جامعة اليرمـــوك

كليـــــــة الآداب

قسم اللغة العربية

تداخل الأجناس الأدبية في القصة العمانية القصيرة

٢٠٠٠ - ٢٠١٤م

Overlapping genres in Oman's short story

2000 - 2014

إعـــداد:

سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري

إشـــراف:

الأستاذ الدكتور نبيـــل حـــداد

سبتمبر ٢٠١٥م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

جامعة اليرمـــوك

كليـــــــة الآداب

قسم اللغة العربية

تداخل الأجناس الأدبية في القصة العمانية القصيرة

٢٠٠٠ - ٢٠١٤م

إعـــداد:

سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري

ماجستير مناهج اللغة العربية وأساليب تدريسها / جامعة السلطان قابوس / ٢٠٠٣م

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة تخصص (اللغة العربية- أدب ونقد)، جامعة اليرموك، إربد، المملكة الأردنية الهاشمية.

نُوقشت هذه الأطروحة بتاريخ ٢٠١٥/٩/٢٨، ووافق عليها:

الأستاذ الدكتور نبيل حداد ..... مشرفا ورئيسا

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ ..... عضوا

الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف ..... عضوا

الأستاذ الدكتور إبراهيم خليل ..... عضوا

الدكتور نايف العجلوني ..... عضوا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الإهـــداء

إلى سدرةٍ مزروعة في القلب، وواحةٍ أفيء إلى ذكراها كل حين..

إلى روح أمي الطاهرة.

إلى يدٍ حصدت التعب لترسم لي طريق العلم، وقلبٍ رافقني بالدعاء..

إلى روح أبي الغالي.

إلى من حملت حقيبة سفري إلى طريق العلم، واستودعتني الله بقلب أم..

إلى أختي عائشة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شـــكر وتقدير

الحمد لله الذي لا رادَّ لفضله، ولا مانع لعطائه، ولا معبود سواه، أحمده حمد الشاكرين أن منّ عليّ بإتمام هذا العمل، وأن أعانني وهيأ لي من الأسباب ما ساعدني على ذلك، وأصلّي وأسلّم على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم- وعلى آله وصحبه أجمعين.

وفي مقام الاعتراف بالجميل، ورد الفضل إلى أهله، يطيب لي أن أدوّن عظيم شكري، وجزيل امتناني لبلد طيب أدرك قيمة العلم، فأراد لأبنائه أن يكون لهم منه أوفر الحظ، ولأساتذة علماء، وأهل كرام، وأخوة أجلاء، منحوني كل الخير، وكل المحبة، دون أن يشعرني أحد منهم أنني المُريد، وهو المُعطي، فكانوا عونا وسندا وأصحاب فضل -بعد الله عزّ وجلّ- في أن ترى هذه الدراسة النور.

وفي البداية فإنه من الواجب أن أقدم شكري وامتناني لبلدي الحبيب سلطنة عُمان، وأخص بهما وزارة التعليم العالي، وسفارة السلطنة بالمملكة الأردنية الهاشمية، فقد كانت فرصة كريمة مُنحت إياها من قبلهما لإتمام دراستي لمرحلة الدكتوراه، فكل الشكر والتقدير للعشق الذي لا ينضب.

وللحق والعرفان، فإن من يستحق الشكر في البداية أيضا، هو أستاذي الدكتور نبيل حداد، الذي كان لي شرف التلمذة على يديه، فرعى فكرة هذه الدراسة منذ بدايتها، وأخذ بي وبها في رفق وأناة عبر مسيرة البحث، يفيض عليّ من علمه، ويمنحني من وقته وجهده في وفاء وإخلاص دون كلل أو ملل. فجزاه الله عن كل ذلك خير الجزاء.

كما أتقدم بوافر الشكر والتقدير لأستاذتي الدكتورة مي أحمد يوسف، تلقفتني طالبا مغتربا، فتعهدتني بفيض علمها، وحسن تعاملها المعهود، وكرم أخلاقها، وسعة صدرها، وكان لتوجيهاتها السديدة بالغ الأثر في تخطّي كثير من الصعوبات والعقبات التي واجهتني.

وجزيل الشكر والاحترام أخطه لأستاذي الدكتور خليل الشيخ، فهو الأستاذ الفاضل الذي لم يبخل عليّ أبدا في توجيه النصح والإرشاد طوال فترة دراستي للدكتوراه بالجامعة، فأغدق عليَّ كثيرا من علمه وخلقه، فطوبى له، وحسن مآب.

كما لا يفوتني أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور إبراهيم خليل، والدكتور نايف العجلوني، عالمان جليلان شرّفاني بالموافقة على قبول مناقشة أطروحتي هذه، فشكرا لتجشمهما عناء القراءة ولملاحظاتهما القيمة، وإني أسأل الله أن يمد في عمريهما ويمتعهما بالصحة والعافية.

وحينما تقف كلمات الشكر عاجزة عن الإيفاء بما في النفس من امتنان وتقدير لكل من ساندني لإتمام هذه الأطروحة، وتبقى المساحة قاصرة عن استيعاب الشكر والتقدير لأصحاب الفضل جميعا؛ فإنني ابتهل إلى المولى عزّ وجلّ أن يجزي: أسرتي، وأصدقائي، وزملائي، وطلبتي، خير الجزاء، وأدعو لهم بالتوفيق جميعا لما يحبه ويرضاه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الملخص

تداخل الأجناس الأدبية في القصة العمانية القصيرة ٢٠٠٠ - ٢٠١٤

إعداد

سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل حداد

وهنت الفروق الحاسمة بين الأجناس الأدبية بحسب التوجهات النقدية الحديثة، فأصبحت هذه الأجناس تميل إلى التمرد على الحدود، فكان أن اتسمت بصفاتها الثقافية والعلمية والأدبية، التي كان من أهم خصائصها الانفلات على الضوابط، وتزداد تلك السمات انفلاتا بازدياد وعي المبدع، الذي طالما سعى إلى تهجينها، قاصدا الخروج على القالب النمطي، واستحداث قوالب أكثر تماشياً مع ما يحاول تشكيله في صيغ إبداعية توافق وعيه وتنسجم مع شخصيته ورؤيته.

وهدفت هذه الدراسة إلى محاولة إثبات صلة القصة القصيرة وتداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر، والرواية، والمسرحية)، فانطلقت في تعاملها مع هذه الأجناس باعتبارها مفهوما مرنا ومفتوحا، يسمح بالتعدد والتداخل، فالجنس الأدبي ليس معطى ثابتا، وإنما يتغير من حقبة زمنية إلى أخرى نتيجة لتغير العلاقات بين الأنساق المكونة لذلك الجنس، لذا فغير مجدٍ إقامة أي تصنيف أجناسي صارم لأي نوع من الأجناس الأدبية.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول، سعى الفصل الأول منها إلى كشف التداخل بين القصة العمانية القصيرة والشعر، وقام على تتبع تجليات ذلك التداخل وصوره من خلال خمس سمات شعرية برزت في القصة العمانية القصيرة، هي: شعرية العتبات النصية، وشعرية اللغة، والراوي، والزمن، والمكان. أما الفصل الثاني، فهدف إلى تسليط الضوء على العلاقة بين القصة العمانية القصيرة والرواية، ومحاولة الكشف عن بنية الرواية القصيرة، باعتبارها الشكل الأقرب إلى بنية القصة القصيرة، ولأنها تقع في منطقة وسطى بين الجنسين، كما تتبع إشكالية التجنيس في حلقات القصص، حيث تتفاعل القصة القصيرة بصورة غير مباشرة مع الرواية. بينما وقفت الدراسة في فصلها الثالث على مسألة تداخل القصة العمانية القصيرة مع المسرحية، فعرضت عناصر البناء الدرامي التي استعارتها القصة العمانية القصيرة من المسرحية، وهي: الحدث، والحوار، والشخصيات، والبنية الزمنية، والبينة المكانية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
الملخص باللغة العربية	ز
فهرس المحتويات	هـ
المقدمة	١
التمهيد	
المبحث الأول: تداخل الأجناس الأدبية.	١٧
أولا- الأجناس الأدبية: مفهومها وإشكالية تصنيفها.	١٧
ثانيا- علاقة القصة القصيرة بالأجناس الأدبية الأخرى.	٢٨
المبحث الثاني- التجريب في القصة العمانية القصيرة.	٣٣
- حول مفهوم التجريب في القصة القصيرة.	٣٣
- الريادة والتأصيل.	٣٧
- من الواقعية إلى التجريب.	٤٢
- من ملامح التجريب في مطلع الألفية الثالثة.	٤٨
١- القصة النسائية.	٤٩
٢- القصة القصيرة جدا.	٥١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول: تداخل القصة العمانية القصيرة مع الشعر.	
أولا– مفهوم الشعرية.	٥٦
ثانيا– شعرية القصة القصيرة.	٦٨
١. العتبات النصية.	٧٤
١ : ١ عتبة العنوان.	٧٦
١ : ٢ عتبة التصدير.	٨٣
١ : ٣ عتبة الاستهلال (البداية).	٨٧
١ : ٤ عتبة الإقفال (النهاية).	٩١
٢. اللغة.	٩٣
٢ : ١ المفارقة.	٩٨
٢ : ٢ التناص.	١٠٢
٢ : ٣ التكرار.	١١٦
٢ : ٤ الرمز.	١٢٥
٢ : ٥ الصورة.	١٣٢
٢ : ٦ اللون.	١٣٦
٢ : ٧ التكثيف.	١٤٠
٣. الراوي.	١٤٢
٤. الزمن.	١٥٧
٥. المكان.	١٦٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني- تداخل القصة العمانية القصيرة مع الرواية.	
أولا– بين القصة القصيرة والرواية.	١٧٠
ثانيا– النوفيلا (الرواية القصيرة).	١٨٢
١– السفر آخر الليل، ليعقوب الخنبشي.	١٩٠
٢– منامات، لجوخة الحارثي.	١٩٥
٣– ديازبيام، لحسين العبري.	٢٠٦
ثالثا– حلقة القصص القصيرة (المتوالية القصصية):	٢١١
١– عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، لسليمان المعمري.	٢١٥
٢– لا يجب أن تبدو كرواية، لهلال البادي.	٢٢٠
٣– طيور بيضاء طيور سوداء، لمحمد اليحيائي.	٢٢٥
الفصل الثالث: تداخل القصة العمانية القصيرة مع المسرحية.	
أولا– بين القصة القصيرة والمسرحية.	٢٣٠
ثانيا– الدراما (مفهومها، وعلاقتها بالقصة القصيرة).	٢٣٤
ثالثا– عناصر البناء الدرامي في القصة العمانية القصيرة:	٢٣٩
١– الحدث.	٢٣٩
٢– الحوار.	٢٧٥
٣– الشخصيات.	٣٠٦
٤– البنية الزمنية.	٣١١
٤– البنية المكانية.	٣١٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة.	٣٢١
المصادر والمراجع.	٣٢٤
ببليوغرافيا المجموعات القصصية العمانية حتى نهاية عام ٢٠١٤.	٣٥١
الملخص باللغة الإنجليزية.	٣٥٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة.	٣٢١
المصادر والمراجع.	٣٢٤
ببليوغرافيا المجموعات القصصية العمانية حتى نهاية عام ٢٠١٤.	٣٥١
الملخص باللغة الإنجليزية.	٣٥٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

- ١ -

يدور جدل طويل حول طبيعة العلاقة بين النصوص الأدبية والجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وقد ظل هذا الجدل قائما منذ أرسطو إلى الآن، ولعل مرد ذلك إلى تطور الأجناس الأدبية القديمة، وظهور أخرى جديدة تمزج بين مختلف أشكال الكتابة، وقد تعالت النظرية الأدبية الحديثة على الفروق بين الأجناس الأدبية، غير أن ذلك التعالي الذي يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة كان لا بد أن يكون له ضوابط مقنعة، فلكل نص حدوده التي تحفظ له أجناسيته وكيفية تلقيه.

وقد شهد الأدب العربي الحديث صورا كثيرة تعكس ذلك التداخل بين الأجناس الأدبية، وكانت القصة القصيرة واحدة من الأجناس التي استوعبت ذلك التداخل، ويرجع ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة ومرونتها، مما هيّأها للتداخل مع غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، فهي جنس يمتاز بقابليته للتنوع والإفادة من مختلف المصادر، ثم إنها ذات شكل طيّع يتيح لكاتبها حرية واسعة، فقوالبها تتعدد بين الأقصوصة، والقصة القصيرة، والقصة، والقصة الطويلة، وغيرها. ولعلنا لا نحيد عن الصواب إن قلنا إنها من أكثر الأجناس انسجاماً مع متطلبات العصر الحديث، على اعتبار أن الحياة فيه أصبحت أشد تعقيداً وأكثر تشابكاً في جزئياتها من ذي قبل، فاستدعت الانتقال إلى مرحلة تُمنح فيها الخصوصية لتلك الجزئيات، ويُعطى كل منها حقه، وهو ما استطاعت أن تقدمه القصة القصيرة بتركيز عناصر بنائها على فكرة واحدة، وزاوية معينة من زوايا الحياة المتشعبة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن ما سبق يشير بوضوح إلى سمة من أهم سمات القصة القصيرة، وهي سمة "المرونة" التي تؤهلها دائماً للتطور وتمثيل إيقاع العصر المتلاحق والتقاط حساسيته المتغيرة، ومن ثم لم يكن غريباً أن توظف القصة القصيرة أدوات الشعر والرواية والدراما والمقالة والفنون التشكيلية والسينما، وقبل ذلك لم يكن غريباً أن تحيي تقاليد الأنواع الشعبية كالخطابة والقصص الخرافية، والنكتة والنادرة وغيرها– بطريقة ما– في نسيجها الحديث المكتوب.

وبالرغم من تلك المرونة التي امتازت بها القصة القصيرة، إلا أن جل الدراسات التي اهتمت بمسألة تداخل الأجناس الأدبية وتفاعلها، وتناولتها بالبحث، تكاد تنحصر في مجال الرواية، وقد ساعد على ذلك عوامل بنائية عديدة تتصف بها الرواية، منها اتساع فضائها، وامتداد عالمها التخييلي، وقيامها على تعدد الأصوات وتنوع اللغات، وانعتاقها من بعض الشروط النقدية التي تضع قواعد صارمة تلزم الكتّاب باتباعها، كما حصل للقصة القصيرة والشعر والمسرح. فساعد ذلك كله الرواية على أن تتسم بالحوارية والانفتاح على بقية الأجناس الأدبية، وأتاح لها قدراً هائلاً من الحرية أثناء عملية الإنشاء الفني.

وبإزاء ذلك؛ نجد قلة في الدراسات العربية المتخصصة التي تناولت هذه الظاهرة في مجال القصة القصيرة على النحو الذي حظيت به الرواية، فتأتي هذه الدراسة للكشف عن طبيعة التفاعلات الممكنة بين القصص العمانية القصيرة والشعر والرواية والمسرحية، فهي تفحص طبيعة تلك التداخلات الممكنة، وتجلياتها في القصة العمانية القصيرة.

والدراسة الحالية إذ تنطلق من مقولة أن لكل جنس أدبي سماته وعناصره التي يتفرد بها؛ فإنها تسعى –دون أن تلغي البعد السابق– إلى تتبع انفتاح جنس القصة العمانية القصيرة على الشعر والرواية والمسرحية، والوقوف على تضامن الحدود الفاصلة بين تلك الأجناس لصالح مشترك

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يربط بينها ويخلق تداخلا يغني السرد في القصة القصيرة، ويسهم في تقديم مقاصدها ورؤاها دون أن يفقدها خصائصها النوعية، فتحقق من ذلك جماليات جديدة لا تخرجها عن فرادتها ولا تلغي هويتها باعتبارها وعاء فنيا يحتمل تأثير غيره من الأجناس الأدبية.

– ٢ –

من أجل بلوغ الرؤية السابقة، فإن الدراسة الحالية تقوم بجمع المادة الأدبية التي تمثل الحقبة الزمنية التي حددتها الدراسة في عنوانها، وعنيت بتحليل مادتها طبقا للتوصيفات النظرية التي حصلت عليها، وصولا إلى نتائجها التي تتفق أو تختلف مع تلك التوصيفات، وقد حاولت الدراسة الانطلاق في جانبها التطبيقي من تحليلات النصوص، مع المحافظة على الحوار الدائم بين عناصرها ومكوناتها، وذلك ضمن منهج يهتم بالتركيز على العمل الأدبي ومكوناته، دون إغفال دور المبدع والمتلقي في خلق النص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

– ٣ –

تطلبت الدراسة الحالية تقصي ما كتب من دراسات سابقة تتصل بموضوعها رغم قلتها، غير أنه ينبغي الإشارة أولا إلى ثلاث ملاحظات ترتبط بهذه الدراسات:

١– لم يضع الباحث يده على أية دراسة تناولت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في القصة القصيرة بصورة كاملة، باستثناء دراسة واحدة طبقت على القصة المصرية القصيرة في أواخر التسعينات من

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القرن المنصرم، وكل ما عثر عليه كان دراسات جزئية تناولت تداخل القصة القصيرة مع أحد الأجناس الأدبية، أو فصول في بعض الكتب تعرضت لعلاقتها بجنس من الأجناس، وسوف يعرض الباحث للدراسة السابقة المشار إليها أعلاه- على اعتبار أنها الأقرب للدراسة الحالية، كما سيعرض أهم الدراسات والفصول التي عرضت لهذه الظاهرة في ثناياها.

٢- لم تتوافر -على حد علم الباحث- أية دراسة في تداخل الأجناس الأدبية في القصة العمانية القصيرة، حتى كتابة هذه الدراسة، وكل ما عثر عليه الباحث كان عبارة عن دراسات أو صفحات في بعض الكتب تناولت علاقة القصة العمانية القصيرة بالشعر على الأغلب، وسوف يشير إليها الباحث في مكانها.

٣- لم يجد الباحث توازنا في العدد الإجمالي للدراسات السابقة التي درست تداخل الأجناس الأدبية في القصة القصيرة، فلقد كان مجمل تلك الدراسات ينصب على تتبع ذلك التداخل بين القصة القصيرة والشعر، أما دراستها بين القصة القصيرة والرواية، فكان محدودا، ولم يعثر الباحث إلا على دراسة واحدة وفصل في كتاب، في حين ندرت الدراسات التي تتبعت تداخل القصة القصيرة مع الدراما، فلم يقع الباحث إلا على دراسة واحدة فقط.

