The Poetic Sentence in the Omani Short Story

Humaid Al-Hajri

The short story enters the world of poetry by employing many of poetry's stylistic devices, whether pertaining to language, rhythm, or even its general structure. Poetic language is considered to be the most important level of stylistic interaction between the short story and the poem, both in terms of its textual occurrence or the stylistic functions it performs.

This study seeks to explore the ways through which the short story in Oman interacts with the poem in general. It also identifies the characteristics of the poetic sentence in the short story at different levels, starting from its textual occurrence, the narrative areas with which it correlates, the poetic stylistic devices which it uses, and finally the stylistic functions it employs to furnish the notions of space and psychological space.

This study applies a stylistic statistical approach in analyzing selected samples of Omani short stories. In addition, the researcher conducted a general descriptive survey that covers more than twenty collections of short stories.

Key words: Short story- Poem- Poetic language- Rhythm- Narration.

الجملة الشعرية في القصة العمانية القصيرة

حميد بن عامر بن سالم الحجري

أستاذ مساعد، كلية العلوم التطبيقية بصور، سلطنة عمان

الملخّص

تنفتح القصة القصيرة على عالم القصيدة مستثمرة عدداً من أدواتها الفنية على مستويات اللغة والإيقاع والبنية العامة. وتعدُّ اللغة الشعرية أهمَّ مستويات التفاعل الفني بين القصة القصيرة والقصيدة، سواء من حيث الحضور النصي، أو من حيث الوظائف الفنية التي تنهض بها.

تستطلع الدراسة أشكال انفتاح القصة القصيرة في عمان على القصيدة بشكل عام، وترصد بشكل خاص خصائص الجملة الشعرية فيها عبر عدة مستويات، بدءاً من الحضور الكمي، ومروراً بمجالات السرد التي تتعالق معها وتمثل المناخ القصصي الذي تنشط فيه، وما يرافقها عندئذ من أدوات اللغة الشعرية التي تستجيب أكثر من غيرها لاحتياجات البناء القصصي، وانتهاء بالوظائف الفنية التي تسهم بها في تأثيث الفضاءَيْن المكاني والنفسي.

تطبق الدراسة منهجاً أسلوبيّاً إحصائيّاً في تحليل نماذج مختارة من القصة القصيرة في عمان، بالإضافة إلى مسح وصفي عام يغطي أكثر من عشرين مجموعة قصصية.

1 - تمهيد

تتمايز الأجناس الأدبية فيما بينها بما تمتلكه من خصائص فنية تركيبية، وبما تنهض به من وظائف في سياقاتها الاجتماعية والنفسية. وقد يتصور البعض أن الخصائص المحددة لهويات الأجناس الأدبية سابقة على التجربة الكتابية نفسها؛ إذ إن الكاتب الذي ينخرط في ممارسة كتابية من نوع معين يجد نفسه أمام تراثين أدبي ونقدي، يرسمان له خريطة طريق شبه تفصيلية تتعلق بالمجال الأدبي الذي يكتب فيه؛ وبقدر ما يرغب في التعبير عن ذاته بحرية وفق ما يتشكّل على صفحة وعيه من هموم وهواجس، يجد نفسه مقيّداً بضوابط خارجية سابقة على تجربته تمنعه من الاسترسال في جوانب معينة تهدّد هوية الجنس الذي يكتب فيه، وتحول بينه وبين الاستكثار من خصائص تركيبية قد تكون أكثر التصاقاً بتجربته الذاتية أو رؤيته الخاصة التي يحاول أن ينفخ فيها روح الحياة بمشروعه الكتابي ذاك، ولكنها في الوقت نفسه قد تفضي إلى هدم معمار الفن الذي يمارسه. وإذا كان هذا هو واقع الكاتب في عصر معيّن يرزح تحت وطأة تراثيْن أدبيٍّ ونقديٍّ ضخمَيْن، فإن الأمر لم يكن كذلك في عصور سابقة، ولا سيما في بدايات تشكّل كل جنس أدبي على حدة؛ إذ كانت التجربة والمحاولات الفردية المتناثرة سابقة على المعايير، بل هي الأساس الذي انبثقت منه تلك المعايير التي خاضت هي الأخرى رحلة طويلة مرَّت بمنعرجات كثيرة، وشهدت محطات استقرار وتقلقل، أسهمت جميعها في منح الأجناس الأدبية خصائصَ هُوِيَّاتها كما نعرفها اليوم. وإذا كان كُتّاب البدايات قد تمتّعوا بحرية أكبر في استخدام مختلف الأدوات الفنية، بمقادير غير محدّدة بشكل دقيق، فإن بعض الكتّاب المتأخرين لم يسلّموا بسلطة الماضي على الحاضر، أو بسلطة النقد على الأدب، وطالبوا بحقوقهم في ممارسة الكتابة بحرية خارج إطار التجنيس الثابت أو الجامد.

وفي رحلة الأجناس الأدبية باتجاه اكتساب هوياتها الخاصة، اقترب بعضها كثيراً من بعض، وانفتح بعضها على البعض الآخر وتداخل معه. وفي اتجاه معاكس، ابتعدت بعض الأجناس عن أجناس أخرى كانت لصيقة بها، ولم تزل رحلة التجنيس نشطة متحركة تعكس حيوية الأدب ومرونته وقناعة كتابه بالتجديد.

في هذه الدراسة نقارب المسألة السابقة من خلال رصد انفتاح القصة القصيرة في عمان على الشعر باعتباره جنساً أدبيّاً والقصيدة باعتبارها النتاج النصي الذي يمثِّله .

2 - مشكلة الدراسة ومنهجها

تنفتح القصة القصيرة على عالم القصيدة مستثمرة عدداً من أدواتها الفنية على مستويات اللغة والإيقاع والبنية العامة . وقد تكون اللغة الشعرية أهمَّ مستويات التفاعل الفني بين القصة القصيرة والقصيدة، سواء من حيث الحضور النصي، أو من حيث الوظائف الفنية التي تنهض بها .

تستطلع الدراسة أشكال انفتاح القصة القصيرة في عمان على القصيدة بشكل عام، وترصد بشكل خاص خصائص الجملة الشعرية فيها عبر عدة مستويات، بدءاً من الحضور الكمي، ومروراً بمجالات السرد التي تتعالق معها وتمثل المناخ القصصي الذي تنشط فيه، وأدوات اللغة الشعرية التي تستجيب أكثر من غيرها لاحتياجات البناء القصصي، وانتهاءً بالوظائف الفنية التي تسهم بها في تأثيث الفضاءَيْن المكاني والنفسي .

ويمكن ترجمة المشاغل السابقة إلى الأسئلة الآتية :

- ما أشكال تأثُّر القصة القصيرة في عمان بالقصيدة بشكل عام؟
- ما درجة حضور الجمل الشعرية في نماذج مختلفة من القصص القصيرة؟
- ما أدوات اللغة الشعرية المستخدمة في بناء الجمل الشعرية في النصوص القصصية؟ وما كثافة حضورها النصي؟
- كيف تتعالق الجملة الشعرية مع مجالات القصّ المختلفة من سرد ووصف وحوار ومونولوج؟
- ما الوظائف الفنية التي تسهم بها الجمل الشعرية في إنجاز البناء القصصي؟

تجيب الدراسة عن السؤالين الأول والأخير باستخدام منهج وصفي عام يمسح ما يزيد على عشرين مجموعة قصصية عمانية صدرت معظمها في الألفية الثالثة[1] . أما بقية

الأسئلة فتجيب عنها باستخدام منهج أسلوبي إحصائي يعمل على إحصاء الجمل الشعرية، وقياس أحجامها بالكلمات، والنظر في مكوناتها الأسلوبية ومدى تعالقها بمجالات السرد المختلفة، ومقارنتها بالجمل التقريرية، في نماذج مختارة من القصص القصيرة، بلغ عددها ثماني قصص.

3 - طبيعة القصيدة

تمثِّل القصيدة شكلاً من أشكال مواجهة الذات للعالم الخارجي مواجهةً قائمة على استثمار الإمكانات اللغوية في إعادة فهم الواقع وترتيب مفرداته وتأثيث فضائه. ولعلَّ أهم أداة تتكئ عليها القصيدة في إنجاز المواجهة السابقة هي اللغة الشعرية. واللغة الشعرية جهاز تعبيري متكامل يضم مختلف الأدوات التعبيرية التي يستخدمها الشاعر في تحقيق غرضه السابق. والخيال يمثِّل حجر الأساس في هذا الجهاز التعبيري؛ إذ يرسم صوراً مبتكرةً تدهش المتلقي قائمة على عقد مقارنات غير مألوفة بين الموضوع الذي يواجهه الشاعر ويسعى إلى التعبير عنه أو تشكيل ملامحه وموضوعاتٍ أخرى تنطوي على خصائص مشتركة معه غير ملاحظة من قبل. هذه الروابط الجديدة بين الأشياء التي يكشف عنها الخيال أو يصنعها تفتح إمكانيات اللغة؛ إذ تمثِّل أُطُراً إدراكية جديدة تؤثِّر في فهم الواقع وطرائق التعبير عنه، فضلاً عن كونها لوحات فنية جميلة في حد ذاتها. وتخضع تلك العلاقات المكتشفة والأطر الإدراكية المبنية عليها للتطوير والتعميق من قبل شعراء وأدباء آخرين. وبذلك تقدِّم القصيدة معرفتها الخاصة بالواقع. وإذا كانت معرفة غير دقيقة أو تجافي المعرفة العلمية المنهجية فلأنها معرفة جمالية تنشأ تحت ضغط الانفعال وتحت تأثير سحر الكلمة. ولا يبعد أن يخرج الشعراء بحكم خالدة ومعارف صادقة على اختلاف العصور، ولكنها تبقى وثيقة الصلة بسياقاتها النفسية والاجتماعية التي انبثقت عنها. يعمل الخيال ـ إذن ـ على إرساء أساس القصيدة من خلال صورة فريدة ـ يبتكرها الشاعر أو يستعيرها من غيره ـ تساعده على بلورة شعوره أو ترجمة تصوُّره، وبعبارة أخرى تأخذ بيده إلى فضاء إدراكي جديد يسهم في تنظيم تجربته الشعورية أو الإدراكية المبعثرة. ولا تبقى القصيدة مأسورة في تلك الصورة الأساسية، بل تنطلق منها إلى مستويات لغوية

وإدراكية جديدة قائمة إما على تطوير الصورة الأصلية من خلال صور فرعية مشتقة منها، وإما على إنتاج أفكار جديدة مبتكرة قائمة على استثمار التماثلات اللفظية أو المعنوية أو مقابلاتها أو ما يتعلَّق بها من روابط منطقية أو معنوية مختلفة، ويندر أن تكون هذه الأفكار أفكاراً مجردة خالصة، وإنما يغلب عليها أن تكون أفكاراً صُورية؛ أي أفكاراً ممزوجة بصور. وبقدر ما تكون الأفكار الجديدة وثيقة الصلة بالصور التي انبثقت عنها – صوتيّاً أو دلاليّاً – ومبنيَّة على علاقات مدهشة غير مألوفة للقارئ تنمو القصيدة بسلاسة ورشاقة باتجاه تكوين أفق دلالي مدهش يصنع عالماً فنيّاً يوازي العالم الواقعي من جهة، ويفترق عنه بما يمتلكه من علاقات جديدة تخدم التجربة الشعورية للشاعر من جهة أخرى.

4 - تعريف الجملة الشعرية

يقتضي تعريف الجملة الشعرية تعريف الشعر أولاً، وتلك مهمة شاقة بالنظر إلى تاريخ التجربة الشعرية الطويل، وتعدد نماذجها، وتطورها المستمر، وهذه المسألة لا تخص الشعر فحسب، وإنما تشمل معظم الأجناس الأدبية. ولذلك فحدود الأجناس ليست حقائق قارّة، ولا مقوّمات ثابتة، وإنما هي مقاربات مرنة ذات طبيعة عملية إجرائية، هدفها تقريب مفاهيم المصطلحات الأجناسية كالشعر والقصة والرواية والخطبة بما يتيح تداولها في السياقات العامة أو الخاصة. إن فضيلة الجنس تكمن في أنه "من الوسائل العملية التطبيقية التي يمكن اعتمادها في فهم الأدب، في التوطئة لتأويل الأعمال الأدبية، في إدراك الروابط التي تصل الأعمال بعضها ببعض، والوقوف على الثوابت والفروق، عبر العصور، وتعريف المواضعات والخروق المطردة" [2].

وقد كانت المقاربة التاريخية إحدى أهم الأدوات في دراسة الأجناس الأدبية؛ لأن الأجناس في حقيقتها تجريد نظري مستخلص من النصوص الواقعية التي ظهرت بأشكال مختلفة عبر التاريخ، ومعنى ذلك "أن تلك الأجناس الجامعة إنما هي بناءات نظرية لا وجود لها إلا بالنظر إلى عصر بعينه وليست مثالية طبيعية" [3].

