السمات السسيولوجية للقصة القصيرة في قطر

Sociological Features of the Short Stories in Qatar

نورة محمد فرج قاسم الخنجي ـ أستاذمشارك
كلية الآداب والعلوم
جامعة قطر (دولة قطر)
nourafaraj@qu.edu.qa

تاريخ الإرسال: 2020/10/06	تاريخ القبول: 2020/11/08	تاريخ النشر: 2021/01/15

الملخص:
تهتم هذه الدراسة بتحليل السمات السسيولوجية في القصة القصيرة القطرية، إذ إن هذه القصص منذ ظهورها وحتى الآن، تهيمن عليها مظاهر فكرية تحددت من خلال علاقة الفرد بمجتمعه، يمكن رصدها في الآتي: أولًا: حضور البطل اللوكاتشي الذي يعيش في حالة اغتراب رومانسية هي غطاءَ لصراعه مع مجتمعه، وثانيًا: إشكالية الجغرافيا التي تعتبر الأرض الأخرى مساحة للحرية، وثالثًا: الفردية، أي بكونها قصصًا ذات طابع اجتماعي لكنها قصة (فرد) في الوقت ذاته، ورابعًا: الدعوية واتخاذ موقف المنقذ والمخلص، وخامسًا: العلاقة المرتبكة مع الجنس الآخر، وسادسًا: هجائية الواقع الجمعي.
الكلمات المفتاحية: سوسيولوجيا الأدب – قصة قصيرة – السرد الحديث – الأدب القطري – نقد حديث.

Abstract:
This study examines the analysis of sociological features in Qatari short story. Since its first appearance until now, still dominated by intellectual aspects that are defined by the individual's relationship with his community, first, the Lukacsian hero who is in a romantic state of alienation that came as a cover for his conflict with his community, Second, the problem of geography that considers the different land as an area of freedom. Third, individualism. Forth, The predominance of savior-like positions. Fifth, the confused relationship with the opposite sex. Finally, satire of collective reality.
Key words: Sociology of Literature - A Short Story - Modern Narration - Qatari Literature - Modern Criticism

مقدمة: إشكالية التأريخ والتجنيس:

تصعب دراسة سوسيولوجيا القصة القصيرة في قطر من دون تناول النقد التأريخي لها، إذ يرجع النقاد الذين اهتموا بنشأة القصة القصيرة في قطر أول نص يمكن اعتباره (قصة) بالمعنى الاصطلاحي إلى فترة الستينيات أو السبعينيات. بطبيعة الحال، إن العثور على نص يمكن اعتباره النص (الأول) في أي جنس أدبي هو معضلة، ولكن لا يمكن البحث عن وجود للقصة بمفهومها الفني في قطر قبل عقد السبعينات.

يرى الباحثون أن سبب ظهور القصة القصيرة هو الحراك الأدبي والثقافي الذي انتشر تدريجيًا في المجتمع القطري بعد اكتشاف النفط، بالإضافة إلى انتشار التعليم وقيام الصحافة، فالقصة بذلك تمثل وعيًا مغايرًا عن وعي النصف الأول من القرن العشرين، سواء من جهة المنتِج لهذا النص، أو من جهة متلقيه، فـ "التحولات الكبيرة التي شهدها المجتمع القطري اجتماعيًا وثقافيًا واقتصاديًا منذ أوائل السبعينات، بصفة خاصة، هذا التحول أوجد التربة الصالحة لنمو هذا الفن"[1].

لقد ترادفت القصة القصيرة بخلاف الشعر في ظهورها مع فترة التحول المجتمعي الكامل، غير أن ذلك لم يحدث فجائيًا أو على نحو صدامي، كما أنها أسست حضورها في المشهد الثقافي القطري، بينما لم تحضر فيه أجناس أدبية أخرى رأينا وجودها في العديد من المجتمعات العربية، كالمسرحية أو السيرة الذاتية.

يرجع محمد عبد الحكم عبد الباقي أول ظهور للقصة القصيرة في قطر إلى بداية الستينات، إذ يقول: "وقد ارتبطت البدايات القصصية المنشورة في تلك المرحلة الريادية الأولى بظهور بعض النشرات والمجلات الخاصة في قطر، الأمر الذي يدعونا إلى تحديد البداية الزمنية لها بما نشر على صفحات (مجلة أخبار شركة نفط قطر)، وأخص قصة (اليتيم) للكاتب عيسى منصور والتي نشرت في عددها الأول الذي صدر في أيار 1960. ثم تلت هذه المحاولة قصة أخرى للكاتب نفسه نشرت في المجلة السابقة بتاريخ تشرين الأول 1965 تحت عنوان (لص في الظلام) استقاها من مهنته في دائرة الأمن ومنع الحوادث، وهي رغم أنها تمثل لغزًا بوليسيًا إلا أنها صيغت

صياغة فنية جيدة كما أنها جاءت خالية من الأخطاء النحوية واللغوية"[2]، يقرر الناقد هنا أن أول قصة قطرية منشورة في مجلة كانت لعيسى منصور، وقد استغرق القاص خمس سنوات لنشر قصة أخرى تميزت عن الأولى.

أما محمد قافود فيقول في كتابه (الأدب القطري الحديث): "أما القصة في قطر فهي حديثة المولد ولا تتعدى بداية السبعينات حيث بدأت طريقها مع مولد الصحافة في قطر"[3]، كما يؤرخ قافود ظهور القصة القطرية بقصة يوسف نعمة (بنت الخليج)، إذ يقول: "ولعل أولى المحاولات لكتابة القصة في قطر كانت تلك المحاولات التي بدأها الأستاذ/ يوسف نعمة رئيس تحرير مجلة العروبة وذلك في أواخر الستينات حيث ظهرت قصة (بنت الخليج)... يمكننا القول بأن هذه القصة لا تخرج من حيث عدم النضج والاكتمال عن القصص التي كتبها فيما بعد في مجموعتين (لقاء في بيروت) عام 1970م، والمجموعة الثانية (الولد الهايت) عام 1971م"[4].

إن قافود يرى القصة الأولى التي كتبها يوسف نعمة ليست قصة فنية، بل هي محاولة، لكن ثمة قصة أخرى يمكنها أيضًا أن تكون القصة القطرية الأولى تاريخيًا: "ولعل أول قصة ظهرت وكانت بقلم كاتب قطري وتقترب إلى حد ما من القصة القصيرة بمعناها الفني الحديث هي قصة (الحنين) التي كتبها الأستاذ/ إبراهيم صقر المريخي ونشرتها مجلة (العروبة) في العدد الخامس والخمسين، وهي تصور بعض التناقضات التي تدور في المجتمع في فترة الانتقال فهي تصور الصراع بين جيل محافظ يريد التمسك بكل ماضيه، وجيل الشباب المثقف الواعي الذي يسعى للتغيير والانطلاق"[5].

لا يؤرخ قافود سنة نشر قصة (بنت الخليج) ليوسف نعمة، لكن عبد الباقي يذكر أنها نشرت 1962 مع ثلاث قصص أخر في إصدار واحد، بينما صدرت مجموعته (لقاء في بيروت) سنة 1970.

لقد اهتم النقاد الذين أرخوا المرحلة الأولى من القصة القصيرة في قطر بمناقشة طبيعتها الموضوعية تجاورًا مع سماتها الفنية، يحدد قافود من البداية أن هذا الجنس الأدبي المحدَث في البيئة الثقافية القطرية شهد تطورًا سريعًا، يقول: "من خلال تتبعنا لهذا الإنتاج لاحظ أنه في تطور تاريخي مستمر فقصص أواخر الستينات وبداية السبعينات تختلف عن القصص التي

ظهرت في أواخر السبعينات سواء من حيث الكم أو الكيف على الرغم من قصر هذه الفترة، فهي في الفترة الأخيرة أكثر نضجًا وأقوى اندفاعًا وانتشارًا"[6]. لعل إحدى إشكاليات القصص الأولى "الاعتماد على أسلوب النقل الحرفي للواقع، حتى أن بعض تلك المحاولات ما كانت تعبر عن فنية القصة بقدر ممارستها لعملية القص الواقعي الذي لا يخلو من ضعف لعدم اهتمامه بالجانب الفني"[7]، وهذا يشير إلى ارتباطها بالواقع خصوصًا في جانبه الاجتماعي، إذ شكّل "رافدًا ومتغيرًا مهمًا في تحديد رؤية القصة القطرية الفكرية والفنية لذاتها وللأشياء وللعالم؛ لأن الواقع مثّل، قطعًا، فضاءً ومرجعية"[8].

وعند قراءة القصص الأولى ليوسف نعمة وقصة (الحنين) نلاحظ "طغيان الإشكال القيمي الناشئ عن مخاطر التحولات الطارئة على المجتمع على كافة هذه القصص مما يشي بالخوف من جراء انهيار المنظومة القيمية أو حتى محاولة تعديلها من قبل البعض. وهذا يعني تنازعًا قيميا بات يتخذ وجاهة في الزمن المعاصر، ولا سيما في ضوء تيارات ما بعد الحداثة الهادفة إلى تبديد الخصائص المميزة للمجتمعات، ونقض سردياتها الكبرى"[9].