* * *

تقوم دراسة خيري دومة "تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠"[(١)]، على تتبع مسألة تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، وهي دراسة تضع لنفسها معيارا تتلمس من خلاله حجم التداخل في القصة المصرية القصيرة، وصورته، وهذا المعيار

(١) دومة، خيري، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هو ثلاثية: الملحمي، والغنائي، والدرامي. وهي تقوم على فكرة مفادها أن تلك الثلاثية أصبحت أكثر مرونة في الأدب المعاصر، فتداخلت أطرافها وفقدت كثيرا من معياريتها القديمة، لكنها في الوقت نفسه ظلت صالحة لتلمس كثير من الفروق النوعية بين النصوص.

وقد سعت دراسة دومة إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة البحثية مثل: إلى أي مدى توجد سمات مشتركة حقيقية وموضوعية بين القصص المصرية القصيرة، تسمح بوضعها تحت نوع واحد؟ وإلى أي مدى تتباين السمات بينها وتتناقض، بحيث تشكل كل قصة منها نوعا في ذاته، أو أنها مجرد كتابة عابرة للأنواع. وتوصلت الدراسة إلى أن القصة المصرية القصيرة التي عنيت بدراستها، تتداخل –بدرجات متفاوتة– مع أنواع أدبية مجاورة.

أما عن الدراسات التي تناولت تداخل القصة القصيرة بالشعر، فهي غير واحدة، وقد اختلفت فيما بينها من حيث المنهج المتبع، ومن حيث العناصر المدروسة، فمنها ما تناول عنصرا واحدا من عناصر الشعر التي استعارتها القصة القصيرة، ومنها ما تناول تجليات أكثر من عنصر أو ظاهرة شعرية في القصة القصيرة. ويأتي في مقدمة تلك الدراسات ما قام به إدوار الخراط ونشره في كتابيه "الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة الشعرية"[(١)]، و"مقالات في ظاهرة القصة– القصيدة ونصوص مختارة"[(٢)]، ففي الكتاب الأخير يتبنى الخراط مصطلح "القصة/ القصيدة"، وهو مصطلح يصف من خلاله نوعا من الكتابة القصصية الجديدة مارسها مجموعة من الكتاب الجدد –في تلك الحقبة– مثل: ناصر الحلواني، ومنتصر النقاش، واعتدال عثمان، وغيرهم.

(١) الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت– لبنان، دار الآداب، ١٩٩٣.

(٢) الخراط، إدوار، مقالات في ظاهرة القصة– القصيدة ونصوص مختارة، القاهرة– مصر، دار شرقيات، ١٩٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتحقق ظاهرة القصة/ القصيدة لدى إدوار الخراط، بأربعة شروط، أولها الوجازة. إذ أن شق القصيدة في القصة/ القصيدة يتطلب قدرا من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية، وثانيها هو شرط الكثافة والتركيز، وهو قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب، أما ثالثها، فهو إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء. أما أهمها وأفعلها، فهو في النهاية سيادة السردية، وذلك حتى لا تنسحب القصة/القصيدة إلى جنس الشعر.

وقد وجد صلاح فضل بعد معاينته لأعمال طه حسين وإبراهيم عبد المجيد وبعض كتّاب القصة القصيرة في الإمارات، في دراسته "شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"(١)، أن التداخل بين الشعر والقصة القصيرة يتم من خلال اتكاء القصة القصيرة على تقنيات تدفع بها إلى ذروة الفن القصصي، وهو يذهب إلى أن الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيدة أن ما ينجح في إحداهما –لا لالتصاقه بطبيعة التقنية– لا ينتظر له أن يوظف بالكفاية نفسها في الجنس الآخر، فمن المعروف مثلا أن التكرار من صميم شعرية القصيدة في مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية ، فإذا ارتكز عليه القصاص، اخفق في توليد التأثير المطلوب، وهو يرى أن أبرز ملامح الحداثة في شعرية القص هو توظيف العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها إلى درجة الرمز الفني من ناحية أخرى، مما يعدد معناها ويبدد نثريتها ويمنحها وجوداً مزدوجا خصبا هو من صميم أدبيتها.

(١) فضل، صلاح، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهرم– مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتوجه يمنى العيد في دراستها "شعرية القص وملامح التجديد في النص القصصي العماني"[(١)]، إلى دراسة ثلاث مجموعات قصصية عمانية هي: "بوابات المدينة" لمحمد بن سيف الرحبي، و"خرزة المشي" لمحمد اليحيائي، و"جمعوه وناس آخرين" لإسماعيل السالمي، وهي جميعها مجموعات صدرت في فترة التسعينات. وبالرغم من اتساع مدى عنوان الدراسة، ألا أن متنها قد انحصر في دراسة ملمح واحد من ملامح شعرية القص، فالباحثة تتقصى شعرية القصة العمانية من خلال الزمن، فتبحث اختزال زمنها في لحظة واحدة، أو من خلال تداخله مع أزمنة أخرى.

وتخلص الدراسة إلى أن الزمن في القصص العمانية يختزل نفسه ليتسع في القراءة، فيتقدم المشهد القصصي في لحظة من الزمن، كي يجد له مكانا في أكثر من زمن، كما أن بعض القصص العمانية تتحقق شعريتها بوساطة حوار الذات لذاتها والإحالة على صور لا تنتمي إلى زمن واحد.

ويُلحظ على الدراسة بأنها لم تقف على أرضية نظرية للشعرية أو القصصية أو شعرية القص على طولها وامتدادها، بل عنيت بالتطبيق مباشرة دون ارتكاز نظري على ما ذهبت إليه أو عرضت له من أحكام أو نتائج.

وتتبعت كوثر بنت محمد القاضي في دراستها "شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة: دراسة فنية في نتاج الربع الأول من القرن الخامس عشر الهجري ١٤٠٠- ١٤٢٥هـ"[(٢)]، ملامح

---

(١) العيد، يمنى، شعرية القص وملامح التجديد في النص القصصي العُماني، ندوة: أسئلة النص القصصي في عُمان، ٢٢-٢٤ سبتمبر، مسقط- عُمان، ١٩٩٦.

(٢) القاضي، كوثر بنت محمد، ٢٠٠٨، شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة: دراسة فنية في نتاج الربع الأول من القرن الخامس عشر الهجري ١٤٠٠-١٤٢٥هـ، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة من خلال أربعة محاور رئيسية: الحدث، والشخصيات، والزمن، والمكان. وتوصلت الباحثة إلى أن القصة السعودية القصيرة خضعت لسطوة الشعر الحر في بدايات مرحلة التجريب، لكنها ما لبثت أن رسمت لنفسها خطا مفارقا يمكنها من الموازنة بين الشعرية والنثرية.

ويُحسب لدراسة القاضي أنها وقفت على كل المجموعات القصصية التي مثلت حقبة الدراسة، وقد وصل عددها إلى أربع وثمانين وثلاثمئة مجموعة، ثم قامت بتصنيفها لاستخراج النماذج القصصية التي تتوافر فيها ظاهرة الشعرية ممثلة في المحاور الأربعة التي قامت بدراستها.

ومن الدراسات التي اهتمت بظاهرة الشعرية في القصة القصيرة، هو مجموع الدراسات التي قام بها إبراهيم خليل وضمنها في كتابه "شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس"[١]، وقد تتبع خليل من خلال دراساته التي بلغ عددها عشر دراسات، تجليات الشعرية، وتراسل الأجناس الأدبية في نماذج من القصة القصيرة عند عدد من كتّابها، فهو يدرس شعرية المكان عند رشاد أبو شاور، وتوظيف الأساليب الرمزية عند جمال أبو حمدان، كما يدرس تحولات المشهد السردي إلى مجازات مكثفة عند خليل قنديل، ويُعنى بدراسة المفارقة ملمحا من ملامح الشعرية المعاصرة عند كل من بسمة النمري، ومحمد طملية، وهند أبو الشعر.

وتقوم دراسة خالصة بنت خليفة السعدي "شعرية اللغة في القصة العمانية القصيرة"[٢]، على تتبع مظاهر شعرية اللغة في نتاج اثنين من كتّاب القصة القصيرة في عُمان، هما: سليمان

(١) خليل، إبراهيم، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، عمّان– الأردن، وزارة الثقافة، ٢٠١٠.

(٢) السعدي، خالصة بنت خليفة، ٢٠١١، شعرية اللغة في القصة العمانية المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عُمان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعمري، وعبد العزيز الفارسي. وتُعنى الدراسة بتحديد تجليات الصورة الشعرية، وأسلوب التكرار في لغة الكاتبين.

وتخلص الباحثة إلى أن الكاتبين وظفا الصورة الشعرية (التشبيه والاستعارة) بصورة متباينة في كتابتهما القصصية، كما أن كلا منهما عُني باستخدام أسلوب التكرار المكثف والمبالغ في بعض أشكاله في النتاجات الأولى، لكنها بدأت في التراجع شيئا فشيئا ليكون الاستخدام موجها في المجموعات التي ظهرت بعد ذلك.

ويؤخذ على الدراسة –وهي في الأصل رسالة ماجستير– قلة عينتها التي تكونت من "سبع" مجموعات قصصية فقط، مثّلت نتاج الكاتبين، الأمر الذي لم يسعف الدارسة لتتبع الظواهر الشعرية المعنية تتبعا دقيقا، ومن ثم تقديم نتائج ذات قيمة أكبر، فأتت النتائج متواضعة تتناسب وحجم العينة المدروسة.

وانطلقت سعاد عون في دراستها "شعرية السرد في قصص غادة السمّان، المجموعة القصصية القمر المربع أنموذجا: دراسة سيميوتأويلية"[1]، إلى تتبع شعرية السرد في المجموعة المعنية بالدراسة من خلال ثلاثة مظاهر: الشخصيات، وفضاء المكان، وفضاء الزمن. والباحثة تقر بأنها اتكأت على المنجز النقدي حول شعرية الرواية، وهي تطبقه على القصة القصيرة مع مراعاة الفروق النوعية بين الجنسين، وتتبنى قراءة نصية لقصص المجموعة من خلال المنهج السيميائي، والقراءة التأويلية.

(١) عون، سعاد، ٢٠١٤، شعرية السرد في قصص غادة السمّان، المجموعة القصصية القمر المربع أنموذجا: دراسة سيميوتأويلية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتخلص دراسة عون إلى أن الشخصيات في النماذج القصصية المدروسة مثّلت بؤرا متوترة ارتبطت بالحبكة ارتباطا شديدا في النص القصصي، وتبدو ملامح شعريتها من خلال إشكالية مفارقتها للواقع، كما تسهم الأمكنة في المجموعة في تلقي نصوصها من قبل القارئ ومتابعتها، فهي تولد كثيرا من الدلالات التي يفجرها فعل القراءة، واستطاعت الكاتبة أن تعيد إنتاج عنصر الزمن في المجموعة من خلال التلاعب به، وخلخلة نظامه، وخرقها لرتابته، وابتداعها زمنا تخيليا قائما على الانحرافات المفارقة التي تؤثر في النصوص.

أما فيما يخص تداخل القصة القصيرة مع الرواية، فقد تصدت دراسة أحلام واصف "القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل"[(١)]، ببحث دور القصة القصيرة في تشكيل الرواية على اعتبار أنها مكون مهم من مكوناتها، فتقصت الدراسة حدود التداخل بين القصة القصيرة العربية والرواية من خلال مجموعة من الأعمال السردية. والدراسة في أربعة فصول، يهدف الأول منها إلى تسليط الضوء على العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، في حين يتتبع الفصل الثاني إشكالية التجنيس في المتتالية القصصية، وترصد الباحثة في الفصل الثالث تحول القصة القصيرة العربية إلى رواية قصيرة، أما الفصل الأخير فيدرس الآليات التي يتناسل النص القصصي عبرها، ويتسع حتى يذوب في بنية الرواية.

وتخلص الدراسة إلى أن القصة القصيرة تمثل مكونا بنيويا مركزيا في غالبية الأنواع السردية، وهي بؤرة مشتركة لكثير من الأعمال السردية المختلفة، ثم تأخذ في التشكل وفق تقنية خاصة تتحدد بها الهوية الأجناسية للعمل السردي.

---

(١) واصف، أحلام، ٢٠١٠، القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرصد سعيد يقطين في الفصل الثاني من كتابه "قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود"[١]، طبيعة العلاقة بين جنسي القصة القصيرة والرواية، ويحدد مجموعة من العناصر يتتبع من خلالها تجليات تلك العلاقة، ومنها الجنس الذي ينتميان إليه. ويخلص إلى أن القصة القصيرة والرواية نوعان سرديان ينتميان إلى جنس أدبي واحد، لكن يمكن تمييز أحدهما من الآخر على أساس أن المادة الحكائية في القصة القصيرة بسيطة تُبنى على مادة حكائية واحدة لا تتعداها، أما الرواية فتُبنى على مادة حكائية واحدة تتسع لجزئيات تضيق عنها القصة القصيرة.

وفي إطار تداخل القصة القصيرة مع الدراما، فإن الباحثة أمل عبدالله برزنجي، في الباب الثاني من دراستها "الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي: دراسة في الاتجاهات والبنية الدرامية"[٢]، تدرس عناصر البناء الدرامي في القصة السعودية المعاصرة، فتعرض لمفاهيم: الشخصية، واللغة، والحدث، والمكان، والزمان، وأساليب بنائها وتشكيلها دراميا. وتشفع الباحثة دراستها بنماذج منتقاة من الإبداع القصصي السعودي أثناء تتبعها لمسألة تداخل القصة القصيرة بالدراما. وتخلص إلى أن الكاتب السعودي قد استطاع أن يخرج بالقصة السعودية القصيرة إلى حيز فني ينطوي على نضج في البناء الدرامي، وتناغم بين المضامين والأساليب المختلفة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(١) يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، القاهرة– مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

(٢) برزنجي، أمل عبدالله، ٢٠١٠، الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي: دراسة في الاتجاهات والبنية الدرامية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإدارية، جامعة أم القرى، السعودية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتكوّن مادة الدراسة الحالية من مئة وأربع عشرة مجموعة قصصية مثلت الحقبة الزمنية الممتدة من سنة ٢٠٠٠ إلى ٢٠١٤م، ولم يكن ثمة بد من اعتماد مبدأ الانتخاب من بين تلك المجموعات لأسباب كثيرة، منها كثرة عدد المجموعات، وعدد القصص في المجموعة الواحدة، إذ بلغ في بعضها ثلاثين قصة قصيرة، لذا كان طموح الباحث أن يحقق للدراسة هذه شروطاً موضوعية تخص اختيار مادة المتن المدروس من قبيل: اختيار المجموعات التي تبتعد –إلى حد ما– عن هنات الكتابة القصصية الأولى، والسعي إلى تحقيق توازن بين المجموعات الذكورية والنسوية وفقا للظاهرة المدروسة، غير أن الدراسة اضطرت أحيانا إلى تغليب المجموعات الذكورية على حساب النسوية منها نظرا لقلة الأخيرة مقارنة بالأولى.

كذلك فإن الباحث كان صمم على تحقيق تكافؤ بين الفصول الثلاثة من حيث الحجم، غير أن التفاوت الحاصل في عدد صفحاتها ومحاورها يرجع بالأساس إلى طبيعة الإشكاليات النقدية المطروحة فيها، ولطبيعة الاقتباسات المطولة –أحيانا– التي كان من الأهمية عرضها بالصورة التي أتت عليها للاستشهاد على الظاهرة التي يجري تناولها، وقد يعود كذلك إلى التباين في عدد الشواهد وعدم ثباتها أحيانا تحت كل محور من المحاور المدروسة، وقد أتى ذلك قصدا من الباحث، حيث كان يستلزم في بعض المواضع ذكر أكثر من شاهد لاستيفاء القضية النقدية المدروسة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا يخلو الأمر من وجود بعض الصعوبات التي واجهت الدراسة، وأولها يتمثل في ضبط مصطلحي "الجنس" و"النوع" في الأدب، فمع تعدد الآراء والمفاهيم حول كل منهما، فإن الدراسة الحالية ترتاح إلى الرأي الذي يطابق بين المصطلحين بوصفهما تنظيما عضويا لأشكال أدبية واحدة، جميعها منوطة بمعطيات الإبداع الأدبي في اللغة.

ومن الصعوبات الأخرى التي واجهت الدراسة، عملية جمع المجموعات القصصية، فمعظم المجموعات لم تطبع إلا مرة واحدة فقط، ومنها ما طبع في دور نشر ما عادت قائمة في الوقت الراهن، لاسيما تلك التي صدرت عن دور نشر في سوريا، وهي كثيرة، إضافة إلى أن بعض الكتّاب أنفسهم لم تكن مجموعاتهم القصصية متوافرة لديهم، فجهِد الباحث للحصول عليها وقتا طويلا.

ومن الصعوبات كذلك ما ترتبط بطبيعة القصص المدروسة، فهي مادة متسعة، وفي الوقت نفسه شديدة التباين من حيث المستوى الفني، الأمر الذي تطلب قراءات موسعة لهذه القصص وانتخاب ما يناسب منها.

ومع تقدير الباحث الكبير للدراسات السابقة التي عُرضت، واستفادت منها الدراسة الحالية بلا ريب؛ فثمة صعوبة أخرى إضافية ترتبط بقلة تلك الدراسات، حيث لم توجد من بينها دراسة شاملة لموضوع تداخل الأجناس الأدبية في القصة العمانية القصيرة أو القصة القصيرة عامة، سوى دراسة خيري دومة، الأمر الذي يفتح آفاق البحث أمام الدارسين للإسهام في تحقيق إضافات نوعية في هذا المجال الخصب والفتي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتوزع الدراسة الحالية على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، كما تُقدم ببليوغرافيا للمجموعات القصصية العمانية الصادرة من عام ١٩٨١ –وهو العام الذي صدرت فيه أول مجموعة قصصية عمانية– وحتى نهاية عام ٢٠١٤.