وإذا استعرضنا تاريخ الشعر في الأدب العربي، نجد أن ثمة سمتين لازمتاه في معظم مراحل تاريخه، تكمن أولاهما في اللغة التصويرية/ الإنشائية التي يكتب بها، والثانية في

الوزن العمودي المنضبط. دُرِسَت تجليات اللغة التصويرية/ الإنشائية في علوم البلاغة الثلاثة: البيان، والمعاني، والبديع، وتصدَّى علم العروض لدراسة القوالب الوزنية، في إطار مفهوم الصنعة الذي حكم نظرة القدماء إلى التجربة الشعرية، وما ارتبط به من مبادئ أخلاقية حيث الحرص على تقديم التوجيهات والضوابط، وما يصح وما لا يصح[4]. تجاوزت التجربة الشعرية العربية في العصر الحديث -وفي بعض نماذجها تحديداً- القوالب الوزنية الثابتة، واستبدلت بها إيقاعات نثرية مرنة تتغير من نص إلى آخر. وبالنظر إلى هذا التاريخ في كليَّته نجد أن اللغة التصويرية/ الإنشائية أشد التصاقاً بمفهوم الشعر من القالب الوزني الخارجي؛ لأنها رافقته منذ بواكيره الأولى إلى اليوم، ولم تتخلَّف -تقريباً- في أيٍّ من نماذجه التي حظيت بالقبول والانتشار سواء على مستوى الخاصة من نقاد الشعر ومتذوقيه، أو على مستوى الجماهير. ومن شدة ارتباط هذه اللغة التصويرية/ الإنشائية بالتجربة الشعرية سُميت باللغة الشعرية، ونفهم منها -في مقابل اللغة التقريرية - تلك اللغة التي لا تقدِّم المعلومة بشكل مباشر، وإنما تسلك طريقاً تعبيرياً أطول يوظِّف الخيال أو العلاقات الإدراكية المنطقية في مستوييها الحسي والمعنوي للتعبير عن فكرة ما، لتحقيق غاية انفعالية: تعبيرية/ تأثيرية؛ فهي من جهة تعبر عن انفعالات قائلها، ومن جهة أخرى تؤثر في انفعالات متلقيها. إن الطريق التعبيري الأطول بتقنياته المتعددة يكتسي أهمية قصوى ويصبح مجال التنافس بين الشعراء، فليس المهم المعاني التي يعبر عنها شاعر ما، وإنما الأدوات التي يستخدمها في التعبير عن تلك المعاني.

ويمكن أن نجد أساساً لهذا التصور في تصور جاكوبسون لوظائف اللغة. بناءً على مكونات الموقف التواصلي الستة، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق، والصلة، والشفرة. ينسب جاكوبسون للغة ست وظائف: الانفعالية، الإشارية، التواصلية، الفوق لغوية، الإرادية، الشعرية، بناءً على المكوِّن الذي ينال حجم التوكيد الأبرز. تتميز الوظيفة الشعرية بأن التركيز فيها ينصب على الرسالة بحد ذاتها بحيث يُوَجَّه الانتباه إلى خصائصها الذاتية بغض النظر عمَّا تشير إليه خارجها[5].

ويمكن أن نجد دعماً لهذا التصور كذلك في نظرية جون كوهين حول طبيعة الشعر، إذ يرى أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده

القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى. وهذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبي؛ أي من خلال انتهاك قانون اللغة العادية[6].

إن ما وصفناه بأنه طريق أطول إلى المعنى يلتقي في جوانب كثيرة مع مفهوم "الانتهاك" أو "المجاوزة" الذي يلح عليه كوهين في التعبير عن طبيعة الشعر؛ فسلوك طريق أطول إلى المعنى يقتضي إحداث خرق دلالي يستدعي إعادة التأويل، أو إعادة بناء الصورة وفق علاقات جديدة، وهو ما تؤديه تراكيب مثل الاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والتورية. وعلى الرغم من هذا الالتقاء بين التصورين تبقى مسافة فاصلة بينهما تجعل لكل منهما هوامشه الخاصة به.

بناء على ما سبق، واستناداً إلى تصوُّرنا لطبيعة القصيدة، وهو ما حرَّرناه في الجزئية 3، نفهم الجملة الشعرية على أنها: **ذلك التركيب اللغوي الذي يسلك طريقاً أطول في التعبير عن الواقع (الذاتي أو الاجتماعي) بالاعتماد على الخيال، أو على ضرب من الألعاب اللغوية القائمة على توظيف التماثلات الصوتية والدلالية أو مقابلاتها وما يتعلق بها من علاقات منطقية مختلفة تعزِّز الحالة الانفعالية للكاتب والتصورات الفكرية الناجمة عنها.**

وإذا أردنا أن نترجم التعريف المقترح إلى **لغة إجرائية قابلة للتطبيق** قلنا: إن الجملة الشعرية هي تلك التي توظف أساليب التصوير:

- القائمة على الربط بين مجالين مستقلين، كما في التشبيه والاستعارة؛ أي تلك التي تستثمر علاقات التشابه.
- أو تلك التي تربط بين عنصرين ينتميان إلى مجال واحد، كما في الكناية والمجاز المرسل؛ أي تلك التي تستثمر علاقات التجاور.
- أو تلك القائمة على توظيف العلاقات الصوتية، كما في السجع والجناس.
- أو تلك التي توظف العلاقات المعنوية، كما في الطباق والمقابلة والتورية.

ختاماً، لن يحسم هذا التعريف الجدل أو النقاش المحتمل حول السمات الأساسية للجملة الشعرية، وهذا طبيعي، ويتخطى مفهوم الجملة الشعرية ليشمل المفاهيم الأدبية ومختلف مفاهيم العلوم الإنسانية، فهي بطبيعتها مرنة متلوّنة متدرّجة تعكس تعقيد الظواهر الإنسانية، والتعريفات المقترحة لأيٍّ منها يغلب عليها الطابع الإجرائي؛ أي أنها صالحة بما يكفي لتداولها معرفيّاً بين المختصين، وللتطبيق العملي عليها، ولكنها ليست جامعة مانعة بالدرجة التي يطمح إليها "المنطقيون" من فكرة "الحد" أو "التعريف". بعبارة أخرى، ألا يمكن لتعريف أيٍّ مفهوم أدبي أن يضع حدوداً غاية في الدقة تستغرق جميع أفراد الظاهرة، وتخرج من دائرة الحصر كل ما ليس له علاقة مباشرة بها.

5 - العلاقة بين الشعر والقصة

من البيِّن أن تعريف الأجناس الأدبية تعريفاً جامعاً مانعاً أمر متعذّر واقعيّاً؛ إذ إن الأدب ليس مفهوماً ثابتاً، ولا يتعلق بصنف وحيد للنصوص قائم على معايير دائمة، ولكن على مجموع من الأصناف القائمة على مفاهيم مختلفة[7].

وإذا كان تعريف الأجناس الأدبية تعريفاً جامعاً مانعاً في حكم المستحيل، بشهادي معظم دارسي الأجناس الأدبية، فإن ذلك لا يعني استحالة تحديد السمات الأبرز في كل جنس أدبي، ولولا هذه الإمكانية لما نشأت علوم النقد والبلاغة ونظرية الأدب ونظرية الأجناس الأدبية؛ ذلك أن الأجناس النظرية تشكّل في الواقع "جزءاً مما يمكن تسميته المنطق البراغماتي للتجنيس"[8]. أي أننا "إذا أخذنا بعين الاعتبار معايير هوية نصية أقل إلزامية من الهوية التركيبية والدلالية الضيقة؛ أي إذا تموضعنا في مستوى الإجراءات الأدبية مثلاً، فإن التمثيل يبقى حالة محددة مثالية"[9].

والشعر في تقديرنا -ولاسيما الغنائي منه، وهو الألصق بالتجربة الشعرية العربية قديماً وحديثاً- له سمة أساسية: وهي التعبير عن الانفعال باللغة التصويرية/ الإنشائية، أي تلك التي تستخدم أدوات التصوير من جهة، وأدوات تعبيرية لغوية قائمة على رصد التماثلات والاختلافات الصوتية والمعنوية من جهة أخرى، وهو ما يتيح إمكانية بذر النواة الانفعالية أولاً، وتطويرها وإنمائها ثانياً، وينتج عن البذر والإنماء نص أدبي هو القصيدة.

ومصطلح (الشعر) المرتبط بالشعور يعكس هذه العلاقة الوطيدة بين القصيدة والتعبير التصويري عن الانفعال.

كذلك القصة؛ يحمل المصطلح الدالُّ عليها سمتها الأساسية. بعبارة أخرى: القصة- أو الحكاية - هي السمة الأبرز للجنس الأدبي المعروف باسم القصة. "ومن المعروف أن القصة تروي خبراً، ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة، فلأجل أن يصبح الخبر قصة، يجب أن تتوافر فيه خصائص معينة "[10]. وفي تقديرنا أن أبرز خصائص الخبر الذي يرويه الجنس الأدبي المعروف بالقصة أن يثير فضول القارئ؛ أي أنه يحتوي على جزء غامض يتطلع القارئ إلى معرفة نهايته، وهو ما يدفعه إلى مواصلة القراءة بحثاً عن النهاية. ذلك الجزء الغامض هو العقدة. وفي ضوء هذه الفكرة نستطيع أن نعرِّف الحكاية التي تمثّل جوهر القصة بأنها: **سلسلة أحداث متوالية تَحْكُم انبثاقها وتطوّرها عقدةٌ معينة تتطلب الحل والتسوية**.

تمثّل الحكاية أبرز عناصر العمل القصصي لكنها قطعاً لا تلغي ولا تختزل عناصره الأخرى، كالشخصيات والزمان والمكان واللغة بمختلف مستوياتها من وصف وسرد وحوار.

وتتفجَّر الانفعالات البشرية عن مواقف الحياة اليومية؛ أي عن حكايات البشر. وبحكم هذا التمازج الوثيق بين الانفعال والحكاية، انفتح جنسا الشعر والقصة أحدهما على الآخر منذ فترة مبكرة في تاريخ الأدب العربي، فها هو الملك الضِّلّيل (امرؤ القيس) تنفسح في قصائده مساحة الحديث عن مغامراته الغرامية، وتشكل علاقته بالمرأة "وسيلة متميزة لإبراز طاقاته الإبداعية في السرد القصصي "[11]، ويسلك مسلكه عمر بن أبي ربيعة، الذي قدَّم في بعض قصائده قصصاً ذات بناء فني مكتمل من حيث: الأحداث بما تتطلَّبه من عقدة وحل، والشخصيات، والحوار الذي يحرِّك الأحداث ويقوّي العنصر الدرامي[12]. واستمر قطار الشعر يمرُّ عبر محطات القص في معظم مراحل تاريخه.

وقد ارتفعت وتيرة انفتاح الشعر على القصة العقود الأخيرة، حتى على مستوى البنية العروضية؛ إذ إن رغبة الشعراء في الحكي دفعتهم إلى تسريد الشعر، وقد نتج عن

ذلك ظواهر عروضية مثل التدوير قرَّبت الجملة الشعرية –على مستوى الوزن– من الجملة النثرية[13].

وقد حدث العكس كذلك؛ إذ انفتحت القصة (بنوعيها القصة القصيرة والرواية) على الشعر، فاكتسبت منه خصائص كثيرة أبرزها ما يتصل باللغة الشعرية؛ ذلك أن القاص يحتاج في مواضع كثيرة من عمله إلى التعبير عن الانفعالات التي تحتدم في صدور أبطاله، فيلجأ إلى أدوات لغوية تُعَدُّ أقرب إلى التجربة الشعرية، قادرة على بلورة المشاعر الضبابية وبعثها في صور حية متحركة، وهو ما ينتج عنه تجميد الحركة السردية تجميداً يقصر زمنه أو يطول بحسب أسلوب الكاتب ورؤيته الفنية وقدرته على الحفاظ على روح السرد في نصه القصصي. وتعد الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي من أبرز من استثمر إمكانات اللغة الشعرية في خدمة أعمالها الروائية. وقد التفت عدد من الباحثين إلى هذا البعد الشعري في نتاجها الأدبي[14].

وحقيقة الأمر، أن " الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيتها النوعية "[15]، وهذا ما نجد مصداقه في نتاج أدباء كبار سواء كانوا شعراء تأثروا بالقصة، أم قصاصاً تأثروا بالشعر.

6 - أشكال انفتاح القصة القصيرة في عمان على القصيدة

تسعى الأجناس الأدبية بمختلف أشكالها إلى تحقيق قدر من اللذة في المتلقي، ومصادر هذه اللذة متعددة؛ فقد تكون معرفة أمر كان مجهولاً بالنسبة إليه، أو تأكيد فكرة يؤمن بها ويعوزه البرهان الحسي على صدقها، أو تزويده بإطار إدراكي لمسألة كانت غامضة عليه، أو إشباع نزعته إلى الجمال بما يتوفَّر عليه النص الأدبي من تنسيق وأناقة داخلية وخارجية، أو إدهاشه بصور خيالية تنهض على التقاطات طريفة كانت عازبة عن باله، وغير ذلك من الغايات التي تقف وراء سعي الإنسان الحثيث إلى قراءة الأدب والاستمتاع به.

