في هذا المقطع، من خلال زمجرة كلماته، ومعانيه، ودلالاته! لتأخذ بلباب المتلقي ليعيش الحدث بكل تفصيلاته!، وهو يقرأ رواية، فيها حوافر الخيل تدك الأرض، وبريق السيوف وهاجا بنيران مشتعلة، واللهب المتصاعد، يضيء عنان السماء. وهي كلها صور تتضافر في رسم صورة كلية، ومشهد تمثيلي، تضيء به صفحات هذه الرواية ومشاهدها! وتذهب بالمتلقي بعيدا، حالما في منتج ثقافي اسمه (غصن أعوج)، متأملا في أبعاده ومراميه. نص روائي مفعم بالروح، وبالحركة، وباللغة، التي تستقيم بها الذائقة، رغم أجواء الصراع، ولمعان السيوف، وسنابك الخيل الدامية، في ميدان المعركة! ... إلا أنها اللغة، والسرد، ودلالات القول الأخاذ!.

وفي [روعان] لمريم النعيمي، وما أدراك ما روعان، أو مرجان!، الذي نجده في هذا المشهد، يئن من وطأة الفقر والمعاناة، هو، وكل سكان الساحل الأفريقي، الذي سرق المحتل

---

1 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 160.

2 المصدر نفسه، ص 125.

خيراته، "...كان متقشفا في معيشته؛ لأنه تعود الفاقة في بلده الأم، كانت أفريقيا لا تمنح ذويه الشيء الكثير رغم كل ما تنام عليه رمالها من خيرات، وتنفتح عليه شواطئها من كنوز، لقد كان الفقر رفيقا أليفا له، علمه الكثير، من الصبر، وكان الساحل مكانه المفضل الذي يختبئ فيه عندما تداهمه الدنيا بمخالبها"[1]. في هذا المقطع المعبر، "تتضافر اللقطات السردية، والوصفية، والربط بينها"[2]. فمن البلد الأم لمرجان أو روعان، ممباسا الكينية، إلى القارة الأفريقية، التي تمنحهم الفتات، بينما رمال تلك القارة المنكوبة تتوسد الخيرات، وتنوء بالكنوز، لتنهشهم مخالب الدنيا، تارة بسبب جهل أبنائها المقصود، وتارة بفعل المستعمر، الذي أمعن في التجهيل، ونشر الفقر، فخلق حالة الانهزام، والاختباء، التي لا يقارعها سوى الصبر الجميل، مخالب تأثيرها يصيب في مقتل، وهي في الحقيقة، مخالب المستعمر التي تنهش تلك الأجساد المهيضة.

ونجد في هذا المقطع، اللغة المشحونة بالمعاني، والدلالات التي رسخت قيما، وأرست فكرا، وإيديولوجيا تستنهض المتلقي، من أجل رفض الواقع المرير، "لأن اللغة لابد وأن تعمل على الإثارة والتفكير بغير المرئي والجاهز، والتلميح لوجود الشيء الآخر المختفي بين تضاعيف النص"[3]؛ مما جعل المشهد طافحا بالمعاني، التي أضفت على المقطع السردي قوة، وتماسكا، وجمالا. فالتقشف في المعيشة، والفاقة، وخيرات الرمال، والشواطئ الغارقة بالكنوز، والصبر الرفيق الأليف، والاختباء، والمخالب التي تنقض، كلما حانت الفرص، أو كل حين! كلها دلالات، وعبارات نهضت بالمقطع السردي، وأعطت صورة مشرقة للإنتاج الروائي، لا لهذه الرواية بعينها، أو للروائية بذاتها؛ بل لما وصلت إليه الرواية القطرية من تطور، ونضج.

---

1 النعيمي، مريم عبدالرحمن، روعان، ص 7.

2 حسين، فهد، إيقاعات الذات – قراءة في السرد العربي، ص 101.

3 عبدالملك، أحمد، الرواية القطرية قراءة في الاتجاهات، ص 216.

وفي ختام هذا المبحث لابد من التأكيد أن اللغة تلك الظاهرة الاجتماعية على حد قول العالم اللغوي الإنجليزي، "جون روبرت فيرث John Rupert Firth"، التي تشكل، "حصيلة العلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع، لذا يجب أن تدرس في ضوء الظروف الاجتماعية المحيطة بها، فهي مزيج من عوامل العادة، والعرف، والتقاليد، وعناصر الماضي، والإبداع، وكل ذلك يشكل لغة المستقبل، وعندما تتكلم فإنك تصهر كل هذه العوامل في خلق فعل ملفوظ"[1]. كما أن النسيج اللغوي، الذي يتشكل من اللغة الفصيحة، والدارجة، والمحلية، وأحيانا باستخدام مفردات قديمة مهجورة، وأحيانا مفردات متداولة، "هذا التعدد والتنوع يجعل النسيج اللغوي أشبه بلوحة فسيفسائية تسهم – مع العناصر الأخرى – في تجسيد رؤية الرواية"[2].

وفي ظل الرغبة باستخدام اللغة الفصيحة؛ علينا إدراك أن بعض المواقف لا يمكن أن تصل إلى المتلقي؛ إلا بواسطة تنوع، وتعدد النسيج اللغوي، وهو ما يدعو إلى عدم تكبيل اللغة بصوت واحد؛ لأن اللغة مشاعر، وأحاسيس، وهذه المشاعر قد لا تنفذ إلى المتلقي، إلا باللغة الخاصة كي تحقق أهدافها، ومقاصد النص الروائي، ومؤلفه، ولكننا من جانب آخر، نشير أن اللغة المحلية لا تمتلك عنفوان اللغة العربية الفصيحة، لأن اللهجة العامية فقيرة في مجال التصوير الفني، واللغة الشعرية، اللذين يعدان من خصوصيات اللغة العربية الفصيحة؛ بما تملكه، من قدرة على التخييل، الذي لا يمكن أن تقوم للرواية قائمة، من دونه. أي أن "اختراع الأحداث وسردها في الرواية نشاط تخييلي، في حين أن سرد الأحداث، وروايتها، في التاريخ،

---

1 رشيد، هدى صلاح، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، ص 286.

2 الماضي، شكري، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 99.

نشاط تسجيلي حقيقي غير تخييلي"[1]. وهذا يؤكد أن الرواية ليست سرد أحداث فحسب؛ بل هي مزيج من نمذجة الواقع، ومحاكاته، ونوع من التخييل، والمخادعة، والمخاتلة، واللغة هي الحاكم، وصاحب القول الفصل في هذا الأمر.

ثانيا: الخطاب والسرد.

أخذ مصطلح الخطاب مساحة عريضة في مقاربات الباحثين، وأصبح المفهوم المتداول في لغتهم وأبحاثهم ودراساتهم، كونه يحمل دلالات لا تقف عند جنس أدبي بعينه، ولا عند تخصص بذاته. ويبقى الخطاب، هو السقف الأعلى لأكبر مساحة كلامية حتى اللحظة، فمن الكلمة إلى الجملة إلى النص إلى الخطاب وهذان المصطلحان الأخيران يتزعمان الصدارة؛ لأن السجال لازال دائرا أيهما أشمل، إلا أنه من الواضح أن الكفة تميل لصالح الخطاب. وسوف نتناول في هذا المبحث، عنصرين: الحوارية في السرد الحكائي، وبنية القصد وجمالية التلقي في المقطع السردي، وفقا للآتي:

أ – الحوارية في السرد الحكائي.

الرواية جنس أدبي، وأحد الأجناس الأدبية التي تقوم على التبادل اللفظي، لأن هذه الأجناس تتشكل من خطابات أو نصوص أو ملفوظات – على حد تعبير باختين Bakhtin– فهي "أجناس من الدرجة الثانية، معقدة، ومكونة من عدة أجناس من الدرجة الأولى محولة (الحوار، حكي العادات، الرسائل، المذكرات الشخصية)"[2].

وتحظى الرواية بمزية خاصة تجعلها تختلف عن غيرها من الأجناس الأدبية المباشرة، كالملحمة، والقصيدة الغنائية، والدراما، لأنها تمتلك خطابا روائيا ينقذ ذاته على حد تعبير باختين

---

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 298.

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 184.

الذي يؤكد "إن كل رواية، إلى حد ما، هي نظام حواري من تمثيلات "اللغات"؛ الأساليب؛ الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة. في الرواية لا تمثل اللغة فحسب [ولا تعيد تقسيم الأشياء]: إنها هي نفسها غاية من غايات التمثيل..."[1].