– التمهيد: يتكون من مبحثين، يستعرض الأول منهما مفهوم الأجناس الأدبية، وإشكالية تصنيفها، وطبيعة علاقة القصة القصيرة بالأجناس الأدبية الأخرى. ثم يتناول المبحث الثاني مسألة التجريب في القصة العمانية القصيرة، فيستعرض مراحله، ويقدم بعض ملامحه في بداية الألفية الثالثة.

–الفصل الأول: يهدف إلى كشف التداخل بين جنسي القصة العمانية القصيرة والشعر، فيقوم بتتبع تجليات ذلك التداخل وصوره من خلال خمس سمات شعرية برزت في القصة العمانية القصيرة، وهي: شعرية العتبات النصية، وشعرية اللغة، والراوي، والزمن، والمكان.

– الفصل الثاني: يهدف إلى تسليط الضوء على العلاقة بين القصة العمانية القصيرة والرواية، ومحاولة الكشف عن بنية الرواية القصيرة، باعتبارها الشكل الأقرب إلى بنية القصة القصيرة، ولأنها تتموضع في منطقة الوسط بين الجنسين، كما يتتبع إشكالية التجنيس في حلقات القصص، حيث تتفاعل القصة القصيرة بصورة غير مباشرة مع الرواية.

– الفصل الثالث: يتناول تداخل القصة العمانية القصيرة مع المسرحية، فيدرس عناصر البناء الدرامي التي استعارتها القصة العمانية القصيرة من المسرحية، وفق خمسة عناصر تحددها الدراسة، هي: الحدث، والحوار، والشخصيات، والبنية الزمنية، والبينة المكانية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعد، فإن هذه الدراسة تظل رؤية، لها ما لها وعليها ما عليها، وقد أقدم الباحث على دراسة الموضوع مدفوعا بحماسة طالب العلم، فإن كان قصر في أحد الجوانب، فلعل الرغبة الصادقة في البحث والمعرفة تشفع له، وإن ظهرت لهذه الدراسة حسنات، فإن الفضل من بعد الله عزّ وجلّ، للمشرف الأستاذ الدكتور نبيل حداد، الذي بذل جهدا مغنيا في المراجعة والتصويب والتوجيه طوال المدة التي أنجزت فيها الدراسة، فله كل الشكر والتقدير والامتنان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

المبحث الأول: تداخل الأجناس الأدبية:

أولا: الأجناس الأدبية: مفهومها وإشكالية تصنيفها.

ثانيا: علاقة القصة القصيرة بالأجناس الأدبية الأخرى.

المبحث الثاني: التجريب في القصة العمانية القصيرة:

- حول مفهوم التجريب في القصة القصيرة.
- الريادة والتأصيل.
- من الواقعية إلى التجريب.
- من ملامح التجريب في مطلع الألفية الثالثة:

١- القصة النسائية.

٢- القصة القصيرة جدا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: تداخل الأجناس الأدبية

أولا- الأجناس الأدبية: مفهومها، وإشكالية تصنيفها:

تشكل ضرورة تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، مسألة مهمة في الدراسات الأدبية، انطلاقا من أن الجنس الأدبي مبدأ تنظيمي ومعيار تصنيفي للنصوص الأدبية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تعمل على ضبط النص وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغير. ويسهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي. ويعد الجنس الأدبي كذلك من أهم موضوعات نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية؛ لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية ووصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها وتقويمها ودراستها من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس تساعدنا في إدراك التطور الجمالي والفني والنصي، وتطور التاريخ الأدبي تبعا لاختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع.

وقد وهنت الفروق الحاسمة بين الأجناس الأدبية وفق التوجهات النقدية الحديثة، فأصبحت الأجناس الأدبية تميل إلى التمرد على الحدود، لذلك اتسمت بـ " الفوضى والتشتت، والانقطاع. ولكن وراء هذه الخصائص خصيصة النظام والانتظام"[1].

([1]) مفتاح: محمد، النصنصة أو النص المركب، مجلة الآداب، بيروت– لبنان، عدد٣–٤، آذار–نيسان ١٩٩٨، ص٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا بد أن يكون لكل جنس أدبي مزاياه الشكلية التي تحفظ له بنياته وسماته، إلا أن مبدأ التداخل يفضي إلى مقدرة المبدع على استيعاب تلك السمات وهضمها وإعادة تشكيلها بتحررها من عديد من القيود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر.

ويزداد انفلاتا تلك السمات بازدياد وعي المبدع الذي طالما سعى إلى تهجينها، قاصداً الخروج على القالب النمطي واستحداث قوالب أكثر تماشياً مع ما يحاول تشكيله في صيغ إبداعية توافق وعيه وتنسجم مع شخصيته ورؤيته.

ويذهب بعض النقاد والدارسين إلى تمييز مفهوم الجنس من مفهوم النوع، فالجنس الأدبي، كما عرّفه لطيف زيتوني، "اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية"[١]، فيما حدد كيبيدي فارغا Cepeda Varga مفهوم الجنس الأدبي بأنه "مقولة تتيح لنا أن نجمع عددا من النصوص بحسب مقاييس مختلفة"[٢].

ولقد استخدم كثير من النقاد مفهوم الجنس الأدبي حينما وصفوا الأدب، فمنذ "كان نقاد الأدب اليوناني –وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو– لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها... حسب بنياتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام"[٣].

ومما يؤكد قيمة تحديد مفهوم الجنس الأدبي للناقد والمؤلف، هو ذهاب النقاد إلى أن "الأجناس الأدبية ما هي إلا أنماط عقلية ومفاهيم لها صلاحية تاريخية، يساعد استخدامها على

---

(١) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت– لبنان، مكتبة لبنان، ٢٠٠٢، ص٦٧.

(٢) الجوّة، أحمد، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، صفاقس– تونس، قرطاج للنشر، ٢٠٠٧، ص٣٣.

(٣) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، بيروت– لبنان، دار العودة، ودار الثقافة، ط٥، ١٩٨٧، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تربية الحس على النظام والتقليدية. وبالتالي يمكن أن يكون مرشدا للناقد وكذا للمؤلف، فبالنسبة للناقد نجد أنه لمحاولاته وصف هيكل بنيوي لجنس أدبي معين، يعمل على ابتكار مجموعة من المصطلحات تمكنه في خطوات تالية من تحليل عمل فردي. أما المؤلف فإنه بقبول دعوة بنية جنس أدبي معين أو رفضها، يستوعب التوجه الاجتماعي نحو إشكالية معينة"[١].

كما أن عملية تحديد المفهوم وضبطه "تبدو ضرورية جدا للإسهام في إيضاح معالم أرضية نقدية يستند إليها النقد العربي لبلورة أساس لتمييز الجنس الأدبي، فالجنس الأدبي ليس مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الأدبي الخارجية، إنه الخارج والباطن في تواشج وتضاد .....، إن دراسة الوشيجة التي تصل بين المبدعات الأدبية واكتشاف حدود الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، لا بد أن يعمقا من فهمنا لهذه المبدعات وللأدب بشكل عام"[٢].

ولا يذهب النقاد بعيدا في تعريفهم للنوع الأدبي، فيرى فينست Vincent أن الأنواع الأدبية "ليست سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد"[٣]، لكن يرى جوناثان كيلر Jonathan Keller أن النوع الأدبي هو أحد الوظائف العرفية للغة، وعلاقة خاصة بالعالم

---

(١) أمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، القاهرة- مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص١٢.

(٢) الشمعة: خلدون، الشعرية العربية المعاصرة: بحث في جدلية الأجناس الأدبية، ندوة مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة: المحور الخامس (الشعر والأجناس الأدبية)، د.ت، بغداد- العراق، نشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- العراق، ١٩٨٧، ص١٣.

(٣) بشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بغداد- العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ودار الجاحظ للنشر، ودار الحرية للطباعة، ١٩٨٠، ص٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يمثل معيارا أو توقعا يسترشد به القارئ عند اطلاعه على النص[١]. في حين يلخص رالف كوهين Ralph Cohen رؤيته للأنواع الأدبية، فيرى أن "النوع هو أية مجموعة من الأعمال تُختار ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة، ويعتمد النوع في تعريفه على: العروض، أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية، أو القوافي أو الأعراف أو الاتفاقات.. تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها، باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية"[٢].

ويميز سعيد يقطين المقولات الثابتة، وهي الأجناس، من المقولات المتحولة، وهي الأنواع، والمقولات المتغيرة، وهي الأنماط. كما يقسم التجليات النصية إلى تجليات ثابتة، وهي الأجناس أو معمارية النص، وتجليات متحولة، وهي الأنواع أو التناص، وتجليات متغيرة وهي الأنماط أو المناصات. وهو ينطلق من مفهوم الصيغ الكلامية، يقول: "ونحن حين ننطلق من الصيغة أساسا للتمييز بين أجناس الكلام العربي، فذلك لأننا نعتبرها تقوم على مبدأ الثبات أكثر من غيرها من المعايير المعتمدة. فهي متعالية على الزمان واللسان، إنها ذات طبيعة لسانية وتداولية كما يرى جينيت. غير أن انطلاقنا منها لا يعني بالضرورة استنساخنا للأجناس أو للأصول الثلاثة الطبيعية التي ركز عليها الغربيون، وذلك لأننا لا ننطلق من محاولة رصد طرائق تمثيل الأحداث، بواسطة اللغة، كما نجد ذلك في البويطيقا الغربية. إننا ننطلق من منطلق مغاير تماما، فالصيغة نراها كامنة

---

(١) انظر: الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة لنموذج إنساني معاصر، جدّة– السعودية، النادي الثقافي، ١٩٨٥، ص٤٧.

(٢) تزفيتان تودوروف: القصة الرواية المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، القاهرة– مصر، دار شرقيات، ١٩٩٧، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في طرائق التمثيل الكلامي بوجه عام. ونعتبر هذا الفرق جوهريا، لأننا في التصور الأول، نقابل بين: اللغة والعالم"[١].

وقد استخدم بعضهم مفهوم النوع الأدبي مرادفاً لمفهوم الجنس الأدبي، وإن كان الجنس يعدّ أكثر شمولية واتساعاً من النوع[٢]، غير أن ثمة من يطابق تماما بين المفهومين بوصفهما تنظيما عضويا لأشكال أدبية واحدة[٣]، وهي جميعها "منوطة بمعطيات الإبداع الأدبي في اللغة"[٤].

ويتفق غالبية الدارسين على أن تنظير أرسطو (ت٣٥٠ ق.م) لمسألة تصنيف الأجناس الأدبية يعد الأقدم من بين التنظيرات في هذا المجال[٥]، وإن كان بعضهم يذهب إلى أن أفلاطون (ت٣٤٧ ق.م) هو أول من أهتم بالأنواع الأدبية حينما ميز بين الوصف والتمثيل ونوع ثالث يجمعهما[٦].

---

(١) يقطين، سعيد، الكلام والخبر، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص١٨١.

(٢) القصراوي: مها حسن، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي: نظرية الرواية نموذجاً، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، إشراف وتحرير: نبيل حدّاد؛ ومحمود درابسة، ٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨، إربد- الأردن، نشر جدارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن؛ وعالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٩، ص٧٢٧.

(٣) انظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت- لبنان، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥، ص٢٢٣.

(٤) انظر: العظمة، نذير، مرايا ومسافات: قمم عالمية وأصداء عربية، الرياض- السعودية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ ، ص٣١.

(٥) انظر: ويس، أحمد محمد، ثنائية الشعر والنثر: بحث في المشاكلة والاختلاف، دمشق- سوريا، منشورات وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٢، ص ص٦-٩.

- وانظر: الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص ص٨١-٨٢.

(٦) انظر: عبدالله: فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، مجلة علامات في النقد، النادي، جدّة- السعودية، مجلد١٤، ج٥٥، ٢٠٠٥، ص٣٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعتمد أرسطو على المحاكاة بوصفها معيارا للتفريق بين أنواع الشعر الملحمي والدرامي والغنائي، يقول: "هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[1]، فالملاحم مثلا تصاغ بطريقة المحاكاة المختلطة، في حين تصاغ الدراما بطريقة المحاكاة المباشرة.

كما أن أرسطو قام بتحديد الخصائص المميزة لكل نوع من الأنواع، وقد أصبحت تحديداته تلك بمثابة قوانين اتبعها كثير من النقاد ممن تبنوا نظرية الفصل بين الأنواع الأدبية، حيث اعتبرت تلك الأنواع مستقلة بعضها عن بعض.

غير أن قاعدة صفاء النوع التي تبناها أرسطو قد تعرضت للهجوم حينما دعا أصحاب المدرسة الرومانسية إلى التحرر من القيود الكلاسيكية بما فيها مبدأ نقاء الأنواع. فالرومانسيون "هاجموا هذا المبدأ مستندين إلى الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون، وهو محاكاة الطبيعة والحياة. فقالوا: إنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعا محددا من الحياة أو تعكسه في مرآتها، يجب على المسرح ألا يكون أمينا في محاكاته....، كما لاحظوا أن وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضروري أن يضعف من قوة الشعور بالمأساة والتأثر بها. بل قد يقويها ويزيدها عمقا"[2].

([1]) أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة: رشدي عيّاد، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ١٩٩٣، ص٤٠.

([2]) مندور، محمد، الأدب وفنونه، القاهرة– مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما نجد أن مفهوم النوع الشعري لدى الرومانسيين "قد اختفى تقريبا، وغابت معه فكرة القواعد. وأصبح كل شاعر مشرّعا وقتيا يطالب بالحرية قبل كل شيء. ويوجه بعد ذلك هذه الحرية وفق مزاجه الخاص"[١].

وبذلك تكون الرومانسية قد تخلت عن صرامة الفصل بين الأنواع، بل إنها أصبحت ترى في المزج بين الأنواع الأدبية قانونا طبيعيا في أي تحول، غير أنها بقيت مع ذلك تحتفظ بمفاهيم الرواية والدراما والشعر بحسب تفسيرها، "فالدعوة الرومانسية هي أساسا دعوة لإلغاء أنواع قصد تأسيس أخرى جديدة"[٢].

ويقدم بنديتو كروتشه Benedetto Crocce دعوة صريحة لتجاوز التقسيم الأنواعي في الأدب، فيقول: "أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا. وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها"[٣]. كما أنه في إطار التداخل بين الأجناس الأدبية يؤكد أيضا أن بين الشعر والنثر علاقة، فيقول: "إن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون، صنفا من الغريب أن ننكره، وهو شعر النثر، الذي كثيرا ما يكون أصدق شاعرية من كثير من الشعر الدعي السخيف"[٤].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) تيغم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت- لبنان، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٠٥.

(٢) يحياوي، رشيد، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص٢٣.

(٣) كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق- سوريا، دار الأوابد، ط٢، ١٩٦٤، ص ص٤٧-٤٨.

(٤) نفسه، ص٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرى إميل شتايغر Email Shtayger في كتابه "مبادئ الشعر"، إمكانية إحلال الخاصيات الثلاث: الغنائية والملحمية والدرامية، محل الأنواع الأدبية، وجعل صلاتها بالأبعاد الزمنية لا بالأنواع، "الماضي بالغنائية، والحاضر بالملحمية، والمستقبل بالدرامية"[١].

وقد كان تركيز شتايغر على الأسلوب وليس على النوع، حينما نسب الدراما الغنائية إلى الأدب الغنائي لا الدرامي، وذلك لغلبة العنصر الغنائي فيها[٢]، ومثل ذلك الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي يصرف النظر عن الأسلوبية التقليدية ويتجاوزها إلى الطاقات المحتملة للجنس نفسه، وهذا هو شأن الدرس الأسلوبي في حقول ما بعد الحداثة، فهو يعيد النظر إلى صميم الجنس الأدبي، وذلك بتقصّي الخصائص الأسلوبية للغة وتأكيد خصائص الجنس بعيداً عن أبعادها الجمالية بالمطلق[٣].

وقد أفضت مقولة "موت الأجناس" للكاتب الفرنسي فرديناند برونتيير Ferdinand Brunetiere إلى التحرر من كل القيود الأجناسية، فهو يرى أن الأجناس تأتي إلى الوجود وتموت كسائر الكائنات الحية، إلا أن الأجناس في حقيقتها لا تموت وإنما تتحول أو يُعاد تشكيلها[٤]. كما ذهب لذلك ليفي شتراوس Levi Strauss في دراسته للأسطورة، فهو يرى أنها عرضة للتحوّل وليس للموت، فهي كالعلامة اللغوية "تفقد أصالتها في رحلتها عبر التاريخ، ويُعاد تشكيلها حسب

---

(١) انظر: ويلك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت– الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧، ص ص٣٨٣–٣٨٤.

(٢) انظر: التكريتي، جميل نصيف، موسوعة نظرية الأدب، بغداد– العراق، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦، ص ص١٣–١٤.

(٣) انظر: مشبال: محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت– الكويت، عدد٣٠، جزء١، ٢٠٠١، ص ص٦١.

(٤) انظر: البوعمراني: محمد الصالح، المسألة الأجناسية: قراءة عرفانية، مجلة فصول، القاهرة– مصر عدد٧٠، ٢٠٠٧، ص٢٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجتمع الذي توجد فيه وتتحوّل إليه؛ بل إنه يُعاد خلقها من جديد. ومثال ذلك أسطورة تموز التي فقدت العديد من أسطوريماتها واكتسبت أسطوريمات جديدة أثناء تحوّلها من الحضارة البابلية إلى الحضارة اليونانية وصارت تُعرف باسم أدونيس"[١]، ومن ثم فإن مسألة موت الأجناس لا تؤكدها الدلائل الحتمية التي أثبتت عبر قرون مسألة إعادة إنتاج الأجناس الأدبية وتحولاتها عبر أشكال أخرى تخضع لجنس أساسي قديم يحتضنها ويعزّز من ثباته وديمومته. وهذا، باعتقاد الباحث، أدعى للتنظيم والضبط في ظلّ الفوضى التي شهدتها الساحة النقدية من مبالغات في محاولة تحديد الجنس الأدبي.