وإذا كانت الأجناس الأدبية تشترك في الأثر الذي تتوخَّى إحداثه في المتلقي، فإنها كذلك تشترك في بواعث القول، انطلاقاً من تجسيد موقف نفسي أو فكري وإظهاره للعيان

عبر الكتابة الأدبية، أو خدمة أجندة اجتماعية أو سياسية أو أيديولوجية، أو تجسيد تصور جمالي معين، أو غير ذلك من أسباب الممارسة الأدبية.

وفي ظل اشتراك الأجناس الأدبية في بواعثها وغاياتها (العامة)، من المنطقي أن ينزاح بعضها باتجاه البعض الآخر، منفتحاً على عوالمه، مستفيداً من أدواته وتقنياته.

وعبر مسح عام لأكثر من عشرين مجموعة قصصية عمانية (انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث)، تراءت لنا مظاهر متنوعة لانفتاح النص القصصي القصير على الشعر يمكن إجماله فيما يأتي:

6 – 1 – اللغة الشعرية

وهي أبرز أشكال هذا الانفتاح؛ إذ تتخلَّل بنية معظم القصص، وتحضر فيها بدرجات متفاوتة من الخفيفة إلى الثقيلة، وفي النماذج المتشبِّعة بالتعبيرات الشعرية تواجه القصة خطر موت روحها الحكائية، والانسلاخ من ثم من هويتها القصصية. واللغة الشعرية هي أساس الجملة الشعرية التي هي مدار بحثنا، لذلك سنؤجِّل الحديث عنها إلى الجزئيات القادمة من الدراسة.

6 – 2 – الإيقاع الشعري

يمثِّل الإيقاع روح الشعر، وأحد أبرز مقومات هويته، وحتى إذا كان النص الشعري منثوراً فإنه يحرص في الغالب على تأمين بنية إيقاعية متميزة صوتيّاً، من خلال التقسيمات القائمة على التناظر والتقابل والتماثل، ومن خلال التكرار الذي يحتل مواقع محورية تتضافر على تشكيل بنية النص الشعري. ومع التسليم بأن النصوص النثرية في مختلف المجالات الأدبية تمتلك بنية إيقاعية متفاوتة القوة والوضوح، وأن بعض نصوص القصة القصيرة في عمان أمّنت لنفسها درجات عالية من الإيقاع المنبثق من خصوصية التجربة النثرية، فإن بعض نصوص القصة العمانية القصيرة امتلكت ما يمكن تسميته بالإيقاع الشعري، سواءٌ من حيث بنيته الداخلية، أو طريقة كتابته، أو حتى حيازته على الوزن الشعري بمفهومه الخليلي.

ومن نماذج القصص القصيرة الموقَّعة إيقاعاً نثريّاً؛ أي إيقاعاً ناتجاً من خصوصية الحبكة القصصية وطريقة بنائها، قصص: (السيجارة) لوليد النبهاني[16]؛ حيث تتوالى الأحداث على إيقاع النشيد السلطاني في الصباح، وقصة (خمسة ستة) لمحمد سيف الرحبي[17]، حيث تبنى القصة على مقطعين متبادلين: الأول 5 يونيو 2007 وهو يوم إعصار جونو الذي ضرب مسقط، والثاني 5 يونيو 2008 وهو اليوم الذي يقف فيه بطل القصة على أطلال منزله يسترجع فيه ذاكرة اليوم الأول، ويحكم التبادل المستمر بين اليومين نُموَّ عملية السرد على نحو يخلق إيقاعا بنيويّاً ملموساً، وقصة (أصوات كثيرة) لعبد الله خليفة عبدالله[18] الموقّعة بإيقاع المطر، وله أيضاً قصة (في منتصف الشارع تماماً)[19] الموقّعة على إيقاع الركض مع تداخل الحاضر والماضي، وتأثير الماضي في الحاضر، وقصة (ظل نحيل) [20] الموقَّعة بإيقاع حركة الظل، حيث تحكي قصة بائع خضرة هندي في بلد حار (عمان تقريباً) وكيف يتتبع حركة الظل؛ بانتظار زبائنه، وهذه المجموعة بشكل خاص تبدي عناية كبيرة بتوقيع البناء القصصي. وقصة (هل في حقيبة الطفل فراشات) ليحيى سلام المنذري[21] التي تتخذ شكلاً حكائيّاً مبتكراً قائماً على توالي الأسئلة، وهو ما يشيع إيقاعاً خاصّاً مبنيّاً على أدوات الاستفهام المتلاحقة التي تشقُّ جدولاً سرديّاً متدفِّقاً. وله كذلك قصة (من هم؟)[22] وهي قصة عادية كتبت بطريقة مختلفة؛ حيث تسرد الأحداث على صورة كتاب تقلب صفحاته صفحة تلو صفحة، بطريقة تبثُّ في نسيج القصة صورتين شعرية وإيقاعية متميزتين.

وفي قصة (نامي ليستيقظ الدمع ليحكي) لعبد العزيز الفارسي[23] تنمو القصة وأحداثها وما يتداخل فيها من مونولوج وارتداد للماضي على وقع صلاة الميت، وتبنى القصة في (البطاقة الشخصية للعمانيين) لمازن حبيب[24] على بنية البطاقة الشخصية ومكوناتها بما يخلع عليها بنية منتظمة يدركها القارئ ويتوقع تطورها.

وعلى الرغم من قوة هذا الإيقاع، ووضوح بنيته، فإن الأنسب أن نعدَّه إيقاعاً نثريّاً/ قصصيّاً نابعاً من خصوصية التجربة الحكائية، ومن خيارات القاص في طريقة عرضها. وإلى جوار هذا الإيقاع نقف على أشكال إيقاعية أخرى يمكن أن نعدَّها -بالنظر إلى خصائصها التركيبية الداخلية والخارجية- إيقاعاً شعريّاً مندمجاً في نسيج البناء القصصي.

يصدّر محمد اليحيائي قصته (براق)[25] بمقطع نثري مغرق في الشعرية، مكتوب بطريقة الأسطر متفاوتة الطول التي تكتب بها قصائد النثر العربية، ليتضافر العاملان الخارجي والداخلي في تمييزه عن بقية عناصر الجسد القصصي، ومنحه صفة البناء الشعري، وإذن فيمكننا أن نعتبر الفقرة الافتتاحية قصيدة نثرية تتمتع ببنيتها الإيقاعية الشعرية، ويمكن أن نتخيَّلها -دون عناء- تجري على لسان بطل القصة العاشق الذي أضاع حبيبته ولم يحسن تعويضها بحبيبة أخرى. وكما تتسم قصيدة النثر العربية بالغموض والفجوات الكثيرة، مما يجعلها في كثير من نماذجها عسرة الهضم، تتسم قصة (براق) ببنية قصصية مفككة؛ متضاربة في جريانها الزمني، مليئة بالفجوات، منزاحة الحدود بين الحقيقة والخيال، والحلم والواقع، كأنما نسجتها إبرة شاعر حداثي مستغرق في تهويماته الذاتية، غير آبه بتوقُّعات قارئه وأفق التلقي لديه. وهكذا تتغلغل روح الشعر في جسد القصة، وتعمل على نحت أجزائها بإزميل شاعر حداثي.

في مجموعة (انتحار عبيد العماني) للقاص أحمد الزبيدي، ينوء البناء القصصي بالهم السياسي الأيديولوجي، فيعجز عن ترجمة كل ما يختزنه من مشاعر الخيبة والقهر والإحساس بالفجيعة، وما يندسُّ فيها من مشاعر الكراهية والاحتقار، فيستدعي روح القصيدة وبنيتها الإيقاعية (المنظومة أو المنثورة) لتتحمَّل جزءاً من هذا العبء النفسي الثقيل. في أحد المواضع تصادفنا اقتباسات شعرية من قصائد للكاتب نفسه، ومن قصيدة للبياتي، وقد نص الكاتب على هذه الاقتباسات في الحاشية[26]. وفي هذه الحالة تكون الأسطر الشعرية وافدة على البناء القصصي من خارجه شاهدة على السياق الأيديولوجي الذي ولدت فيه القصة ونَمَت وترعرعت. تتطور الحالة في موضع لاحق ليصبح البناء الشعري المنظوم جزءاً من جسد القصة نفسها، غير وافد عليها من الخارج، بل ناتج من ضغط الحالة النفسية على الكاتب، وما تتطلبه من تنفيس لغوي تخييلي أفرز بنية منظومة متوزعة على أسطر متفاوتة الطول، كأنما هي قصيدة تفعيلة[27]. ولا نغفل عن الإشارة إلى انفراط عقد الوزن في موضعين اثنين، كأن الكاتب يعلن أن ما سطّره في هذه الصفحة ليس قصيدة، وإنْ كان كل شيء، ما عدا ذَيْنِك الموضعين، يقول خلاف ذلك. وبعد صفحات قليلة نقف على نموذج آخر شبيه بقصيدة النثر يطفح بمشاعر الكراهية المكتومة، تلك التي

تشتعل في صدر صاحبها لتندلع ألسنتها الحارقة في لحظات الانفجار[28]. ومجموعة الزبيدي بشكل عام تَمُدُّ أنابيبَ إلى بحيرة الشعر تستقي منها ما لا يطفئ لهيب القهر والشعور بالخذلان المستكن في أعماقها بل يزيده اشتعالاً، وتأتي تلك الروافد الشعرية منظومة ومنثورة، فصيحة وعامية، والمنظوم فيها يتَّخذ شكل التفعيلة غالباً[29]، ولا يخلو من الشكل العمودي الذي ورد مرتين على الأقل: باللهجة[30]، وبالفصحى[31].

أكثر نماذج الإيقاع الشعري غرابة ما نقف عليه في مجموعة (العابرون فوق شظاياهم) لعبد العزيز الفارسي؛ إذ نقف على جمل متناثرة ضمن فقراتها السردية منظومة على بحور خليلية، دون أي إشارة طباعية يمكن أن تفيد أننا بصدد بيت شعر، صحيح أن هذه الجمل قليلة، إلا أنها تثير الاستغراب، وتخلق انطباعاً أن المشاعر عندما تقوى تصنع إيقاعها الخاص وإن لم تعِه. ولنقرأ المثال الآتي من قصة "نامي ليستيقظ الدمع ويحكي" لندرك هذا النوع من الإيقاع الشعري المزروع في قلب النص النثري دون فواصل أو علامات من أي نوع كان:

"رغبة في اختبار الحدس، سألت الذي عن شمالي، كان يذيل دبر صلاة الجمعة بالاستغفار والتسبيح، همست: أمات أحد؟ أومأ بالإيجاب: شريفة. فتهشّم الرمش الذبيح على يدي، وتساقطت من أضلعي ندف الأسى"[32]. آخر جملتين من الفقرة السابقة تمثّلان بيتاً شعريّاً مكتمل الوزن على بحر الكامل، وقد وردتا في صلب الفقرة دون أي علامة تشير إلى الخاصية الوزنية التي تتمتعان بها[33]، ولا ندري إذا ما كان الكاتب على وعي بهذه المسألة وتعمّد إذابة البيت في الفقرة أم لا، ولكن الخيار الذي ظهرت به الفقرة، والقائم على الانتقال المباغت من النثر إلى النظم، حَمَلَ دلالة الانكسار الدرامي، أو الانكسار السينمائي، حيث تُخَفُّ لحظة السقوط بالموسيقى التصويرية التي تزيد من فجائعية اللحظة.

ونستحضر في هذا السياق النقاش الذي دار قديماً حول القرآن الكريم، وإذا ما كان يتضمن أبيات شعر بالنظر إلى موافقة بعض آياته أوزان الخليل، وقد نفى القدماء ذلك استناداً لاعتبارات عدة، أبرزها أن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل

الشعر بيتان فصاعداً، وأن ما كان على وزن بيتين إلا أنه يختلف وزنهما أو قافيتهما فليس بشعر، وأن الشعر إنما يطلق متى قصد القاصد إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك[34].

ولسنا نزعم أن القاص عبدالعزيز الفارسي كَتَبَ الشعر في هذه القصص كما قد يتبادر إلى أذهان البعض. وقصارى ما نلفت النظر إليه أنَّ ثمة إيقاعاً ينساب في تضاعيف هذه القصص، وقد اشتدَّ في بعض الجمل إلى الحدِّ الذي وافق الإيقاع الشعري. والقرآن نفسه لولا ما يتمتع به من إيقاع داخلي قوي ما كانت آياته لتوافق الأوزان الخليلية في مواضع ليست بالقليلة.

تكشف لنا النماذج السابقة أشكالاً متنوعة من الإيقاع الشعري الذي تضمنته القصص القصيرة في عمان بالإضافة إلى الإيقاع القصصي المكثف المنبثق من خصوصية التجربة الحكائية.

6-3- التناص مع الشعر

يشير مصطلح التناص إلى تنادي النصوص، وتداخل بعضها في بعض. ولا يعدم قارئ القصة العمانية القصيرة مواضع تحضر فيها النصوص الشعرية بشكل صريح أو ضمني، أهمها -في حدود المدونة التي اشتغلنا عليها- مجموعة أحمد الزبيدي انتحار عبيد العماني. وقد أشرنا إلى جانب من هذه المسألة في الفقرة السابقة المتعلقة بالإيقاع الشعري؛ إذ تسهم الصياغات الشعرية (سواء الوافدة من خارج تجربة الكاتب القصصية أو المتخلّقة عنها) في تخفيف الاحتقان النفسي وتفريغه في شحنات إيقاعية مكثَّفة. والتناص في مجموعة الزبيدي، سواء مع الشعر أو التراث الأسطوري أو غيرهما، يتطلب دراسة خاصة تتعمق آلياته وتفحص سياقاته وتقوّم نجاحه أو إخفاقه في إثراء البناء القصصي وإحكام معماره.