وهو الأمر الذي يكشف عن تعدد الأصوات، واللغات، والبعد الحواري الذي ينفتح على ذاته كما ينفتح على الآخر، عكس –مثلا–الشاعر، أو الخطاب الشعري ذي اللغة المقيدة، والخاصة، إذ "إن لغة الشاعر هي لغته الخاصة؛ إنه غارق فيها كلية ولا يمكن فصله عنها؛ إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود، دون أن يستخدم علامات اقتباس...[.....]، أما كاتب النثر، فإنه لا يتكلم بلغة معطاة، يباعد هو نفسه عنها بدرجة أصغر أو أكبر، بل إنه يتكلم من خلال اللغة، وهي لغة اكتسبت كثافة، وأصبحت موضوعية وتحركت مبتعدة عن فمه"[2]، بمعنى أن أن الناثر أو الروائي، يقوم بتمثيل اللغة، وإعادة تمثيلها، عكس الشاعر الذي يكون علامة فعل لفظ غير قابل للتمثيل، وإعادة الإنتاج، أي أن كل مفردة لها مكانها المحدد. ورغم أنه يتبادر إلى الأذهان أن كلمة "الحديث الذاتي" هي المصطلح المضاد لمصطلح "الحوار"، إلا أن باختين "يستخدم مصطلحي "الحواري" و "الحوارية" بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها "الحديث الذاتي" نفسه حواريا..."[3].

ولأن الرواية نتاج الواقع وتعبير عنه، ولا يمكن فصلها عنه بأي حال؛ فإن هذا القول يؤكد أهمية التدرج التي يجب أن يمر بها الخطاب، انطلاقا من خطاب الدرجة الأولى أو الخطاب البسيط أو الخطاب اليومي حتى يصل إلى خطاب الدرجة الثانية، المعقد الذي يجمع

---

1 تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، مصر – القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، ص162.

2 المصدر نفسه، ص 165–166.

3 المصدر نفسه، ص 168.

كل تلك الأجناس لتتشكل في نهاية المطاف، صورة العمل الأدبي الذي يعد البعد الحواري الركيزة الأساسية في بلورته وبلوغه حالة التعالي والسمو، "فكل تواصل، كل تبادل لفظي، إلا ويتحقق في شكل تبادل ملفوظات، أي في بعد حواري"[1] .

ويعد تعدد الأصوات واللغات أهم عناصر الجمالية الحوارية، التي تضفي على النص الروائي، روحا، وحياة؛ "إذ إن هذه التعددية تغيب صوت السارد أو تهمشه؛ لمصلحة تعددية الخطاب السردي ولغاته؛ بصفتيها (الأصوات واللغات)"[2]. وهو إبراز لأهمية البعد الحواري، وقيمته، من خلال رفض هيمنة الصوت الواحد.

وكلما كانت الحوارات في الخطاب حميمية، كان الخطاب بحد ذاته حميميا. نجد هذه الحميمية، في رواية [العبور إلى الحقيقة] لشعاع خليفة، حين التقت السيدة (شارلت هارت)- مسؤولة السكن الجامعي- وهي تخاطبه:

"تعال ندخل غرفة المكتب، إن لدي خبرا سيفرحك كثيرا.....

- أخذ سيف ينظر إليها وكان يقول أن السعادة والفرح ذهبا من نفسه.....
- وأكملت بفرح :
- سيف، ابتسم يا ملاكي الصغير، واطرد ما يضايقك من أفكار، لقد طرد مالك من الجامعة لأنه متورط في قضية مخدرات.."[3]. ونلحظ أنه حوار مباشر لكنه من طرف واحد، رغم تعدد الشخصيات، وتحاورها، لكنه حوار الراوي العليم، أو الخارجي، الذي يتحدث بضمير الغائب، وحوار الصوت الواحد المهيمن على بقية الأصوات،

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 184.

2 المناصرة، حسين، مقاربات في السرد، ص 3.

3 خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، ص 54.

والشخصيات، إذ إن الراوي هو الذي يجيب هنا على لسان (سيف)، وقد أخذ الحوار منحى الوعظ والتوجيه والإرشاد.

إلا أنه رغم معاناة (سيف)، والضيق، الذي يشعر به، إلا أن حميمية السيدة (هارت)، لعبت دورا في امتصاص حالة (سيف). "فالخطابات الأكثر حميمية، لها حظها الحواري لأنها تعبر عن تقييم مستمع افتراضي [.....] حتى وإن لم يظهر بشكل واضح في ذهن المتكلم"[1].

إن الحميمية التي تشعل النص، وتنفذ إلى وجدان المتلقي يجب أن تصاحبها قوة تعبيرية تمنح العمل الأدبي زخما، ولا يتحقق ذلك؛ إلا بارتباط الحدث بدرجة كبيرة بالواقع الاجتماعي، والتعبير عن حقائق تلامس واقع المتلقي بشكل خاص.

وهذه القوة التعبيرية تجسدت في رواية [القنبلة] لأحمد عبدالملك، في رسالة (كاترين)، حول خيانة (حياة) المزعومة لزوجها (ناصر)، فقد كانت رسالة فيها من الحميمية، للتأثير في متلقيها (ناصر)، إذ تقول في بعض أجزائها، "سيدي.. إن ما يجري في منزلك لا يجوز وغير أخلاقي؛ وأنت دائم السفر...."[2]. وما بين الحميمية والقوة التعبيرية، يبرز مفعول البعد الحواري في هذا المقطع، المتمثل في تضمين النص أحد أجناس الدرجة الأولى، (الرسائل)، "عرفت من تعابير وجهها أنها تحادث رجلا؛ لم تكن أنت بالطبع. إن مكالماتكما لا تزيد على دقائق، كنت أدرك ذلك، كما أنني لم ألحظ على وجهها التعابير نفسها في المكالمات الأخرى!"[3]. تجلى الحوار هنا في نص آخر، أو صوت آخر، من شخص آخر، كما تجلى في الأسلوب – الحميمية، والإقناع – الذي اتبعه المحاور، وهو هنا (كاترين).

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 185.

2 عبدالملك، أحمد، القنبلة، ص 98.

3 المصدر نفسه، ص 98.

الواقع الاجتماعي يعد قوة حية تبث الروح في العمل الفني وتمنحه المصداقية والحياة وتسهم في تنظيم سياقه وشكله، وتحديد بنيته وأسلوبه، "لهذا مهمة المؤلف لا تتوقف على إبداع شخصياته فقط، بل عليه أن يبدع توجهها الاجتماعي أيضا، المرتبط بوضعيتها الاجتماعية"[1]. ففي رواية [تداعي الفصول] لمريم آل سعد، دار حوار بين الوزير (سلطان)، و(سارة) وهي تشارك في مؤتمر في ألمانيا، حين قابلته مصادفة في المصعد الكهربائي، ومعه سيدة تقيأت، وساعدتهما، هو يعرفها، لكنه لم يرها، ولم يعرف ملامحها، أما هي فتعرف شكله، وفي اليوم الثاني التقيا في الفندق، ودار بينهما الحوار الآتي: "– يا...سيدة.. لو سمحت.. ! [.....]

- أريد أن أشكرك على موقفك بالأمس معنا.. ونحن نأسف لأي إزعاج.
- قالت سارة بلهجتها السريعة العفوية المتدفقة:
- أبدا.. أبدا.. كيف حال السيدة.. ؟؟ عساها بخير وقد تعافت من الوعكة التي ألمت بها.."[2] .

إن بنية الخطاب وانسجامه وقدرته على التأثير مرتبطة بفهم الواقع الاجتماعي الذي يعد شرطا من شروط الإبداع. والحوار الثنائي الذي دار بين الشخصيتين الرئيسيتين في النص الروائي (سارة وسلطان)، لم يغب عنه الواقع الاجتماعي، الذي يظهر من خلال الحذر، والتمنع، إذ إن الشخصيتين، بينهما علاقة مسبقة، ويعملان في وزارة واحدة، لكنهما لم يلتقيا. فالحوار هنا يتماهى والواقع الاجتماعي، لذلك أتى يدعم أحداث السرد، ويعد أحد جمالياته، من خلال طبيعة الحوار، وطبيعة المتحاورين.

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 185.