ولعل دعوة موريس بلانشو Maurice Blanchot إلى نفي الحدود بين الأنواع الأدبية، هي الدعوة الأكثر إلحاحا، فهو يجهر برفضه المطلق لأي تحديد أو ضبط للأدب، فيرى أن سير الأدب نحو غايته يجب أن يكون حرا ومتمردا، لا يخضع لسلطة النقد أو الكتابة أو أي قانون، ومن ذلك قانون الأنواع الأدبية[٢].

والباحث في آثار رولان بارت Roland Barthes يجد اتجاها قويا نحو ضرورة أن يتجاوز النص الأدبي كل ما حوله من أطر وتحديات، ومرد ذلك لديه أن النص ذو وظيفة رمزية خالصة لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق. ثم إنه "لا ينحصر في الأدب الجيد، ولذا فإنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[٣].

---

(١) البوعمراني، المسألة الأجناسية: قراءة عرفانية، ص٢٦٦.

(٢) انظر: يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ص٣٠.

(٣) بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء- المغرب، ط٣، ١٩٩٣، ص٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تعرض نقاد ما بعد البنيوية إلى مفهوم النوع الأدبي بالسخرية، فهم يرون بأن الخلافات التصنيفية مجرد خلافات عقيمة، فمثلا، يسخر جاك دريدا Jacques Derrida) من "قانون النوع"، وحتى من محاولة الوصول إليه، كما أنه يسخر من الجهد الهائل الذي بذله جيرار جينيت Gerard Genette لكي يفرق بين مصطلحات: "النوع"، و"الصيغة"، و"النمط"، فهو –كما يرى– جهد لا طائل منه[١].

غير أن مقولة النوع الأدبي لم تخل من وجود من يدافع عنها وعن أهمية بقائها، ومنهم ألستير فولر Alastair Fowler حينما يقول في كتابه "أنواع الأدب": "لقد تحدث بعض النقاد الممتازين عن الأدب نفسه كما لو كان يتجه بعيدا عن النوع، لكن هذه –على أحسن الأحوال– طريقة مضللة. وكتابي هذا ينصرف في مجمله إلى توضيح أنه في الوقت الذي قد يبتعد فيه الأدب عن الأنواع القديمة، فإنه لا يمكن أن يبتعد عن النوع كلية ويظل أدبا"[٢].

ومن ذلك أيضا ما ذهب إليه فيليب فان تيغم Philip van Tigaim في كتابه "المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا" حينما عمد إلى تصنيف الأنواع الأدبية إلى أنواع كبرى، وأنواع صغرى، وأنواع مختلطة، وهو بذلك يسير على نهج أرسطو.

كما أن عبد السلام المسدي يذهب إلى أن قضية الأجناس الأدبية هي قضية مستوردة من الغرب، وأن العرب كانوا يعرفون الشعر والنثر ليس إلا. بمعنى أن مقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، وهذه من ظواهر الخصوصيات المميزة، إذ لا يحكم لأمة من الأمم بتفوق حضاري إن هي عرفت لونا من ألوان الأدب، كما لا يحكم على حضارة أخرى

---

(١) انظر: دومة، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠–١٩٩٠، ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بنقصان إن هي لم تعرفه، بل ليس بقادح في تاريخ العرب أن تصورهم للأدب لم ينبن على مقولة الأجناس أصلا، وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني، غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا[١].

وبعد كل ذلك؛ يتبين أن مقولة الأجناس الأدبية، وحضورها على امتداد النظرية الأدبية بدءا من أرسطو، ووصولا إلى نقاد ما بعد الحداثة، وثورتهم وسخريتهم من قانون النوع، لم تخل من نظرتين؛ نظرة أولى كلاسيكية ترى بأهمية فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة، لا صلة لها بغيرها من الأنواع، ونظرة ثانية غير معنية بحكم القيمة النوعية، ولا تحدد عدد الأجناس تحديدا فاصلا، ولا تقول بقواعد نهائية صارمة، فهي تفترض إمكانية المزج والتداخل بين الأجناس، وقد غلبت هذه النظرة على الدراسات الأدبية الحديثة.

ومن ثم فإن الدراسة الحالية تنطلق في تعاملها مع الأجناس الأدبية باعتبارها مفهوما مرنا ومفتوحا، يسمح بالتعدد والتداخل، "فالجنس الأدبي ليس معطىً ثابتاً وإنما يتغير من حقبة زمنية إلى أخرى نتيجة لتغير العلاقات بين الأنساق المكوّنة لذلك الجنس، لذلك فمن غير المجدي إقامة أي تصنيف أجناسي صارم لأي نوع من الأجناس الأدبية ..."[٢].

---

(١) انظر: المسدّي، عبد السلام، النقد والحداثة، بيروت- لبنان، دار الطليعة، ١٩٨٣، ص ص١٠٨-١٠٩.

(٢) توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت- لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢، ص٢١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا- علاقة القصة القصيرة بالأجناس الأدبية الأخرى:

تنهض الكتابة السردية العربية اليوم على كثير من مظاهر التلوين الأجناسي. وقد ظهرت هذه التلوينات على القصة القصيرة التي أخذت تمد لغتها وأدواتها بتقنيات وأدوات تعبيرية جديدة من عوالم الأجناس الأدبية الأخرى. ومثلما تخطت القصة القصيرة قوانينها وأدواتها لتستعير من الأجناس الأخرى بعض تقنياتها وأدواتها، استعارت هذه الأجناس –بدورها– من القصة بعدها التخييلي ورؤيتها للمكان، وأدواتها في عرض الأحداث وفي رسم شخوصها وهندسة بنائها.

وشكلت القصة القصيرة نتيجة لمرونتها مجالاً رحباً للدراسات الأجناسية، وذلك لما تجسّده من سمات التشظي والانغلاق والتكثيف وسيطرة روح المفارقة وغيرها، وقد سعى منظروها، في معرض تحديد سماتها الجمالية أو خصائصها الشكلية، إلى مقارنتها أحياناً بما يجاورها من أجناس أخرى مثل الرواية والحكاية الشعبية والخرافة، وذلك لاستخلاص محدداتها، فهي تمثل "نوعاً أدبياً شديد المرونة والاتساع، إذ يضم مجموعة من الأنواع الفرعية، كل منه يقع على منطقة حدودية مع نوع آخر مجاور: الرواية، والشعر، والمسرحية، والمقالة، والحكاية، والنادرة، ... إلخ"[1].

وينظر بعض الدارسين إلى القصة القصيرة على أنها جنس أدبي حديث الظهور مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، لذلك استفادت كثيرا من تلك الأجناس، فهي جنس بسيط في أسلوبه وبنائه الفني، ولكنه في الوقت ذاته من أكثر الأجناس الأدبية صعوبة، فهو "أبسطها من حيث

(1) دومة، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استيعابه المتسامح، لعناصر وسمات وخصائص جديدة باستمرار، ومع ذلك فهو أكثر الفنون صعوبة لحاجته إلى دهاء خاص في استعمال هذه العناصر، وإخضاعها لتقنياته الشكلية"[١].

كما يذهب كثير ممن تبنوا مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية إلى أن مسألة الفصل المطلق بين القصة القصيرة وسائر الأجناس الأدبية ما عادت موجودة، فيرى إدوار الخراط أن غلبة السرد على النص، تميل به إلى القصة. وأن غلبة البنية الموسيقية تميل به إلى الشعر. ومع ذلك فهو يرى، أيضا، أن هذا الفارق بين المصطلحين غير محسوس، وأنه فارق دقيق وحرج[٢]. ويقول في موضع آخر: "أسلّم تماما أن مسألة الفصل الحاد الكامل القاطع المعملي قد انتفت، ذلك أن الاختلاط بين الأنواع، ليس موجودا في القصة القصيرة، بل في المسرح وفي الرواية وغيرها، بحيث يمكن أن نتكلم عن الرواية السيمفونية، أو القصة التشكيلية"[٣].

بينما يذهب إبراهيم خليل إلى أن ما "يجمع القصة القصيرة مع أنماط السرد هو أنها نثرية، تحتوي على ملامح زمنية ومكانية وشخصية، ولكن هذه الملامح موجودة في الرواية، والحكاية، والخاطرة، والقصة الطويلة، والقصة وحيدة الحدث والحكاية الرمزية وقصص الحيوان وأخيرا الأساطير، لذا لا نستغرب أن نجد القصة القصيرة – عموما – من الأنماط السردية التي تتأثر بما

---

(١) الورقي، السعيد، القصة والفنون الجميلة، القاهرة– مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، ص ص٣١–٣٢.

(٢) الخراط: إدوار، أفكار أولية عن القصة القصيدة والكتابة عبر النوعية، مؤتمر القاهرة الأدبي الأول، ٢٠–٢٢ فبراير ١٩٩٩، القاهرة– مصر، ص٥٤.

(٣) نفسه، ص ص٦٥–٥٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عداها تأثرا كبيرا ، يُضفي عليها خصائص نمط ثان، يقربها من جنس الشعر، أو المسرح، أو السيناريو"[١].

إن التقارب الوثيق بين فنّي القصة والشعر يمكنه أن يجعل من القصة القصيرة تحلق في سماء الشعر، ومع ذلك تبقى قصة، ويمكن للقصيدة أن تحمل في طياتها قصة ومع ذلك تبقى في إطار الشعر. فنزوع القصة للشعر يجب ألا يطغى على القصة، فينتزع منها أسسها وأعمدتها. فللقصة خصائصها وبنياتها وتجلياتها الخاصة بها، وللشعر خصائصه وبنياته وتجلياته.

وفي إطار تداخل القصة القصيرة مع الرواية، فإنه يبدو أن الرواية قد تحكمت منذ البداية في عوامل نشأة القصة القصيرة وتطوّرها، وذلك باعتبارها سرداً نثرياً ينتمي إلى الفصيلة الملحمية مما يجعلها في علاقة شائكة مع الرواية. وقد تنبّه إدجار آلان بو Edgar Allan Poe إلى "ضرورة تمييز القصة القصيرة عن الرواية من خلال ربطهما بالشعر حتى لقد أصبحت الغنائية – بدرجات متفاوتة واحداً من التقاليد الجوهرية– في نوع القصة القصيرة ... ونادراً ما يتم الحديث عن القصة القصيرة الغنائية باعتبارها مجرد نوع فرعي من أنواع القصة القصيرة"[٢].

وكان عامل القصر في القصة القصيرة من أهم العوامل التي ارتكز عليها النقاد في تفريقها عن الرواية. فالروابط الشكلية الماثلة بين كليهما تعزز كثيرا من إدراجهما تحت ما يسمى بالأشكال الملحمية، فالرواية هي الوريث الطبيعي للملحمة أو هي ملحمة العصر الحديث، وطالما ظلت

---

(١) خليل: إبراهيم، تحولات القصة القصيرة وتداخل الأجناس، الملحق الثقافي لجريدة الدستور، عمّان– الأردن، عدد ١٥ يناير ٢٠١٠.

(٢) دومة، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠–١٩٩٠، ص٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصة القصيرة تدخل ضمن نقاشات النقاد حول الرواية باعتبارها سرداً نثرياً، إلا أن جورج لوكاتش Georg Lukacs أدرج القصة القصيرة تحت ما يسميه بـ "الأشكال الملحمية الثانوية"[١].

غير أن عامل القصر في القصة القصيرة لا يعدّ كافياً للنقاد في التفريق بينها وبين الرواية، وإنما هو نتيجة لمجموعة من الخصائص الفنية. يقول فرانك أوكونور Frank O'Connor في هذا الشأن: "القصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة"[٢].

ومن ثم فأيّا كان مدى التواشجات الفنية بين القصة القصيرة والرواية، يبقى للقصة القصيرة خصوصيتها وانفرادها من حيث هي نوع أدبي مستقل مشمول بعناصره ومحدداته على المستويين الكمي والنوعي، وإن كانت خاضعة لعديد من التحولات الناشئة عبر فاعلية التجريب في الفن القصصي، وفي الوقت ذاته تظل مقارنة القصة القصيرة بالرواية باقية، وذلك نظراً إلى الجنس التصنيفي الذي ينتميان إليه وهو الملحمي، ونظراً إلى آلية البناء السردي لكلا النوعين، إذ يجمع بينهما مقدار من التماثل بقدر ما يحويانه من الاختلاف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) انظر: دومة، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، ص ص٧٩-٨٠.

(٢) أوكونور، فرانك، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٩، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تتداخل القصة القصيرة مع المسرحية حينما توظف الحوار المأخوذ من المسرح بما يخدم النص القصصي، فالمسرح كما يقول يوسف إدريس: "يؤثر في القصة لأنه ينمي الحاسة الدرامية "[١]، وهي تؤدي بدورها وظيفة الإدراك الجمالي في القصة القصيرة[٢].

وتستفيد المسرحية من تقنيات القصة القصيرة حين يسهم السرد في فتح المجال الدرامي في المسرحية على "ممكنات تعبيرية وصوتية جديدة تضاعف من طاقة العرض المسرحي على التوصيل، وتختزل الاحداث، وتعوّض عن غياب الحوار، على النحو الذي تظهر فيه شخصية الراوي/ السارد مكملاً حدثياً ودرامياً للشخصية الانفرادية التي تستحوذ على الحضور التمثيلي في المونودراما، بما يؤكد حاجة فن المسرحية في هذا السياق الى آليات السرد القصصي من أجل استكمال مشروعها الدرامي"[٣].

غير أنه، مع ذلك، يبقى لكل جنس من الأجناس الأدبية –ومنها القصة القصيرة– شكله الخاص وبنيته الخاصة التي لا تختلط مع بنى الأجناس الأخرى، وأن هذه البنى الخاصة تتطور بتطور الحياة، أما الأعمال الأدبية المنتجة أو المنجزة في هذا الجنس أو ذاك، فهي حرة لا تعرف الحدود، ومع ذلك فإن أساسها المنطقي والجمالي ينتمي إلى منطق جنس واحد فقط، وأن حريتها هذه ليست دليلا على تمزق إهاب الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، يقول شكري عيّاد: "لا يوجد شكل أدبي جامد، وإن الأسماء التي نضعها للأشكال الأدبية تحتوي في حقيقة الأمر على جملة أنواع لا على نوع واحد، بل إننا لو ذهبنا نستقصي لوجدنا لكل عمل أدبي شكله الخاص، ولكن هذا

(١) أبو عوف، عبد الرحمن، حوار مع هؤلاء، القاهرة– مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١، ص٢٢٣.

(٢) انظر: تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة– مصر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦، ص١٤٧.

(٣) خضر: غنّام محمد، السرد في المونودراما: قراءة في مسرحيتين لمحيي الدين زه نكنه، على شبكة الإنترنت ١١ فبراير ٢٠١٥، http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=4986.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا ينفي أن النقد يستطيع أن يحدد الخصائص العامة للشكل الأدبي –دون أن يقع في التعسف– إذ لاحظ الارتباط بين هذه الخصائص وبين طريقة معينة في فهم الحياة والانفعال بها، وما دام تيار الحياة في تدفق مستمر وكذلك تيار الوعي، فمن الطبيعي أن تكون في الأشكال الأدبية نفس السيولة والمرونة"[١].

المبحث الثاني: التجريب في القصة العمانية القصيرة

- حول مفهوم التجريب في القصة القصيرة:

يرتبط التجريب بفكرة تخطي المألوف والسائد، والخروج على التقاليد الفنية المتبعة، والبحث عن شكل فني يرضي طموح المبدع وتوقه الدائم إلى ارتياد آفاق لم يرتدها أحد قبله. وهذا ما سعى إليه معظم الكتاب التجريبيين بحثا عن أساليب فنية جديدة للتعبير مصداقاً لمقولة وليم بليك William Blake: "علي أن أخلق نظاماً أو يستعبدني نظام آخر"[٢].

والتجريب عنصر من عناصر الحداثة الأدبية، وهو حوار دائم بين المبدع وأدوات التعبير التي يمتلكها، وبحث دائم عن مصادر جديدة للتعبير وطرق جديدة لفهم العالم. والكاتب التجريبي بهذا المعنى يختبر اللغة بحثا عن مفاهيم بديلة للنظام[٣].

---

(١) عيّاد، شكري، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة– مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩، ص٣٢.

(٢) كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، بغداد، العراق، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩، ص٢٩.

(٣) انظر: نفسه، ص ص١٥–١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتجريب مبدأ، حين يتخلص من بعض السمات، كالإبهام والاستسلام للشكلانية التي لا تضيف شيئاً، فإنه مشروع ليس من حق أحد أن يصادره، لأن من أهداف الفنون الإنسانية، سبر أغوار التجربة الإنسانية، وإذا كانت التجربة الإنسانية بطبيعتها تتغير وتتحول باستمرار، وتنأى عن الجمود في قوالب محددة، فإن تقدم هذه الفنون الإنسانية مرهون– إلى حد كبير– بطبيعة التجريب والمغامرة، والبحث المستمر عن أشكال جديدة دون قفز فوق الخبرات التاريخية، أو انقطاع عن ماضي المبدع وتجربته، وهذه سنة من سنن الفن والحياة[١].

ويقترن مصطلح التجريب عند سعيد يقطين بمفهوم التجاوز، فهو يرى أن: "الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب"[٢]، وفعل التجريب ينطلق من مبدأ مخالفة المألوف والعادي، فهو تدمير وتجاوز وبناء على أنقاض النموذج السائد المتجاوز، والبحث المضني والشاق لبلوغ النموذج البديل المتجاوز؛ فالعملية الإبداعية تبدأ بالبحث المستمر، وكذلك ممارسة فعل التجريب، فبدون سعي متواصل لا يمكن الوصول إلى نموذج تجريب راق. ومن هنا يكون مصطلح التجريب "أحد مفردات الخلق والإبداع، والإبداع الفني بشكل خاص إذ تكون مهمته إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد"[٣].

وقد وعى الكتّاب إلى أن التجريب يعني أيضا تجاوز التماثل الذي من شأنه أن يؤدي إلى الانغلاق والتحجر، وخلق بؤر الاختلاف والمغايرة في تأثيث الخطاب السردي بشعرية مكثفة بعيدة

---

(١) انظر: حافظ، صبري، التجريب والمسرح: دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي والمعاصر، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص٧.

(٢) يقطين، سعيد، القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، الدار البيضاء– المغرب، دار الثقافة، ١٩٨٥، ص ص٢٨٧–٢٨٨.