لقد "انشغلت القصة القطرية منذ بواكيرها الأولى – سواء تلك التي خطها يوسف النعمة أو إبراهيم المريخي أو أحمد عبد الملك – بتخطيط قيمي جعل من النص مجالًا للتنبيه والتحذير، وقوامه بأن المجتمع المألوف بما يستند إليه من قيم ثمينة بات مجالًا للاختراق والانتهاك تبعًا للانفتاح، وتداعياته نتيجة الوفرة الاقتصادية، وبهذا فإن القصص القطرية قد بدأت معنية بالمنحى المجتمعي القيمي الظاهر، ولكنه أيديولوجي الباطن. فالقصة القطرية ذات طبيعة قلقة من فقدان المنظومة القيمية نتيجة التوجس من فضاء الآخر... الخارج، أو العالم الذي يقع خارج الحدود، فنظرة إلى هذه القصص يكشف عن منظور ماضوي، ينهض على معيارية قيمية اتسمت بتوافق جمعي"[10].

إن القصة القصيرة القطرية، على الرغم من تطورها الفني الزمني، إلا أن حمولاتها السسيولوجية ظلت في معظمها ثابتة، حتى تحولت إلى سمة قارة في الجنس القصصي في قطر، منذ ظهورها الأول، ولغاية تلك القصص التي

يمكن تصنيفها ضمن تيار ما بعد الحداثة، فعلاقة الفرد بالأفراد الآخرين في مجتمعه هي المادة الموضوعية السائدة في هذه القصص، وقد تجلت هذه العلاقة في تنويعات مختلفة.

يمكن رصد هذه السمات السسيولوجية في الآتي: أولًا: سيادة حضور البطل المنعزل الذي يعيش حالة اغتراب رومانسية جاءت غطاءَ لصراعه مع مجتمعه، في صورة من صور البطل الإشكالي اللوكاتشي، وثانيًا: إشكالية الجغرافيا التي تعتبر الأرض الأخرى مساحة للحرية، وثالثًا: الفردية، أي بكونها قصصًا ذات طابع اجتماعي لكنها قصة (فرد) في الوقت ذاته، ورابعًا: هيمنة الإحساس بالدعوية واتخاذ موقف المنقذ والمخلص، وخامسًا: العلاقة المرتبكة مع الجنس الآخر، وسادسًا: هجائية الواقع الجمعي.

أولًا: البطل المنعزل/ المعتزل:

إن المتتبع للقصة القصيرة في قطر يجد أن أنها قصص (اجتماعية)، يهيمن عليها حس الاغتراب، أي الإحساس بالعزلة داخل المجتمع، وعدم الانتماء إليه، فشخصيات هذه القصص إما أن تنكفئ على ذاتها، أو تعمد في النهاية إلى تبني خيارات المجتمع، أو تفر إلى مجتمعات أخرى، لتكتشف أنها تدخل في حالة صدام أعمق مع مجتمعات تختلف عنها. وفي أحيان أخرى نجد نصوصًا مقطوعة الصلة بالواقع القطري، بحيث تبدو وكأنها حدثت في مجتمعات عربية أخرى.

إن الحبكة التي اعتمدتها العديد من هذه القصص هي حبكة (الأزمة)، التي يجري حلها في نهاية القصة، أو تركها كما هي مفتوحة بكثير من الألم الذي يعانيه البطل. وكثيرًا ما غلب تيار الوعي أو المونولوج أو التداعي الحر على هذه القصص، كتقنية سردية بسيطة، بعيدة عن التجريب، أو الرمزية، وإنما تراوح عند الصراحة المنقوصة دون أن تصل الصراحة التامة، فالملاحظ أن هذه الشخصيات كثيرًا ما تخاطب نفسها أو تبوح بأن هذا المجتمع لا يفهمها أو أنها تتمنى لو أن المجتمع منحها آفاقًا أوسع، ولكن – من جهة أخرى- فإن اصطدامها به اصطدام هش لا يصل درجة المعاداة، وإنما درجة الحزن لا الغضب، وبذا نجد نوعًا من أنواع البطل الإشكالي اللوكاتشي، فـ"الاستقلال عن الكبار، وتحقيق الذات، وخاصة في حالة

الانفتاح الحضاري، وانتشار التعليم، والتفاعل الثقافي، وذلك يؤدي إلى حالة الصراع، فالقيم السائدة في المجتمع لا تستطيع مهما كانت قوتها وتأثيرها أن تروض جيل الشباب"[11].

إن الحزن أيضًا يمثل سمة مميزة لهذه القصص، فهناك دائمًا رتم من الكآبة/ الخيبة يسود هذه القصص، ويترافق مع أحاسيس الأسى والتأسي، وقد يكون الاغتراب أحد هذه الأسباب، بالإضافة إلى أسباب أخرى تختلف حسب القصة، "وطابع الرومانسية هو السمة الغالبة على إنتاج الشباب في هذه الفترة وربما يكون عند البعض نتيجة لمعاناة حقيقية نظرًا لما يعيشه المجتمع القطري في هذه المرحلة من تغيرات وتفاعلات بين القديم والجديد"[12]. يمكننا أن نستنتج إذن أن الرومانسية كانت غطاءً لصراع إشكالي مع البيئة التي أنتجت هذه النصوص، وكانت وسيلة يترك البطل مسافة من خلالها بين وبين الآخرين الذين يشكلون مجتمعه الذي لا يفهمه.

يحدد قافود أربعة ملامح مهمة للقصة في بداياتها: "وإذا ما تأملنا نتاج هذا الجيل الذي تتسم أعماقه بالقلق والتمزق، وتسود أعماله مشاعر الاغتراب نتيجة التضارب الحاد بين واقعه وطموحاته. يمكن أن نحدد اتجاهاته للتعبير عن ذلك كله في مسارات أربعة هي:

التمرد والقلق.

الهروب إلى الداخل.

التهويم الرومانسي.

العودة للجذور."[13]

إن التمرد والقلق مسببان لحالة الهروب إلى الداخل، حينما يعجز الفرد عن التعاطي الطبيعي أو التصالح مع مجتمعه، يقول قافود عن هذا الاتجاه في القصة القطرية بأنه "ينزع لمخاصمة الواقع، والهروب منه إلى داخل النفس في عملية أشبه بعملية التقوقع أو التشرنق بكل ما يصاحبها من مشاعر الانغلاق والاغتراب الذي قد يؤدي إلى المرض النفسي"[14].

أما حالة التهويم الرومانسي فيوضحه بأنه موقف "يلجأ إليه الإنسان عندما تعترضه القيود، وتتطاول أمامه الأسوار تحول بينه وبين آماله وطموحاته، فلا يظهر تمردًا يستهدف تحطيمها، ولا ينطوي على نفسه يائسا

من تخطي تلك الحواجز والقيود، وإنما يبحث عن متنفس يفرغ من خلاله مكبوتاته وشحناته العاطفية، ويحقق له نوعًا من التوازن النفسي يقيه عوامل الإحباط المدمر. هذا المتنفس هو التهويم في آفاق الخيال والأحلام بصورة رومانسية تحلق به بعيدا عن جفاف الواقع ومشكلاته، وتعوضه عن عجزه في تحقيق ما يصبو إليه"[15].

تمثل قصة (الظل يحترق) لهدى النعيمي نموذجًا لهذه الحالة، إذ تتميز بلغتها الإعمائية، التي يغلب عليها الوحشة والعدوانية والخوف، فالقصة تعتمد على التكثيف الشعوري لشخص يحمل عبء ماضيه المؤلم على ظهره كظل ملازم له، هذا الماضي هو الخوف والرهبة والوحدة في آن واحد. لا يبدو أننا سنعرف عن هذا الرجل سوى أن له ابنًا وزوجة قد غادراه.

تبدأ القصة بتشكيل الظل على نحو أقرب لأن يكون شبحًا (أسود)، بخلاف ما تعودنا عليه وهو تصوير الأشباح على أنها بيضاء، فالأسود هو لون المرارة والتوحش: "الظل الذي كان يجاوره على المقعد، كان أسود داكناً وخشناً وله أنياب حادة ونظرات شرسة، لم يتعود من ظله أن يكون بهذا الجفاف والقسوة، لكنه اليوم يشعل مقعده سخونة وعنفاً، لم يتحمل امتداده الأسود القاتم، هب واقفاً ليتجنب التصاقه به، امتد الظل على الأرض حتى وصل الرصيف الآخر، كانت العربات تدوس الظل بلا رحمة وكان سعيداً بتعذيب ظله، لكن عين الظل الغولية ظلت تلصقه بأهدابها دون أن تهرب من العجلات الثقيلة والقذرة، أراد لو انه يدحرج على الظل حجراً ثقيلاً يثبته في الأرض لينهي ذاك الألم، كان الحجر ثقيلاً جداً والظل كخرير الماء انساب من ثنايا الصخر، وظل ينظر إليه ويبرز أنيابه، تلفت إلى المشاة بجواره، كان البعض يحمل أكياساً وهموماً والبعض لا يحمل إلا فكرة أو جنوناً وظلالهم تجري خلفهم في استكانة واستسلام وارتعب حين فكر أن ظله قد ينقض عليه ليفترسه لو رآه وحيداً"[16].

يؤشر هذا المقطع الافتتاحي للقصة على التصاق الظل بصاحبه، التصاقًا غير حميم، فالكراهية متبادلة بينهما حتى يكاد الواحد منهما يتمنى الفتك بالآخر والخلاص منه، كما أن تصوير الشبح جاء تصويرًا سوريالًيا على هيئة وحش ذي أنياب وعيون، أثيري لكنه محسوس أيضًا.