2 آل سعد، مريم، تداعي الفصول سارة وسلطان، ص 309.

إن من جماليات البعد الحواري، عدم انفصال النص عن ماضيه، ومستقبله، وهو الأمر الذي جسدته رواية [العريضة] لنورة آل سعد، من خلال "التناص"، الذي تمثل في استدعاء أحد نصوص الفيحاني، الشاعر القطري المعروف. وبمناسبة الحديث عن التناص، فإن تودوروف Todorov، يفضل استخدام هذا المصطلح على "الحوارية"، وذلك لقناعته أنه يؤدي معنى أكثر شمولا، وهو ذات المصطلح الذي استخدمته جوليا كرستينا Julia Christina، عند تقديمها لباختين Bakhtin.

إن سعة دائرة مصطلح الحوارية، الذي يختص بالأجناس النثرية، وتحديدا الرواية، حسب رأي مبتكره باختين، جعلته يستوعب كافة الأجناس الأدبية الأخرى. ومنها على سبيل المثال، قصيدة محمد بن عبدالوهاب الفيحاني – الشاعر القطري (قتيل الحب)- الذي أحب (مي)، ولم يزوجوه بها!!، أنشدت أم عائشة قصيدته، بعد أن طلبت منها عائشة –الشخصية الرئيسية في الرواية- ذلك، وهي التي تعلق قلبها بصالح بن أحمد، في الفترة التي سبقت زواجها من زوجها جابرالمدعاسي: فقالت الأم:

"شارب كاس الهوى رايب ختيم دايخ في حبهم ميت حـــرام
فصلوا لي بالسقم ثوب السقيم من على راسي تحدر للإبهام
ما يداوي علتي بدواه ديـــــم لو يداويها قدر ستين عـــام

ملحوظة: ديم: L.Daim، أحد الأطباء الذين عالجوا الشاعر الفيحاني في مستشفى الإرسالية الامريكية في البحرين"[1].

صوت من الماضي يجعل النص خصبا ثريا، فالنص، بعيدا عن الإفادة من أحداث الماضي، وقيمه، أو استشراف المستقبل، يجعله نصا يتيما، لا خصوبة فيه، بل يصيبه العقم،

1 آل سعد، نورة، العريضة، ص 80.

ويعتريه الجفاف. أو كما يصفه، رولان بارت Roland Barthes: "نص بلا ظل"، فالأجناس الأدبية تبقى حية كما – أسلفنا– مادام بينها حوار، و"مادامت تستعمل التبادلات اللفظية الموجودة في الواقع والمطعمة بالتواصل الثقافي"[1].

ب – بنية القصد وجمالية التلقي للمقطع السردي

قبل الخوض في هذا العنوان، لابد من الإشارة بعجالة إلى جمالية التلقي، التي لم تتوقف منذ عام 1966 عن التطور، حتى أصبحت نظرية منوطة بالتواصل الأدبي؛ من خلال ارتكازها على ثلاثة عناصر رئيسية هي: المؤلف، والنص، والمتلقي. وهي على هذا الأساس، "عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي"[2]. والتلقي، بمفهومه الجمالي يرتكز على جانبين منتج ومتلق، أي "إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل، أو استجابته له"[3]. وبين الإنتاج والتلقي، تحدث عملية التفاعل، التي يتم من خلالها تشكيل المنتج الجديد، الذي يتجدد بدوره باستمرار وفقا لنظرية التواصل الأدبي، والسيرورة التاريخية، وذلك "نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأول) الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمله المتلقي"[4]. أما "المصادر المنهجية التي تريد جمالية التلقي إقرارها في كل تأويل ذي طراز علمي ترتكز على التمييز بين أفق الأثر المتضمن في العمل الفني، وأفق تلقيه الراهن"[5].

---

1 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 184.

2 ياوس، هانس روبيرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة د.رشيد بنحدو، لبنان– بيروت: كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر– الجزائر: منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، 2016، ص109.

3 المصدر نفسه، ص 110.

4 المصدر نفسه، ص 110.

5 المصدر نفسه، ص 110.

وللتفصيل في المفاهيم والعبارات – سالفة الذكر– نشير إلى أهمية حضور ثلاثة عناصر في بنية القصد، وجمالية التلقي: الكتابة، والقراءة، والمعنى، وذلك نتيجة للتلازم بين هذه المعاني، "ولئن صح أن الكتابة تشبه أحد وجهي قطعة النقود، فإن القراء تشبه الوجه الآخر لتلك القطعة"[1]؛ فالكاتب حين يكتب نصا في ذهنه قارئ، يقابل هذا قارئ يترقب ما ينتجه ذلك الكاتب.. فالقراءة – بكل بساطة – اندماج، أو التقاء، وعي القارئ بوعي آخر، خاص، هو وعي الكاتب المؤلف. أما المعنى، فهو الشيء الذي أراد الكاتب أن يبعث به إلى القارئ عن طريق هذا التلاقي، ويكنى بالقصد عادة"[2].

وذلك يعني أن القراءة هي مشروع بناء نص جديد، ينسجه وعي قارئ، امتلك مقومات إعادة ذلك النص وبنائه من جديد، وفقا لرؤيته، وفهمه، والأرضية الثقافية إلي يستند عليها. فالقراءة، وفقا لرؤية الإيطالي "إمبرتو إيكو Umberto Eco": "تتجاوز إعادة الخلق، والاستجابة، إلى التمتع بالقراءة"[3]. والتمتع بالقراءة لا يحدث إلا من خلال نص جديد، تم إنتاجه، بعد رحلة قراءة ممتعة، وهو ما أشار إليه (إيكو).

وهكذا فإن الحديث عن الرواية بوصفها نسقا مضمرا، يقود إلى استحضار "جمالية التلقي والقراءة" التي تتطلب من الروائي أن يعي جيدا كيفية التعامل مع القارئ، وكيفية النهوض بعمله الفني إلى مستوى توقع القارئ وأفق انتظاره، وكيفية فهم دلالات المعاني التي تتقلب بين المستوى السطحي، والمستوى العميق، وبين القطب الفني الخاص بالنص وبين القطب الجمالي الخاص بالقارئ، وفقا لرؤية (آيزر ولفغانغ Welfgang Iser)، وكذلك تبادل الأدوار لمحاورة القارئ

---

1 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 265.

2 المرجع نفسه، ص 265.

3 المرجع نفسه، ص 265.

واختبار وعيه، من أجل تحفيزه لاستدعاء ملكات التأمل والاستنتاج والاستنباط والفهم والتفسير وإشباع رغباته وتطلعاته الفكرية. وهو ما يؤكد عليه (آيزر) بقوله: "إن قصد القراءة مهما كان ضئيلا، هو قصد يجعل فعل القراءة فعلا لازما، ويبحث عن تتمته في القراءة إلى أن تأخذ القراءة نهايتها"[1].

إن جمالية التلقي والقراءة مرحلة من مراحل تطور النص السردي. تلك المراحل التي تتابعت بدءا بالمناهج السياقية، ثم المناهج النسقية حتى بلوغ مرحلة نظرية "الاستجابة والتلقي" – على اختلاف مسمياتها – معلنة ترسيخ دور القارئ الذي يقوم بضخ الحياة بالنص، وبث الروح فيه.

وتكمن جمالية التلقي لأي مقطع في عدد من الجوانب مثل: أفق الانتظار، بنية القصد، والبعد الحضاري، وغيرها من الأسس والمفاهيم التي يجب على الروائي الإحاطة بها، قدر المستطاع. وعلى الروائي أيضا امتلاك زمام الأمور والتحكم بالنص السردي وتوجيهه نحو مقاصده، وعليه أن يأخذ في الحسبان أن "النص ذو سلطة قوية تصير إلى حد الأسطورة، والسحر [.....]، وهو حاكم مستبد يتحكم في صاحبه ويوجهه حسب مشيئته؛ النص يكتب صاحبه ويوجهه حسب مشيئته، النص يكتب صاحبه، وليس العكس، على الرغم من توهم الكاتب أنه يستطيع التصرف باللغة، وفي تنقيحها؛ إنه يستولي على كل شيء، وتنفذ إرادته، فإذا عصى أمره رفع عصاه القوية، فانساق (الكاتب) إلى جبروته لتحقيق رغباته.."[2].