(٣) انظر: إمام، سيد أحمد، حول التجريب في المسرح: قراءة في الوعي الجمالي العربي، القاهرة– مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن أشكال التهويم اللغوي المانع؛ فينطلق العمل التجريبي من كل ما هو محلي ذاتي لينفتح على التراث العالمي، ليشكل نصا مغامرا وأثرا خالدا يتجسد فيه الواقع الجمالي والمبنى الحكائي المتجدد، فيؤسس لكتابة نوعية كونية تعنى بكل ما يخص العنصر البشري في محاولة لجعل الخصوصية المحلية بوابة أوسع لولوج العالمية[١].

وظاهرة التجريب ليست مقصورة على فن دون آخر، وإنما هي ظاهرة عامة في معظم الفنون كالقصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر والرسم وغيرها.

إن محاولات التجريب الدائمة المتكررة في القصة القصيرة، تتيح الفرصة للكتّاب لتأصيل عالمهم الفني، وتأكيد ذواتهم التخيلية، والاستمتاع بها من خلال محاولة إحداث تأثير خاص في مسيرة الحياة الأدبية، عن طريق استحداث أشكال جديدة في مجال القص، وخوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها.

ومحاولات التجديد في البناء الفني للقصة، ما هي إلا بحث في البنية الشكلية والمضمونية لهذا الفن، ولذلك يبذل كثير من كتاب القصة جهدا واسعا للخروج بنصوصهم الإبداعية مليئة بتجليات القص، ومواجهة المتلقي وإشراكه في بناء مناطق التخيّل المختلفة.

وتكاد آراء الباحثين تجمع على صعوبة تأطير أشكال بعينها للتجريب في جنس القصة القصيرة، ويرجع ذلك إلى طبيعتها الطيعة المرنة، حيث إن "القصة القصيرة هي أكثر أشكال التعبير قابلية للتنوع، وللإفادة من مختلف المصادر، ثم هي ذات شكل هش طيع مراوغ، وهذه الخاصية تعطي لكاتبها حرية واسعة، لكن قيودها تنبع من داخلها في رصد اللحظة، وفي إجادة

([١]) انظر: شكاط، مريم، ٢٠١١- ٢٠١٢، جماليات اللغة في رواية تفنست لعبدالله حمادي: قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر ، ص٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التقاطها ثم تقدم التفاصيل الدالة واستبعاد ما عداها، حيث تحدث التأثير الذي يهدف إليه الكاتب، من حيث هي رسالة في نهاية الأمر، ويترتب على هذه الحقيقة– أيضاً – أن تأبى القصة القصيرة بوجه خاص على التصنيف السهل، داخل خانات محددة سلفاً"[١].

وعبر أوكونور عن أشكال التجريب الكثيرة جدا في جنس القصة القصيرة حين ذهب بقوله إلى أنها ليس لها قالب جوهري تبني عليه كيانها الفني – كما هو الشأن بالنسبة للرواية– ومن ثم فإن افتقادها لهذا القالب جعلها أكثر مرونة وحيوية، وجعلها مجالا لديه قالب جوهري يرجع إليه، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن إلا أن يكون الحياة الإنسانية برمتها، وهو لا بد أن يختار– دائماً– الزاوية التي يتناولها منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد[٢].

وبذلك، فإن التجريب في القصة القصيرة يرتبط بمفهوم كّلي يشمل بعديها: الموضوعي والشكلي، فهو رؤية وتغيير في العمق، لذا؛ لا يمكن اختصاره إلى تقنيات محددة تنطبق على سائر الأعمال القصصية، فهو يتكئ على "وعي جمالي مفارق يرتبط بوعي جمالي سائد وفي مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى.... هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهي معه، مبتدئاً بخلق ما يعينه على طرحه الجمالي الخاص والمشبع بتربته وأصالته"[٣]، والوعي الجمالي يختلف من مبدع إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، إنه يمتلك خواص تتحد بعوامل المجتمع

---

(١) عبد القادر: فاروق، حاضر القصة القصيرة، مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة– مصر، عدد١٥–١٦، إبريل ١٩٨٨، ص٩٣.

(٢) انظر: محمد، شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠–٢٠٠٠، دسوق– مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص٣٠.

(٣) عبد الهادي: علاء، الشعرية المسرحية المعاصرة، مجلة فصول، القاهرة– مصر، عدد٦٠، ٢٠٠٢، ص٣٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والثقافة والبيئة والدين والعادات والقيم والتقاليد، حتى إن الأدب يصبح انعاكسا مباشرا للواقع بكل ما فيه من جهل وفقر وهزيمة واستسلام وغير ذلك.

- **الريادة والتأصيل**:

إن مفهوم التجريب في القصة القصيرة يشير عموماً إلى مراحل تالية من النضج الأدبي في كتابتها على مستويي البناء والرؤية، وجلّ الكتابات الناضجة التي يمكن إدراجها تحت مسمّى التجريب لا بد أن تكون قد تجاوزت المنحى التقليدي في الكتابة، والتجريب حينما يقترن بمجتمع ما –كالعماني مثلا في هذه الدراسة– لا بدّ للباحث من الإحاطة بالمراحل التطورية التي تزامنت مع تمظهرات السرد القصصي، وجلّ التحوّلات التي رافقتها صعوداً حتى استحلت مكانتها من التجريب، كما ينبغي النظر إلى المراحل التي قادت إليه.

وللولوج إلى مرحلة التجريب عند كتّاب القصة العمانية القصيرة، لا بدّ من المرور ببعض التجارب القصصية التي تمثل البدايات، وتحمل في ثناياها المنحى التقليدي وعديدا من السمات البدائية والسلبية قبل النهوض بفن القصص إلى مستوى التجريب، وهذا شأن الأجناس الأدبية كافة على مرّ العصور.

ويشير غير باحث[1] إلى أن أول تجربة حقيقية لكتابة القصة العمانية القصيرة كانت على يد عبدالله الطائي، وذلك من خلال ثلاث قصص هي: "اختفاء امرأة"، و"آسف"، و"خيانات"، التي

(1) انظر: الكندي، محسن، ١٩٩٤، أدب وحياة عبدالله الطائي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عُمان، ص٢٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتبها في عام ١٩٤٠م. وقد حرص الطائي في قصصه الثلاث السابقة على المضمون أو الموقف القومي أكثر من غوره في تقنيات القصة وآلياتها السردية، حيث لم يتجاوز الرؤية التقليدية بفعل انحصاره وتوغّله في واقع البيئة العمانية تحديدا –والخليجية عموماً– التي عايشها، لذلك افتقرت اللغة القصصيّة عنده من الشحنة الدرامية الأقرب إلى التجريب وجاءت أقرب إلى التقريرية، أو الإخبارية.

في حين يحصر آخرون ظهور أولى القصص العمانية القصيرة، بالمعنى الحديث، في اسمين هما: سعود المظفر عن قصة "موعد في المحطة"، ومحمود الخصيبي كاتب قصة "تضحية طفل"، حيث كتبت كل منهما في عام ١٩٦٥[١]. بينما يعود تاريخ إصدار أول مجموعة قصصية في عُمان إلى عام ١٩٨١ حينما أصدر أحمد بلال مجموعته الأولى "سور المنايا"[٢]، ويرى بعضهم أن مجموعة "المغلغل" لعبدالله الطائي هي المجموعة القصصية الأولى بالمعنى الحديث، غير أنها لم تنشر إلا بعد وفاته[٣].

وبالعودة إلى المظفر، فإن إصداراته القصصية قد توالت بعد قصته الأولى لتضم قصة "التائه" في عام ١٩٦٧، ومجموعته القصصية الأولى "يوم قبل شروق الشمس" في عام ١٩٨٧، وتلتها مجموعة ثانية "وأشرقت الشمس" في عام ١٩٨٨، وهي جميعها تركز على ضرورة استيعاب

---

(١) انظر: الموسوي، شبّر بن شرف، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠: دراسة فنية موضوعية، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦، ص٤٥.

(٢) انظر: نفسه، ص٤٦.

(٣) انظر: الشاروني، يوسف، في الأدب العماني الحديث، بيروت– لبنان، دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٠، ص١٧.

– وانظر: الشاروني، يوسف، قراءات في إبداعات من عالمنا العربي، دمشق– سوريا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التطوّر والانفتاح على الحياة الجديدة ومواكبتها، كما تسلط الضوء على سلبيات الانفتاح بمفهومه المطلق[١].

ولقد أفضى التفاوت الزمني في إصدار المظفر لنتاجه القصصي إلى تعدد مستويات الكتابة لديه، فهو يعدّ من الجيل المخضرم، لذلك لم تكن قصصه على مستوى واحد، وإنما تدرج في تطور أساليبه وتقنياته السردية في فن القصّ، فعلى صعيد اللغة، اتسمت كتاباته بإعلاء النبرة الحماسية، وذلك لقربها من روح الشعر الملحمي، كما يعرف عنه أنه مقلّ في استخدام الأفعال في عديد من الجمل التي تتخلل فقرات القصة، ما يفقد ثراءها الدرامي أو الحركي[٢].

أما على صعيد الشخصيات فهو يسعى إلى تقديم أبعاد وأوصاف حسية للشخصية التي يقدمها في عديد من قصصه، كالبعد الجسمي مثلا، إلا أن تلك الصفات ظلت مقصورة على البعد الخارجي، بمعنى أنه لم يتم توظيفها على نحو ذوبانها في الشخصية، ما يقلل قيمة ذلك التوظيف الذي بقي طافياً على السطح دون ملامسة الشخصية من الداخل[٣].

وفي إطار القصة العمانية القصيرة فيما قبل مرحلة التجريب يلحظ أيضا في تجارب كل من أحمد بلال، ومحمود الخصيبي القصصية غلبة السمات البدائية للقصة القصيرة التقليدية، فهي تفتقر إلى السمات الفنية التي ترشحها إلى المستوى التجريبي، فالخصيبي "يمتلك الفكرة القصصية، ولكنه لا يستطيع أن يحولها إلى قصة ذات عناصر فنية واضحة، فهو يمتلك معظم العناصر

---

(١) انظر: الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، ص٥٤.

(٢) انظر: نفسه، ص٣٥.

(٣) انظر: الشاروني، في الأدب العماني الحديث ، ص٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصصية، نحو: الحدث القصصي، والحوار، والشخصيات، لكن تنقصه الخبرة الكافية لكتابة قصة قصيرة متكاملة الأحداث والعناصر"[١].

غير أن أحمد بلال في مجموعته الثانية "وأخرجت الأرض" ومجموعته الثالثة "لا يا غريب" اللتين أصدرهما في عام ١٩٨٣، حاول الإفادة من تجاربه السابقة وتفادي الأخطاء الفنية التي وقع فيها من قبل، في معالجته عديدا من القضايا الاجتماعية والصراع الحضاري للقيم المجتمعية في ظل الانفتاح الكبير، إلا أن السمات التقليدية ظلت الطابع الغالب على قصص المجموعة، فالشخصيات بقيت "مسطحة لا تعرف إلا الخير والشر في مقابل الشخصيات المعقدة المتطوّرة، والأسلوب التقريري أو الخبري كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي"[٢].

وينطبق ما ذكر سابقا إلى حد بعيد على الأسلوب القصصي عند عبد الله الكلباني في مجموعته القصصية "صراع مع الأمواج" التي صدرت في عام ١٩٨٧، إذ اتسمت بعدم النضج الفني، وسيطرة اللغة الصحفية، واعتماد القاصّ على الأساليب المستمدة من الأدب القديم في عديد من الملامح كالمقامات، ما أفضى إلى عدم قدرة شخصياته على الاستيطان، فضلاً عن طغيان النزعة الرومانسية في محاور أحداثها، والنهايات التقريرية الوعظية الأقرب إلى الحكايات منها إلى القصص في أغلب قصص المجموعة[٣].

---

(١) مروشية: محمد، القصة القصيرة العُمانية المعاصرة: الريادة والتأصيل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان- إيران، وجامعة تشرين- دمشق، عدد٥، ٢٠١١، ص١٢٠.

(٢) الشاروني، في الأدب العماني الحديث ، ص٢١.

(٣) انظر: نفسه، ص ص٢٤-٢٥.

- وانظر: مروشية، القصة القصيرة العُمانية المعاصرة، ص ص١٢١-١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما من حيث المضمون، فجاءت قصص المجموعة على مستوى واحد من الإغراق في المجتمع العماني بين القديم والحديث وتأثيرات النهضة فيه، ذلك إن القاص "شدّد قبضته على شخصياته فأمسك تلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين"[١]. وهذا النوع من القبض على الشخصيات يحد من حريتها وتلقائيتها في حيوية الحدث وتناميه ما يؤثر سلباً في تحقيق وحدة الانطباع التي يستجمعها القارئ.

وبذلك فإنه لم تخل بدايات القِصة العمانية القصيرة من الهنات التي كانت تؤخذ على جنس القصة القصيرة في سائر البلاد العربية. فهي خليط من السرد، والترجمة الذاتية، والرسائل المتبادلة، ولم يستطع الكتّاب – على الدوام – إخفاء شخصياتهم، بل كان لا بد أن يقحم الكاتب نفسه ليلقن القارئ، ويقدم له المواعظ، وطغى على الكتاب المنحى التعليمي، وسيطر على القصة الفهم الساذج لوحدة الانطباع، فكانت معظم القصص أشبه بروايات مضغوطة وملخصة.

وقد حصر يوسف الشاروني سلبيات كتابة القصة العمانية القصيرة لهذه المرحلة في عناصر الشخصيات والأسلوب واللغة، حيث بدت الشخصيات فيها مسطحة لا تحمل سمات التعقيد والتطور، في حين طغى عليها الأسلوب التقريري أو الخبري مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي، ومن حيث اللغة يؤخذ على الكتّاب استخدامهم الألفاظ المهجورة، وإغراقها في الرومانسية والكآبة، فضلاً عن الاستعارات والتشبيهات والحوارات التي لا تنبع من وجدان الكاتب أو روح الشخصية، إنما كانت تقليدية المسار القصصي[٢].

---

(١) الفيومي: إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة على الكلباني: صراع مع الأمواج، جريدة عُمان، مسقط–عُمان، عدد ١٩٨٣/٥/١.

(٢) انظر: الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص ص٢١–٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **من الواقعية إلى التجريب**:

وفي تركيز الباحث على تلمس الخطوات الأولى في مسار التجريب في القصة العمانية القصيرة، يطالعنا في عام ١٩٨٣ ديوان "الجبل الأخضر" الذي ضمنه الكاتب سيف الرحبي محاولاته القصصية الأولى التي أطلق عليها "التباسات قصصية".

والكاتب في التباساته تلك، قدّم تجربة جديدة خالف فيها النهج التقليدي في سرد القصص الواقعية، واعتمد في كثير منها على السرد العجائبي أو الغرائبي، كما أنه اعتمد على التجريد، الأمر الذي جعل من قصصه "خليطا من الرمزية والأسطورية والفانتازية والسريالية"[١]. يقول في قصة "تجليات النزهة الجبلية": "**كنت أطل من نافذة غرفتي على الجبل الرابض أمامي مثل أشرعة فرعونية تقف في حضرة الإله الأكبر.. هكذا كنت أتخيل نفسي أمامه، وهكذا كنت أتخيله أمام المجهول وغير المرئي في الكون، وغالبا ما كنت أهرب إليه حين تحاصرني مدن الفراغ الأصفر، مستعيدا جبال الذاكرة، تلك التي بنى عليها الغزاة البرتغاليون قلاعهم، ورحلوا وبقيت متآخية مع البحر والأحياء الصفيحية، لتشكل المشهد العام لمدينة الطفولة التي تنام وتستيقظ في صخرة الرأس، مثل أي كائن أسطوري يفنى**"[٢].

ولا يختلف محمد القرمطي كثيرا عن الرحبي في استدعائه للتراث الشعبي، فقصصه تزخر بالتراث الأسطوري والفلكلوري، والمتأمل لقصص مجموعته الأولى "ساعة الرحيل الملتهبة" الصادرة عام ١٩٨٨ يجد أنه قد أرسى عديدا من سمات التجريب في الانتقال من التقليدية إلى أساليب أكثر

---

(١) الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص٢٧.

(٢) الرحبي، سيف، الجبل الأخضر، دمشق– سوريا، د.ن، ١٩٨٣، ص٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حداثة، وربما عاد ذلك إلى إطلاعه على عديد من التجارب القصصية العربية وتأثره بها على نحو مباشر.

فقصص المجموعة تمتاز "بخروجها عن طريق القص التقليدي، وانضمامها إلى الأساليب الحديثة في كتابة القصة، حيث تمتزج عوالم الحلم بالواقع والفانتازيا، وغياب الحدث أحيانا"[١]، كما أن الكاتب "يستخدم كثيرا من الرموز الأسطورية وعناصر الفلكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي، وقصصه صاخبة بالانفعالات"[٢].

فنجد القاص يستحضر من التراث "حكايات ألف ليلة وليلة"، ويوظفها في قصة "وكان في زمن الغياب"، في حين تمثل قصة "الحكاية الأولى بعد الأخيرة" مزيجا من الأسطورة والواقع بين الحلم واليقظة، حيث يتداخل العالمان وتمتزج ملامحهما.

ومن أبرز المجموعات القصصية التي صدرت في أواخر الثمانينات، وهي مرحلة شهدت القصة العمانية القصيرة فيها تطوراً ملحوظاً على مستوى التجريب القصصي، كما شهدت إصدارات عديدة لا يتسع المجال هنا لحصرها، وإنما سيركز الباحث على أهمها، فنجد مجموعة "الدّجالة" التي أصدرها صادق عبدواني في عام ١٩٨٩، وتدور موضوعاتها حول التطور الاجتماعي للمجتمع العماني بعد النهضة العمانية، ذلك التطور الذي أسس لتحوّل فني في مسار القص العماني، فاستطاع عبدواني أن يرصد من خلالها بعضا من حركة التحولات تلك، وما طرأ على المجتمع العُماني إبان النهضة من تغيرات اجتماعية.

---

(١) مروشية، القصة القصيرة العُمانية المعاصرة، ص١٢٥.