تجربة أخرى جديرة بالالتفات إليها والولوج إلى عوالمها، نعثر عليها في قصة (مؤامرة حبس النورس) ليونس الأخزمي. بدءاً من العنوان تستدعي القصة تجربة الشاعر العماني سيف الرحبي، فالنورس مصطلح أثير في معجم الرحبي الشعري، وقد عنون به إحدى مجموعاته الشعرية المبكرة (نورسة الجنون)، وترد في القصة إشارات لمجموعات

أخرى، مثل: مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور[35]، فضلاً عن المناخ التصويري العام المبني في كثير من مفرداته على معجم الرحبي الشعري، مثل: الذئب والشياطين والمسافات والقطارات، والإشارات الملتبسة إلى وقائع متعددة من حياته: كواقعة الارتحال المبكر، ووداع الأم، وركوب الطائرة، وارتياد المنافي[36]. وهذا الاندفاع في الانفتاح على عالم الشعر واستجلاب همومه اغتال روح الحكاية في القصة، وشلّ حركة أحداثها، ولم تكن في النهاية أكثر من قصيدة غنائية طويلة.

إن القارئ العارف بحياة الشاعر سيف الرحبي والمطَّلع على نتاجه ربما يتعاطى مع هذا النص باعتباره صرخة احتجاج ضد قرار عودة الشاعر إلى عمان والتحاقه بإحدى المؤسسات الحكومية، وقد يقرأ فيه اتِّهاماً للجهات الواقفة وراءه بتدبير مؤامرة لاغتيال الأصوات الحرة باستخدام الإغراءات المادية. ولكن بما أن القاص لم يقدّم إشارات صريحة إلى هذا السياق الاجتماعي، فإن هذا التأويل يبقى مجرد احتمال بين احتمالات قائمة، وتبقى الوقائع النصية المتعيّنة تؤكّد انفتاحه على تجربة سيف الرحبي الشعرية وتعاطيه معها واستلهامه معجمها الشعري. وهو ما يقدّم حالة فريدة في تناصّ النص القصصي في عمان مع النص الشعري.

6-4- التناسل اللفظي الدلالي

من علامات القصيدة أن تراكيبها تتناسل بعضها من بعض بناء على توافقات لفظية أو علاقات منطقية متنوعة: كالتماثل والتقابل والتضمّن جزئيّاً أو كليّاً أو مكانيّاً والتعلّق السببي علةً أو نتيجةً. وقد احتفت القصيدة الكلاسيكية بهذا الضرب من تنمية المعنى وتطويره، وعُني النقد القديم بدراسته في إطار ما يعرف بالبديع، أو المحسنات اللفظية والمعنوية.

ونجد في نماذج القصة القصيرة العمانية أشكالاً من التلاعب التعبيري في إنتاج الدلالة تدخل في هذا الباب، وقد عددناها ضرباً من ضروب التأثُّر بالشعر وطريقته في بناء المعاني؛ لأنها تصرف القاص عن صلب اهتمامه القصصي وتجمّد السيرورة الزمنية لصالح تأمُّلات وتهويمات وخيالات.

في قصة (تكون مدينة له) لعبد العزيز الفارسي[37] يلعب الجناس الدور الأساسي في تشكيل القصة؛ إذ ترسل إحداهن للبطل رسالة: "أشعر برغبة ملحة في البكاء. هل تملك وسيلة لذلك فأكون مدينة لك"، وتسحبه كلمة مدينة إلى عالمها الدلالي وتنوعاته، فيتساءل: "هل قصدت أن تكون مدينة أم مدينة لي؟" ومدينة الأولى اسم مكان والثانية اسم مفعول، ويتخذ الكاتب من الجناس التام بين الكلمتين بؤرة دلالية تتفجّر منها صور وتراكيب شعرية تقوده إلى باب حبيبته يستفهم عن غرضها من السؤال ليفتتح معها حواراً يقوده تناسل الكلمات بعضها من بعض ليحقّق لها غرضها في البكاء دون أن يظفر بإجابة عن سؤاله.

نموذج آخر معبر جدّاً عن العلاقات الدلالية ودورها في إنتاج المعنى الطريف المختلف المباغت، ما نقرؤه في قصة (نامي ليستيقظ الدمع ويحكي)؛ حيث يقارن الكاتب بين التصور المأثور عن خفة وزن المؤمن على النعش وخفة وزن المرأة المتوفاة:

"قيل عن جنازة المؤمن إنها خفيفة في الحمل، سريعة الوصول إلى القبر. والجنازة تنطلق في هرولة. استلمت الجانب الأمامي الأيمن للنعش لأتحسَّس وزن شريفة. قالت: (وزني خمسة وأربعون كيلوغراماً.. خمسة لي والأربعون هموم ونكسات أحملها بين أضلعي). وزن شريفة الآن خفيف. ربما كان خمسة كيلوغرامات. شريفة: أين تركت الهموم والنكسات؟"[38]. وهكذا تتوالد المعاني، وينبثق بعضها من رحم بعض، متضافرة في تقديم معنى مبتكر عجيب؛ إذ خفة الجنازة قادت إلى السؤال عن الوزن، والوزن السابق قاد إلى تجسيد مأساة الحبيبة المتوفاة، والوزن الحالي قاد إلى تجسيد حزن البطل وهمومه، فضلاً عن إيحاءات كثيرة يمكن استشفافها من الثراء الدلالي لهذه الفقرة الغارقة في الدموع.

في قصة (حليب التفاح) ليحيى المنذري[39] تمثّل التفاحة وحشوتها البيضاء والسائل الذي يُعتصَر منها ساقاً تنهض عليه شجرة كاملة من التصويرات القائمة إمّا على علاقات تاريخية (الطفل إسحاق الذي يحيل على شخصية إسحاق نيوتن وقصة سقوط التفاحة التي استثمرها القاص في إنتاج صورة معكوسة حيث يسقط التفاح إلى أعلى) وإما على

علاقات دينية (التفاحة التي أخرجت آدم من الجنة) أو علاقات لفظية (تفاحة آدم وهو النتوء الغضروفي في الحلق) أو علاقات تصويرية قائمة على المشابهة (نهدا المرأة وسائل الشهوة) أو التخييل (الكنغر الذي يحمل التفاح في كيسه) أو غير ذلك من العلاقات التي تتوالد فينمو النص بتواليها دائراً على قطب واحد، وهو استثمار دلالات التفاح ومكوناته وتاريخه بطريقة شعرية بعيدة عن البناء الحكائي الذي يمثل روح القصة القصيرة.

(ساعة وعقارب) لمحمد الرحبي[40] تستثمر آلية الجناس في تطوير بنيتها القصصية، فالرجل الذي لدغته العقرب في صباه استولت عليه فوبيا العقارب إلى الحدّ الذي كره فيه الساعات ذات العقربين، ومن المستبعد أن تستدعي صورة الساعة صورة العقرب لولا التماثل اللفظي بين العقرب وعقرب الساعة. إن الاستجابة للإيحاءات اللفظية في تطوير الأحداث يجعل نمو القصة شبيهاً بنمو القصيدة؛ حيث تسهم غواية اللغة بدور حاسم في تشكيل العمل الإبداعي.

6 -5 - شعرية الحدث/ الموضوع

يتجاوز التعبير الشعري -في وجه من أهمّ وجوهه المميزة له- المستوى الدلالي المباشر إلى المستويات الثانوية المترتبة عليه. فعبارة (هند قمر) لا تقف عند المستوى الدلالي الأول الذي يصرح بمشابهة هند للقمر، وتتجاوزه إلى ما يترتب على ذلك من دلالات الجمال والوضاءة. انطلاقاً من الاعتبار نفسه، نجد أحداثاً قصصية تكتسب قيمتها من انعكاساتها الرمزية، إما لأنها غير قابلة للحدوث في الواقع، وإما لأنها غير مهمة في ذاتها.

من الصنف الأول قصة (الرجل الذي تجرد من ذاته) لمازن حبيب[41] التي تحكي قصة مسؤول كبير مَلَّ من قناعِهِ الاجتماعي فمشى عارياً تماماً إلى منزله، والواقعة لا يمكن أن تحدث في أرض الواقع، وإنما قيمتها في امتداداتها الرمزية وهي مكمن شعريتها. ومن الصنف الثاني قصته (اليوم الذي انكسرت فيه الشماعة)[42]، التي تبنى على حادثة عادية جدّاً، وهي انكسار شماعة في منزل، ولكن القاص يستثمر دلالاتها الرمزية، لتكون لحظة مفصلية في حياة رجل يعاني من زوجته المتسلطة التي تتدخل في أدق تفصيلات حياته؛ إذ تدفعه تلك الحادثة إلى التكفُّل بترتيب ملابسه بنفسه، وهو ما يقوده على نحو (لا شعوري ربما) للتخلص من سلطة زوجته والاستقلال بشؤونه.

في قصة (أرنب العتمة) لبشرى خلفان[43] يمتزج الواقع بالخيال، ويحيلان معاً على دلالة نفسية عميقة. وبطريقة موارِبة، وفيها قدر كبير من التقديم والتأخير والتلاعب بخط الزمن، يمكن للقارئ أن يستخلص أن الفتاة التي كانت تحلم بالأرنب المرسوم على بيجامتها وجزرته التي يغريها بها، كبرت بسرعة وباتت تحلم بفتى متفوِّق أنيق يندسُّ في فراشها، وقد كانت "تستسلم له، وعندما يَفْرَغ من تقليبها بين يديه وشفتيه، ينسحب بالطريقة الشبحية ذاتها"، وهكذا يستبدل بالأرنب وجزرته فتى شاب وما يمتلكه من شيء يثير اهتمام الفتيات ويحرك خيالهن. وخلف هذه المشابهة الشعرية، وما تختزنه من دلالات نفسية على مستوى نضج الأنثى وتبدّل أحلامها واستيهاماتها، يتفجر ينبوع شعري مستتر يمنح بعض مذاقه للقصة وأحداثها.

(ما الذي فعلته النقطة السوداء؟) ليحيى المنذري[44] تستثمر شعرية النقطة السوداء؛ ففي الوقت الذي كانت فيه منبع جمال لا متناه بالنسبة إلى الشاعر ومصدر إلهام شعري، كانت بالنسبة إلى المسؤول البيروقراطي مصدر فوضى أو دُمّلاً قبيحاً ينبغي التخلص منه بأسرع ما يمكن.

لا تتمتع قصة (يدان) لهدى حمد[45] ببنية حكائية، وإنما تنهض على صورة ثابتة لا تتزحزح، فالمشهد الذي يضم صورة الأم التي تحتضن وليدها يبقى كما هو، ولا يتغير فيه سوى صورة الأم التي تطعن في السن تدريجيّاً، وصورة الطفل الذي يكبر بالتدريج ويشبّ ويشيب وهو يحاول التخلص من قبضة والدته الحديدية دون جدوى، ولم يتمكن من الخلاص من هذا السجن الذي حبسته فيه والدته إلا بعد موتها. يكمن جمال القصة في غرابة هذه الصورة ووحشيتها وما تثيره في ذهن المتلقي من إيحاءات ودلالات، وهي منبع شعرية متفجرة فيها.

7 - حضور الجمل الشعرية في نماذج من القصة القصيرة

سعينا إلى إضاءة هذه المسألة باختيار ثماني قصص قصيرة متفاوتة في أطوالها وفي درجات شعريتها نقيس حضور الجمل الشعرية فيها، ونقصد بالجمل الشعرية تلك التي تبتعد عن الدلالات المباشرة، وتستخدم الخيال والأساليب البلاغية القائمة على الانزياح في

التعبير عن مقاصدها، وقابلناها بالجمل التقريرية، وهي التي تميل إلى تقديم المعنى بشكل مباشر بعيداً عن أساليب المجاز أو أشكال التلاعب بالدلالة. ولم يكن تطبيق هذه الآلية بالأمر السهل، فالجمل الشعرية والتقريرية تتعالق ويأخذ بعضها برقاب بعض وتنعكس في كل منها آثار ما يجاورها من الجمل، فالجملة التي تخلو من أساليب المجاز ولكنها تقع في فقرة شعرية يصعب فصلها عن سياقها واعتبارها جملة تقريرية؛ إذ إنها عندئذ تكون مصطبغة بألوان الشعرية التي تفيض عليها من جوارها، والأمر نفسه ينطبق على الجمل التي تتضمن أساليب مجازية ولكنها تقع في محيط فقرة تقريرية، فإنها عندئذ تكون عاجزة عن خلق مناخ شعري تتنفس فيه، لذلك تعاملنا مع الإحصاء بقدر من المرونة وغلَّبنا الطابع العام، ولم نعتبر مفهوم الجملة بالمعنى النحوي، وإنما باعتبارها وحدة دلالية مكتملة قد تضمُّ في أعطافها أكثر من جملة بالمفهوم النحوي. وبالترافق مع هذا الإجراء عمدنا إلى إحصاء الصور البلاغية (تشبيه، استعارة، كناية، مجاز مرسل) الواردة في القصص الثماني لنحسب كثافة حضورها باستقلال عن مفهوم الجملة الشعرية، ونقارن بين نتيجة هاتين العملتين للخروج برؤية أدق لشعرية القصص الخاضعة للتحليل الأسلوبي.