يمكن إرجاع هذه القصة إلى موضوعات (الوحدة) و(الفردانية) و(الاغتراب)، وهي موضوعات سبق للقصص القطرية أن تناولتها بكثرة، غير أننا نلمح في هذه القصة تطورًا في الأدوات، لتأخذ سمة حداثية على مستوى اللغة والتصوير.

ونجد أن المكانين اللذين يحضران بقوة في القصة هما الشارع والبيت. نعرف من الشارع المقعد والدرجات، ومن البيت السرير، والمقعد والسرير كلاهما يمكن أن يكون مكانًا للراحة، والدرجات يمثل الخطو عليها انتقالا من حال من حال، للأعلى أو للأسفل، لكنه (تغير) في جميع الأحوال، إلا أن القصة تقدم كل هذه المكونات المكانية على نحو مغاير، فهي ليست أمكنة الراحة بل أمكنة القلق، الشارع هو المكان الذي يتعاظم فيه الشعور بالوحدة على الرغم من اكتظاظه بالناس، والغرباء الذين لا يعرفون بعضهم يعززون هذا الشعور، فالبيت ليس مكان الحميمية، بل هو مكان الوحدة والعزلة وتراكم السوداوية.

إن فكرة التصاق الشخص بظله/ ماضيه/ مخاوفه يعاد تصويرها في القصة على نحو أكثر حسية، من خلال حواس اللمس والشم، الشوك والرائحة الكريهة، وهي صفات مضافة إلى حاسة البصر التي تتعلق طبيعيا وحدها بالظل البشري الطبيعي: "عاد الظل ليتبعه والرائحة الكريهة وبعض الأشواك المسروقة من جذع الشجرة، كانت أضلاعه تغلي كقطعة لحم صغيرة في قدر من الماء، حين تكوم الظل تحت رجله وكأنه سقط من جسده، وحين حاول أن يدفن الظل وجد أنه مضطر لأن يدفن نفسه معه فكف عن المحاولة" [17].

من جهة أخرى، نرى كثافة حضور البيئة القذرة، وهي ملمح حداثي آخر، إذ تعتبر هذه البيئات أو الأمكنة مجالًا للحط من قيمة الشخوص، وتعبيرا عن الوسط الذي تنتمي إليه، فالقذارة المادية مساوية للقذارة المعنوية، نرى كومات القمامة والطحالب والرائحة الكريهة تحضر قوية في النص حين تحيط بأمكنته: "وجد كومة من القمامة تسد الدرجات، ودّ لو استطاع أن يأمر الظل القذر برفع القمامة لكن الظل كان قد تلاشى، ثم أنه ليس ممن يسمعون الكلام فيتبعون أحسنه، ليته يختفي من كل الصباحات، متأففاً صار يرفع الكومات القذرة ويلقي بها قارعة الطريق، ظهرت الدرجة الأولى، الدرجة

الثانية مغطاة بطحالب ميتة وأسرار كونية بائدة، هاجمه خوف فطري لا يعرف التكوم أو الانسلاخ، توجس من امتداد يده نحو الدرجة الثانية، لكن اشتهاه لها كان غزيراً والرغبة في البكاء تأكله، لم يحتط كثيراً وواصل العمل على رفع الموانع، يداه المرتجفتان استندت إلى جدار عكسي الاتجاه، فإذا بنور أزرق يملأ عينه وسمعه وإذا بظله يتعملق من جديد ويصير الدرجة التي لا تقهر. هاجمته الرائحة الكريهة والأشواك إن غرست بأصابعه"[18].

نرى أيضا حضور الكلب والبول، فبطل القصة يريد الانتقام من الظل ويريد تعذيبه من فرط كراهيته له، لذا يجعله ملتصقًا بالأرض ومحط بول الكلب. هذا التعبير الهجائي الساخر المعادي لحال الرجل يعتبر سمة حداثية، حينما تنزع القصة إلى الاستهزاء بشخصياتها وتحطيمهم، سواء من خلال الأحداث أو من خلال اللغة التي يستخدمها الكاتب في التعبير عنهم. هذه المكونات القذرة لا تتعلق بالشارع وحسب، بل انسحبت حتى جوف بيت الشخصية، لتشكل صراعًا بينها وبين نفسها/ ظلها: "كان الظل الكريه في انتظاره، امتلأ جو الغرفة بالبول والرطوبة والأشواك المنثورة، اطفأ النور بسرعة فتحول المكان إلى ظل كبير أسود وعبوس، صلب وبارد، وحش جائع لا يفرق بين طائر الماء أو صوت القادم، سرمد هائل يحتل الأكوان ويساوي بين السماوات والأرض ويملأ الغابات بحزنه وأسرابه السوداء، صمت لا نهائي يعربد في مسامعه ويطفو عند توق تفاحته الآدمية، قبل أن يختنق، أشعل النور فعاد الظل في شكل البشر المبهم، لم يتحمل عنفوانه الشمسي وانقض على الظل يخنقه بيده"[19].

لا نجد في القصة أحداثًا محورية ، فهي قصة وصفية بالدرجة الأولى، تتناول عدم تصالح الإنسان مع نفسه، وتصور الدركات السفلية السوداء في النفس الإنسانية، دون أن تفضحها تمامًا، لذا ستنتهي القصة بتصاعد حدثي على نحو سوريالي، إذ يقبض الرجل على ظله ويودعه في الصندوق ثم يحرقه في النهاية: "التفت سريعاً نحو الصندوق الخشبي والسر المحبوس بداخله، كان بول الكلب قد بلل القاعدة والبقعة السوداء تتخلل موضع المسامير والشوك يعمل على فك طلاسم القفل، كان يرقب ولهاثه يعلو كالكلب البوال، استدار نحو المطبخ وخطف الموقد الصغير من مكانه، أسرع

به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من التسلل، أفرغ قلب الموقد في قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذاك القلب الأسود، وجلس يرقب دخاناً يتصاعد"[20].

على الرغم من أن هدى النعيمي لا تنتمي إلى فترة بواكير القصة القصيرة في قطر، وإنما إلى جيل الفترة المتطورة فنيًا، ولكن "تبدو الشخصيات السردية لدى رواد هذه النقلة انهزامية جراء انكسارات متعددة وإحباطات متفاقمة، وتؤدي بها الحال إلى أن تهرب من مواجهة سطوة هذا الواقع، ولعل هذا يتبدى في غنائية شجنية شديدة العمق"[21].

ثمة تفسيرات لحضور هذا النوع من الأبطال في القصة القطرية، فالكاتب إما "إنه يريد دحض فكرة معينة فيجسدها على شكل شخصية مهزومة، أو مأزومة، تعبيرًا عن قلق الكاتب نفسه وحيرته"[22]، أو أن الكتّاب اتجهوا صوب هذه الكتابة نتيجة "ما كان يتبدى لهم من أفق عائم، نظير التأزم النفسي والعاطفي والفكري، وبسبب الجُدُر السميكة التي تحجب السماء والشمس، وتحول بينهم وبين تحقيق الأحلام الفردية والاجتماعية... ويتبدى ذلك في موضوعات وثيمات مكرورة، كالعلاقات العاطفية، والتفكك الأسري، والعنف، وانسحاق الإنسان النفسي أمام العادات والتقاليد التي تتوارى وراء القيود"[23].

نشير أيضًا إلى مسألة القدرية، والتي شكلت مرادفًا للإحباط والفشل والضياع والقلق النفسي، مما جعل شخصيات القصص تهرب إلى عوالمها نتيجة عجزها عن التغيير فيه، هذا الإحساس "قد كان له أثره في الاتجاه الرومانسي، حيث نجد أن الكثير من هذه القصص تسيطر عليها روح الكآبة والاستسلام، وتنتهي هذه القصص في الغالب بفاجعة، أو نهاية حزينة يكون مرجعها إلى القضاء والقدر، وتتعرض النماذج البشرية في هذه القصص إلى ألوان من الفواجع، والمصائب تتحول فيها القصة إلى سيطرة الروح (الميلودرامية) عليها لكثرة المآسي والصدمات التي تتعرض لها الشخصية. وهذه خاصية في القصة العربية الرومانسية بصفة عامة"[24].

يمكن فهم هذه النزعة في القصة القطرية إذا ما نظرنا إليها في إطارها العربي الأوسع، فمن الأسباب التي تفسر شيوع حالة العجز في الأدب

العربي، هي الظروف السياسية والاجتماعية والعسكرية بداية من نكسة 1967، وما مر بالعالم العربي من تحولات سياسية كان لها أثرها الاجتماعية وانهيار القيم الاجتماعية، "وقد ترتب على ذلك شعور الكاتب العربي بالإحباط والضياع وضبابية الرؤية ومن هنا شعرت الشخصيات القصصية في المرحلة المعنية بالعجز والانكسار، وظلت تحلم بالفعل الإيجابي دون جدوى، ولذلك ليس غريبًا أن نجد القصة القصيرة في قطر تشهد نموًا فكريًا منذ أواخر السبعينيات وتتمرد على القصة القصيرة التقليدية عند جيل الرواد وتتجاوز مزالق الريادة وتنتقل إلى مرحلة أكثر نضجًا وتطورًا ووعياً"[25].