(٢) نفسه، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويذكر شبّر الموسوي أن عبدواني في قصّة الدّجالة التي نعتها بـ "الممتازة"، قد سلك منحى يحيى حقي في "قنديل أم هاشم": "وإن كان الكاتب لم يطّلع عليها لكن الظروف المتشابهة تخلق الأفكار المتشابهة..... وتتحرك أحداث هذه المجموعة القصصية بين العالمين الداخلي (عالم الحلم والكابوس والذكريات)، والعالم الخارجي بما فيه من حركة وحوار مع الآخرين"[١].

ويحمدُ للقاص أنه حقق الوحدة الفنية في معظم قصص المجموعة ابتداءً من وحدة الشخصيات والحدث، وإن كانت لم تتحقق تلك الوحدة بصورة مناسبة على مستوى المكان والزمان[٢].

وفي عام ١٩٩٠ ظهرت مجموعة "زغاريد الصهيل" للكاتب حمد بن رشيد برؤية فنية قصصية تتجاوز ما سبق من كتابات، فالكاتب من خلال مجموعته أسس لظهور الرومانسية القصصية، وفتح باب الكتابة القصصية الجديدة آنذاك في عمان، "فقد تحول الكتاب العمانيون خلال هذه المرحلة من المرحلة التقليدية في كتابة القصة، إلى المرحلة الرومانسية"[٣].

وتتحقق ملامح التجريب في المجموعة من خلال توظيف الكاتب لتقنيات مثل "الاسترجاع أو الذكريات، وأحياناً عن طريق التركيز على لحظة عرضية مثل: وفاة، زواج، أو وداع، لقاء ...، والكاتب يستجمع كل ألوانها ليقدمها في لقطة متكاملة، فالقصة عنده أشبه بلوحةٍ تنبثق الحركة من

---

(١) الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، ص٥٧.

(٢) نفسه، ص٥٧.

(٣) نفسه، ص٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلالها. ومن سمات البناء الفني أيضاً للقصص أنها تبدأ بتقديم لوحة خلفية لأحداث القصة، أو واقع مشحونٍ بالرمز لما تفضي إليه القصة من انطباع"[١].

يقول في قصة "حيرة": " **الفلاحون منهمكون في سقي زراعتهم الضئيلة بالماء المتبقي في قنوات الأفلاج العتيقة، وقد وشمت أيديهم بآثار تقترب من الصرامة، وترسم هي الأخرى لوحة مبعثرة تدل على مدى الجهد الذي يقومون به في سبيل انتعاش زراعتهم التي لا تسد الرمق**"[٢].

وقد أصدر محمد البلوشي مجموعته "مريم" في عام ١٩٩١، وواقع قراءة المجموعة يفضي إلى شيء من التجديد والتجريب، فالكاتب يعمد إلى تقنية المقاطع والفقرات، إلا أن اهتمامه بالشكل على حساب المضمون كان مأخذاً عليه "إذ يغلب على مجموعته القصصيّة انشغاله بإبراز إمكاناته اللغوية على حساب المضمون القصصي مما أفقده التركيز على الحدث، وتغليبه الرؤى الذاتية"[٣].

وبالانتقال إلى الكاتب علي المعمري نجد أن ملامح الغموض التي يعجّ بها أسلوبه القصصي في مجموعة "أيام الرعود عش رجبا"، والتي صدرت في عام ١٩٩٢، قد قادته على خُطى التجريب إلى أن يبتدع مناخا خاصا له، "فالمجموعة تنتمي إلى مثال الرسم التجريدي المؤلف من قصاصات ملصقة على سطح صورة، حيث نجد أن القصة ترتبط بالتي تليها، لتخلق قصة أخرى تأتي بعدها"[٤].

---

(١) الشاروني، في الأدب العماني الحديث، ص ص٣٢-٣٣.

(٢) بن رشيد، حمد، زغاريد الصهيل، روي- عُمان، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، ١٩٩٠، ص٢٣.

(٣) الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، ص٥٩.

(٤) هيكل: سمير، القصة القصيرة بسلطنة عمان في عصر النهضة، ندوة الأدب العماني، فبراير ٢٠٠٠، مسقط- عُمان، نشر جامعة السلطان قابوس، مسقط- عُمان، ٢٠٠٠، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وينطبق هذا المنحى من الغموض لدى المعمري في التعاطي مع المادة الحكائية في مجموعاته القصصية: "مفاجأة الأحبة" و"سفينة الخريف الخِلاسية"، و"أسفار دملج الوهم".

ومن الكتاب الذين يذكر لهم اشتغالهم بالتجريب في القصة العمانية عبدالله حبيب، فقد صدرت له في عام ١٩٩٤ مجموعة "قشة البحر في سرد بعض ما يتشبث"، وقد تفاوتت قصصها من حيث الفنية والمستوى السردي، وهي تشتغل في المقام الأول على التجديد في اللغة، ومحاولة الخروج بها من التقليدية إلى فضاء اللغة الشعرية. إلا أن بعضهم يسجّل على قصص المجموعة أنها "تحولت إلى طلاسم مفتعلة"[١]، وذلك بفعل المبالغة المستخدمة في لغة السرد.

وتطالعنا مجموعة "يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها" للكاتب محمد اليحيائي في عام ١٩٩٨، بملامح أكثر واقعية مما كان عليه الكاتب في مجموعته السابقة "خرزة المشي،" في عام ١٩٩٥. والكاتب يوظف من تقنيات التجريب المفارقة الممزوجة بالسخرية، فيعمد إلى تصوير المجتمع وإظهار المفارقات الموجودة به تصويرا ممزوجا بالسخرية والجرأة[٢]، كما تظهر في قصصه "ملامح الشعرية العربية الحديثة، حيث جاءت بعض سرديات القاص أقرب إلى الأسلوب الشعري"[٣].

يقول في قصة "كائنات نادي الضباط": "**يتناقص الساهرون. النساء الوحيدات، فالنساء المحصنات بالأصدقاء والعاشقين. الوحيدون وحيدون مبعثرون في المكان. في المكان الساكن. الساكن مثل قرية خلفتها الطائرات. التلفونات الصغيرة صامتة في مخابي الدشاديش، والصالة**

---

(١) بدر الدين: محمد حسن، رؤية نقدية في قشة البحر، الملحق الثقافي لجريدة عُمان، مسقط- عُمان، عدد١٤يوليو ١٩٩٤.

(٢) مروشية، القصة القصيرة العُمانية المعاصرة، ص١٣٠.

(٣) هيكل: سمير، القصة القصيرة بسلطنة عمان في عصر النهضة، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في خفوت. الطائرات تجثم فوق الشحوب، فوق التلال المحروقة، على ظلال ابتسامات تعقصها شفاه رجال ثلاثة يجلسون مثل ديوك في الصور. والرجل الناحل الطويل وحده، وراء البار، يفكر وهو يجلو الكؤوس، في همة عاشق، في سر العلاقة الغامضة المحمولة على الغمزات بين كل هذه الكائنات"[١].

وفي نهاية التسعينات تظهر مجموعة سالم آل تويه المعنونة بـ "حدّ الشوف"، وهي تجربته الثانية، إذ سبقها إصدار مجموعة "المطر قبيل الشتاء" في عام ١٩٩٤، التي كانت إرهاصاً وخطوة أولى في السرد القصصي إلى مرحلة أكثر حساسية في "حدّ الشوف"، غير أن بعض الدارسين أخذ على المجموعة أنها لم تقدّم أي عمق على مستوى الحدث القصصي ولغته، وإنما جاء طرقُه للموضوعات الجنسية التي كانت صادمة لمجتمع محافظ كالمجتمع العُماني[٢]. وهذا ما ذهب إليه خليل الشيخ، كذلك، فهو يقول: "لقد كانت حد الشوف عموماً تصدر عن أفق لا تكاد تبارحه وهذا الأفق يتمثّل في زعزعة البنى الراسخة، وهدم المعاني القارّة والعبث بالكثير من الآفاق المحرّمة على المستوى الاجتماعي"[٣].

مما سبق نلحظ أن القصة العمانية القصيرة بلغت، في المرحلة السابقة، درجة من التطوُّر، وشهدت قصص هذه المرحلة نزعة نحو التجريب، كما أنها قد بحثت عن قوالب قصصية جديدة تساير المتغيرات المختلفة التي وقعت في عمان والوطن العربي والعالم. وقد عبرت القصة القصيرة

---

(١) اليحيائي، محمد، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، بيروت– لبنان، دار الفارابي، ١٩٩٨، ص١٧.

(٢) الموسوي، نقلا عن: خضيّر: ضياء، القصور وتدرج الوعي بفن وآليات القص في عُمان، الفعاليات الثقافية لمهرجان مسقط، ٨ يناير – ١٤ فبراير ٢٠٠٣، مسقط– عُمان ، ص٧.

(٣) الموسوي، نقلا عن: الشيخ: خليل، المغامرة والتجريب لتأسيس أفق للكتابة القصصية العُمانية، الفعاليات الثقافية لمهرجان مسقط، ٨ يناير – ١٤ فبراير ٢٠٠٣، مسقط– عُمان ، ص٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في عُمان عن حركة الواقع بأبعادها الاجتماعية والإنسانية، واتخذت في تعبيرها عن ذلك أشكالا قصصية جديدة تنمُّ على محاولات جادة في طريق التجريب بغية ازدهارها وتطورها، ويتخذ الكتاب العمانيون أساليب عدة لتحقيق ذلك التطور المنشود، ومن ذلك الاحتكاك بالقصة القصيرة العربية، والتفاعل مع التراث القصصي العربي، والاستفادة من المؤثرات الأجنبية، وطموح الكاتب نفسه إلى التجديد في بنية القصة التي يكتبها لتكون أكثر قدرة على الإيصال.

- **من ملامح التجريب في مطلع الألفية الثالثة**:

من خلال تتبع تطور أشكال القص من حيث ابتكار أساليب وأنماط جديدة للسرد، يمكن القول إن القصة العمانية القصيرة قد غدت في المرحلة الأخيرة، مركزا من مراكز الإبداع في الأدب العماني، ومن أكثرها إنتاجاً وتنوعاً وغنى، وقد شكلت معلما ممتازا في الحركة الثقافية العمانية.

ويتجلى حضور القصة القصيرة في الحقبة الأخيرة من خلال زيادة عدد الإصدارات القصصية، وظهور أسماء جديدة مقارنة بما كانت عليه الحال في المرحلة السابقة. ولعل فوز الكاتب سليمان المعمري بجائزة يوسف إدريس في دورتها الأولى في عام ٢٠٠٧، يؤكد أن للقصة العمانية أيضاً حضوراً قوياً في المشهد السردي العربي، وهي ليست الجائزة الوحيدة التي يحصل عليها قاص عماني، فلقد حصل محمود الرحبي على جائزة دبي الثقافية في دورتها السادسة عام ٢٠٠٩، كما رشحت رواية "تبكي الأرض.. يضحك زحل" للكاتب عبد العزيز الفارسي للقائمة الطويلة للبوكر العربية في دورتها الأولى في عام ٢٠٠٨، إضافة إلى جوائز أخرى حصلت عليها الكاتبة هدى الجهوري، والكاتبة جوخة الحارثي ضمن جوائز مسابقة الشارقة للإبداع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعرض الباحث لملمحين من ملامح تطور القصة العمانية القصيرة في بداية الألفية الجديدة، وهما يمثلان صورة من صور التجريب في بناء القصة العمانية القصيرة، هما:

أولا- القصة النسائية:

إن نظرة سريعة على المدونة القصصية العمانية تؤكد أن الكتابة القصصية النسائية العمانية لا تزال حديثة العهد، فقد كانت بداية تشكلها متواضعة جدا، حيث لم يشهد العقد الأخير من الألفية السابقة سوى إصدار مجموعة قصصية واحدة في عام ١٩٩٨، وهي مجموعة "سبأ" للكاتبة خولة الظاهري، فيما توالت الإصدارات في الحقبة الممتدة من عام ٢٠٠٠ إلى ٢٠١٤ ليبلغ عدد المجموعات القصصية النسائية ثلاثين مجموعة. وهو عدد غير قليل نسبيا، وإن كان ليس بمستوى الطموح المأمول، إلا أنه يبقى مؤشرا دالا على تنامي ظهور المجموعات القصصية والكاتبات في الوقت ذاته.

وفي ضوء تلك الاعتبارات يمكن القول إن نوعا من الخطاب النسائي، قد بدأ يتشكل - نسبيا- وتتكون ملامحه وموضوعاته وجمالياته في مطلع الألفية الثالثة، وهو خطاب تقوم به القاصة العمانية لتشارك من خلاله الرجل في التعبير عن رؤى ومضامين ودلالات ورموز، ترتبط بالواقع والمجتمع، وهي تعبر كذلك من خلال هذه القصص عن الذات الأنثوية وهمومها، فهي بطبيعتها الأقدر على تعرية ما يدور داخل المرأة ويسكنها، وهي، أيضا، تشارك القاص الرجل في عرض أفكاره وقضاياه وهمومه. كل ذلك يحصل باستخدام تقنيات سردية جديدة واضحة للتجريب، كالاقتصاد في التعبير، والتركيز، والتكثيف، وغيرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن المتأمل مثلا لمجموعة "نميمة مالحة" للكاتبة هدى الجهوري يلحظ الحس الأنثوي الطاغي فيها، فالعنوان مؤنث من حيث الدلالة، إذ غالبا ما تتعلق النميمة بجلسات النساء، والمرأة هي بطلة كل القصص تقريبا، وهي بؤرة السرد ومركزه. فالكاتبة تتعامل مع روح الأنثى بدرجة عالية من الفهم، ودون تحامل على الرجل. تقول في قصة "امرأة ترعى قطيع الحب خفية" بلغة شعرية عالية: "**متى سيتثاءب هذا القلب، وكلما أطلقت له الحكايات، أو غنت له أغنية استفاق مغريا على جلد الرغبات؟ .. وحواف السرير متى ستفقد ضروسها المخيفة التي تتلف ذاك الاسترخاء الذي يزحف في مقلة النعاس؟ .. والصيف الفارغ كاللص لماذا يمد يده في جيوب القلوب ليسرق رعشتها طازجة، وهو يشرع مظلة باردة يستظل تحتها أولئك المتعبون من الحرارة والشوك والحب، مظلة تؤويهم بفرح ماكر وهي تفتح فخا واخزا لتلك الأقدام التي لم تألف بعد أن يخاتل صمتها حكايات رطبة تعبر فوق الارتباك والجنون والموت، حكايات تلعق المسافة الفاضحة بين حبيبين ما زالا يتعثران بمسميات الأشياء**"[1].

كما تقول في قصة "معصوبة العينين إلى البحر" واصفة بدقة شديدة إحدى العادات النسائية في المجتمع العماني، التي تقوم بها المرأة حينما تنتهي من عدتها على زوجها المتوفى، حيث تجتمع النساء وتقاد المرأة إلى البحر معصوبة العينين ليلا حتى تغتسل من العدة: "**غدا سأذهب إلى البحر معصوبة العينين لأغسل جسدي من بقاياك عليه، ولأمتطي صهوة النسيان.. سأعود عروسا بثوب أبيض، وسأستبدل طرحتي بتلك العصابة التي ستحكم قبضتها على عيني. ستقودني النسوة عروسا للبحر الذي سيغتالني بملوحته حين يدغدغ أصابع قدمي لأضحك، ورغوته ستمسد شعري المكشوف، سأنام على عري موجة وحيدة مثلي، وسألقي ثيابك، وعدة**

(1) الجهوري، هدى، نميمة مالحة، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦، ص٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حلاقتك، وإزارك الذي أودعته تحت رأسي برفقة الملح والمجز الحاد الذي يبعد عني الأرواح الشريرة، كما سأتخلص من فراشنا المشترك، وسألقي بك في عين البحر لترمد"[١].

ثانيا– القصة القصيرة جدا:

من مظاهر التجريب في شكل القصة العمانية القصيرة، ظهور ما أطلق على تسميته "القصة القصيرة جدا" أو "القصة الومضة" أو "القصة اللقطة"، وكلها تسميات تطلق على نوع من القصص يقوم على التكثيف الشديد، ويتميز بتوظيفه لجملة من تقنيات التجريب كالتناص، والترميز، والسخرية، والأنسنة، والانزياح، والاقتصاد اللغوي، والمفارقة، وشعرية البداية والقفلة، وغيرها[٢].

وقد تمثل الكاتب العماني هذا النوع من القصص، فظهرت تحت هذا العنوان مجموعة من الكتابات، نذكر منها مجموعة "مسامير" للكاتب عبد العزيز الفارسي، حيث تراوحت قصصها على المستوى البنائي بين اللقطة والبرقية والمشهد السينمائي. أما على مستوى المضمون فهي كما يقول إبراهيم السعافين: "أقرب إلى النقد اللاذع الذي يجعل المرء يتأمل ويملأ الفضاءات البيضاء بكلام كثير"[٣].

---

(١) الجهوري، نميمة مالحة، ص٦١

(٢) انظر: الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدا، دمشق، سوريا، دار عكرمة، ١٩٩٧، ص٤١ وما بعدها.

(٣) السعافين، إبراهيم، المبحرون إلى أعالي النخيل: دراسات في أدب الخليج، دبي– الإمارات، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص١٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الكاتب تحت عنوان "تكران": "**رآني معروضاً على الواجهة، فدفع الثّمن، وارتداني، جمعتنا العادة! لكنه كبر، فضقت عليه. وجدتني مخلوعاً على قارعة الطّريق.. صار حزني عارياً يسعى**"[١].

كما يقول في قصة "غيرة": "**قال: أتمنّى ألا ترين رجلاً غيري. تعرّضت لحادث، ففقدت بصرها، بكت: صرت أراك وحدك، واساها. صار يقودها في الطرقات و ينظر بشغف إلى غيرها**"[٢].

ولعل إغراق الفارسي في حالة التأمل الشديد للواقع وتفاصيله، هي التي تدفعه إلى التركيز على اللقطة المشبعة بالدلالة، فيقف على وحدة صغيرة من تفاصيل الحياة كي يعبر عنها فنيا، وهو يستفيد من تقنيات التجديد والتجريب ويوظفها لغايات فنية ونفسية وفكرية في القصة.