الجدول (1): حجم الجمل الشعرية والتقريرية محسوباً بالكلمة

	القصة	عدد كلمات الجمل الشعرية	عدد كلمات الجمل التقريرية	المجموع	نسبة الجمل الشعرية	نسبة الجمل التقريرية	المجموع
1	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي[46]	367	530	897	%41	%59	%100
2	مؤامرة حبس النورس[47]	1158	7	1165	%99	%1	%100
3	منامات[48]	667	122	789	%85	%15	%100
4	الموزة المعلقة في السماء[49]	0	255	255	%0	% 100	%100

5	المنسأة والناي[50]	1544	1613	3157	%49	%51	%100
6	الربيع[51]	323	194	517	%62	%38	%100
7	براق[52]	286	460	746	%38	%62	%100
8	سيناريو فيلم طويل[53]	22	1655	1677	%1	%99	%100
9	المجموع	4367	4836	9203	%47	%53	%100

يعرض الجدول (1) حجم الجمل الشعرية والتقريرية محسوباً بالكلمة، ويبيّن نسبها المئوية، ويتضح من خلاله أن بعض القصص تكاد تخلو من الشعرية، كما في قصة: (الموزة المعلقة في السماء) التي يوحي عنوانها بدرجة شعرية أكبر من واقعها، بينما تبلغ قصص أخرى الغاية القصوى أو تكاد مثل: (مؤامرة حبس النورس). وهو ما يعكس واقع القصة العمانية، حيث ينقسم القصاص العمانيون إلى تيَّارين على الأقل: تيار يحاول أن يتخفف من اللغة الشعرية وآثارها في العمل القصصي قدر الإمكان، ويمثله قصاص مثل: سليمان المعمري، وهدى حمد، ومحمود الشكيلي، ومحمود الرحبي، والخطاب المزروعي، ومازن حبيب، وتيار آخر يضمُّ قطاعاً عريضاً من القصاص يستثمر إمكانيات اللغة الشعرية في إنجاز البناء القصصي، مثل: محمد اليحيائي، وعبد العزيز الفارسي، وأحمد الزبيدي، وبشرى خلفان، ووليد النبهاني، ويحيى المنذري، ورحمة المغيزوية، ويونس الأخزمي، ومعاوية الرواحي، ومحمد سيف الرحبي، وهؤلاء يتفاوتون فيما بينهم في استخدام اللغة الشعرية، فبعضهم يقتصد فيها ويجعل استفادته منها محكومة بمتطلبات السياق مثل محمد اليحيائي وبشرى خلفان، وبعضهم تكاد اللغة الشعرية تطبع قصصه كلها وتمثل خصيصة أسلوبية واضحة في مشروعه القصصي مثل: رحمة المغيزوية.

وتصنيف القصاص في أحد هذين التيارين -في حقيقة الأمر- أمر صعب، لما تشهده ممارساتهم من تأرجح بين هذين القطبين، ولما يطرأ على تجاربهم من تطورات تدفع بها في هذا الاتجاه أو ذاك.

الجدول (2) : كثافة الصور البلاغية				
م	القصة	عدد كلمات القصة	عدد الصور البلاغية	كثافة الصور البلاغية
1	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي	897	71	7.9
2	مؤامرة حبس النورس	1165	195	16.7
3	منامات	789	105	13.3
4	الموزة المعلقة في السماء	255	1	0.4
5	المنسأة والناي	3157	229	7.3
6	الربيع	517	71	13.7
7	براق	746	71	9.5
8	سيناريو فيلم طويل	1677	61	3.6
9	المجموع	9203	804	8.7

ويكشف الجدول (2) كثافة الصور البلاغية في القصص الثماني محسوبةً بالمعادلة الآتية :

كثافة الصور البلاغية= عدد الصور البلاغية/ عدد كلمات القصة × 100

والناتج يحدد عدد الصور البلاغية لكل مائة كلمة، وتكاد تتطابق نتائج هذا الجدول مع نتائج الجدول الأول، فيما يتعلَّق بالمراكز الثلاثة الأولى والمركزيْن الأخيريْن، وتشهد بعض الاختلاف في المراكز المتوسطة، وهو ما يترجمه الجدول (3)، ويعني ذلك أن حسابنا للجمل الشعرية في العملية الأولى على الرغم من صعوبته فقد اتسم بقدر مقبول من الدقة، وما نلحظه من اختلاف طفيف بين نتائج العمليتين فمنشؤه أن جملة شعرية مكوَّنة من عشر كلمات على سبيل المثال قد تضمُّ صورة أو اثنتين فقط، بينما تختزن جملة شعرية أخرى من الحجم نفسه خمس صور أو أكثر، وهو ما يفضي إلى بعض التفاوت في نتائج العمليَّتَيْن .

الجدول (3) : ترتيب القصص بحسب حجم الجمل الشعرية ، وكثافة الصور البلاغية		
م	ترتيب القصص بحسب حضور الجمل الشعرية	ترتيب القصص بحسب كثافة الصور البلاغية
1	مؤامرة حبس النورس	مؤامرة حبس النورس
2	منامات	الربيع
3	الربيع	منامات
4	المنسأة والناي	براق
5	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي
6	براق	المنسأة والناي
7	سيناريو فيلم طويل	سيناريو فيلم طويل
8	الموزة المعلقة في السماء	الموزة المعلقة في السماء

وإذا تأمَّلنا القصص التي حققت المراكز الثلاثة الأولى (في كلا الترتيبين) لاحظنا أن ارتفاع الجمل الشعرية فيها ترافق مع ضعف الجانب الحكائي؛ فقصة (مؤامرة حبس النورس) ليست أكثر من صرخة احتجاج على استدراج الشاعر من قبل السلطة وإخراسه بالتدريج عن طريق إيهامه بالدور التنويري الطليعي المسند إليه، ولا تعدو قصة (منامات) أن تكون تنفيساً عن مشاعر الابتهاج والتشفّي التي خامرت نفس امرأة مهيضة الجناح دَرَج زوجها على اضطهادها عندما تلقَّت خبر وفاته وتوافدت النساء إلى بيتها لتعزيتها. وتنخرط قصة (الربيع) في تأمُّل فكري فلسفي يستعرض -برمزية وتكثيف- تاريخ العنف البشري في طريقه إلى نيل السعادة.

وتلتحق بالقصص الثلاث في ضعف الجانب الحكائي قصة (نامي ليستيقظ الدمع ويحكي)؛ فليست أكثر من قصيدة رثاء موقّعة على إيقاع صلاة الميت ومسيرة الجنازة إلى القبر، والتراكيب الشعرية التي تضمنتها -على الرغم من انخفاض عددها مقارنة بالقصص

الأخرى- تتمتع بدرجة إتقان عالية في الصياغة الشعرية، حتى كأنها "رصاصات" شعرية موجَّهة بدقة كبيرة إلى مواضع الانفعال والتأثّر في نفس القارئ.

قصة (المنسأة والناي) تدير بكفاءة عالية معادلة صعبة بين حيوية الحدث وتصاعده الدرامي من جهة، ولغته الشعرية التي تتكفل بنقل القارئ إلى مسرح الأحداث وتزويده بحاسَّة استشعارٍ تلتقط المشاعر المبطِّنة للأحداث من جهة أخرى.

أما قصة (البراق) التي تحضر فيها العبارات السردية التقريرية بشكلٍ واضح، فإنها بفعل الفجوات الدلالية وتقطيع خط الزمن، تخلط الواقع بالخيال والتذكُّر بالاستيهام، لتسحب من يد القارئ خيط السرد الذي ناولته إياه في بداية القصة.

وإذا كانت قصة (سيناريو فيلم طويل) قد وظّفت تقنية الحوار بشكل بارع، واستثمرت الجمل التقريرية في تمكين القارئ من معاينة المناورات اللغوية التي يمارسها مطاردو النساء، والأشراك التي ينصبونها في تضاعيف كلماتهم، فإن قصة (الموزة المعلقة في السماء) بدت معلّقة في سماء الحكاية، فلا هي طارت إلى السماء، ولا هبطت إلى الأرض، وبقي القارئ متعطّشاً إلى تعقّب خيالات الطفل ومعرفة تأثيرها فيه وفي المحيط الذي يحيا فيه، والقصة المبتورة قسراً قبل أن يحين وقت إسدال الستار على أحداثها تخلق في قارئها درجة من الإحباط وإن كانت خفيفة. ومن الواضح أن هدى حمد تشتغل على شعرية الموضوع أكثر مما تشتغل على شعرية اللغة، وتعوّل على ثراء الأحداث وتنوُّعها في إغناء قصصها، وهو ما تنجح في بلوغه في بعض الحالات، وتقصر عنه في حالات أخرى.

وفي حقيقة الأمر، فإن اللغة الشعرية في القصة ليست عيباً في حد ذاتها، بالنظر إلى الوظائف الفنية المهمة التي تنهض بها والتي سنتحدَّث عنها لاحقاً، لكن طغيانها يهدّد بتحويل هويّة العمل السردي إلى شيء آخر غير القصة، وورودها بكثافة أكبر مما يتطلبه السياق ينتج ترهّلاً في جسد القصة وينشئ زوائد تعرقل حركة السرد، ومع الإقرار بهذين العيبين، قد يبقى النص القصصي "الشاعري" جميلاً في حد ذاته مدهشاً بما يكشف عنه من خبايا النفس البشرية، كما في قصة (نامي ليستيقظ الدمع ويحكي)، التي تضارع في جمالها روائع قصائد الرثاء.

واللغة الشعرية عموماً – إذا نظرنا لها بإيجابية – تعوّض النقص الناتج عن ضعف الحكاية، فإن لم تكن ثمّة قصة تستحق أن تروى لذاتها، فلا أقل من لغة شعرية تورد القارئ منابع الدهشة واللذة.

8 - أدوات بناء الصورة في الجمل الشعرية

الجدول (4) : أدوات بناء الصورة من حيث عددها ونسبها المئوية

م	القصة		التشبيه	الاستعارة	الكناية	المجاز المرسل	المجموع
1	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي	العدد	4	48	14	5	71
		النسبة	%6	%68	%20	%7	%100
2	مؤامرة حبس النورس	العدد	17	111	60	7	195
		النسبة	%9	%57	%31	%4	%100
3	منامات	العدد	5	81	19	0	105
		النسبة	%5	%77	%18	%0	%100
4	الموزة المعلقة في السماء	العدد	1	0	0	0	1
		النسبة	%100	%0	%0	%0	%100
5	المنسأة والناي	العدد	26	119	82	2	229
		النسبة	%11	%52	%36	%1	%100
6	الربيع	العدد	9	50	10	2	71
		النسبة	%13	%70	%14	%3	%100
7	براق	العدد	11	41	17	2	71
		النسبة	%15	%58	%24	%3	%100
8	سيناريو فيلم طويل	العدد	13	39	5	4	61
		النسبة	%21	%64	%8	%7	%100
9	المجموع	العدد	86	489	207	22	804
		النسبة	%11	%61	%26	%3	%100

يعرض الجدول (4) أدوات بناء الصورة في القصص القصيرة المختارة من حيث عددها ونسبها المئوية. تحتلّ الاستعارة المركز الأول من حيث الحضور النصي بنسبة تبلغ 61%، وتوافق هذه النتيجة نتائج الإحصاءات المجراة على هذه الأدوات في الشعر[54]،

وتثبت تفوّق الأداة الاستعارية على غيرها من أدوات البناء الصوري في ترجمة المشاعر والأحاسيس وتجسيد المعاني المجردة والاستجابة لمتطلبات التخييل. تستثمر الاستعارة علاقات التشابه في بناء الصور الشعرية شأنها شأن التشبيه، إلا أن الفرق بينهما أن الاستعارة تذيب أحد طرفي العلاقة التشبيهية في الآخر، أو تلبس الأول منهما لباس الثاني، بينما يقتضي التشبيه حضور الركنين معاً، والاختصار في الاستعارة الناتج من عملية التذويب يجعلها أكثر مرونة من التشبيه وأطوع لاحتياجات مستخدم اللغة، فضلاً عن أنها بهذه الخاصية تمازج عملية التفكير لتوفّر أُطُراً إدراكية تسهم في تطوير عملية التفكير والتعبير عنها. وفي حقيقة الأمر، لا تقتصر الاستعارة على تطوير عملية التفكير، وإنما تفتحها أساساً، وتكاد يستحيل التفكير في كثير من الموضوعات لولا المعونة التعبيرية والإدراكية التي توفِّرها الاستعارة.