لقد تجلت جدلية العجز والفعل ضمن كيفيات متعددة على المستوى الفني، مما أثر على تطور القصة القصيرة في قطر، إذ "يعد الجانب الفني من العوامل التي أسهمت إلى حد كبير في شيوع هذه الظاهرة، لأن جيل الرواد كان معنيًا إلى حد كبير بالرؤية الرومانسية والمعالجة الحالمة للمشكلة المطروحة في القصة، وتمرد جيل الوسط على هذه المعالجات الفنية وانتقل للتعبير عن قضايا الواقع الحياتي المعيش، وقد استتبع هذا بالضرورة التجديد في إطار الشكل الفني للقصة، فظهرت ملامح فنية مستحدثة مثل: تفتيت الشكل القصصي، واللغة الإيحائية الرمزية، والصورة التجسيدية واستلهام التراث بشتى أنماطه. وكل هذه الملامح تتوافق مع التغيرات التي طرأت على البنية الاجتماعية من ناحية والبنية القصصية من ناحية ثانية، كما تتوافق مع جدلية العجز والفعل من حيث اصطدام الشخصية القصصية بالواقع ومحاولتها تجاوز عجز الواقع وسلبياته إلى واقع جديد وميلاد جديد."[26].

لقد حضرت هذه الجدلية بشكل دائم في الذهنية القطرية رغم تغير الوعي وتبدل طبيعة الحياة تبدلًا كبيرًا منذ الربع الأخير من القرن الماضي: "إن جدلية العجز والفعل تمثل ملمحًا بارزًا في القصة القصيرة في قطر في كل مراحلها التاريخية. برغم تباين هذه الجدلية عند كل منهم وفق المتغيرات الحياتية في الواقع المعيش وما يستتبعها من تغير في البنية القصصية. وهذه الجدلية وجدت في كل القصص القصيرة عند جيلي الوسط والشباب."[27].

هذه الجدلية كانت لها تجلياتها الخاصة عند الكاتبة القطرية تحديداً، إذ "اتسمت معظم قصص جيل الوسط وخاصة قصص الكاتبات من الجيلين بجدلية الصراع بين العجز ممثلًا في صورة المرأة المقهورة... والفعل ممثلًا في الرجل صاحب القرار... نجد هذا النوع من الصراع في معظم قصص الكاتبات القطريات وقصص بعض الكتاب من الجيلين أيضًا. ولعل هذا يرجع إلى الشخصية التي تعيش قلق الازدواجية بين التقاليد وبين الرغبة في التعبير"[28].

هناك تحول آخر يمكن رصده ضمن هذه الجدلية، فقد "انتقلت إلى طور آخر عند جيل الشباب، فعلى الرغم من الهنات الفنية في قصصهم، وبعض أخطاء مراحل البدايات الأولى في قصص البعض منهم، إلا أن الملاحظ أن الجدلية في هذه القصص انتقلت إلى طور آخر لم يتمثل في صراع المرأة والرجل كما كان سابقًا، ولكنه انتقل صراع بين الشخصيات العاجزة عن الفعل نتيجة طغيان القيم المادية على كل مقدرات الحياة وانهيار القيم الإنسانية الأصيلة في المجتمع وإحلال قيم استهلاكية محلها والشخصيات الفاعلة لكنها تملك الفعل الانتهازي والطفيلي الذي يعود بالمنافع الذاتية عليها فقط دون العناية بالقيم الإنسانية والاجتماعية النبيلة، أو لنقل جدلية الصراع بين الشخصيات العاجزة التي تتسم بالبراءة والنقاء وتسعى لإحلال قيم الحق والعدل والحرية والشخصيات الفاعلة التي تتسم بالانتهازية والطفيلية"[29].

ثانيًا: إشكالية الجغرافيا:

وهي إشكالية الجغرافيا في القصص التي تعتبر الأرض (الأخرى) غير الوطن مساحة للحرية، يتحرر فيها البطل من سلطات متعددة، ويمارس أفعاله ويقول وجهات نظره، كما تظهر عند أبطال القصص الأخرى يتحركون في مساحات جغرافية معمّاة لا يوجد ما يشير إلى أنها مساحات داخل الحدود القطرية، ومن جهة أخرى فإن العلاقة مع المنتمي إلى بيئة جغرافية مختلفة تختلف مع من ينتمي إلى البيئة ذاتها في هذه القصص.

من هنا يمكن القول إن إشكالية الجغرافيا في القصة القصيرة القطرية اتخذت ثلاث مظاهر:

الجغرافيا الأخرى.
الإنسان الآخر.
الوطن المعمّى.

لقد حضر الآخر حضورًا كثيفًا في القصة القصيرة القطرية، بل حضر منذ ظهورها الأول مع قصص يوسف نعمة، ونرى هذا الآخر إما على مستوى شخصيات أخرى تنتمي إلى ثقافات مغايرة، أو على مستوى الأمكنة، بكل ما تحمله الأمكنة الأخرى من تجارب مختلفة في القيم والأفكار. يناقش عبد الباقي حالة قصص يوسف نعمة: "تحولت هذه القصص إلى ما يشبه السجلات اليومية والمذكرات، والدليل على ذلك هو أنه يسوق على لسان البطلين بعض المواقف السياسية كحديثهما عن قضية فلسطين وموقف الأتراك والعرب منها على مدار ثمان صفحات تعد بمثابة الفجوة الكبيرة التي تخللت القصة"[30]، ويلاحظ عبد الباقي أمراً ذا دلالة حول الأمكنة التي تجري فيها قصص يوسف نعمة، إذ أنه انتزعها من بيئتها القطرية وركبها على بيئات عربية مغايرة: "ربما كان من الملاحظ أيضا أن يظل الكاتب في هذه القصص التي نشرها ما بين الستينيات والثمانينيات منفصلًا عن مجتمعه، عاكفًا على تصوير أحداث تقع في بيئات مختلفة (الكويت ومصر، والبحرين وتركيا ولبنان) باستثناء بعض القصص التي أدرك خلالها حقيقة ارتباط الكاتب بواقعه وضرورة مناقشة قضاياه المتباينة والوقوف على أهم ملامحه"[31]، ويفسر ذلك بحديثه عن قصة (بنت الخليج): "ولكن الكاتب وهو ابن لبيئة قطرية عربية إسلامية. كيف يتصرف إزاء شخوصه التي تتحدى الأعراف والقوانين الوضعية والسماوية. كما أن الكاتب يعيش ضمن إطار أخلاقيات المجتمع العربي. من هنا فقد هداه تفكيره أن يخلق لشخوصه عالمًا آخر.. حتى لا يلقى مصير من تبعه أو سبقه في بعض دول المنطقة. من هنا فقد خلق لشخوصه مكانًا خارج قطر. وهرب بهذه الشخوص إلى عالم اعتقد أنه الأسلم كي تطرح أفعالها وأقوالها. لذا فإن المكان جغرافيًا يلعب دورا في معظم قصص الكاتب"[32]. إن الجغرافيا هنا هي ملازمة للحرية التي أراد الكاتب منحها لشخوصه.

ليست تجربة يوسف نعمة هي الوحيدة، فالعديد من قصص البدايات في قطر "يركز فيها الكتاب على وصف الشباب ومغامراتهم السياحية في العواصم العربية، بالإضافة إلى ما يتخللها من الآراء والمناقشات السياسية، وهذه المجموعات تفتقر إلى البناء الفني والوحدة"[33].

أما العلاقة مع الآخر، فيمكننا تناول قصة (المعصية) لنورة آل سعد نموذجًا، فهذه القصة تتعاطى مع فكرة القطري في علاقته بالآخر العربي، الذي ينتمي بالضرورة إلى تجربة فكرية وحياتية مختلفة. يمكن المقارنة بين الشخصيتين الرئيسيتين:

	نيلة	سليمان
الجنس	أنثى	ذكر
العمر	54	28
الجنسية	قطرية	تونسي
المستوى التعليمي	غير معروف	جامعي
البعد الاجتماعي	تقليدية	حداثي
الشخصية	انطوائية	اجتماعي
البعد الفكري	متزمتة	متحرر

إن التحول الذي طرأ على شخصية نيلة، هو أنها بدلًا من النفور الذي كانت تشعر به في البداية تجاه سليمان، تقدمت تدريجيًا إلى منطقة الإعجاب به، الأداة في ذلك هي (الحوار)، "واضطرت الى تأمل وجهه مليًا في الزيارة الثالثة لاسيما أنه كان لا يفتأ يستدير نحوها ويتحدث اليها لسبب او لآخر"، فهي مهمشة في مجتمعها، برضاها أو رغمًا عنها، إلا أنه يصر على الالتفات إليها، وبذلك يوجد لها حيزًا مرئيًا، بعد أن كانت غير مرئية بالنسبة للآخرين، هو يمنحها وجودها، لذا تتعلق به، وسنرى كل انفتاح تلقائي يأتيه سليمان تلقائيًا، يقابل بصد تلقائي من قبل نيلة، حتى ترد مناطق الصراع الداخلي مع نفسها وتحترق بها.

تعاني نيلة من الوحدة التي تأتي من مصاحبتها لأمها غير القادرة على الكلام، لذا فإن أول لقاء بينها وبين سليمان يكون وهي تحاور القطة وتوبخها

كما لو كانت إنسانًا يفهم، إن هذا المشهد يعبر عن حجم الوحدة التي تعاني منها، وأيضًا عن حجم الترفع والتعالي الذي تتعامل به مع الآخرين، الذين لا يكلفون أنفسهم عناء مناقشتها أو مجادلتها، بل يتركونها لأفكارها لأنها غير مرئية أو غير مهمة بالنسبة لهم، لكن سليمان يدخل معها في جدل ديني هو مدى (عملية) الصدقة، وبذا فهو يصدمها في أول إثبات تقريري بالنسبة لها، وهو الدين:

"وكانت تمسك بمظروف في يدها سحبت منه ورقتين ودفعتهما في وجهه:

-شوف.. هذه قسائم أيتام.. أمي تكفلهم عن طريق جمعية خيرية. تدفع 200 ريال شهريا لكل يتيم. هذه الصدقة سترفع عنها كل بلاء وسقم.. انظر. انظر بنفسك الى التقرير.