---

1 عياش، منذر، نظريات القراءة والتلقي – من النص الأدبي إلى النص القرائي –، سورية – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016، ص 34.

2 مفتاح، محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الثالث – أنغام ورموز المغرب – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2010، ص 49.

وهذا يدل دلالة واضحة أن اللغة لها سطوتها، وهو ما يستدعي التناظر بين أطراف الخطاب السردي، أي الروائي واللغة والأفكار. وذلك يعني أهمية الوعي باللغة، لأن اللغة تلد اللغة، والكلمات تخرج من رحم الكلمات، والأفكار تتداعى وتتلاقى وتتلاقح؛ وفي النهاية تلد الفكرة المنشودة، لكي تكون الولادة سليمة، وهو ما يراه (هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss)، يرى أن "وظيفة العمل الفني لا تكمن فقط في تمثيل الواقع، ولكن في خلقه"[1]. وهذا ديدن الرواية، إذ من أهم إبداعات الروائي، نمذجة الواقع، وإعادة إنتاجه، ولعل الروايات القطرية التي أعادت إنتاج الواقع كثيرة، وأكثرها وضوحا تلك الروايات التي تميل إلى الجانب التراثي، والأسطوري، مثل: [روعان] لمريم النعيمي، و[ماء الورد] لنورة فرج، و[كنز سازيران] لعيسى عبدالله، و[أسطورة الإنسان والبحيرة] لدلال خليفة. وغيرها، حتى الروايات التاريخية، [كالشراع المقدس]، و[القرصان] لعبدالعزيز آل محمود، أيضا هي إعادة إنتاج للعملين الفنيين اللذين تولتاهما.

ومن المسائل التي يجب أن يضعها الروائي نصب عينيه، مرحلة القراءة التي يقع فيها نتاجه بيد المتلقي، وهي مرحلة يبرز فيها دور المتلقي، وذاته، و"نستطيع أن نؤكد على الطابع الذاتي لقراءة النص الروائي، فالمعنى، أو القصد، يستخلصه القارئ من النسيج السردي، وفقا لمنظوره هو، لا لمنظور الكاتب"[2]. لأن هذا النتاج إذا خرج من سلطة كاتبه يصبح ملكاً للجميع، وملكاً لنقد القارئ، والقراء مستويات، فبمجرد نشره، ستتلقفه الأيدي، وهي مرحلة القراءة والتذوق والنقد والتصويب، فعلى صاحب العمل بشكل عام، والروائي بشكل خاص، عليه أن يأخذ الحذر والحيطة وامتلاك ناصية صناعة الكلام، والتركيز على الجوانب التي تمنح القوة والإبداع،

1 عياش، منذر، نظريات القراءة والتلقي، من النص الأدبي إلى النص القرائي، ص 28.

2 خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، ص 273.

والابتعاد عما يخل بالعمل الروائي. وهي جوانب تستدعي أسساً لخلق الجمال للمقطع السردي، وإظهار إبداع الروائي.

إن جمالية المقطع السردي لها علاقة وثيقة بقدرات الروائي الذي يجب أن يتمكن من المادة والأداة الأساسية التي تنبني عليها روايته، والمقصود بالمادة يتعلق بما يسمونه بالمعنى، على حد قول "سعيد يقطين". ولكن الأهم في الأمر ليس المعنى، فالمعاني مطروحة في الطريق اتساقاً مع الرأي المشهور للجاحظ، بل المسألة تخص نوعية المعنى وقيمته، وهذا يقود إلى القول: "إن المبدع لكي ينتج (نصا) عليه أن يمتلئ (بنصوص)غيره بغض النظر عن جنسها ونوعها ونمطها، ويتزود بها"[1]. وهو أمر يخص كل الأجناس الأدبية، أي على الكاتب أو المؤلف أن يتسم بثقافة، وسعة أفق، واطلاع على العلوم والمعارف: كالقرآن الكريم، والرسائل، وخطب البلغاء، وعليه الإحاطة "بجوامع الكلم، وأخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم والملوك وأمثال العرب وحكم الفصحاء والنبهاء [.....] وكل ما يرتبط بعلوم العربية، وغيرها من علوم عصره"[2]. هذا فيما يخص المادة، أما الأداة فأهم متطلباتها، الإحاطة والمعرفة والدراية بعلوم الجنس الذي يكتب فيه أو يختص به. ولعل أهم جماليات التلقي في المقطع السردي، عمق الدلالات وقدرتها على خلق حالة التماهي بين الفكرة والمعنى والتلقي.

وهذا يؤكد أهمية النية، أو القصد لدى الأديب، ونقصد هنا الروائي لأنها من أهم معايير العمل الروائي، وأهم مقومات هذه النية، التلازم بين اللفظ والمعنى، على حد قول ابن رشيق: في كتابه (العمدة) " اللفظ جسم وروحه المعنى "[3]، وهو يؤصل قيمة اللغة في هذا الاتجاه، لخلق

---

1 يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، ص 14.

2 المرجع نفسه، ص 14.

3 حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 138.

جمالية التلقي لتكون الرواية كالشعر، "يخضع إلى مبدأ السليقة والإحساس الفطري بجماليات اللغة وإيقاعاتها الصوتية وهنا [الدلالية]"[1]. ومع الفارق الصوتي بين الشعر والرواية، إلا أن الحديث عن جمالية اللغة التي لم تكن حبيسة الشعر وأوزانه، فاللغة روح، ومعنى، وإحساس، عذوبتها عالم يقود نحو الآفاق الرحبة من التماهي، والتأمل.

فالرواية ليست سرد أحداث وتتابع زمن، وأدوار شخصيات، بل، هي نبض وأحاسيس على الامتداد الزمني للرواية، وطول مسارها يستدعي حضور اللغة بكل أدواتها الجمالية للاستحواذ على المتلقي من أجل ولادة نص جديد، وقيم جديدة، ومؤلف جديد كما تطرقنا إلى هذا المعنى في موقع آخر في هذا البحث، والحديث عن المستوى السطحي والعميق للرواية كأداة من أدوات النسق المضمر على المستويين الجمالي والفكري، وهو ما يستدعي حضور المظاهر الشعرية، وليس المقصود هنا، بالشعرية، الشعر، كجنس أدبي، بل، حضور اللغة التي تتنوع دلالاتها حسب المقطع السردي ومتطلبات الحدث، وجمال الأثر الذي يحدثه تفاعل عناصر الخطاب اللغوي. وهذا يعني أن النص الأدبي هو نص متعدد الأبعاد، بنيته هي نسيج من الفضاءات المتداخلة، والمقاربة الشعرية تبحث من داخل النص عن ارتباط هذه العناصر ببعضها مع مراعاة السياق"[2].

كما تجدر الإشارة هنا أن الآليات الاستعارية، والكنايات، وغيرها من الصور الفنية والبيانية لا تقتصر على الشعر فحسب، بل هي تتمدد وتجاوز حدود بيئتها المعلنة والمعروفة – أي الأثر الشعري – بل تتسلل إلى كافة الأجناس الأدبية إذا لزم الأمر إلى حضورها واستحضارها، واستدعائها. كما في هذا المقطع من رواية [ماء الورد] لنورة فرج، على لسان ليلى:

---

1 المرجع السابق، ص 137.

2 أم السعد، حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 185.

"أنا ابتلعت أسئلتي وسكت. ما علمت أن سر أسرار مدينتنا مدفون في بيتنا"[1]. صورة جميلة من جماليات التلقي، وأفق انتظار، يترقب من المتلقي سد هذه الفجوة، وملء الفراغ، ما السر المدفون؟ سر سيلعب بهامة المتلقي، وعنوان من عناوين المخاتلة.

وبمناسبة الحديث عن الخطاب الشعري وغير الشعري نجد (رومان جاكبسون Roman Jakobson) يميز بين "الكلام الشعري عن غير الشعري – النثري – انطلاقاً من الوظائف التي تؤديها اللغة في كل خطاب أو تواصل لفظي، وتتباين أهمية تلك الوظائف وأوليتها في الخطاب اللغوي بحسب طبيعته، إذ تتقدم وظيفة معينة في التسلسل الهرمي لتلك الوظائف، لتهيمن على الخطاب وتكسبه خصائصه اللغوية وتصبح الوظائف الأخرى عناصر مساهمة فيه على نحو ثانوي"[2].