وإذا كانت خاصية الاختصار أو الاكتفاء بطرف واحد من طرفي العلاقة التصويرية قد رجّحت كفة الاستعارة على التشبيه من حيث كثافة الحضور النصي فإن هذه الخاصية تتوفَّر في أسلوبي الكناية والمجاز المرسل، وهو ما يثير التساؤل عن سبب تفوق الاستعارة عليهما، والسبب يعود إلى علاقة المشابهة (وقد تضاف إليها علاقة التشكيل بعبارة لاكوف وجونسون[55] التي تستثمرها الاستعارة في مقابل علاقات المجاورة التي تنبني عليها الكنايات والمجازات، فهذه الأخير تعبّر عن الشيء بعنصر من عناصره الأساسية، أو خاصية من خواصه المميزة له، وهذا المورد شحيح ومحدود مقارنة بمورد المشابهة الذي ينفتح على أفق واسع من الموضوعات المختلفة التي يمكن أن تُمَدَّ صلات ووشائج عديدة بينها بناء على خصائص مشتركة بينها. وبفضل هذه الخواص مجتمعة تتغلغل الاستعارة في نسيج الكلام وتسري في أوصال معظم الجمل.

ما يلفت النظر في نتائج الجدول (4) مقارنة بالإحصاءات المذكورة آنفاً هو تفوّق الكناية على التشبيه من حيث الحضور النصي، وسرُّ ذلك في تقديرنا أن القصة القصيرة مهما بلغت درجة شعريتها تبقى أكثر اتصالاً بالواقع، والتعبير عن الواقع مع الحفاظ على مسحة أدبية أو شعرية يرفع من أسهم الكناية ويعزّز فرص حضورها؛ إذ إن الكناية بطبيعتها تحتمل وجهي المعنى كليْهما: الحقيقي والمجازي، ولا تصل إلى الثاني إلا من خلال العبور بالأول المتحقق على أرض الواقع.

وفي قصة (المنسأة والناي) وظّفت الصورة الكنائية بطريقة طريفة تقوم على التدرج في رسم عناصر المشهد الواقعي، أو الاكتفاء ببعض عناصره، وإعطاء القارئ فرصة استنتاج الموضوع الذي يدور الحديث عنه؛ مما يرفع درجة التشويق ويحفظ للقارئ دوراً تفاعلياً مهماً، مع الحرص في الوقت نفسه على تجنُّب الغموض الذي قد ينشأ عن الإيغال في الإيجاز والاختصار. وقد باتت الصورة الكنائية ملمحاً أسلوبيّاً لافتاً من ملامح هذه القصة ببلوغها نسبة 36% وهي النسبة الأعلى في القصص الثماني. وتعبِّر الفقرة الآتية عن الطريقة الطريفة التي يستثمر بها القاص آلية الكناية في التصوير: "ترى على الأرض المتربة ثقوباً حفرتها الرأس المدببة المحاطة بحلقة نحاسية ثبّتها مسمار بدا رأسه بارزاً بنقاط صدئة، لو مددت رأسك قليلاً لرأيت ما فوق الرأس المدببة النحيف يغلظ شيئاً فشيئاً، دعك من الحلقات التي تحيط بهذه القطعة الخشبية الدائرية، فلن تعرف عمرها على أية حال ما لم أخبرك به . . . انتظر قليلاً ولتمعن النظر في الأعلى. . أعلى. . أعلى. . أعلى. . الآن قف هنا. ألم تلاحظ اختلاف لون هذا الجزء من القطعة الخشبية عمَّا رأيته تحتها؟ بالطبع هذا ليس لونها، بل لون الجلدة البنية المتكيِّسة التي تخفي تحتها عروقاً متخثرة الدم وعضلات يابسة وهيكلاً عظميّاً شديد الهشاشة" [56]. تصوِّر الفقرة السابقة عصا يتكئ عليها شيخ طاعن في السن، ولم يصرِّح الكاتب بموصوفه، وإنما كنى عنه بصفات كثيرة متصلة به، مستثمراً علاقة المجاورة في الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي بعبارة البلاغيين. ويجدر التنبُّه إلى أننا نتعامل مع المفاهيم البلاغية بقدر من المرونة يستوعب طرائق الكتاب المعاصرين، فلا نحصر أنفسنا في قوالب الأمثلة التقليدية التي درج البلاغيون على ترددها في باب الكناية، ونتجاوزها إلى كل تعبير يستثمر علاقة المجاورة في التعبير عن مقصوده مع إمكانية دلالته على المعنيين: الحقيقي والمجازي معاً، كما هو معروف في حدِّ مفهوم الكناية في العرف البلاغي.

والفقرة السابقة تعكس تأثرّاً بأساليب الإخراج السينمائي حيث تتجوَّل الكاميرا في تفاصيل المشهد المكاني متَّخذةً من مكوِّناته زوايا متدرِّجة من القرب الشديد الذي يصعب معه إدراك حقيقته إلى البعد المعقول الذي يسمح باستيعابه ومعرفة محتوياته. وقد كانت الكناية بمفهومها القائم على الانتقال من العناصر الواقعية إلى المحيط الدلالي الإيحائي الذي يحفُّ بها أداة تعبيرية تستجيب بفاعلية للأفق السينمائي.

9 - تعالق الجمل الشعرية وأساليب القصّ

تتضافر تقنيات السرد والوصف والحوار والمونولوج في إنجاز بنية النص القصصي، وتستدعي السياقات المرتبطة بها درجات متفاوتة من الجمل الشعرية، وهو ما يقدح في الذهن سؤالاً عن مدى ارتباط الشعرية بهذه السياقات وحجم حضورها فيها. لذلك سنقدِّم جدولين: في الأول نحدد أحجام أساليب القص محسوبة بالكلمة لنعرف الحيِّز النصي الذي يشغله كل أسلوب منها، وفي الثاني سنعمل على رصد توزّع الجمل الشعرية على أساليب القص، لنرى أين تتركز الجمل الشعرية بدرجة أبرز.

الجدول (5): أحجام أساليب القَصّ محسوبة بالكلمة

م	القصة		السرد	الوصف	الحوار	المونولوج	المجموع
1	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي	العدد	242	169	108	378	897
		النسبة	27 %	%19	%12	%42	%100
2	مؤامرة حبس النورس	العدد	53	494	0	618	1165
		النسبة	%5	42 %	%0	%53	%100
3	منامات	العدد	91	66	44	588	789
		النسبة	12 %	8 %	6 %	%75	%100
4	الموزة المعلقة في السماء	العدد	112	77	41	25	255
		النسبة	%44	%30	%16	%10	%100
5	المنسأة والناي	العدد	1955	1181	21	0	3157
		النسبة	%62	%37	%1	%0	%100
6	الربيع	العدد	323	0	0	194	517
		النسبة	%62	%0	%0	%38	%100
7	براق	العدد	244	464	0	38	746
		النسبة	%33	%62	%0	%5	%100
8	سيناريو فيلم طويل	العدد	737	42	688	210	1677
		النسبة	%44	%3	%41	%13	%100
9	المجموع	العدد	3757	2493	902	2051	9203
		النسبة	%41	%27	%10	%22	%100

نتبيّن من الجدول (5) أحجام أساليب القصِّ محسوبة بالكلمة، ويتصدَّرها السرد بنسبة 41%، ثم الوصف بـ 27%، ثم المونولوج بـ 22%، ويتذيَّلها الحوار بنسبة 10%. ويمكن افتراض أن الجمل الشعرية لو كانت محايدة في علاقاتها بهذه السياقات لتوزَّعت عليها بنسب مقاربة لتلك النسب، بحيث تستحوذ سياقات السرد الأكبر من حيث حجمها على أعلى نسبة من الجمل الشعرية، يليها الوصف ثم المونولوج ثم الحوار، **وهو ما تنقضه بيانات الجدول (6)** الذي يكشف عن **حقيقة مغايرة** مفادها أن الجمل الشعرية ترتبط بسياقات المونولوج والوصف بدرجة أساسية، واللافت للانتباه أن المونولوج الذي حلّ في المرتبة الثالثة من حيث الحضور النصي نال الحصة الأكبر من الجمل الشعريه يليه الوصف بفارق ضئيل.

الجدول (6): توزُّع الجمل الشعرية على أساليب القصّ

م	القصة		السرد	الوصف	الحوار	المونولوج	المجموع
1	نامي ليستيقظ الدمع ويحكي	العدد	28	54	0	285	367
		النسبة	%8	%15	%0	%78	%100
2	مؤامرة حبس النورس	العدد	51	494	0	613	1158
		النسبة	%4	%43	%0	%53	%100
3	منامات	العدد	28	66	6	567	667
		النسبة	%4	%10	%1	%85	%100
4	الموزة المعلقة في السماء	العدد	0	0	0	0	0
		النسبة	0	0	0	0	0
5	المنسأة والناي	العدد	820	724	0	0	1544
		النسبة	%53	%47	%0	%0	%100
6	الربيع	العدد	129	0	0	194	323
		النسبة	%40	%0	%0	%60	%100
7	براق	العدد	56	192	0	38	286
		النسبة	%20	%67	%0	%13	%100
8	سيناريو فيلم طويل	العدد	10	12	0	0	22
		النسبة	%45	%55	%0	%0	%100
9	المجموع	العدد	1122	1671	6	1697	4496
		النسبة	%25	%37	%0	%38	%100

وطبيعة الجمل الشعرية التي تميل إلى التأمل والوصف وسبر أعماق الظواهر تفسّر هذه النسب؛ فالسرد –حيث تتوالى الأفعال في تعبيرها عن الأحداث– يميل إلى السرعة، وهو ما يتصادم مع طبيعة الجمل الشعرية الساكنة أو بطيئة الحركة، والحوار الذي يَرِدُ مختصراً ومعبّراً عن ملامح من الحياة اليومية لا يتحمّل الثقل الدلالي والأسلوبي الناتج من الجمل الشعرية، وذلك بخلاف المونولوج الذي ينهض على أساساً على تدفق تيار الوعي وما يضطرب في طياته من مشاعر وأحلام واستيهامات تتطلب لغة شعرية قادرة على ملامستها ونقل أجوائها إلى القارئ. والوصف قريب من المونولوج في علاقته باللغة الشعرية، فزمنه الصفري، وحاجته إلى تعقّب بعض التفصيلات وبعثِها حية في ذهن المتلقي، سواءٌ على المستوى الخارجي/ الجسدي أو المستوى الداخلي/ النفسي، كل ذلك يوفّر مناخاً خصباً يمكن لروح الشعر أن تتنفس فيه بحرية.

10 - تحليل نموذج قصصي

في هذه الجزئية، نعود بالتحليل المتعمق نسبيّاً إلى إحدى القصص التي ورد ذكرها في الدراسة، وتناولنا بعض جوانبها تناولاً عابراً. إنها قصة "نامي ليستيقظ الدمع ويحكي" [57].

تفصح القصة عن نزعتها الشعرية منذ العنوان، فالطباق بين نامي ويستيقظ، والاستعارة المتمثلة في صورة الدمع الحاكي، تفتح بوابة الشعر على مصراعيها، لاسيما إذا عرفنا أن النوم تعبير استعاري عن موت الحبيبة: حبيبة السارد، أو الراوي. حركية الطباق، بين نوم الحبيبة الأبدي واستيقاظ الدمع الأبدي، ونهر الحكاية المتفجر بينهما، تبعث الشجن قوياً حاداً جارحاً.

البذرة الأولى للقصة، والعنصر المحرك لأحداثها، بذرة انفعالية، ولما كانت كذلك توقفت حركة الزمن الفعلي: زمن الأحداث، وانطلقت حركة الزمن القلبي: زمن الذكريات، وليست هي ذكريات القصص، وإنما ذكريات المواقف، ذكريات اللقاءات والحوارات الملفّعة بالانفعالات.

فور مصافحة النص يزرعنا السارد في فضاءٍ شعريٍّ يراوح بين النقد الساخر والتفكير الفلسفي من جهة، والاستجابة للانفعالات المتفجرة من جهة أخرى. وبسبب هاتين

النزعتين اللتين تقاومان حركية السرد، ارتفع منسوب اللغة الشعرية التي تقف على أعتاب الحالة الراهنة وتقاوم عوامل التقدّم في الزمن عبر الأحداث المتوالية المحكومة بعقدة تتطلب الحل والكشف عن نهايتها. في هذه القصة سرعان ما يدرك القارئ أن أفق القصة مغلق، وأنها تصوير مشهدي بلغة شعرية رقيقة، مع ارتدادات للماضي بين الفينة والأخرى، دون أن يكون ثمة غموض أو سر يغازل فضول القارئ ويحمله على وضع قائمة احتمالات ذهنية يحذف منها ويضيف. إن القارئ يدرك في فترة مبكرة من النص أنه بصدد ما يشبه القصيدة الرثائية وأنه لا مجال لتَتَبُّع أحداثٍ وتوقُّعِ نهايات.