وكان تقرير الجمعية يقرر بأن اليتيم المكفول يحفظ خمسة أجزاء من القرآن ويواظب على الصلاة ويتلقى الدروس الدينية ويؤدي الطاعات.

ورفع سليمان حاجبيه عجبا: هه! ما معنى هذا؟ أنتم تقدمون معونة إنسانية لكي يعيش ذلك المخلوق بكرامة.. لا تعطونه بشرط! هه! كأنك تساومين الطفل الصغير الجائع! هل تعطينه مقابل إثبات إيمانه؟

-ما هذا التخريف؟ ولمَ أعطيه إذن؟

-تعطينه من باب الإنسانية.. لكي يتمكن من أن يصير حرًا ومختارًا. لأن... لأن اختياراته تخصه وهو مسؤول عنها. كيف يحاسبه الله على شيء فرض عليه ولم يختره؟"[34].

إن هذا الاختلاف حد التصادم هو أحد عوامل انجذاب نيلة إلى سليمان، الأمر الذي حفز بشدة إحساسها بذاتها كأنثى، ولكنه كان إحساسًا ذا بعد شيطاني بالنسبة لها، خادشًا بقوة بلورة الطهرانية اليقينية التي تعيش فيها، بالمقابل هي النسبة لسليمان مجرد شيء في غمرة حياته المليئة بالأشياء.

هذه الحالة الجديدة التي تعيشها نيلة ستنعكس على حياتها قلقًا وتوترًا ماديًا أكثر منه فكريًا أو شعوريًا، فهي توجه كل طاقتها إلى الأشياء والآخرين قبل ذاتها فهي تتجنب النظر نحوه وبالرغم من ذلك تنتظر مجيئه كل نهار، كما تعاني القلق والحيرة والاضطراب، وترقبه من نافذة المطبخ إن

تأخر "وتنظر من خلال العازل الشبكي ناقمة وتتمتم بعبوس واهتياج: ما هذا الغبار؟ الحمام وسخ الإفريز والفناء الخارجي. هل كنس أحد الحوش اليوم؟ ألا يؤدي أحد منكم عمله؟ لا ذمة ولا تقوى"[35].

سوف تتفاقم حالة نائلة، إلى الحد الذي لا تجد تبريرًا له سوى الفكرة العربية الشعبية التقليدية، وهي تفسير كل الحالات النفسية بالرجوع إلى الغيبيات، وخصوصا الجن والسحر، سوف تتلبسها الفكرة، وفي البداية سنراها تنبش في كل التفاصيل التي تحيط بها داخل البيت بحثًا عن (عمل/ سحر)، لكنها بعد ذلك ستتلبس الفكرة ذاتها، وسترى نفسها مسكونة بالجن: "ثم أدركت بأن الشيطان استحوذ عليها مجددًا. وبالرغم من أنها تقفل حجرتها ولا أحد يدخلها سواها أبدًا، حتى الخادمات لا يدخلنها للتنظيف إلا لمامًا وتحت بصرها فإنها راحت تنبش ملابسها وتفتش حوائجها وقلبت حجرتها رأسا على عقب وراحت تبحث عن سحر مخبوء، عن عمل مدسوس في طيات فراش أو مخيط في ثنية ملاءة وحركت الدولاب لتنظر وراءه، بمساعدة الخادمات المتحيرات (هل هناك فئران؟) سألنها الخادمات ولم تجب عن السؤال. عمدت إلى الصالة وفتشتها ثم انتقلت الى المطبخ وجرى إنزال الأغراض وتفريغ الخزانة وغسل الأواني وتطهيرها وإعادة ترتيب كل شيء بعد فحصه ثم كانت المهمة الأصعب في المخزن حيث تتراكم الأغراض ويسهل إيداع الأسرار"[36]، من هذا المقطع تبين لنا أن البيت، الذي تجري فيه كل أحداث القصة، وإن كان واسعًا كبيرًا، إلا أن هذا الاتساع مشابه للرعب الذي تولده القصور الخاوية، حينما تصبح محط الأرواح الهائمة والأشباح المخيفة، لذا سنرى تحولًا آخر يطرأ على نيلة، فلما لم تجد شيئًا، صارت هي الشيء الغريب المريب في البيت، الذي يقوم بأعمال عدوانية مفزعة في الليل، وكأنها عندما وصلت إلى هذه الحالة فهي نتيجة لشعورها بالمعصية، بحيث تكون عقوبتها هي تلبس الجن، ومن جهة أخرى فإن حالة الظمأ والانقطاع عن العالم هي التي حولتها إلى كائن مختلف خارج عن طور البشرية، حينما لا يستطيع التواصل لفظيًا مع عالم يعجبه يلبي له رغابته ويشبع رغباته فإنه يكره هذه العالم ويسعى إلى تدميره من طرف خفي: "بعد طرد التونسي بأسابيع بدأت تلك الأحداث. ينهض سكان البيت ليجدوا أمورًا

بلا تفسير: شرخ في مرآة! كسر زجاج وصحون ملطخة ومتناثرة! تقطيع في الكنب الجلدي بشفرة حادة! تحريك الأثاث ليلًا!"[37].

سينتهي حال نائلة إلى أن تدبر لنفسها حريقًا تحت طائلة حالة اللاوعي التي سيطرت عليها، وهي بذلك لا تهتم بتقديم تبرير للعالم لما فعلت، بل تبرر الانتحار (الذي تنكره من ناحية دينية) بخروجها من عقلها: "والواقع أن نيلة هي التي قضت حتفها بعد عدة أعوام في حريق شب فجأة ليلًا في المطبخ وانتشر بسرعة في جانب من البيت"[38].

أما الحالة الثالثة في القصة القصيرة القطرية، فيشير رامي أبو شهاب إلى ما سماه بـ (تعمية المكان)، إذ المجموعات القصصية "تبدو متفقة على عدم التصريح بفضاء القصة المكاني، ونفي الإشارات العلمية، حيث لا نعثر في معظمها على إشارة صريحة، أو حتى مضمرة بأن فضاء القصص يحيل إلى البيئة القطرية"[39]، "ومما يلاحظ كذلك أن الكثير من المجموعات تبدو وقد بنيت أو تموضعت في أمكنة أخرى غير قطر"[40].

إن السبب في هذه التعمية هو هيمنة "نسق ثقافي ينهض على فعل (طمس المكان) ربما توجسًا أو حذرًا من كتاب القصة القطرية عامة... للتعريض، أو التلويح بمسرح الأحداث الذي تحدث فيه القصص، وهذا يعود إلى حساسية ما، ربما يتثمل بالهروب من المسألة، أو لتجنب الحرج، وعدم الرغبة بالإساءة إلى مكان بعينه، سواء أكان محليًا أو عربيًا، إنها (تقية) نسقية تنتشر في كثير من الأعمال القصصية القطرية، ومما يلاحظ أن معظم تلك القصص الواقعة خارج القطري، أو حتى الفضاء العربي، فإن أغلب الكتاب يشيرون إليها صراحة"[41]، و"يتخذ نسق الآخر في بعض الأعمال القصصية طابعًا قلقًا، حيث لا يبدو موجهًا، أو أنه ليس خاضعًا لنسق أيديولوجي معين، إنما هو نتيجة تداعيات، وانطباعات، مواقف غير مؤدلجة، فهو يعد تصورات، ومواقف"[42].

ثالثا: الفردية:

يمكن القول إن السمة الأبرز للقصة القصيرة في قطر هي أنها قصة اجتماعية، راوحت بين الواقعية والرومانسية من أول ظهورها في الستينات والسبعينات، واعتمدت السرد التقليدي الذي يناسب بنائيًا هذا النوع من

الموضوعات، على الرغم من بعض التجارب القصصية الحداثية، التي شكلت خروجًا على هذا النسق، إما إلى مساحات تجريبية على مستوى البناء، أو إلى موضوعات أكثر ذاتية أو أكثر تأملية.

غير أن المفارقة في حالة القصة القطرية، هي أن هذا النوع من القصص، هو قصة اجتماعية، ويأتي في الوقت نفسه على الأغلب كقصة (شخص)، وليست قصة (مجموعة أشخاص)، أو علاقات تنبني مع الآخرين وحولهم، كما يفترض بالقصص الاجتماعية، فغالبًا ما يعمد المؤلف إلى تقمص إحدى الشخصيات التي تمثل نموذجًا اجتماعيًا ما، ومن خلالها يقوم ببناء السرد، إما عن طريق ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، لتصبح هذه الشخصية المحور والبؤرة، أي موضوع القصة ووسيلة السرد في آن واحد.

يلاحظ قافود نزعة الفردية التي سادت القصة القطرية، فيقول: "يلاحظ من خلال الصور التي تقدمها القصة القطرية عن المجتمع القطري، تضاؤل الشعور بتلك الروح الجماعية، وبزوغ النزعة الفردية بصورة واضحة. أو بمعنى آخر غلبة الإحساس بـ(الأنا) على الإحساس بـ(النحن). وذلك هو مصدر القدر والتمرد الذي يتأتى نتيجة لعدم انسجام الفرد مع الجماعة، ورفضه للتقاليد والقيم التي تتمسك بها، وعجزه عن التكيف أو التصالح مع هذه الجماعة. كما عكست لنا أغلب القصص أثر المتغيرات الحضارية على العلاقات الاجتماعية حيث تراخت أواصر الترابط والتكافل ين الفرد وجاره، بل بين الفرد وباقي أعضاء الأسرة الواحدة. وهذه كلها سمات جديدة تهدد استقرار الأسرة"[43].