وبصورة أكثر وضوحا، الخطاب الشعري رسالة، تتمركز حول ذاتها، أي أن القول هو المستهدف بحد ذاته. كما ضمنت ذلك نورة فرج روايتها [ماء الورد] لنورة فرج، بأبيات مجنون ليلى، حين الاحتفاء بخطبة عابد وليلى، والتي يقول فيها:

"يلومني اللـــــوام فيها جهـــالة فليت الهوى باللائمين مكانيـــا

لو أن الهوى في حب ليلى أطاعني أطعت، ولكن الهوى قد عصانيا"[3]

وتبقى هذه الاقتباسات تخدم جماليات التلقي، لكنها في ذات الوقت، تبقى تحمل خصوصية الحدث، والشخص الذي قيلت فيه، حتى إن استشهد بها، أو دخلت النصوص، من باب الاقتباس. وهو تأكيد على الخصوصية الذاتية للشعر، كما أشرنا. وكما استشهد بالشعر،

---

1 فرج، نورة محمد، ماء الورد، ص 16.

2 حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 49.

3 فرج، نورة محمد، ماء الورد، ص 25.

ليشارك الرواية في جمالياتها، هناك صوت آخر تم الاستشهاد به، كي يدعم جماليات الاستجابة، من خلال التأمل، وسد الفراغات التي يتركها الشعر، ودلالات مفرداته. كما نجد ذلك في هذا المقطع السردي، حين غنت صديقات ليلى، بهذا المقطع:

"ارحميني، فقد بليت، فحسبي بعض ذا الداء يا بثينة حسبي"[1]

أما الخطاب النثري فالمستهدف هو الموضوع أو الشيء الذي يكون محور الحديث. وانطلاقا من مسؤولية العمل الفني تجاه الواقع ورصده وعدم الوقوف عند التشخيص الظاهري، بل لابد من وجود دور نقدي، وهو دور يقوم على رؤية إيديولوجية معينة اختمرت في ذهن الروائي، الذي يوظف أدواته اللغوية في عملية السرد الحكائي كي تكون لها غاية وقصد، وإلا تكون في هذه الحالة قد فقدت قيمتها الدلالية ومفاعيلها في إدراك الواقع وفهمه وتشخيصه ووضع الحلول الناجعة لتطلعاته.

وهو ما يدفعنا إلى التأكيد على أهمية القدرة على إحداث التغيير للعمل الروائي أو النص، وألا يكون الهدف الرغبة في القول فقط، أو حصر الظواهر في شكلها الظاهري، واللجوء إلى لغة الوصف والتقرير التي تجعل الروائي بعيدا عن روح الإبداع، التي يجب أن تكون حاضرة في النص؛ لأنها هي التي تميز روائي عمن سواه، و"القدرة على القول، لا تقف عند مقصدية المؤلف، بل تتعداها إلى مقصدية النص"[2]، الذي يضفي على المقطع السردي جمالية التلقي، تلك الجمالية التي يتفاعل معها القارئ ويضفي عليها إبداعه من خلال إعادة إنتاج نص، تلعب فيه اللغة وإيحاءاتها دورا كبيرا، هذا إذا أضيفت إليها مهارة وثقافة المتلقي، والمحيط الاجتماعي

1 المصدر السابق، ص 26.

2 الطوبي، مصطفى، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، ص 706.

والثقافي، الذي يعيش فيه، وكلها عوامل توسع دائرة التأمل، ومن ثم إبداع نص رصين، وربما نصوص متعددة؛ تتضافر في إنتاجها عناصر شتى: مؤلف متمكن، ومتلق واع، ومحيط هادف.

إن وعي الروائي، وتمكنه من ناصية البيان، تضفي على العمل الروائي جمالا وروحا يأسر قلب المتلقي، ويتمكن من لبابه ولعل براعة اختيار عنوان النص الروائي كما في رواية [ماء الورد] لنورة فرج، دليل على وعي الروائي واحتفائه بالمتلقي أيما احتفاء لا يغيب عنه تمرير مقاصده من خلال جمالية التلقي وتسويق المقطع السردي.

ولعل إطلاق تركيب (ماء الورد) تعبير يحمل إيحاءات تستهدف المتلقي، وتستهدف إضفاء الجمال على نص يتحدث عن زمن سحيق، لكن ماء الورد أضفى على مدينة لظى، وعلى بطش الوالي، وعنف حاشيته والعسس والعيون والمرتشين؛ حتمية الانتصار القادمة، وتحويل لظى – التي كانت تكتوي بلظاها – بردا وسلاما، تحولت ثانية لتكون مدينة الحب والشعر والسلام، المدينة التي تحول فيها عابد، من جندي يحمل السلاح، ويرى "العيش وسط الجند بهيجا..."[1]، إلى بائع للفالوذج.

وتكمن جمالية التلقي في المقاطع السابقة واللاحقة التي تتحدث عن رحلة (عابد) بين عمله كجندي، وعمله كبائع للفالوذج؛ رحلة نفسية وعاطفية، قطعها (عابد) ليتحول من النقيض إلى النقيض، وقد رحلة تركت للمتلقي كي يتأمل في ملء البياضات، وسد الفراغات، كي يصل إلى العلة في هذا التحول، ونحسبه لا يعدم الوسيلة في إدراك العلة؛ حب (ليلى)، الحب الذي يفعل فعله في ترويض النفوس وقلب الموازين، ليتحول (عابد) من امتشاق السيف وسط الجند، وما يرمز إليه ذلك من غلظة وشدة، إلى بيع الفالوذج، رمز الرقة، والوئام، كما يظهر في

---

1 المرجع السابق، ص 33.

المقطع الآتي، إذ نجد عابد يقول: "وجدتني أعود وأنا في الثلاثين من عمري وأترك السيف والجند، وأقرر أن أبيع الفالوذج [.....]، قررت ألا فرق كبير الفارس وصانع الفالوذج"[1].

إنها ليست دعوة للتهاون بقدر ما هي صورة من صور السلام حينما يتحول الجندي الفارس الغيور على وطنه، من أداة للبطش والظلم، إلى الجانب الآخر من الفروسية والشجاعة، حين يترجل عن صهوة مجد حصل عليه بالظلم، ومخالفة الفطرة الإنسانية، إلى فارس في مجال آخر، هو خدمة مجتمعه في عمل بسيط دون ظلم، خير له من عمل رفيع قائم على الظلم والقتل وانتهاك الحقوق، والحرمات.

إن جماليات التلقي في المقاطع السردية في رواية [ماء الورد]، كثيرة، منها مقطع يصور موت العطار الأخيفش، وقد ورد على لسان ليلى، نقلا عن الأخبار التي وردت على لسان زوجته: "...أنها سمعت أصواتا لكنها غضت الطرف ونامت، وأنها سمعت صوت القاتل، لكنها كانت في شك منه...."[2]. وتضيف ليلى نقلا عن خادمهم سعيد، "أنه سمع عجوزين تتساءلان بخبث: كيف تنام امرأة قريرة العين وزوجها في الحجرة الأخرى يقتل؟"[3].

ويظهر الجمال هنا في إفساح المجال للمتلقي لملء الفراغ، والتأمل، في موقف زوجة الأخيفش، من هذا الحادث الصادم الذي دفع المجتمع إلى وضعها في دائرة الشك في مقتل زوجها، واحتمال تواطئها مع قاتله، وقد استمر هذا الأمر، حتى بانت الحقيقة في آخر أحداث السرد، حينما تم اكتشاف القاتل، وهو سليمان بن الوطار.

---

1 فرج، نورة، ماء الورد، ص 33.

2 المصدر نفسه، ص 15.

3 المصدر نفسه، ص 15.

فحادثة القتل وقعت في أحداث السرد الأولى، وبالتحديد في المشهد الأول، بينما تم اكتشاف القاتل، في المشهد الرابع والعشرين، حين اعترف ابن الوطار بجريمة القتل، إلى عابد الذي هُرِع إلى بيته بعد أن بلغته أخبار قتله للأخيفش، قائلا: "هكذا قتلته، جئته فجرا، فتح لي الباب، فسلمت عليه باليمين وطعنته بالشمال، بحقنة السم في موضع السرة تماما، لو رأيت وجهه يا عابد، لو رأيته كم تلوى.

قلت، [أي عابد]: يا ابن الزانية، ما فعل بك الأخيفش؟ لماذا قتلته؟ لماذا؟ لماذا قتلته يا ابن الزنى؟

قال: لماذا؟ وعدوني بمبلغ عظيم ما إن أتخلص منه.