انتشرت الجمل الشعرية بالمفهوم الذي حددناه سابقاً في نسيج النص، فبلغت ما يقارب 41% من إجمالي جمل النص، وهي نسبة مرتفعة تكاد تشطر القصيدة إلى نصفين: نصف شعري، وآخر تقريري. ويتعزَّز ارتفاع هذه النسبة إذا ما استحضرنا أن الجمل السردية ذات الطابع التقريري لم تسهم في تحريك الأحداث وإنما اقتصرت على رسم الإطار العام للوحة الانفعالات. إن القصة في معمارها العام مبنية على مشهد واحد ذي حلقات مترابطة: صلاة الميت، تشييع الجنازة، مواراة الجثمان الثرى، مواساة أهل الفقيدة. وقد رسم القاص هذه المراحل بلغة قائمة على الاختزال والتكثيف والالتقاطات المعبرة، على نحو أمّن بنية إيقاعية في النص، ولاسيما في الجزء الخاص بصلاة الميت؛ حيث اقتصر القاص على ذكر التكبيرات: "الله أكبر" "الله أكبر" وبين كل تكبيرة وأخرى يسوق بلغة شعرية مشهداً تستدعيه الذاكرة. واستمر على هذا المنوال من الإشارات المكثفة التي تؤطّر الزمان والمكان حتى نهاية القصة، تتخلَّلها الجمل الشعرية التي اضطلعت بالتعبير عن فجائعية واقعة الموت. والقارئ يلتقط ذلك الإطار الإيقاعي فيتوقَّع ذلك الجزء المتكرر "الله أكبر"، ويتوقّع كذلك طبيعة الأحداث المتوالية.

وبسبب طبيعة القصة القائمة على تداعي المشاعر والذكريات، نال المونولوج من الفضاء النصي ما مساحته 42%. وقد استغرقت هذه المساحة النصية معظم الجمل الشعرية الواردة في القصة بنسبة بلغت 78%، لتؤكد بذلك الطبيعة الشعرية لهذا النص القصصي.

وعلى الرغم من أن النزعة الشعرية للقصة تقاوم حركية السرد، وتعمل على تجميده في لحظة واحدة، فإن البناء العام للنص والقائم على حركة الشخوص لا حركة الأحداث،

من حيث مشاركتهم في الصلاة والجنازة والدفن، هذه الحركة أضفت على النص مسحة سردية جعلته يحتل مرتبة متوسطة بين قطبي الشعرية والسردية، كما يعبِّر عنها الجدول (3). ولكننا نؤكِّد درءاً للبس أن هذه الحركة هي حركة داخل المشهد الواحد، ولا تعبر عن حركة الأحداث وتنامي البناء الدرامي.

إن الجمل الشعرية في هذا النص حاصرت روح الحكاية فيه، وأطفأت حماسة التوقّع والترقب، ولكنها في الوقت نفسه لم تكن مجرد عبء أو فضول من القول لا قيمة له؛ إذ إن القيمة الأدبية لأي نص لا تعترف بالتجنيسات الضيقة، وفي ضوء نظرية النصوص العابرة للأنواع، تحتفظ قصة (نامي ليستيقظ الدمع ويحكي) بقيمتها الأدبية.

11 - الوظائف الفنية للجملة الشعرية

يتصور البعض أن الجملة الشعرية عيبٌ في القصة القصيرة، ويتعاطى معها على أنها ضرب من الأعشاب الطفيلية الضارة بالمحصول القصصي، وأن التخلص منها أو مقاومة فتنتها من واجبات القاص الحصيف. وتصوّر كهذا ضارٌّ في تقديري بالقصة القصيرة خصوصاً، والأعمال السردية عموماً، بالنظر إلى الوظائف الفنية الكبيرة التي تنهض بها الجملة الشعرية. ويمكن القول بشكل عام إن الجملة الشعرية سلاح ذو حدين في يد القاص، إذا استُخدمت باقتصاد وحصافة بحسب متطلبات السياق أَثْرت العمل القصصي وأضفت عليه لمسة جمالية ساحرة، وإذا تكاثرت وفق منطقها الخاص، على نحو يتصادم مع منطق العمل القصصي، أعاقت نموّه الطبيعي، وأثمرت كائنا مشوّهاً، قد يكون جميل الملامح، بهيّ الصورة، ولكنه عاجز عن السعي باستقامة ورشاقة في غابة السرد.

ويمكن إجمال الوظائف الفنية للجملة الشعرية فيما يأتي:

- تأطير عملية التلقي

وهو تقديم الحدث أو سلسلة الأحداث من خلال صورة معيَّنة تفرض على القارئ إطاراً إدراكيّاً معيّناً. ومن أمثلته المعبِّرة تقديم عملية الحوار المحكوم برغبة الاقتناص المتبادلة بين مواطن عماني ومهاجرة سورية من خلال صورة لعبة النرد، في قصة (في مقهى شكسبير) لمحمد اليحيائي[58]، حيث يُزْرع القارئ بشكل سلس في أجواء الترقب والإثارة والتحدي:

"رمى حجره في مربع فتنتها وهو على يقين أنه ربح جولة" ص36.

"لكن علي بن ناصر وجد في كلمة ظروف مدخلاً لأن يرمي حجره نحو مربع أقرب إلى بغيته" ص36.

"لم يكن له التراجع وقد اقترب إلى هذا الحد من هذا الصنف المستورد الفاخر، فخضّ حجره مجدَّداً ونفخ فيه وقذف به أبعد" ص38.

- بعث المناخ النفسي للحدث

وهو قريب مما ورد في الوظيفة الأولى، إلا أن تلك تركّز على الناحية الإدراكية، حيث يمكن تأويل الأحداث وتفسير وقائعها من خلال صورة معينة، أما هذه فتركّز على الحالة النفسية حيث تستدعى صورة أو مجموعة صور قادرة على بعث مشاعر وأحاسيس مقاربة لتلك التي يتوخَّى الكاتب إثارتها في نفس قرائه، وهي مشاعر متصلة بالحدث الذي يُرْوى أو المشهد الذي يُوصَف. وفي كثير من الأحيان تنهض الصورة الواحدة بالوظيفتين معاً.

- تشكيل البنية القصصية وإنماؤها

كما تعمل بعض الأساليب البلاغية على تطوير بنية القصيدة، من خلال العلاقات اللفظية والمعنوية، تعمل على إنماء بنية القصة، وقد تعمل على تشكيلها منذ البدء. من ذلك الأمثلة التي ذكرناها في الفقرة (4-4) من هذا البحث، حيث عملت الجناسات والتماثلات اللفظية على إنجاز البنية القصصية في تلك القصص. وقد نضيف إلى تلك الأمثلة قصة (ثلاث رقصات في مولبورن) ليحيى المنذري[59]؛ حيث يرصد الكاتب ثلاثة مشاهد يعبّر عنها من خلال صورة الرقص، ومن الواضح أن التماثل الدلالي الذي أنتج صورة الرقص المشتركة يمثِّل هيكل هذه القصة وعصبها.

- التشويق

يتطلَّب حصاد المعنى من التعبيرات الشعرية سلوك طُرُقٍ أطول، قد تكون ملتوية ومتداخلة، يتكشّف المعنى من خلالها بشكل متدرج، والتدرّج يرفع درجة التشويق،

ويمنح القارئ فرصة التفاعل الإيجابي مع النص إذا تم بشكل سلس، عبر سلسلة من الطرق الجميلة التي لا تخلو من الطرافة والإدهاش.

- إمتاع القارئ

من غايات الأدب بشكل عام إحداث قدر من اللذَّة في المتلقي، ولذة النص أحد أسباب قراءته المتجددة، والجمل الشعرية تنجح في نماذجها المميزة في إدهاش القارئ بالتقاطات طريفة أو مقارنات عجيبة، وقد تتجاوز الإدهاش إلى الإبهار، وهو ما يضفي على النص لمسة ساحرة، وذلك كله يسهم في إطراب القارئ والترقِّي به في مراقي النشوة الأدبية.

12 - كلمة ختامية

ختاماً، وبعد اطلاع جيِّد على النتاج القصصي العماني القصير، سواء ما كان منه في إطار هذه الدراسة أو خارجها، يمكن القول إن القاصَّ العماني يُعْنى بطريقة التعبير أكثر من عنايته ببناء الحدث القصصي نفسه. وإزاءَ الأحداث البسيطة العادية التي تُبْنى عليها معظم القصص العمانية القصيرة، يقف الدارس على ثراء في طرائق التعبير وأساليب العرض. وبقدر ما تنفتح القصة القصيرة على الفضاء الشعري وتستثمر أدواته على مستويات عديدة، تنفتح على فضاءات السينما والرواية والسيرة الذاتية وغيرها. وفي مواضع كثيرة، يلمس القارئ هاجس البحث عن الأسلوب السردي الملائم الذي ينتاب القاص قبل عملية الكتابة وفي أثنائها، صحيح أن الأخير يعرضه باعتباره شكلاً من أشكال التجديد الذي يُشْرِك من خلاله قارئه في سرد الحكاية، إلا أنه في مواضع ليست بالقليلة يبدو خياراً مفروضاً على التجربة الحكائية طلباً للتنويع والتجريب أكثر من كونه منبثقاً عن احتياجاتها الفنية، ليفصح بذلك عن الواقع الذي أشرنا إليه، والذي يأسر القاص العماني في همِّ البحث عن طريقة مبتكرة في تقديم حكاية عادية.

الهوامش والمراجع

(1) – المجموعات القصصية التي أخضعت للمسح الوصفي العام، مرتبة بحسب تاريخ صدور الطبعة الأولى، هي:

- الزبيدي، أحمد: **انتحار عبيد العماني**، طبعة حديثة، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2013. (صدرت الطبعة الأولى 1985).
- المنذري، يحيى سلام: **نافذتان لذلك البحر**، ط1، 1993. (بدون بيانات للناشر).
- الأخزمي، يونس: **حبس النورس**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
- خلفان، بشرى: **رفرفة**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
- الفارسي، عبد العزيز: **العابرون فوق شظاياهم**، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2005.
- الرحبي، محمود: **بركة النسيان**، ط1، مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2006.
- حمد، هدى: **ليس بالضبط كما أريد**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والنادي الثقافي، 2009.
- المغيزوي، رحمة: **سفر المنامات**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2009.
- القاسمي، زهران: **سيرة الحجر 1**، ط1، دمشق: دار الفرقد، 2010.
- المزروعي، الخطّاب: **الرائحة الأخيرة للمكان**، ط2، دمشق: دار نينوى، 2011.
- الرحبي، محمد سيف: **الصفرد يعود غريباً**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والنادي الثقافي، 2012.
- حمد، هدى: **الإشارة برتقالية الآن**، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2013.
- سعود، حمود: **عمامة العسكر**، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2013.
- الشكيلي، حمود: **النهايات ليست مفتوحة**، ط1، عمّان: درا فضاءات، 2013.
- عبدالله، عبد الحكيم: **استراق**، ط1، المنامة ومسقط: مسعى للنشر والتوزيع والنادي الثقافي، 2013.
- حبيب، مازن: **البطاقة الشخصية للعمانيين**، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2014.
- خلفان، بشرى: **حبيب رمان**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2014.
- الرواحي، معاوية: **جمجمة مهترئة**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2014.
- عبدالله، خليفة عبدالله: **هسهسات الوحشة**، ط1، بيروت ومسقط: مؤسسة الانتشار العربي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2014.
- النبهاني، وليد: **المنسأة والناي**، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2015.
- المنذري، يحيى سلام: **حليب التفاح**، ط1، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، 2016.

- اليحيائي، محمد: **البيت والنافذة**، ط1، كندا: مسعى للنشر والتوزيع، 2017.

من الجدير بالملاحظة أن بعض المجموعات القصصية الواردة في هذه القائمة لم يُقتبس منها شواهد في متن الدراسة، اكتفاءً بالشواهد المقتبسة من المجموعات الأخرى، إلا أنها كانت حاضرة على الدوام، في أثناء عمليات الفحص والدراسة وتقييد الملاحظات العامة.

(2) ستانولي، إيف: **الأجناس الأدبية**، ترجمة محمد الزكراوي، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2014، ص 8-9.

(3) لأجناس الأدبية، ص40.

(4) من الكتب التي اعتنت بالكشف عن آثار مفهوم الصنعة في النقدية العربية القديمة في بعديها الفلسفي والبلاغي:

- عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992م، ص85 وما بعدها.

(5) Peer, Willie Van: Stylistics and Psychology: Investigations of foregrounding, Croom Helm, London- Sydney- Wolfeboro- New Hampshire, 1986, pp9-10.

(6) كوين، جون: **النظرية الشعرية**، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص223.

(7) شيفير، جان ماري: **ما الجنس الأدبي؟** ترجمة: غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د.ت. ص60.

(8) ما الجنس الأدبي؟ ص55.

(9) ما الجنس الأدبي؟ ص119.

(10) رشدي، رشاد: **فن القصة القصيرة**، القاهرة: مكتبة الإنجلو المصرية، د.ت. ص11.

(11) لطيف، حسن سعد ورزيج، ستار جبار: معالم البناء القصصي في شعر امرئ القيس. **مجلة جامعة ذي قار**، جامعة ذي قار: العدد3، المجلد3، كانون الأول، 2007م، ص46.

(12) عائشة، سواعدية: **تجليات السرد في الشعر العربي القديم**، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ب.ت، ص8.

(13) ممن درس العلاقة بين التدوير وتسريد الشعر الشاعر والناقد التونسي فتحي النصري:

- النصري، فتحي: **بنية البيت الحر**، ط1، تونس: مسكلياني للنشر والتوزيع، 2008، ص77-127.