تأتي قصة (الدراجة) لمحسن الهاجري متناظرة بين عالمين، عالم الكبار وعالم الصغار، ورؤية الطفل ما هي إلا تقديم أحكام – على هيئة سردية– تتعلق بالآخرين الذي يفوقونه عمرًا وسنًا ووعيًا، لكن مقوماتهم الكثيرة لم تمنحهم القدرة على فهمه، عدا عن كونه مهمشًا لا يستحق الاهتمام بسبب صغر سنه، أو أنه لا يؤخذ على محمل الجد.

إن التبئير في القصة قائم على الولد حتى درجة التقمص، تحت لغة وصفية، تنتقل من وصف شخصية الطفل وصفًا خارجيًا إلى الولوج داخله لتصفه داخليًا، وسنرى كيف تظهر الفردية والعزلة وسوء الفهم والوحدة، ولكن هذه المرة من خلال رؤية طفل باتجاه العالم: "عاود النظر في وجوه الناس،

وجوه خشنة، مليئة بالتعب، يغطيها الإجهاد، أذقان بشعة، خدود ذابلة، عيون تائهة، رؤوس مغبرة الشعر، والعرق القذر يعلو كل ذلك، كيف يسألهم وهم في وضع كهذا؟ بل كيف يسألهم وهم لا يتوقفون لسبب ما؟!"[44].

إن ملاحظة الطفل لهذا العالم الذي يحيط به هو أنه عالم مُرهَق، وبالتالي هو عالم يصعب مبدئيًا أن يتعاطى مع وجود الدراجة، الذي هو مرادف للمرح والمتعة، وكما أن العطل الذي أصاب أصابها ما هو إلا انعكاس للعطب الذي يصيب روح هذا المجتمع، وسيكون بمقدوره أن يصيبه به كل ما يدخله ولو كان قطة: "يخطر بباله أن يفرض نفسه فرضًا عليهم، يعترض طريقهم بجسمه الصغير، بدخوله إلى فوضى تحركاتهم، ولكنه عدل عن ذلك لمشاهدته قطة صغيرة تفعل ذلك قبله، فما كان جزاؤها إلا أن داستها الأقدام بوحشية، وهي تموء فلا يرحمها راحم، حتى كسرت رجلها فأخذت تمشي بترنح في الشارع، لتصادف عجلات سيارة مسرعة خطفت منها أرواحها.. روحًا بعد روح."[45]. وحينما يضطر الحال الولد إلى التحرك باتجاه رجل ما كي يساعده في إصلاح دراجته، نرى الرجل يتهمه بمحاولة سرقة محفظته، فهو نموذج من هذه النماذج العدوانية المبثوثة في هذا المكان القاتل.

يعترضنا مشهد الازدحام الشديد، والوحدة وسط المجموع، فحين نتحدث عن المكان فعلى الرغم من كونه مكانًا مفتوحًا (الشارع)، إلا أنه شديد الاكتظاظ بأناس لا يعرفون بعضهم، ولا يرغبون في ذلك حسبما يبدو من وجوههم، وخيارات الطفل معدومة فيه، أما الزمان فيفترض أنه وقت ما بعد المدرسة، أي أصل الحر في وقت الظهيرة، وهو وقت قاتل الإرهاق والحرارة، لذا فالحدث متراجع، إذ لا وجود لحدث محوري، لأن القصة تنغمس في اللحظة الشعورية للطفل وتنشغل بمتابعة أفكاره من خلال التبئير عليه، حتى نصل إلى نهاية القصة لنكتشف أن جزءاً من تعلق الولد بدراجته هو أن والداه لن يفهمانه، أو لن يفهما سبب تأخره ولن يصدقاه، وأنه سيعاقب بسبب ما فعلته به دراجته.

رابعاً: حضور المنقذ والمخلّص:

إن المتتبع لسير القصص القصيرة القطرية يمكنه أن يلاحظ سمة (المحافَظة) التي تسودها، على خلاف ما نجد في الأقطار الخليجية الأخرى، التي عايشت وتعايش التجارب الكتابية التي مست – قليلًا أو كثيرًا – التابو بثالوثه، خصوصًا الجسدي منه. وعلى العكس من ذلك، أخذت القصة ذات الحس الدعوي أو الإصلاحي حيزًا خاصًا بها في القصة القصيرة القطرية، وربما اتسمت في بعض الأحيان بالخطابية أكثر من الفنية. مرد حضور هذا النوع من القصة إلى طبيعة المجتمع المتدينة بطبيعة الحال، وصعود الصحوة الإسلامية في الثمانينات، وأيضًا تبني وجهة النظر التي ترى الفن رسالةً، في المعنى البسيط أحيانًا وفي المعنى المؤلدج أحيانًا أخرى، مقابل وجهة النظر المقابلة لها منذ أوليات النقد الأدبي، وهي الفن للفن، فصارت المحافظة والدعوية، ونبرة المنقذ والمخلص سمات للقصة.

لقد اتخذت هذه السمات هيئات ودرجات متفاوتة، يمكن رصدها في الآتي:

العبارات الوعظية والخطابية المباشرة.

المضامين الإرشادية.

الخطاب الأيديولوجي الديني.

لقد تناول النقاد الذين أرخوا للقصة القطرية النوع الأول، ويبدو أن موضوعات هذه القصص وأهدافها هي ذاتها التي هيمنت على القصة القطرية لفترة طويلة، فالقصص التي كتبت في الستينات والسبعينات: "أما من حيث الهدف فنرى أن بعض هذه القصص كتبت بغرض التسلية والترفيه عن النفس، والبعض الآخر قصد الدعوة إلى الإصلاح، وبث العبر والعظات والإرشادات، ومن ثم كان بعضها ذاتيًا مغرقا في ذاتيته والآخر موضوعيًا إلى حد كبير، وكلها تسعى إلى نقد المجتمع وتشخيص مثالبه وسلبيات أفراده"[46].

أما موضوعات هذه القصص فكانت على الأغلب تتناول صراعات هذه المرحلة المفصلية، وهي صراعات اتخذت طابعًا قيَميًا: "وأغلب القصص التي ظهرت في أوائل السبعينات تكاد معظم موضوعاتها تنحصر في علاقة الإنسان بالبحر في الماضي، أو تصوير لفترة الانتقال بين عهدين وما يدور

فيها من صراع بين القديم والجديد، كما أن هذه القصص في معظمها أقرب إلى المقالة أو الحكاية منها للقصة بمفهومها الفني الحديث... فالحبكة الفنية، وعنصر التشويق تكاد تفقده معظم هذه القصص بسبب البوح المباشر للأفكار، ثم البعد عن التحليل، واتباع الطريقة التعليمية بهدف الوعظ والإرشاد"[47]، ويرى عبد الباقي أن القصة في أوائل ظهورها في المجلات والمنشورات "تكاد تفتقد إلى المقومات الأساسية لهذا الفن، ومن ثم يمكن إدراجها تحت إطار الحكاية الوعظية التي تتخذ من الأسلوب المباشر والسرد الحكائي سبيلًا إلى توصيل الفكرة الأساسية" [48].

من جهة أخرى فإن فكرة (فنية) القصة كانت ما تزال مبهمة، لذا يحدد عبد الباقي ما سماه بـ(الصورة الفوتوغرافية)، فيقول: "قد يختلط مفهوم الواقعية على الكثير من الكتاب في الفترات الأولى من كتاباتهم فيظن البعض أنها تعني التصوير الفوتوغرافي للواقع المعيش"[49]، وقد اختلطت مع مفهوم الوعظ والتوعية، فالكاتب يرى نفسه وعليه القيام بواجب (الإصلاح) تجاه المجتمع: "وقد يبدو للباحث أن بعض الكتاب القطريين توهموا أن ملازمة القصة للواقع يكمن في بث الإرشادات والعظات للمتلقي، وملاحظة الأشياء مباشرة وتخير الشخصيات الشاذة في المجتمع وإبراز صورتها كما هي دون حذف أو إضافة"[50]، ويشير كافود إلى هذه السمة حين يقول: "يتخلل هذه القصص، أو الصور القصصية الكثير من الوعظ والتوجيه بطريقة مباشرة"[51].

لكن الأمر لم يقتصر على البدايات، إذ تعداها إلى مرحلة التسعينات، إذ نجد مجموعات قصصية لمحمد عبد العزيز الباكر، يُلاحظ فيها "وجود إطار وعظي شديد العمق؛ إذ يحرص في نهاية كل كتاب (يسميه مجموعة قصصية على ضفاف الخليج، أو حكايات على ضفاف الخليج) أن يدرج خاتمة بعد نهاية القصة، يقول فيها: (أخيرًا أجد من الواجب والأمانة أن...) وأحيانًا يأتي بختام يكون مجالًا لإيراد آراء فقهية مستقاة من القرآن والسنة. والأمر كذلك مع مجموعتي (بريق الأمل) و(نسيم الفجر) لعائشة القاضي؛ فهما مجموعتان قصصيتان من واقع الحياة، كما كتب على غلافيهما"[52].