قلت: ودفعوا لك؟

قال: نعم دفعوا"[1].

تظهر جمالية التلقي في هذا المقطع، في الدروس والعبر التي تحملها دلالات المشهد، التي منها داء الرشوة الذي ينخر في المجتمعات، من أجل أهداف كثيرة، ومنها تصفية المعارضين، لأن الأخيفش اتهم بأنه يخطط لدس السم إلى صاحب الشرطة، ابن المغيرة. كما يظهر جمال المقطع بوجود الفراغات التي تركت للمتلقي، لملئها؛ إذ لا توجد تفصيلات لعملية الرشوة، متى تمت؟ من الذي قام بترتيب هذه الصفقة؟ هل تسلمها ابن الوطار، أم لا؟ وإذا سلمت، متى؟ وأين؟.

ومن جماليات التلقي، هروب ابن الوطار، الذي ترك إلى خيال المتلقي. فهذا عابد يبحث عنه بعد أن هرب من يده، متوعدا إياه بعد أن بحث عنه في كل مكان، "سوف أمسك بك يا سليمان. اللعنة عليك حيثما وجهت وجهك، وحيثما حللت إلى يوم يبعثون"[1].

---

1 المصدر السابق، ص 128.

ونجد في رواية [غصن أعوج] لأحمد عبدالملك، هذه المساحة الجمالية، وهذه المشاعر المبثوثة التي جعلتنا نتأمل مصير بطلي الرواية، حسن وشجن، بعد أن رفض والدها تزويجها له، رغم تضحياته، وولائه، ودوره في إعادة الملك (جنك شاه) إلى مملكته لكن كل ذلك لم يشفع لحسن للظفر بشجن، التي أحبها، وتعلق قلبه بها، بعد رفض والدها، "ذات يوم كان يجلس على صخرة بالقرب من المكان الذي قابل فيه شجن يقاوم عذابات ذاته.....وعلى البعد لمح شبحا يسير باتجاهه. امتزجت مع كلمات الملك، (أنت غصن أعوج يا حسن.. أنت غصن أعوج). أعطى الشبح ظهره وغادر إلى الجهة الأخرى. ضاع نداء شجن وسط الحقول الذهبية..حسن..حسن..حسن!"[2]. ماذا بعد نداء شجن، هل استجاب حسن، وهو المتلهف، لكل ما يمت إليها بصلة. شجن سر تضحياته لاستعادة ملك أبيها، أيهما تغلب الحب، أم سطوة الملك، وإرادته على قلب ابنته التي يحبها ولا يرد لها طلبا، أم يقف حجر عثرة أمام حلمها في من تحب، ولولاها، ما استعاد ملكه، عشق حسن لها دفعه للتضحيات الجسام. ترى، هل تغلبت عادات الشعوب و تقليدها التي يرى كل منها نقاءه على الآخر!!

وفي رواية [زبد الطين] لجمال فايز، يتأمل المتلقي عنوانها. يقلب العنوان، يمنة، ويسرة متأملاً، نعرف زبد البحر، ونعرف غثاء السيل، لكن لم نسمع بزبد الطين، وبمزيد من التأمل، يصل المتلقي، إلى الحقيقة، وإلى العلاقة الوطيدة بين (زبد البحر) عديم الفائدة، والذي يطفو على السواحل، وبين أصل خلق الإنسان (التراب)، فكلنا من تراب، ومصيرنا التراب، فزبد الطين تركيب، وعنوان، ألقى به جمال فايز، كي نعيش، في رحاب التأمل، ونسد الفراغ الذي تركه هذا العنوان اللافت.

---

1 المصدر السابق، ص 120.

2 عبدالملك، أحمد، غصن أعوج، الكويت، بلاتينيوم بوك، الطبعة الأولى، 2017، ص 211.

وفي رواية [روعان] لمريم النعيمي، يثير طرح بعض التساؤلات تعدد القراءات، ومحاولة سد الفجوات كالأسئلة التي يغرق فيها مرجان، "كان يسأل المحارة كل ليلة وهو غاضب وحزين: ما الذي يحل بالناس؟ لماذا كلما اقتربت من إنسان أفقده ويفقده أهله؟.. "[1].

تفتح هذه الأسئلة، آفاق الانتظار أمام المتلقي، محاولة منه لمعرفة حقيقة مرجان، أو روعان. وهي أسئلة يطول انتظار الإجابة عنها، أو يكاد يستحيل! فإذا كان من يعنيه الأمر ظل حائرا، وهو يتأمل ويستفسر عن الذي يحل بالناس، وما هو سر فقدانهم حين اقترابه منهم! فكيف تكون الحال بالمتلقي، الذي سيجهد نفسه كثيرا، بكثرة التساؤلات التي بسببها ستتسع الفجوات، التي تخلفها هذه الأسئلة بدلا من أن تسدها، لأنها فجوات إجابات أسئلتها، إما أن تكون رهن الغيب، إذا كانت المسألة تخص عالم الجن، أو أن تكون رهن العقل الجمعي، الذي سلم قياده إلى وهم الجن والأساطير! وهكذا فإن المسألة في النهاية، أكبر من الإنسان مرجان!، وأعمق من معرفة حقيقة المارد روعان!!

في نهاية مطاف مباحث هذا الفصل، المعنون بـ(الأنساق الثقافية المضمرة)، تم التطرق إلى حزمة لا بأس بها من الأنساق التي تضمنتها الرواية القطرية، والتي تجلى من خلالها اهتمام السرد الروائي بالهوية الثقافية القطرية وترسيخها، كما جذرت الموضوعات والمقاطع السردية التي تم تناولها دور الجنس الروائي في تثبيت هذه الهوية، والإسهام في إزالة كل ما من شأنه التقليل من شأنها أو تحويرها، وهو هدف واضح، ومقصد، يعكس عمق الولاء، وروح الانتماء، والمسؤولية الأخلاقية، والوطنية المنوطة بالروائي القطري.

ونشير في هذا السياق أن الروائي القطري، على امتداد رحلة الرواية القطرية على مدى ربع قرن، لم يقفل عن استخدام التقنيات الكفيلة بإنضاج المنتج الروائي، والنهوض به سواء على

---

1 النعيمي، مريم، روعان، ص 50.

مستوى جماليات الدلالة السردية، المتمثلة بجماليات السرد، والقول الروائي، أو على مستوى الخطاب السردي الروائي، لا سيما في الجانب الحواري، أو جانب جمالية التلقي – وهي كلها مفاهيم تم التطرق إليها في المبحث الثاني، من هذا الفصل – وتجلى من خلالها قدرة الروائي القطري على توظيف الأدوات والتقنيات المعينة لإنضاج النص الروائي، بالصورة التي تليق، بالروائي القطري، وبالرواية القطرية، بشكل خاص، وبالمشهد الثقافي القطري، بشكل عام.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة، التي يدور محور فصولها ومباحثها، حول النسق المضمر في الرواية القطرية؛ نصل إلى نقطة محورية، مفادها، أن المضمر أو المسكوت عنه، لم يكن يوما، أمرا مسيجا بسياج لا يستطيع المثقف، والروائي بشكل خاص من الخوض فيه، والتجوال في منطقته بحرية، وثقة، وهو ما كشفت عنه المتون السردية القطرية على اختلاف موضوعاتها، وتمكنت من الخوض في أدق تفاصيله؛ مؤكدة أن المضمر أو المسكوت عنه، لم يكن يوما مندوحة للتهيب من خوض غماره، مهما تنوعت الحقول، أو العناوين، التي ورد في سياقها، لأنه في النهاية، خدمة عامة، ورؤية قابلة للنقض، والأخذ، والرد.