وبعد كل ذلك، يتضح للباحث أن التجارب القصصية لكتاب القصة العمانية القصيرة جاءت على مستويات من النضج السردي في خطى التجريب، فعلى مستوى اللغة مثلاً تدرّجت لغة السرد بدءاً من اللغة التقريرية المباشرة انتقالاً بها إلى اللغة الرومانسية ومن ثم إلى الشعريّة.

وقد تبدّت ملامح اللغة التقريرية والصحفية عند أغلب نتاجات الكتاب القصصية من الجيل الأول: نحو أحمد بلال وسعود المظفّر وعلي الكلباني وصادق عبدواني، فالكاتب "يكاد ينقل الحدث كما هو دون العمل على استثارة ذهن المتلقي وإعطائه فرصة البحث عمّا سيحدث"[٣]، فضلاً عن

(١) الفارسي، عبد العزيز، مسامير، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦، ص١٦.
(٢) نفسه، ص٣٥.
(٣) الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، ص٣٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدام اللغة الإنشائية التي تعتمد الاستفهام، والتعجب والتكرار، وجاءت في عديد من المواضع كي تخدم الحالة النفسية في الشخصية وتدعيمها أثر الأوضاع المجتمعية وانعكاسها في نفسه.

وتظهر اللغة الرومانسية لدى كتاب مرحلة الوسط، حيث يبدو تأثر كتاباتهم بملامح رومانسية غلبت على مضامينهم القصصية وأساليبهم، ومنهم: محمد القرمطي وحمد بن رشيد وسالم آل تويه، فقد طغت على قصص هؤلاء ملامح الرومانسية سواء على مستوى اللغة أو المضمون. في حين بدت اللغة الشعرية في نتاج كل من حمد بن رشيد، ومحمد اليحيائي وغيرهم.

وعلى مستوى المضمون فقد انماز كتّاب القصص العماني بقدرتهم على توظيف المتخيّل والشعبي والاتكاء عليه في عديد من تجاربهم القصصية، ويبدو أن تلك المساعي في توظيفهم العنصر الشعبي جاءت نظراً إلى ما "تشكله الحكاية الشعبية لديهم من مادة خصبة ومرجعاً للدراسة الاجتماعية والتاريخية والدينية والثقافية والإنسانية تتيح للباحث استنطاق الماضي والتعرف على بعض ملامحه"[1].

أما على سبيل البناء الفني أو الشكل الداخلي للقصة العمانية القصيرة في عمان، فهي تراوحت بين البناء التقليدي الذي يعتمد وحدات البناء القصصي من بداية وعقدة ثم حل ونهاية، وبين قصص تقوم على الأحداث المتقطعة دون إيجاد رابط بينها، وذلك بفعل التطور الناجم من تواصل الكتّاب بتقنيات أكثر حداثة وانفتاحاً. فكان أن تمت الاستفادة من جماليات الشعر والرواية والسيرة والمسرحية، وغيرها من الأجناس الأدبية، كما وظفت كثير من تقنياتها، وهو الموضوع الذي

([1]) العريمي: محمد عيد، توظيف المتخيل الشعبي في القصة القصيرة، ندوة القصة العمانية القصيرة وأفق التحولات ٢٠٠١-٢٠٠٦، ١٠-١١ نوفمبر ٢٠٠٦، مسقط- عُمان، نشر المنتدى الأدبي، مسقط- عُمان، ٢٠١٠، ص١١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبحثه الدراسة الحالية من خلال فصولها المختلفة، فتسعى إلى الوقوف على تمثلات ذلك التداخل بينها وبين غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول- تداخل القصة العمانية القصيرة مع الشعر

أولا- مفهوم الشعرية.

ثانيا- شعرية القصة القصيرة:

١. العتبات النصية:

١ . ١ عتبة العنوان.

١ . ٢ عتبة التصدير.

١ . ٣ عتبة الاستهلال (البداية).

١ . ٤ عتبة الإقفال (النهاية).

٢. اللغة:

٢ . ١ المفارقة.

٢ . ٢ التناص.

٢ . ٣ التكرار.

٢ . ٤ الرمز.

٢ . ٥ الصورة.

٢ . ٦ اللون.

٢ . ٧ التكثيف.

٣. الراوي.

٤. الزمن.

٥. المكان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا- مفهوم الشعرية:

- ١ -

إن كثرة التنظيرات لمفهوم "الشعرية" ورصده في النقد الغربي والعربي، تجعل من مسألة تحديده أمرا غير بسيط، ذلك لأن تلك التنظيرات قد أتت متضاربة حينا ومتفقة في حين آخر. فالشعرية مقولة ملتبسة ومتعالقة بكثير من المقولات التي تقترب من جنسها.

ومصطلح الشعرية في النقد الغربي يضعنا أمام مفاهيم مختلفة تتجلى لنا من خلال جملة النظريات التي وضعت في إطار ضبط المفهوم والمصطلح، كما هو الحال في نظرية التماثل لدى رومان جاكبسون Roman Jakobson، والنظرية الأدبية لدى تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، ونظرية الانزياح لدى جان كوهن Jean Cohen.

ويُجمع الباحثون على أنّ مصطلح الشعريّة يعود في جذوره إلى أرسطو طاليس (ت٣٥٠ق.م) في كتابه "الشعريّة"، الذي يُعدُّ أول مؤلف في هذا المجال(١). فقد حاول أرسطو استجلاء قوانين الخطاب الأدبّي من خلال تحليله للأنماط الأدبية المدروسة: الملحمة والدراما، اللذين حُللا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى، متبعا في ذلك منهجا استقرائيا يقوم على استنباط القوانين من الوقائع الأدبية(٢).

(١) انظر: الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح: دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، عمّان- الأردن، أمانة عمّان، ٢٠٠٥، ص١١.

(٢) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد كان قانون المحاكاة الذي تقوم عليه جميع الفنون عند أرسطو والذي استقى فكرته الأساسية من أستاذه أفلاطون (ت٣٤٧ق.م) هو القاعدة التي انطلق منها للكشف عن طبيعة هذه الأنماط، مبينا من خلال ذلك خصائصها وأوجه التمايز والاختلاف بينها، فالشعر عنده عمل من أعمال المحاكاة والخيال، حيث إنّ الشاعر يحاكي الطبيعة، مصورا إياها كما يجب أن تكون، وذلك بإكمال ما فيها من النقائص بغية الوصول إلى الكمال، معتمدا في ذلك على خياله وفكره، مبتعدا عن الصور المنسوخة التي تجسد الواقع تجسيدا حرفيا، ولهذا كان الشعر عنده أوفر حظا وأسمى مقاما من الفلسفة[١].

وقد بقي المفهوم الأرسطي لمصطلح الشعرية هو المفهوم السائد والمتداول، منذ ذلك الوقت، دون أن يطرأ عليه أي تعديل أو تغيير، إلى أن تم إحياؤه في الغرب على أيدي بعض النقّاد الذين حاولوا استثمار المصطلح لتجسيد آرائهم وتصوّراتهم المختلفة المتعلقة بالقوانين التي تحكم الإبداع بعامّة والآداب بخاصّة، متجاوزين بذلك حدود المصطلح القديم، كلٌّ وفق منظوره الخاص. الأمر الذي أدى إلى تباين وجهات النظر وبالتالي تعدد المفاهيم رغم وحدة المصطلح.

ويعدّ ياكبسون من النقّاد الغربيين الذين تحسب لهم الريادة في التنظير لمفهوم الشعرية في العصر الحديث. وقد انطلق في تنظيره للمفهوم من منظور لساني، فهو يعد الشعرية جُزءا لا يتجزأ من اللسانيات لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية موضوع ذلك العلم[٢]. فهو يعرّفها بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على

(١) بسيوني، كمال، في النقد اليوناني، القاهرة– مصر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٠، ص١١.

(٢) انظر: ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[١].

ويبدو من التعريف السابق أن نظرية ياكبسون تقوم، أساسا، على الوظيفة الشعرية في الشعر تحديدا، حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى، وفيما عداه من أنواع القول الأخرى، حيث تأخذ واحدة من هذه الوظائف دور السيادة من الوظيفة الشعرية، مانحة إياها دورا ثانويا. وهو يربط الشعرية بعلم اللسانيات "لأنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات"[٢]، ويرى أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة، بحيث تخرج الكلمات عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية، "فكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة"[٣].

وقد تلت شعرية جاكبسون نظرية شعرية شمولية، صاغها تودوروف سنة ١٩٦٧، وحاول من خلالها أن يتجاوز النظرة التجزيئية في تناول الأنواع الأدبية من جهة وفي اعتماد القوانين والبنى التي تخلق الشعرية من جهة ثانية. فهو يرى بأن الشعرية هي علم الأدب بعامّة وليست عالم الشعر فقط، فهي "مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه – تسعى– إلى معرفة القوانين

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٣٥.
(٢) نفسه، ص٢٤.
(٣) نفسه، ص٧٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.... إلخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب"[١].

ويجلي تودوروف حقيقة قد تغيب عن الأذهان نتيجة للخلط الذي قد يحدث من جرّاء تعريف الشعرية بأنها علم الأدب، فقد يعتقد بعضهم بأن موضوع الشعرية هو العمل الأدبي ذاته، أي المادة النصية الملموسة، لذلك فهو ينوّه بأن "موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حدّ ذاته"[٢] وإنما هو الأدبية حيث تعمل الشعرية على استنباط خصائص الخطاب الأدبي، أي أنها "تعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أي الأدبية". وهذا ما أكّده ياكبسون قبل تودوروف بأعوام حين قال: "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا"[٣].

فالشعرية بحسب تودورف تهدف إذن إلى صياغة نظرية لبنية الخطاب الأدبي، تسعى إلى استكشاف جميع القوانين والبنى المجرّدة التي يحتوي عليها العمل الأدبي وتشكل منبع أدبيته لتتخذ منها موضوعا للدراسة، لذلك فتودوروف لم يلجأ إلى اتخاذ قانون معيّن من قوانين الخطاب الأدبي ليجسّد من خلاله مفهوما محددا للشعرية، ومن ثم يعد هذا القانون المنتخب هو الخالق الأساسي للأدبية من بين القوانين والبنى الأخرى، كما فعل قبله كل من أرسطو وياكبسون مع المحاكاة والتوازي. لذلك فهو يلح على ضرورة دراسة الشعرية للخصائص الأدبية ذات الصلة بالتاريخ، وذلك

(١) تودروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٩، ص٢٣.

(٢) نفسه، ص٤٤.

(٣) نفسه، ص٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لوجود علاقة وثيقة بين البنى الأدبية وبينه. "فلا يمكننا أن نصف التطّور الأدبي إلاّ في مستوى البنى، ومعرفة البنى لا تحول دون معرفة التّحولية"(١).

ومن هنا يرى تودوروف أن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وبعبارة أخرى، يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية، ومن ثم تتعلق كلمة شعرية بالأدب نفسه سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية(٢).

ويرى كوهن أن الشعرية "تعرف بأنها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية، وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية". وهو يرى أن لتعريف من هذا النوع مزية منهجية تتمثل في أنه "يسمح للشعرية بالتكوين كعلم كمي، ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء، ولكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر"(٣).

وينطوي الانزياح عند كوهن على قسمين رئيسين يحدثان في مستويين مختلفين لكنهما متماسكان متكاملان، أولهما الانزياح الاستبدالي، وتمثله الاستعارة، التي تعمل على نفي الانزياح المترتب عن خرق الشعر لقانون الكلام باستبدالها المعنى المجازي بالمعنى الحرفي حيث يتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، أو كما يقول كوهن:" من المعنى المفهومي إلى

---

(١) تودروف، الشعرية، ص٧٧.

(٢) انظر: نفسه، ص ص٢٣-٤٢.

(٣) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنى الانفعالي"[١]، وهي بذلك، تقوم على خرق قانون اللغة، وتمثل في الوقت نفسه الدور الموجب للشعر الذي يستعيد فيه معقوليته.

أما القسم الآخر من الانزياح لدى كوهن، فهو الانزياح السياقي، ويمثل هذا النوع من الانزياح القافية والجناس والتضمين على المستوى الصوتي، والإسناد المتنافر والنعت الزائد والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي، حيث تعمل كل صورة من هذه الصور على خرق قانون الكلام، وبناءً على ذلك يمثل هذا النوع من الانزياح الدور السالب للشعر، الذي يستلزم الدور الموجب أي الاستعارة التي تعد مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، أي أنها المستوى الثاني لكل صورة[٢]، "حيث تهدف الصور كلها إلى استثارة العملية الاستعارية"[٣].

ويشير كوهن إلى أن البلاغة القديمة قد عجزت عن تمييز المستوى السياقي من المستوى الاستبدالي، فهي لم تدرك حقيقة أنهما متكاملان حيث "أطلقت اسم صورة على الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة"[٤].

ثمة مسألة أخيرة قد تطرّق إليها كوهن، تتعلّق بمفهوم الانزياح، وهي خروج بعض الصور الشعرية التي كانت تعتبر في مرحلة معينة خرقا لقانون اللغة من دائرة الانزياح الخلاّق، وذلك لفقدانها طاقتها التأثيرية نتيجة لابتذالها المتأتي من كثرة التكرار والاستعمال لهذه الصور، ويسمي

---

(١) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٠٥.

(٢) نفسه، ص ص١١٠-١١١.

(٣) نفسه، ص١١٠.

(٤) نفسه، ص ص١١١-١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كوهن هذا النوع من الصور التي تحوّلت إلى أشكال وقوالب جاهزة لاستعمال الشعراء بصور الاستعمال[١].

- ٢ -

إذا كان النقد الغربي قد تجاوز إشكالية المصطلح والمفهوم نوعا ما، فإن النقد العربي ما زال يتخبط في ضبط مصطلح محدد ما بين: (الشعرية، الشاعرية، بويطيقا، الانشائية، بويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، الأدبية، علم الأدب)، وغيرها. فإذا أنعمنا النظر بالرصيد المصطلحي الرائج للفظة الشعرية فإننا نجده ضاجا ومتعددا حتى عند الناقد الواحد؛ كما أنه يحيل إلى تصورات نقدية عدة غير متشابهة أحيانا.

فقد أحصى يوسف وغليسي في كتابه الموسوم "الشعريات والسرديات" البدائل الاصطلاحية للفظة "Poetique" فقام بمسح شامل للعديد من الكتب العربية التي اشتغلت على ترجمة هذه اللفظة، وتوصل إلى تجميع ما يزيد عن ثلاثين مصطلحا[٢]، في حين قام قبله حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية"، بوضع مخطط توضيحي شامل للترجمات المتعددة للمصطلح نفسه[٣].

في مقدمة محاولات النقاد العرب للتعامل مع الشعرية وكشف قوانينها، نجد كمال أبو ديب يصوغ نظريته عبر ما أسماه مفهوم "الفجوة: مسافة التوتر"، وهو يشير إلى أن "فاعلية هذا المفهوم

(١) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ص٣٤-٤٦.

(٢) انظر: وغليسي، يوسف، الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، قسنطينة- الجزائر، منشورات مخبر السرديات جامعة قسنطينة، ٢٠٠٦، ص ص٣٦-٤٠.

(٣) انظر: ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا تقتصر على التجربة الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها"[١]. ويحدد أبو ديب مفهومه بأنه " الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام التميز Code" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي إما علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، أو علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية، أي أن العلاقات، هي تحديدا، لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تُطرح في صيغة المتجانسة"[٢].

والمتأمل لنظرية الفجوة: مسافة التوتر، يجد أنها تلتقي مع الانزياح لدى كوهن من خلال جعل الانزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة: مسافة التوتر، ذلك" أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق للفجوة: مسافة التوتر"[٣].

إن أبا ديب في تحديده للشعرية ومفهوم الفجوة مسافة التوتر، يحيل على مفهوم الانزياح، وذلك من خلال تحول المكونات الأولية في السياق لتكون دالة على الشعرية، غير أنه يلغي الامتياز الذي يحظي به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعر، بل هما أصلان متوازيان، وبذلك يخالف كوهن في أن النثر هو الأصل والشعر انحرف عن هذا الأصل.

وفي هذا السياق، لا بدّ كذلك من إلقاء الضوء على نقطة تشكل فارقا جوهريا بين شعرية أبي ديب وشعريتي ياكبسون وكوهن، فبالرغم من أن هذه الشعريات الثلاث ذات اتجاه لساني إلا أن

(١) أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت– لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٧٩، ص٢٠.
(٢) نفسه، ص٢١.
(٣) نفسه، ص٣٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعرية أبي ديب تمتاز بخروجها عن نطاق المنهج اللساني الذي يركز على دراسة نحو الجملة، الذي التزمت به معظم النظريات الشعرية اللسانية، فقد تجاوز أبو ديب شعرية لسانيات الجملة الشعرية، ليؤسس بدوره شعرية النص الأدبي، ويتبدى ذلك من خلال اهتمامه بدراسة العلاقات القائمة بين المكونات المشكلة للبنية الكلية للنص، وتركيزه على أهمية السياق ودوره في إعطائه المكونات النصية سمة الشعرية، وتحليلاته المتقصية للنصوص في مستويات متعددة: دلالية وتركيبية وصوتية، وإيقاعية وتصويرية ورؤيوية، وهي المستويات التي تتحقق فيها الفجوة مسافة التوتر.

وسر الشعرية الأساسي كما يراه أدونيس هو أن "تظل كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ، أي تراها في ضوء جديد ، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره ، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[1]. إن رؤية أدونيس للغة الشعرية تتولد من مفهومه الخاص للكون الشعري، من حيث هو اللهب الذي يختزن الطاقة المغيرة. وهو بذلك ليس قبولا، بل سؤال وبحث دائمان، وتجاوز لمنطق اللغة العادية، وتحويل وتثوير للغة باستمرار[2].

ولا يختلف مفهوم الشعرية عند عبدالله الغذامي عنه عند أدونيس أو كمال أبي ديب، فقد وصفها الغذامي بالشاعرية وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز يصبح نصا شعريا، ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية. يقول: "والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي

(١) أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، بيروت– لبنان، دار العودة، ١٩٨٦، ص٧٨.