وبخلاف العبارات المباشرة نجد المضامين الدعوية قد سادت معظم القصص في تلك الفترة، "والمتتبع لمثل هذه القصص يدرك أن الإبداع السردي في هذا السياق يصور فشل الثقافة في الوفاء بدورها التوعوي)[5453].

ونجد أيضًا في التسعينات ظهور ثلاث مجموعات قصصية لمحسن الهاجري، وهي (البلاغ) 1996، و(بنات إبليس)1997، و(حرام عليك)1998 ، وهي قصص غلب عليها الطابع الديني الأيديولوجي الذي جاء في شكل قصص ذات مضامين اجتماعية غير أنها موجهة.

خامسًا: العلاقة المرتبكة مع الجنس الآخر:

يلاحظ على القصة القصيرة القطرية العلاقة المرتبكة مع الجنس الآخر، سواء علاقة الرجل بالمرأة أو العكس، ضمن صيغ العلاقات الاجتماعية النمطية والمتعارف عليها حسب تقاليد البيئة القطرية، وتكشف هذه القصص عن طبيعة عدم الفهم الذي يطغى على هذه العلاقات ويحرك شخوصها. إن النزعة الاجتماعية قد تعني المجتمع بصورته المصغرة كأسرة، أو كعدد من الأسر، وهذا سبب آخر للاغتراب، إذ كثيرا ما كانت العلاقة السيئة بالطرف الآخر تشكل لاحقًا امتدادًا للإحساس بالغربة تجاه مكونات/ تفاصيل أخرى.
لقد تبدى ذلك في النصوص التي كتبها الرجل، أو التي كتبتها المرأة، فالسرد القصصي القطري امتاز بظهور الكاتبة الأنثى في مرحلة مبكرة جدًا، أي في فترة السبعينات، بعد ظهور الكاتب الرجل بسنوات قليلة، بخلاف المعتاد في الدول العربية الأخرى في مختلف الأجناس الأدبية.

غير أن سمة طغت على أعمالهن، فـ"الملاحظ أن معظم كتاب الجيل الأول، قد خرج من معطف التقليد. وكان الإطار الأخلاقي هو المسيطر على معظم الأعمال، فالوعظ والتنبيه والتحذير ما كان يقلق الجيل الأول. ولم يحاول من ثم أي واحد من هؤلاء الخروج من أسر هذا الإطار. ويعود الفضل إلى تحطيم هذا الإطار لإبداعات الكاتبة القطرية التي كانت أكثر جرأة في المواجهة والتحدي والبحث عن أفكار أخرى وقوالب أخرى، وساهمت أقلامهن في طرح قصة قطرية تختلف شكلًا ومضمونًا عما كان متعارفًا عليه، والقاصات هن: أم أكثم، ونورة آل سعد، وزهرة المالكي، وحصة العوضي، ووداد عبد اللطيف، وهدى النعيمي" [55].

يمكننا أن نقرأ قصة (أكثر من الظل) لجمال فايز ضمن هذا السياق، إذ يمكن إدراج هذه القصة ضمن قصص موضوعات الوحدة والاغتراب المتأتيان من العلاقة السيئة بالجنس الآخر الذي هو المرأة هنا، فالتصاق الظل هو التصاق خانق، شبيه بعلاقة الملاحقة، ويمثل قيدًا على روح الشخصية، وعلى الرغم من أن القصة تجري أحداثها في مكان غير البيت، أي مكان العمل، حيث يحضر الآخرون كالموظفين والمدير، إلا أن هذا المكان يبدو ضيقًا، موازيًا لنفسية الشخصية، فهو المكان حيث يحاصر فيه الزوج بالأسئلة والشكوك، لدرجة تغرقه في أفكاره وحده، ويشعر بأن أيًا كان ما سيقوله فهو لن يكون مفهومًا ولا ذا اعتبار للطرف الثاني.

من جهة أخرى، نلاحظ أن التواصل (شبه المقطوع) يأتي من خلال الهاتف فقط، فالحوار في القصة لا يقوم وجهًا لوجه، وإنما عبر وسيلة مادية، وكأن ذلك دليل آخر يؤشر على عمق الهوة بينهما، لذا يقوم النص بالدرجة الأولى على تقنية الحوار، ولو أن الحوار يكاد يكون من طرف واحد، فمقابل سطر يتفوه به الزوج، نجد فقرة كاملة تأتي على لسان الزوجة، وهي فقرة تفتتح على الأغلب بالأسئلة:

"قالت مؤنبة:

ألو.. أنت، ماذا تفعل

ماذا أفعل؟!.. ماذا تعنين بقولك ماذا أفعل؟..

قالت بصوت أهدأ:

أعني، امممممممم، اقصد، أنت ما أخبارك حبيبي... تعرف؟ اشتقت لك ففلت لازم أسأل عنك.. يعني بالمختصر المفيد أحببت مكالمتك، يعني حرام اسال عنك؟ .. (وصمتت لثوان قبل أن تكمل بصوت حاد مستفز رغم محاولتها ستره) لكن، أين أنت الآن؟"[56].

إن الزمن المحدود الذي تستغرقه القصة لا يتجاوز بضع دقائق، ولكن هذا الزمن بالمقابل يختزل علاقة عمر كامل بين شخصين، علاقة تقوم على الشك وعدم التفاهم، والحوار غير المسموع، وبذا فإن ما بقي من العمر هو تكرار لمثل هذا المشهد، وإن اختلف عنه في تفاصيله، إلا أنه يتطابق معه في هيئة العامة وفي جوهره، فالوحدة والاغتراب حاضران بقوة على الرغم

من وجود الطرف الآخر، إلا أن وجود الأخير هو فعليا المسبب لهذه المشاعر السلبية، وهذا النوع من المشاعر مهيمن بقوة على موضوعات القصة القصيرة في قطر، وقد سار معها منذ بدايات ظهورها حتى ما بعد الألفية كما نرى، "ويبدو الخطاب السردي متأرجحًا أو مشوش الاكتمال، أو بدا في بعضه خطابًا ضديًا؛ مما يجعل المتلقي أمام حقيقة مفادها أن تصوير السرد القطري لعلاقة الرجل بالمرأة – على سبيل المثال – في الكتابات السردية، يموضعها وكأنها علاقة تناظر"[57].

من هنا نجد أن العلاقة بالجنس الآخر تتقاطع مع المشاعر السلبية التي سادت هذه القصص، فـ"السرد في القصة القطرية تنطلق من المعالجة الاجتماعية وفق منظور ثقافة النسق المألوفة، ويغلب عليها طابع الحركات الفردية الحانقة، أو المتبرمة، أو المتشائمة المستسلمة، واليائسة دون أن تحول نشاطها إلى دور إيجابي، فاعل، في الحياة الاجتماعية، ومع ذلك فإن صوت المرأة الساردة في القصة القطرية أخذ في الاعتبار ما كان يدور في ثقافة الآخر من اهتمام بالغ للمرأة بوصفها (آخر)"[58].

سادسًا: هجائية الواقع:

إن القصص الوعظية التي تتضمن إدانة ضمنية للواقع وقلقًا تجاهه، تجاورها قصص أخرى تتضمن هجاءً لهذا الواقع، وبينما تشير القصص الأولى إلى رغبة في تنقية الواقع، فإن هذه القصص الأخرى تمثل يأسًا خفيًا من هذا الواقع، نتيجة استمراره، أو تمدد السلبية فيه، بما لا يدع مجالًا لإصلاحه.

هذا النوع من القصص يمكننه أن نلحظه في السرد القصصي التقليدي، لكنه حضر أيضًا في القصص الرمزية، ومنها قصة (عزف على مقامات القرن العشرين)، لصيتة العذبة.

تأتي هذه القصة مستفيدة من التناص مع التراث العربي، من خلال ألف ليلة وليلة والمقامات، باعتبارها نصوصًا قديمة تمثل امتدادًا على نحو ساخر للواقع العربي الحاضر، فهذه الحكايات متخيلة، تم الإقرار بكونها كذلك، عكس النصوص الإخبارية التي يصعب فيها فك مساحات المتخيل عن الواقعي في أحيانا كثيرة. كما أن حكايات ألف ليلة تعتمد الغرائبية على نحو مبالغ فيه، أما المقامات فهي مبنية على فكرة الرحالة المتسول.

من جهة أخرى، تعتمد هذه الحكايات على مبدأ الرواية والراوي، تبدأ بها وتنتهي بها، فألف ليلة وليلة ترويها شهرزاد عن أبطال متخيلين يقارعون الجن والسحرة، كما يروي الحارث بن همام المقامات التي ليست سوى مغامرات المتسول المحتال أبي زيد السروجي، وبذا إن هذه القصة تستعير فكرة الروي، كنوع من الهجاء السياسي للواقع العربي باعتباره واقع (قول) لا فعل، ويتجلى ذلك أيضا في حس السخرية مثل عبارة: "وقف أبو تيتي وقفةَ الأسدِ وزأر قائلاً"، وفي السؤال: "هل تبيعُ أرضك أبا الفتح مقابلَ مال كثير وطعام وفير وخط انترنت ونفاثات للبعير؟"59، حيث ترمز كلمة "أرضك" إلى الوطن العربي.