إن هذه الدراسة كشفت عن وعي مجتمعي، على كافة المستويات: الفردية، والعامة، والرسمية. بالإضافة إلى استنادها إلى حراك ثقافي مشجع، لا سيما حين تتم هذه الدراسات تحت مظلة، مؤسسة تعليمية واعدة كجامعة قطر. ونستطيع القول إن الذي مهد لمثل هذه الدراسة؛ هو الوعي الاجتماعي على اختلاف مستوياته–كما أشرنا– والذي تجلى في نضج المشهد الثقافي بشكل عام، والروائي منه بشكل خاص، الذي يعد أهم إفرازات وعي المنظومة الاجتماعية، وهي منظومة اجتماعية، ذات طابع خاص، في رؤيتها للواقع، ومتطلباته، تمكنت من إدراك الأولويات، التي كان منها نفض الغبار عن العديد من الأنساق المضمرة، التي يشكل إضمارها عقبة أمام تطور الفكر الإنساني، وتقييدا يدفع إلى تحييد طاقة الإنسان، وتشتيت قدرة المجتمع، وتكبيلها، وهي مضمرات فرضها واقع اجتماعي، وثقافة سائدة في حقبة زمنية بعينها؛ مما أدى إلى تسيد تلك الثقافة؛ لتصبح هي الأصل، ليس لأنها صحيحة، بل لأنها مقبولة اجتماعيا؛ مما جعلها في البؤرة والمركز، وجعل الرأي المخالف، أو المختلف، أو المضاد، الذي لا يمكن البوح

به، في الجهة الأخرى مما أدى إلى نشوء أنواع من الأنساق، وهي ما يسمى بالمضمرات، أو المسكوت عنه.

لقد تمكنت هذه الدراسة من خلال فصولها ومباحثها إلى الإجابة عن العديد من التساؤلات المرتبطة بالكثير من المسائل، بدءا بسؤال الهوية على اختلاف أفرعها، الذاتية، والوطنية، والقومية، وليس انتهاء بالهوية الثقافية، التي استطاع النص الروائي القطري من التطرق إليها رغبة في تأصيل مبدأ القدرة على التعاطي مع الواقع الجديد، والتمكين من مسايرة التحولات الكونية، إن كانت إيجابية، أو مواجهتها إن كانت سلبية؛ وما يصاحب تلك التحولات من تحول محلي سلس، قابل للتعاطي الحذر، والواعي، والمدروس.

وقد قمنا – في هذه الدراسة – برصد الكثير من القضايا، التي تناولها النص السردي القطري، وأيقنا، أن المسكوت عنه، أضحى هدفا، في ظل ثقافة عالمية، وقيم إنسانية عالية، كحقوق الإنسان، وحرية التعبير، واحترام الرأي الآخر، وغيرها من العناوين، التي يزخر بها النص الروائي القطري الذي تجاوز حدودا نمطية، كان يقف عندها، كالعلاقات العاطفية، وغيرها؛ إلى ما يلامس الواقع، وحاجات الإنسان النفسية، والاجتماعية، السلوكية، والمعيشية.

وقد تناولت فصول الرسالة جوانب عديدة تتعلق، بتطلعات المجتمع القطري المستقبلية، والتعاطي مع القادم، بروح الواثق، والواعي، الذي يوظف ما لديه من مخزون ثقافي واجتماعي، وتراثي، نحو بناء المجتمع الواعد، وتأسيس الدولة الحديثة؛ كاشفا عن الدور الذي أدته الرواية في هذا الاتجاه؛ وهو ما دفع بنا، إلى اختيار هذا الموضوع الحي، الذي يعد لبنة من اللبنات، التي نأمل أن تسهم مساهمة فاعلة في دعم مسيرة الثقافة في دولة قطر الغالية.

إن دراسة مضامين الروايات القطرية، ورصد الكثير من أنساقها؛ خير شاهد على النقلة النوعية في عالم الرواية القطرية، التي رسخت مفاهيم عديدة؛ أبرزها وعي الروائي القطري،

وقدرته على التحدي، وامتلاكه زمام المبادرة، ليكون سفيرا للثقافة في بلاده، ولهذا الجنس الأدبي الواعد، الذي تشكل تنميته، حاجة وطنية، واجتماعية، لا سيما في ظل الفضاء المفتوح، وكذلك الأعمال الأدبية التي تتنافس، لامتلاك فضاء الساحة الإعلامية، لأن الفيلم، والمسلسل التلفزيوني، هو في النهاية، عبارة عن قصة، أو رواية، وهو نقل صورة لواقع اجتماعي، وثقافي، الذي إن لم يثبت حضوره، فسوف تغزوه الثقافات الأخرى، وقد تؤدي إلى تحجيمه، أو تهميشه، أو ربما القضاء عليه.

إن تتبع تطلعات الرواية القطرية، يكشف عن فلسفة مجتمعية، ورصد من قبل النخب الاجتماعية، ورؤية دولة كرست جهودها من أجل إنضاج الواقع الثقافي؛ كونه سلاحا، أضحى إشهاره ضرورة حتمية في ظل التحديات، لا سيما الثقافية منها، والمرتبطة بالهوية القطرية، والوعي المجتمعي.

إن الحديث عن الرواية القطرية، حديث يطول، لا سيما، بعد أن اتضحت أمامنا، صورة السقف العالي الذي بدأ يتطلع إليه المثقف القطري، والروائي على وجه الخصوص، على مستوى الموضوع والفكرة، وعلى مستوى تقنيات السرد، وآلياته، التي بدأت تنضج بشكل لافت؛ وهو ما دفع إلى التساؤل عن سبب عدم خوض الرواية القطرية، المسابقات المحلية، والعربية، وعن الأسباب التي لم يحقق فيها الفن الروائي القطري نتائج ملموسة.

كما كشفت هذه الدراسة عن انفتاح النص الروائي القطري، وعدم انغلاقه، أو تموضعه، وانكفائه في إطار ثقافة معينة، أو فترة زمنية محددة. فقد وجدنا المتون السردية متعددة، ومتنوعة، وظفت كل الأدوات، واللغات، وتعدد الأصوات، والحوارات، وامتصت الأجناس الأدبية الأخرى، لخدمة النص السردي الروائي القطري. كما وجدنا أحداثا، ومقاطع سردية تدور مشاهدها في عواصم عربية، وأجنبية، وهو ما يعكس تخطي الرواية القطرية، الجغرافيا، وحدود الوطن،

والإقليم. كما استطاعت توظيف الموروث، واستحضار الماضي، واستشراف المستقبل، إلى المستوى الذي تمكنت فيه من تحديد ملامح شخصيتها المستقلة.

نرجو – في ختام هذه الدراسة – أن تتاح لنا ولغيرنا، فرصة متابعة الطريق، بصورة تسهم مساهمة فاعلة في إحداث نقلة نوعية في الرواية القطرية، لتحقيق تطلعاتها. كما نأمل أن تتم متابعتها، ودراستها من زوايا مختلفة، تكشف عن جمالها، وحيويتها، وثرائها.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

القرآن الكريم:

المصادر:

آل سعد، مريم، تداعي الفصول (سارة وسلطان)، مطابع رينود الحديثة، الطبعة الأولى، 2007.

آل سعد، نورة، العريضة، لبنان – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2010.

آل محمود، عبدالعزيز، الشراع المقدس، قطر– الدوحة: مؤسسة قطر للنشر، الطبعة الثانية، 2015.

آل محمود، عبدالعزيز، القرصان، قطر – الدوحة، مؤسسة قطر للنشر، الطبعة الخامسة، 2015.

خليفة، دلال، دنيانا.... مهرجان الأيام والليالي، لبنان – بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2011.

خليفة، شعاع، أحلام البحر القديمة، قطر – الدوحة: مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993.

خليفة، شعاع، العبور إلى الحقيقة، قطر – الدوحة: مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993.

خليفة، شعاع، في انتظار الصافرة، الدوحة: دار العلوم للطباعة، الطبعة الأولى، 1994.

الشرشني، حنان علي، أرجوك..... لا تحبني، الطبعة الأولى، 2016.

عبدالله، عيسى، كنز سازيران، لبنان – بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2013.

عبدالملك، أحمد، القنبلة، لبنان – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، 2006.

عبدالملك، أحمد، غصن أعوج، الكويت: بلاتينيوم بوك، الطبعة الأولى، 2017.

فايز، جمال، زبد الطين، قطر الدوحة: شركة الخليج للنشر والطباعة، الطبعة الأولى، 2013.

فرج، نورة محمد، ماء الورد، المملكة العربية السعودية – الدمام: دار أثر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2017

النعيمي، مريم عبدالرحمن، روعان، لبنان – بيروت: منتدى المعارف، الطبعة الأولى، 2017.

المراجع:

إبراهيم، عبدالله، السردية العربية الحديثة ج1 (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، لبنان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2013.

إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والدلالة، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي الغربي، الطبعة الأولى 1993.