(14) من ذلك مثلاً:

- ناظمي، زهراء: اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، **مجلة حوليات التراث**، جامعة مستغانم: العدد 13، 2013.
- عمارة، حسين: اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان- رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي نموذجاً، **مجلة مقاليد**، جامعة قاصدي مرباح: العدد 1، 2011.

(15) خلف، سلام أحمد: السرد القصصي في شعر أبي تمام، مجلة كلية الآداب، **جامعة بغداد**: المجلد1، العدد 101، 2012، ص211.

(16) المنسأة والناي، ص39.

(17) الصفرد يعود غريبا، ص37.

(18) هسهسات الوحشة، ص15.

(19) هسهسات الوحشة، ص27.

(20) هسهسات الوحشة، ص73.

(21) حليب التفاح، ص33.

(22) حليب التفاح، ص59.

(23) العابرون فوق شظاياهم، ص47.

(24) البطاقة الشخصية للعمانيين، ص35.

(25) البيت والنافذة، ص47.

(26) انتحار عبيد العماني، ص103.

(27) انتحار عبيد العماني، ص111.

(28) انتحار عبيد العماني، ص121.

(29) انتحار عبيد العماني، ص73 (بالإضافة لما ورد فيما سبق).

(30) انتحار عبيد العماني، ص59.

(31) انتحار عبيد العماني، ص178.

(32) العابرون فوق شظاياهم، ص48.

(33) وفي الصفحة نفسها نقف على هاتين الجملتين: (وتساقطت ذكرى الغياب مدائن، طوت الرحيل بأعين مترقبة)، وهما تشكلان بيت شعر مكتملاً على وزن الكامل، وقد كتب مندمجاً في صلب الفقرة. ونموذج آخر نقف عليه ص110. هذا فضلاً عن عدد من الجمل تمثل أنصاف أبيات لا أبياتا كاملة.

(34) الباقلاني، أبوبكر محمد بن الطيب: **إعجاز القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط3، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص 53-54.

(35) حبس النورس، ص49.

(36) حبس النورس، ص 48-49.

(37) العابرون فوق شظاياهم، ص99.

(38) العابرون فوق شظاياهم، ص49.

(39) حليب التفاح، ص117.

(40) الصفرد يعود غريبا، ص59.

(41) البطاقة الشخصية للعمانيين، ص65.

(42) البطاقة الشخصية للعمانيين، ص41.
(43) حبيب رمان، ص15.
(44) حليب التفاح، ص101.
(45) الإشارة برتقالية الآن، ص83.
(46) العابرون فوق شظاياهم، ص47.
(47) حبس النورس، ص47.
(48) سفر المنامات، ص95.
(49) الإشارة برتقالية الآن، ص91.
(50) المنسأة والناي، ص67.
(51) المنسأة والناي، ص35.
(52) البيت والنافذة، ص47.
(53) البيت والنافذة، ص51.
(54) انظر على سبيل المثال: الحجري، حميد بن عامر: **الأسلوبية الإحصائية في تشخيص البنية**، ط1، كندا ومسقط: مسعى للنشر والتوزيع والجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2018، ص363.
(55) انظر: الحجري، حميد بن عامر: **حفر في مخيلة الذئب**، ط1، مسقط: وزارة التراث والثقافة، 2007، ص170.
(56) المنسأة والناي، ص67.
(57) العابرون فوق شظاياهم، ص47.
(58) البيت والنافذة، ص31.
(59) حليب التفاح، ص125.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʾAl-ʾAẖzamī, Yūnis : **Ḥabs ʾan-nawras,** 1st ed, Bayrūt : ʾAl-Muʾassasah ʾal-ʿArabiyyah lid-dirāsāt wan-našr, 1996.

(2) ʾAl-Bāqillānī, ʾAbū bakr Muḥammad ʾibn ʾaṭ-Ṭayyib : **ʾIʿġāz ʾal-Qurʾān,** Taḥqīq : ʾAs-sayyid ʾAḥmad Ṣaqir, third edition, Cairo : Dār ʾal-Maʿārif.

(3) Ḥabīb, Māzin : **ʾAl-biṭāqah ʾaš-šaẖṣiyyah lilʿumāniyyīn**, 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2014.

(4) ʾAl-Ḥaġrī, Ḥumayd Bin ʾĀmer : **ʾAl-ʾuslūbiyyah ʾal-ʾiḥṣāʾiyyah fī taṣẖīṣ ʾal-binyah,**

1st edition, Canada : Masʿā lin-našr wa ʾat-tawzīʿ, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2018.

(5) ʾAl-Ḥaġrī, Ḥumayd Bin ʾĀmer : **Ḥafr fī muḫayyilat ʾaḏ-ḏiʾb,** 1st edition, Masqaṭ : Ministry of Heritage and culture, 2007.

(6) Ḥamad, Hudā : **ʾal-ʾIšārah burtuqāliyyah ʾal-ʾān**, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2013.

(7) Ḥamad, Hudā : **Laysa biḍ-ḍabṭ kamā ʾurīd,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : Cultural Club, 2009.

(8) Ḥalfān, Bušrā : **Ḫabīb rummān,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2014.

(9) Ḥalfān, Bušrā : **Rafrafah,** 1st ed, ʾAl-Muʾassasah ʾal- ʿArabiyyah lid-dirāsāt wa ʾan-našr, 2004.

(10) Ḥalaf, Salām ʾAḥmad : ʾAs-sard ʾal-qaṣaṣī fī šiʿr ʾAbī Tammām, **Mağallat Kulliyyat ʾal-ʾĀadāb**, Ğāmiʿat Baġdād : 1st volume, issue 101, 2012.

(11) ʾAr-raḥbī, Muḥammad Sayf : **Aṣ-ṣifrid yaʿūd ġarīban,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : Cultural Club, 2012.

(12) ʾAr-raḥbī, Maḥmūd : **Birkat ʾan-nisyān,** 1st ed, Masqaṭ : Ministry of Heritage and Culture, 2006.

(13) Rušdī, Rašād : **Fan ʾal-qiṣṣah ʾal-qaṣīrah,** Cairo: Maktabat ʾal-Inğlu ʾal-Maṣriyyah.

(14) ʾAr-rawāḥī, Muʿāwiyah : **Ğumğumah Muhtariʾah,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2014.

(15) ʾAz-zubaydī, ʾAḥmad : **ʾIntiḥār ʿubayd ʾalʿumānī** , Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2013.

(16) Stānūlī, ʾīf : **ʾAl-ʾğnās ʾAl-ʾadabiyyah,** translated by Muḥammad ʾAz-zakrāwī, 1st ed, Bayrūt : ʾAl-Munaẓẓamah ʾal- ʿArabiyyah littarğamah, 2014.

(17) Suʿūd, ḥumūd : **ʿImāmat ʾal-ʿaskar,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2013.

(18) ʾAš-šukaylī, ḥumūd : **ʾAn-nihāyāt laysat maftūḥah,** 1st ed, ʿAmmān : Dār Faḍāʾ āt, 2013.

(19) Šifir, Ğān Mārī : **Mā ʾal-ğins ʾal-ʾadabī?**, translated by: Ġassān ʾAs-sayyid, Dimašq : ʾIttiḥād ʾal-Kuttāb ʾal-ʿArab.

(20) ʿĀʾišah, Swāʿidiyyah : **Tağalliyāt ʾas-sard fī ʾaš- šiʿr ʾal-ʿArabī ʾal-qadīm,** Ğāmiʿat Moḥammad ʾal-Bašīr ʾal-ʾIbrāhīmī, Kulliyyat ʾal-ʾĀadāb wa ʾal-Luġāt, Qism ʾal-Luġah wa ʾal-ʾAdab ʾal-ʿArabī.

(21) ʿAbdullah, ʿAbdulḥakīm : ʾ**Istirāq**, 1st ed, ʾAl-Manāmah : Masʿā lin-našr wa ʾat-tawzīʿ, Masqaṭ : Cultural Club, 2013.

(22) ʿAbdullah, ʿAbdullah Ḫalīfah : **Hashasāt ʾal-waḥšah**, 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2014.

(23) ʿUṣfūr, Ǧābir : ʾ**Aṣ-ṣūrah ʾal-fanniyyah fī ʾat-turāṯ ʾan-naqdī wa ʾal-balāġī ʿinda ʾal-ʿarab,** Bayrūt : ʾAl-Markaz ʾAṭ-ṭaqā fī ʾal-ʿArabī, 1992.

(24) ʿIlmārah, Ḥusayn : ʾAl-Luġah ʾaš-šiʿriyyah wa dawruha fī taškīl ǧamāliyat ʾal-makān-riwāyat Fawḍā ʾal-Ḥawās li ʾAḥlām Mistġānmī namūḏaġan, **Mağallat Maqālīd,** Ǧāmiʿat Qāṣidī Mirbāḥ : Issue 1, 2011.

(25) ʾAl-Fārisī, ʿAbd ʾal-ʿAzīz : ʾ**Al-ʿĀbirūna fawqa šaẓāyāhum**, 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2005.

(26) ʾAl-Qāsimī, Zahrān : **Sīrat al-ḥajar** 1**,** 1st ed, Dimašq : Dār ʾal-Farqad, 2010.

(27) Cohen, John : ʾ**An-naẓariyyah ʾaš-šiʿriyyah,** translated by ʾAḥmad Darw īš, Cairo: Dār Ġarīb lṭṭibāʿah wa linnašr wa ʾat-tawzīʿ,2000.

(28) Laṭīf, Ḥasan Saʿd wa Ruzayǧ, Sattār Ǧabbār : Maʿālim ʾal-bināʾ ʾal-qaṣaṣī fī šiʿr ʾImriʾ ʾal-Qays. **Mağallat Ǧamiʿat Ḏī Qār,** Ǧamiʿat Ḏī Qār : issue3, volume 3, December, 2007.

(29) ʾAl-Mazrūʿī, Al-ḫaṭṭāb : ʾ**Ar-rāʾiḥah al-ʾaḫīrah lilmakān,** 2nd ed, Dimašq : Dār nīnawā, 2011.

(30) ʾAl-Muġayzwī, Raḥmah : **Safar al-manāmāt,** 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, Masqaṭ : The Omani society for Writers and Literati, 2009.

(31) ʾAl-Manḏirī, Yaḥyā Salām : **Ḥalīb ʾat-tuffāḥ**, 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2015.

(32) ʾAl-Manḏirī, Yaḥyā Salām : **Nāfiḏatān liḏālik ʾal-baḥr**, 1st ed, 1993.

(33) ʾAn-nabhānī, Walīd : ʾ**Al-Minsảah wa ʾAn-nāy**, 1st ed, Bayrūt : Muʾassasat ʾal-ʾIntišār ʾal-ʿArabī, 2015.

(34) ʾAn-nasrī, Fatḥī : **Binyat ʾal-bayt ʾal-ḥur**, 1st ed, Tūnis : Miskilyānī lin-našr wa ʾat-tawzīʿ, 2008.

(35) Nāẓimī, Zahrāʾ : ʾAl-Luġah ʾaš-šiʿriyyah fī riwāyat Fawḍā ʾal-Ḥawās li ʾAḥlām Mistġānmī, **Mağallat Ḥawliyyāt ʾat-Turāṯ,** Ǧamiʿat Mistġānm : 1ssue 13, 2013.

(36) ʾAl-yaḥyāʾī, Muḥammad : ʾ**Al-bayt wa ʾAn-nāfiḏah,** 1st ed, Canada : Masʿā lin-našr wa ʾat-tawzīʿ, 2017.

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

تأسس عام ١٩٩٤م - جامعة الكويت

مدير المركز

د. فيصل مخيط أبو صليب

يصدر عن المركز

* سلسلة الإصدارات الخاصة.
* سلسلة إصدارات الاستكتاب.
* سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
* سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
* سلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.
* سلسلة التقارير الاستراتيجية.
* سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
* مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
* سلسلة الدراسات المترجمة.
* سلسلة دراسات قياس الرأي العام.

سلسلة الإصدارات الخاصة - سلسلة علمية محكمة

تعني موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية، وتخضع للتحكيم العلمي.

قواعد النشر

أولاً: أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا، التربية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام، التراث (الآثار والحضارة والفنون).

ثانياً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.

ثالثاً: لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أخرى.

رابعاً: ألا يقل عدد كلمات الدراسة عن(٢٥,٠٠٠) كلمة (بحدود١٠٠ صفحة) (A4) لسلسلة الإصدارات الخاصة والاستكتاب، و (٨,٧٥٠) كلمة بحدود (٣٥) صفحة لسلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.

خامساً: يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

الاشتراكات	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
	الأفراد	٤ د.ك	٤ د.ك	١٤ دولاراً
	المؤسسات	٢٥ د.ك	٢٥ د.ك	١٤ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم مدير المركز

ص.ب: ٦٤٩٨٦ الشويخ (ب) - الرمز البريدي: ٧٠٤٦٠ الكويت

هاتف: ٢٤٩٨٤٦٥٨ - ٢٤٩٨٤٦٣٩ - ٢٤٨١٦٨٢٤ (المفتاح الدولي ٠٠٩٦٥) فاكس: ٢٤٨١٤٢٩٥

البريد الإلكتروني	العنوان الإلكتروني لصفحة المركز
Gulf_center@yahoo.com	www.cgaps.kuniv.edu