بالإضافة إلى هجاء العلاقة السلبية بين العربي والعالم الآخر، فالعربي يحمل عقلية تقليدية تتعاطى مع مكونات الحضارة الحديثة، ويتعامل بمنطق التسول (كما في المقامات) مع الأمم التي صيّرها مسؤولة عنه وحاكمة أمره، يبدو لك في هذه العبارة: "سافرَ أبو زيد السروجي على طائرٍ من حديد، وقلبه يخفقُ كالجبانِ الرعديد...إلى أرضٍ أهلها يسكنون عنان السماء، ولا يشعرون فيها بحرِ شمسٍ ولا لفحِ هواء... كان مبعوثَ قومه إلى الأمم، علّهم يعطونهم من حقهم بعض اللمم"[60].

تقوم القصة بنائيًا على المقاطع المختزلة، التي تعتمد على التكثيف حد التعتيم، كما أنها لا تستخدم عناصر القصة كالشخصية والأحداث والزمان والمكان استخدامًا تقليديًا، وبذا يمكن تصنيفها ضمن النصوص القصصية التجريبية، نرى أحد أهم ملامح ذلك وهو استخدام علامات الترقيم وخصوصا النقطة استخدامًا واسعًا، حيث يشير استخدام النقاط المتتالية بكثرة إلى حجم المحذوف قصدًا، الذي يُترك للقارئ محاولة تخيله، وهذا يتوافق مع تأجيل الحدث دومًا في المقطع إلى المقطع (= الحكاية) التالي.

وكذلك رمزية المتوالية في تنقل القول واستمراريته من واحد إلى واحد، تشير بسخرية إلى توالي حالة (الحكائية)، أي اعتماد القول بدل الفعل على مر العصور العربية، فكل الأفعال هي أفعال تدل على القول:"أشجب..واستنكر..وأندد..وأعارض..وأحاور..وأناور..وأصرح..وألمح..

وأوضح..وأشرح..وأسكت..وأستمع"61. إن هذه الأفعال جميعا تأتي بصيغة الفعل المضارع، وهذا يدلل على استمرارها الأبدي.

نلاحظ في القصة كثرة الأسماء دون ملامح لها سوى استعارتها من التراث العربي كما قدمنا، وكأنها بهذه الكثرة وبهذا التشابه والتوالي يمكن تعميمها على الشخصية العربية، التي مهما بدت متلونة ومتنوعة إلا أنها تنويعات على لون واحد.

خاتمة:

إن قراءة المسارات المتشعبة التي اتخذتها القصة القصيرة في قطر منذ إرهاصاتها الأولى، تكشف عن تنوع في التقنيات الفنية السردية، لكنها بالمقابل تحيل إلى ما يشبه تيارًا موحدًا في التعاطي مع البيئة والمجتمع، وإن تبدى في تنويعات مضمونية مختلفة، فعلى الرغم من تغير التجارب القصصية كتابةً عبر تطور التقنيات السردية اطّرادًا مع الزمن وتنوع الاتجاهات الفنية، إلا أن المتتبع لهذه القصص يجد عددًا من السمات السسيولوجية القارّة فيها، يمكن رصدها في الآتي:

أولًا: سيادة حضور البطل المنعزل الذي يعيش حالة اغتراب رومانسية، هذه الحالة التي جاءت غطاءَ لصراعه مع مجتمعه، لتتخذ صورة من صور البطل الإشكالي اللوكاتشي.

ثانيًا: إشكالية الجغرافيا التي تعتبر الأرض المغايرة مساحة للحرية، يتحرر فيها البطل من سلطات متعددة، ويمارس أفعاله ويقول وجهات نظره، بينما أبطال القصص الأخرى يتحركون في مساحات جغرافية معمّاة لا يوجد ما يشير إلى أنها مساحات داخل الحدود القطرية، ومن جهة أخرى فإن العلاقة مع المنتمي إلى بيئة جغرافية مختلفة تختلف مع من ينتمي إلى البيئة ذاتها في هذه القصص.

ثالثًا: الفردية، أي بكونها قصصًا ذات طابع اجتماعي دومًا، لكنها قصة (فرد) في الوقت ذاته، تنطلق منه وتتمحور حوله، وليس قصص علاقات أشخاص مشتبكين.

رابعًا: هيمنة الإحساس بالدعوية واتخاذ موقف شبيه بالمنقذ والمخلص، وصل حدود المباشرة في القصص الأولى، واتخذ شكل البشارة في القصص التالية.

خامسًا: العلاقة المرتبكة مع الجنس الآخر، سواء علاقة الرجل بالمرأة أو العكس، ضمن صيغ العلاقات الاجتماعية النمطية والمتعارف عليها حسب تقاليد البيئة القطرية، وتكشف هذه القصص عن طبيعة عدم الفهم الذي يطغى عليها ويحرك شخوصها.

سادسًا: هجائية الواقع الجمعي، الذي يمتد من السياسي لغاية الشخصي، بما يشكل رفضًا لهذا الواقع الذي لا يشبه الحلم الذي تحمله هذه الشخصيات في دواخلها.

الهوامش والإحالات:

---

[1]. كافود، محمد عبد الرحيم (1996)، القصة القصيرة في قطر: النشأة والتطور، قطري بن الفجاءة، الدوحة، ص10.

[2]. عبد الباقي، محمد عبد الحكم (1992)، القصة القصيرة في قطر: نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، د. ن، د. ت، ص14.

[3]. قافود، محمد عبد الرحيم (1979)، الأدب القطري الحديث، د ن، د ت، 117.

[4]. نفسه، ص 118-119.

[5]. نفسه، ص119 – 120.

[6]. الأدب القطري الحديث، ص 118.

[7]. الياسري، باسم عبود (2006)، تجليات القص: مع تطبيقات على القصة القطرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ص 63.

[8]. آل سعد، نورة (2005)، أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ص 46.

[9]. أبو شهاب، رامي (2017)، الخطاب القيمي في القصة القطرية المعاصرة، مجلة أنساق، جامعة قطر، المجلد الأول، العدد الثاني، أكتوبر، ص111.

[10]. نفسه، ص 116 – 117.

[11]. الندوي، قاضي عبد الرشيد (2008)، الاتجاهات الجديدة في الحركة الأدبية في دولة قطر، مؤسسة الرحاب الحديثة، ص54.

[12] فهمي/ ماهر حسن (1983)، ملامح القصة القصيرة في الأدب القطري، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، الدوحة، ص 24.

[13] قافود، محمد، وآخرون (1983)، القصة القصيرة في قطر: دراسة فنية اجتماعية، مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد السادس، الدوحة، ص 29.

[14] نفسه، ص 55.

[15] نفسه، ص 84 -85.

[16] النعيمي، هدى (2000)، الظل يحترق، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 8066، لندن، 28 سبتمبر.

[17] نفسه.

[18]. نفسه.

[19] نفسه.

[20]. نفسه.

[21] سليم، محمد مصطفى وآخرون (2015)، ثقافة قطر وتراثها: رؤية نقدية في السرد القطري: القصة القصيرة نموذجًا، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ص37.

[22] تجليات القص: مع تطبيقات على القصة القطرية، ص6.

[23] آل سعد، نورة (2007)، الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ص61.1

[24] القصة القصيرة في قطر: دراسة فنية اجتماعية، ص132.

[25] رشيد، حسن ومراد مبروك (1991)، جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر: دراسة ومختارات، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، ص 64-65.

[26] نفسه، ص 64-65.

[27] نفسه، ص 106.

[28] نفسه، ص 106.

[29] نفسه، ص 107.

[30] القصة القصيرة في قطر: نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص27.

[31] نفسه، ص 27.

[32] جدلية العجز والفعل في القصة القصيرة في قطر: دراسة ومختارات، ص 19.

[33] حافظ، صبري، وآخرون (2016)، القصة القصيرة في قطر: بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، وزارة الثقافة والرياضة، الدوحة، ص 22.

[34] آل سعد، نورة (2020)، مدونة نورة آل سعد على الانترنت
.HTTP://NOURAALSAAD.BLOGSPOT.COM/
[35] نفسه.
[36] نفسه.
[37] نفسه.
[38] نفسه.
[39] أبو شهاب، رامي (2016)، الأنساق الثقافية في القصة القطرية، وزارة الثقافة والرياضة، الدوحة، ص 30.
[40] نفسه، ص 31.
[41] نفسه، ص34.
[42] نفسه، ص 97.
[43] القصة القصيرة في قطر: دراسة فنية اجتماعية، ص 95 – 96.
[44] الهاجري، محسن (1997)، بنات إبليس، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمّان، ص45.
[45] نفسه، ص 46.
[46] القصة القصيرة في قطر: نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص43.
[47] نفسه، ص 121.
[48] نفسه، ص 13.
[49] نفسه، ص 42.
[50] نفسه، ص47.
[51] الأدب القطري الحديث، ص10.
[52] القصة القصيرة في قطر: بيبليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي، ص 24.
[53] فيدوح، عبد القادر، وآخرون (2015)، ثقافة قطر وتراثها: رؤية نقدية في السرد القطري: القصة القصيرة نموذجًا، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ص61.
[54] الخطاب القيمي في القص القصيرة المعاصرة، ص117.
[55] القصة القصيرة في قطر: نشأتها، وأعلامها، وملامحها الفنية، ص 28.
[56] فايز، جمال (2008)، عندما يبتسم الحزن، د. ن. الدوحة، ص 28.
[57] ثقافة قطر وتراثها: رؤية نقدية في السرد القطري: القصة القصيرة نموذجًا، ص 39.
[58] نفسه، ص 63.
[59] العذبة، صيتة (2020) موقع القصة العربية: WWW.ARABICSTORY.NET.

[60] نفسه.

[61] نفسه.