أحمين، عبدالحكيم، الهويات الافتراضية في المجتمعات العربية، (أي دور لمواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الهوية؟)، المملكة المغربية– الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2017.

أم السعد، د.حياة مختار، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان: دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، 2015.

باشنو، أحمد، شعرية الرواية ورؤية الإيديولوجيا، بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب)، المجلد الثاني، جامعة ابن زهر، المملكة المغربية، الأردن–عمان: دار الكنوز، الطبعة الأولى،2015.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصيات)، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990.

البعلبكي، منير، المورد الأكبر – قاموس إنجليزي/ عربي حديث–، لبنان – بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 2005.

بن بوزة، سعيدة، الهوية والاختلاف – في الرواية النسوية في المغرب العربي، سورية – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016.

الجبوري، عبدالرحمن، بناء الرواية عند حسن مطلك: دراسة دلالية، جمهورية مصر العربية– الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، 2012.

الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، (تحقيق محمود شاكر)، مصر – القاهرة: دار المدني،1992.

حسين، فهد، المكان في الرواية البحرينية – دراسة نقدية–، مملكة البحرين: فراديس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003.

حسين، فهد، إيقاعات الذات – قراءة في السرد العربي، لبنان – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2002.

حسين، فهد، مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية، مسقط – سلطنة عمان: بيت الغشام للصحافة والنشر والترجمة والإعلان، الطبعة الأولى، 2016.

حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، العراق – البصرة: دار الفكر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013.

خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي (دراسة)، الجزائر – الجزائر: الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، 2010.

رشيد، هدى صلاح، تأصيل النظريات اللسانية الحديثة في التراث اللغوي عند العرب، المغرب – الرباط: دار الأمان، الطبعة الأولى، 2015.

الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2002.

الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق وتقديم د. فريد نعيم، وشوقي العربي، لبنان – بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1998.

زياد، صالح، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية، لبنان – بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2016.

شاهين، محمد، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات – دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001.

صياد، عادل، الأنساق المضمرة في رواية قواعد العشق الأربعون – رواية عن جلال الرومي–، لإليف شافاق، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2016–2017.

ضيف، شوقي، في الأدب والنقد، مصر – القاهرة: دار المعارف

الطوبي، مصطفى، شعرية الرواية ورؤية الإيديولوجيا، بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب)، المجلد الثاني، جامعة ابن زهر، المملكة المغربية، الأردن–عمان: دار الكنوز، الطبعة الأولى،2015.

عامر، عزة عبداللطيف، الراوي وتقنيات القص الفني، مصر – القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.

عبدالملك، أحمد، الرواية القطرية (قراءة في الاتجاهات)، قطر، الدوحة: المؤسسة العامة للحي الثقافي "كتارا"، الطبعة الأولى، 2016.

عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، لبنان – بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1979.

العجمي، مرسل، الواقع والتخييل – أبحاث في السرد: تنظير وتطبيقا، عالم المعرفة، نوافذ المعرفة – العدد السادس –، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، نوفمبر 2014.

العروي، عبدالله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المملكة المغربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة،2006.

عليمات، يوسف، النسق الثقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، المملكة الأردنية الهاشمية – إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009.

عليمات، يوسف، النقد النسقي، الأردن – عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013.

عياشي، منذر، نظريات القراءة والتلقي من النص الأدبي إلى النص القرآني، سورية – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016.

الغذامي، عبدالله، واصطيف، عبدالنبي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق– سوريا: دار الفكر/ لبنان – بيروت: دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى، 2004.

الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لبنان – بيروت، المغرب – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2012.

ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون، لبنان – بيروت: دار الفكر، 1979.

فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، 1992.

فيدوح، عبدالقادر، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، لبنان – بيروت: منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، 2016.

الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، لبنان – بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، 2012.

كافود، محمد عبدالرحيم، الأدب القطري الحديث، مصر–القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، الطبعة الأولى، 1979.

الكردي، عبدالرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مصر – القاهرة: مكتبة الآداب – الطبعة الثالثة، 2005.

الكومي، محمد شبل، دراسات في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، مصر – القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2015.

الماضي، شكري، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، العدد 355، سبتمبر 2008.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصر – القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2008.

مجموعة من المؤلفين، الهوية وتحديات العصر، (جدل الهويات، حوار المجاورة أو صراع الاختلاف)، الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، لبنان– بيروت: دار الروافد الثقافية، الطبعة الأولى، 2017.

المخلف، حسن، التراث والسرد، قطر – الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر، الطبعة الأولى، 2010.

مفتاح، محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، (الجزء الثالث – أنغام ورموز) المغرب – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2010.

مكتبة التربية العربي لدول الخليج، معجم العلوم الإنسانية، الكويت: المركز العربي للبحوث التربوية، الطبعة الأولى، 2013.

المناصرة، حسين، مقاربات في السرد، الأردن – إربد: عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، 2012.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، لبنان–بيروت: دار صادر، طبعة جديدة منقحة، المجلد الثالث عشر، فصل النون، 1993.

النصير، ياسين، الرواية والمكان – دراسة المكان الروائي، سورية – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2010.

يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المغرب – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005.

يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، لبنان – بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.

الكتب المترجمة:

تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة فخري صالح، مصر – القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.

كاترين، كيربرات– أوريكيوني، المضمر، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، ديسمبر 2008.

لومان، نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف حجازي، بغداد: منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2010.

ياوس، هانس روبيرت، جمالية التلقي، (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ترجمة د.رشيد بنحدو، لبنان–بيروت: كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر– الجزائر: منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، 2016.

المجلات والمقالات والرسائل العلمية:

إبراهيم، حيدر، العولمة وجدل الهوية الثقافية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر / ديسمبر 1999.

إبراهيم، علاء عبدالمنعم، الشراع المقدس رهان على فجوات التاريخ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مايو 2016.

الأحمري، د. محمد، ثقافة الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني من شعره ومكاتباته، من كتاب (جاسم بن محمد آل ثاني) أبحاث الندوة التاريخية المصاحبة لاحتفالات اليوم الوطني لدولة قطر عام 2008، جيم للدعاية والإعلان، الطبعة الأولى، 2009.

الأنصاري، عبدالحميد، (مقال–العولمة والهويات الثقافية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدب، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، العدد 169 لسنة 31 سبتمبر – أكتوبر 2015.

الأنصاري، عبدالحميد، (مقال – العولمة والهويات الثقافية)، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 179 لسنة 31 سبتمبر – أكتوبر 2015.

بركان، سليم، النسق الإيديولوجي، وبنية الخطاب الروائي، جامعة الجزائر، وزارة التعليم والبحث العلمي، 2004/2003.

الحبيب، سهيل، مقال (معالم في خطاب النقد الثقافي العربي المعاصر خلال العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 36، يوليو/سبتمبر 2007.

زيتوني، لطيف، الرواية العربية: البنية وتحولات السرد، مجلة العربي، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 644، يوليو 2012.

سعيد، أراق، مقال: مدارات المتفتح والمنغلق في التشكيلات الدلالية والتاريخية لمفهوم الهوية، مجلة عالم الفكر (مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) – الكويت، المجلد 36 – أبريل/يونيو – 2008.

عبداللاوي، الناصر، الهوية والتواصلية في تفكير هابرماكس، (رسالة ماجستير في الفلسفة)، لبنان– بيروت: دار الفارابي، الطبعة الأولى، 2012.

فيدوح، عبدالقادر، النسق الوظيفي في فكر المسيري، البحرين – المنامة: جريدة الوطن البحرينية، العدد 130، 2006-4-19.

مراجع شبكة الإنترنت:

بدر، فاطمة، تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، مجلة العلوم الأكاديمية العراقية، Iraq Academic Scientific Journals، (2007). www.iasj.net

الحافي، سعد، مقالة: ديوان الشيخ قاسم، وثيقة تاريخية واجتماعية، صحيفة الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 16140، 1 سبتمبر 2012. www.alriyadh.com

حمداوي، جميل، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الألوكة، 2013-12-24.
www.Alukah.net

دراج، فيصل، تحولات النموذج في الرواية العربية. www.addustour.com

محمد، أحمد علي، تقنية السرد وعناصر السرد، جريدة العروبة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص-العدد: 12753. www.ouruba.alwehda.gov.sy