(٢) تاوريرت، بشير، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، القاهرة– مصر، عالم الكتب، ٢٠٠٩، ص٨٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي، إلى معناه المجازي"[١].

والشعرية في منظور صلاح فضل لا تكتفي بالحدث الصوتي ، بل تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاوزات المفترض، وهي شعرية تستند إلى عنصر المفاجأة "الدهشة"، ولا تعترف بأية نموذجية مشبعة بالتوقع "ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما أي حدث دلالي آخر، فتشابه المتجاوزات المفترض فيه هو الذي يضفي عليه جوهره الرمزي الكامل"[٢]. في حديثه عن المفاجأة يقول: "دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد ، وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي، الذي يعتمد كليا على إشعاع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية"[٣].

كما عد حسن ناظم الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيتها الفكرية والفنية، فهو يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص

(١) الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٥.

(٢) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة– مصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٩١.

(٣) فضل، شفرات النص: دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، ص٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[١].

والشعرية كما يرى علي العلاق، بحث مؤلم عن الجديد، ومغامرة في اللغة ومعها. وهي أيضا انحراف بأساليب القول عن شيوعه ومألوفيته إلى أفق مختلف يتأسس على لذة الغرابة وصدمة المفاجأة[٢]، في حين يطلق عليها توفيق الزيدي مفهوم "الأدبية"، وهي برأيه طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، ولذا فإن التحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة يعد إحدى الطاقات المحركة للأدبية[٣]. فالأدبية لا تحقق غايتها إلا من خلال إثارتها للمتقبل، وإحداث اللذة والنشوة عنده. وهذه اللذة تنتج عن تعدد الاحتمالات والتأويلات المعتمدة على التحولات الدلالية المتجسدة في اللغة المجازية، والتي تعد أساس النص الأدبي وجوهر أدبيته[٤].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ٣ -

يتبين لنا مما سبق أن البحث في الشعرية عموما يتصل بإبراز هدف أساسي يتمثل في الوظيفة الجمالية للنص الأدبي، أو بتعبير آخر، تحديد مسوغات أدبيته وشروطها الفنية والكيفية التي تجعل من رسالته اللغوية عملا فنيا. ووفقا لهذه الرؤية، انشغلت الشعرية المعاصرة باستخلاص الخصائص النوعية ومعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة النوع الأدبي، وهو ما يميز عملها

(١) ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص٣٣.
(٢) العلاق، علي، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، عمّان- الأردن، دار الشروق، ٢٠٠٢، ص٣٠.
(٣) الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، قرطاج- تونس، منشورات سيراس، ١٩٨٥، ص١١٧.
(٤) انظر: نفسه، ص ١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بوصفها مقاربة عميقة للأدب تفرز بنياته من داخله بطريقة مجردة وموضوعية، بحيث ينصب جهد الباحث على إبراز المقومات التي تجعل الكتابة أدبا أو الحكاية، مثلا، عملا سرديا يستحق أن يعامل باعتباره إبداعا جماليا متميزا وليس مجرد سرد عادي.

وإذا كانت الشعرية قد تكونت عبر التاريخ بارتباطها بالشعر خاصة، فإن النقد الحديث قد قام بتطوير مفهومها وارتاد به آفاقا جديدة، حتى أصبح المفهوم الجوهري لها يؤدي بنا إلى اعتماد معناها المتمثل في النهاية بمجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية التي لا ترتبط بالشعر وحده، وإنما بالأدب كله على أساس قوانين كل نوع منه(١).

ولقد اتجه مفهوم الشعرية صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوي خاص يكتسب جمالياته عبر قدرة المبدع، الذي يفرض معه علاقات تقتضي التجربة الإنسانية أن تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع أو الجنس الأدبي، حيث ضاقت الحدود، بل في أحايين كثيرة تهمشت، ولم يقتنع المبدع المعاصر بالحدود الصارمة لهذا الجنس أو ذاك، ومن هنا ظهرت بعض المسميات التي لم تكن تتردد، من قبل، في الدراسات الأدبية مثل: شعرية القصة، شعرية الرواية، القصة الشعرية، المسرح الشعري، ....إلخ، بل أصبح المبدع أمام سيل من الثقافات والمعارف والوسائل التعبيرية المتنوعة التي تنتمي إلى حقول عدة، فثمة جدلية مستمرة بينه وبين العالم لاكتشاف حقيقة تلك الحدود بين الأجناس الأدبية التي بدأت تتقاطع أو تتداخل، وهذا ما جعل رينيه ويلك Rene Wellek يؤكد: "أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا،

(١) شعث، أحمد جبر، شعرية السرد: الرواية العربية المعاصرة، القاهرة– مصر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم يتحرك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[١].

وبذلك، فإن الشعرية في النقد الحديث "ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع هذه الأشياء في فضاء من العلاقات، وبدقة أكثر، لا شيء شعري يمتلك الشعرية ، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء ، بين شيئين فأكثر ، ينتظمان أولا في علاقات تراصفية وثانيا في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة بين النص والآخر"[٢]. ومع ذلك فإن الشعرية تبقى كما يقول جيرار جينيت Gerard Genett : "علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية"[٣].

ثانيا- شعرية القصة القصيرة:

يجمع كثير من الباحثين[٤]على أن مصطلح "القصة/ القصيدة" الذي يشير إلى تداخل جنس القصة القصيرة مع الشعر، قد ظهر لأول مرة في كتابات الناقد إدوار الخراط من خلال كتابيه "الحساسية الجديدة"، و"الكتابة عبر النوعية"، وهما كتابان تدور فكرتهما حول تأكيد فكرة تداخل الأجناس الأدبية، والثورة على تقاليد القص التقليدي.

---

(١) ويليك، مفاهيم نقدية، ص٣٧٦.

(٢) تاوريريت، بشير، ١٩٩٨- ١٩٩٩، مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة قسطنطينية، الجزائر ، ص٤٩.

(٣) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، القاهرة- مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧، ص٨١.

(٤) انظر: غنيم، محمد عبد الحليم، ٢٠٠١، الفن القصصي عند فاروق خورشيد: دراسة نقدية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، ص٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ظهر مصطلح القصة/ القصيدة –كما يرى الخراط– للدلالة على نوع من القصص القصيرة تقترب اقترابا شديدا من الشعر، وتتماس معه أو تمتزج به، بحيث تأخذ كثيرا من عناصره، دون أن تفقد روحها وخصوصيتها كقصة[١]. وقد ازدادت أهمية هذه الظاهرة في الكتابات الأخيرة حينما بدأ نصيب السرد في العمل القصصي يتضاءل بالرغم من أنه المحدد النوعي الأكثر دلالة لكثير من الأجناس: كالقصة، والرواية، والحكاية، وغيرها، فتضاؤله يعني، بالضرورة، تحرر هذه الأجناس شيئا فشيئا من ارتباطاتها النوعية واقترابها من أنواع أخرى، إلا أن تضاؤل السرد لا ينفي وظائفه في تحديد هذه الأنواع[٢].

وللتفرقة بين مصطلحي القصة / القصيدة والقصيدة الخالصة، يقترح الخراط أمرين:

- الأول: أن تكون للسرد أولوية في القصة/ القصيدة، ومكانة رئيسية، لا بمجرد وجود السرد فقط، وإنما بالقصد إليه، واتخاذ تقنياته الخاصة، بحيث تظل ثمة حكاية، ولا يشترط فيها أن تكون بشكل رئيسي، وذلك على عكس القصيدة الخالصة، التي مهما ساد فيها نوع من السرد الحكائي، لكنه لا يسودها ولا يحكمها.
- أما الأمر الثاني: فيتعلق بموسيقية العمل الفني ، فإذا كان الإيقاع والبنية الموسيقية، تحتل المرتبة الأولى في العمل، فإنها تميل به إلى جانب القصيدة الخالصة، ومن ثم فإن بنية القصيدة الخالصة، تكون في موسيقيتها، لا في سرديتها[٣].

(١) انظر: الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، ص ٢٩.

(٢) انظر: نفسه، ص٣٠.

(٣) الخراط، أفكار أولية عن القصة القصيرة والكتابة عبر النوعية، ص ص٥٥-٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويشير خيري دومة إلى علاقة القصة القصيرة بالشعر فيقول: "حين نتحدث عن غنائية القصة القصيرة أو غنائية الرواية، فنحن لا نتحدث عن الشعر الغنائي بما فيه من خطاب مباشر من المتكلم إلى القارئ، أو بما فيه من موسيقى شعرية ووزن وقافية مثلا، بل نتحدث عن سمات من قبيل : أن للشاعر الراوي مؤدي الكلام فيها حضورا طاغيا، وتأتينا الأشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، إنه لا ينقل لنا الأشياء في وجوده الخارجي الموضوعي، بل يلونها بعاطفته حتى تتحول أعماقا وتدخل في سياق بنية مجازية، وهكذا ينظر إلى الغنائية على أنها إشراق للذات ولحظة اكتشاف"(١).

إن التأمل في مفهوم دومة لشعرية القص يتجاوز مصطلح القصة/ القصيدة التي أشار إليها الخراط سابقا، وذلك لأسباب، لعل أبرزها أن عناصر شعرية القص عنده ترتبط ببناء القصة القصيرة، سواء في متنها الحكائي أو خطابها القصصي، وهذا ما لا نجده عند إدوار الخراط، ومن تلك الأسباب أيضا، أن الغنائية أو الشعرية لا تتوقف عنده على حدود قصة تيار الوعي فقط ، بل يمكن أن تكون في تيار الوعي وغيره من أنواع القصة القصيرة ، فنجدها تتحقق، أيضا، في ما أسماه بـ "القصة اللوحة" وبـ "القصة السريالية" وبـ "قصة الحلقات القصصية".

إن البحث عن شعرية القصة القصيرة يعني، ببساطة، البحث في أسلوبيتها قصد بلورة شعرية قصصية، دون الانسياق وراء الفكرة القائلة بإلغاء الأجناس الأدبية، إنه بمعنى من المعاني بحث عن فعلها القصصي الخاص الذي يمنحها إمكانات قرائية متعددة، تنقل الخطاب من معيارية

(١) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، ص ص٧٠-٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلا ومحاورا وراغبا في لذة الاكتشاف[١]. ولقد بات بالإمكان بعد قراءة أنواع سابقة مختلفة من القصص، قراءة القصة الشعرية أو البحث عن شعرية القصة، وهي قراءة محكومة بقواعد معينة، هي نفسها التي تحكم عملية الكتابة وفق ما أطلق عليه رولان بارت Roland Barthes اسم "مقروئية النص الأدبي". وهذا يعني أن لكل قصة خصوصية تفرض طريقة قراءتها، إذ يمكن قراءة أية قصة قصيرة من مستويات عدة، قد يكون منها قراءة مستوى الشعرية[٢].

إن شعرية القصة القصيرة غير مرتبطة بمقاطع معينة منها فحسب، أو بجمل معينة، إنما بمجموعها وطريقة السرد فيها، وبإمكاناتها اللغوية التي تقوم على مبدأ الاختيار اللغوي من هذا الرصيد اللغوي المكتنز في ذاكرة الجماعة. كما أنها تتبلور فيما تضفيه على الوقائع والشخصيات من إحساس بتفاعل السارد مع ما يسرد، وقدرته على استثمار عدد كبير من التقنيات الأسلوبية، فيغدو للقصة القصيرة قانونها الخاص بها، وإيقاعها المميز لها، دون أن تطغى تلك الشعرية على البناء السردي أو تلغيه، إنما تمنحه توهجا وألقا وتمده بتدفق الشعر[٣].

ومما يقرب القصة القصيرة من الشعر الإيقاع، وهو ليس مقصورا على الشعر، ولكنه معطى عام يمكن أن يظهر في الشعر كما يظهر في النثر، بيد أنه في النثر مختلف عنه في الشعر. إن الإيقاع المقصود هنا هو تلك الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على

---

(١) قطّوس: بسّام، شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي: سرايا بنت الغول، مجلة أبحاث اليرموك، إربد– الأردن، مجلد١٤، عدد٢، ١٩٩٦، ص٢٠٢.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٠٣.

(٣) انظر: يعقوب، ناصر، الرؤية والتشكيل: دراسة في فن جمال ناجي الروائي، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١، ص١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طول المعطى اللغوي لاسيما منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ومن ثم الوحدات الصوتية والتركيبات المعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع[١].

وتقترب القصة القصيرة من الشعر، أيضا، من حيث طواعيتها للتعبير عن الذات، واعتمادها على التركيز والتكثيف والاكتفاء من الشيء بالإشارة إليه بعيدا عن التطويل والتفصيل الذي ربما كان من سمات الرواية، وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة الأدبية الأنيقة عوضا عن اللغة المعبرة عن الحياة اليومية العادية التي نجدها في السرد الروائي. فالقصة الواحدة ومجموعة القصص يمكن أن تسودها روح التجانس اللغوي، إذ لا ضرورة فيها لإبداء التنوع الأسلوبي لمحاكاة خطاب الناس مختلفي الميول والمشارب في حياتهم العامة. وقد تعتمد القصة القصيرة على الإيهام بامتزاج الحقيقية بالأحلام والكوابيس، وقد تعتمد المفارقة مثلما تعتمدها القصيدة، فيعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة[٢].

كما تحدّث بعض الدارسين عن ملامح شعرية القصة القصيرة المعاصرة من خلال شعرية اللغة، والبناء الزمني، والانحرافات الدلالية، وتعدد تأويل القراءة، وشعرية المكان، وشعرية العنوان.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(١) الماكري، محمد، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت– لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص١٣٢.

(٢) خليل: إبراهيم، بلاغة المفارقة في قصار القصص، مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس: القصة القصيرة في الوقت الراهن، تحرير: غسان إسماعيل عبد الخالق، ١٦–١٨ آب ٢٠٠٨، عمّان– الأردن، نشر دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، ٢٠١١، ص ص٤٧–٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن ثمة وجهات نظر اعتمدت في البحث عن شعرية القصة القصيرة على الولوج إلى الفضاء السردي المتمثل في نمطية الرؤية والراوي بوجه خاص[١].

إن نتاج أغلبية كتاب الأدب الحديث يدل على أن عملية الفصل المطلق بين الشعر والنثر ما عادت قائمة[٢]، فالشعر قد ينضوي في القصة القصيرة، وتصبح القصة حاضنة للشعر في شكلها القصصي، فيمكن للقصة أن تحلق وتبلغ حد الشعر، ومع ذلك تبقى قصة، ويمكن للقصيدة أن تحمل في طياتها قصة ومع ذلك تبقى في إطار الشعر[٣]. إلا أنه يجب التنبه إلى أن نزوع القصة للشعر يجب ألا يطغى على القصة فينتزع منها أسسها وأعمدتها. فللقصة خصائصها وبنيانها وتجلياتها الخاصة بها، وللشعر خصائصه وبنيانه وتجلياته، ولا يجوز الخلط بين الاثنين.

إن ما سبقت الإشارة إليه يقودنا إلى التزام نوع من الحدود أثناء التعامل مع تجليات الشعرية وجماليات التدفق الشعري في القصة القصيرة ، فلا نعد أي استعمال مجازي للغة استعمالا شعريا، ولا نعد كل سلوك استثنائي يتسم بدرجة ما من الغرابة والجمال، سلوكا شعريا. إن ثمة مستويات للقصة القصيرة في علاقتها بالشعرية، لا تنضج دونما اللجوء إلى التفصيل وضرب الأمثلة، وهذا ما ستحاول الدراسة الحالية الوقوف عليه.

ولقد تلاقت القصة العمانية القصيرة مع مثيلاتها في الوطن العربي بالقصيدة، فأصبح القاص العماني –الذي كان في وقت من أوقات تطور القصة مجرد ملتقط لأحداث يومه– منافسا

---

(١) انظر: خليل، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ص١٠.
– وانظر: يوسف، آمنة، شعرية القصة القصيرة في اليمن، صنعاء– اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.
(٢) يعقوب، الرؤية والتشكيل: دراسة في فن جمال ناجي الروائي، ص١١٢.
(٣) انظر: نفسه، ص ص١١٢–١١٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشاعر، فبدت القصة العمانية القصيرة الحديثة كقصيدة نثرية اختلطت فيها أنفاس القاص بالشاعر، حينما اتحدت مقاصدهما بعد أن تقاربت الفواصل بين أجناس الأدب. الأمر الذي دفع القاص العماني إلى البحث عن أدوات تعبيرية جديدة تستجيب للاشتراطات التي تقرّب قصته القصيرة من فضاء الشعر.

١. العتبات النصية:

عني النقد الأدبي الحديث بدراسة جزئيات العمل الأدبي وعلاقاته الداخلية والخارجية. فأصبح كل شيء يحيط بالنص جزءا من النص يوضح بواعث إبداعه وغايته. وهو الأمر الذي يجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للنص.

وتعد العتبات النصية مفاتيح إجرائية أساسية تستخدم لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها. أي أنها تلك المداخل التي تتخلل النص "المتن" وتكمله وتتممه[١]. فهي عناصر ضرورية " في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية. وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[٢]. وهي بذلك عناصر موجهة للقارئ في قراءته للنص تمنحه الخطوة الرئيسية وتضعه على المسار الصحيح في القراءة. كما أنها " تسيّج النص، وتسمّيه وتحميه، وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه[٣]. وهي بنية مجاورة لبنية النص"المتن"

(١) المطوي، فن التعالي النصي والمتعاليات النصية، ص١٩٥.

(٢) حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، ص١٠٩.

(٣) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، القاهرة– مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في فضاء الصفحة من الكتاب، أو مفصولة عنه ببعد مكاني أو زماني. إلا أنها تتعالق مع النص المتن من خلال البحث والتأمل والتأويل"[١].

ولقد سعى جينيت إلى توسعة منطقة العتبات؛ لأنه رأى أن النص/ الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونة تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين....، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح "المناصّ"، أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص ولكنه نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله[٢].

ويرى لحمداني أن "المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصيَّة قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، والافتتاحية، والمقدمة، والتنبيه، والتوطئة، والتمهيد، والمدخل، والإهداء، والشكر، والقفلة، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضا: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضّل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده"[٣].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) هيّاس: خليل شكري، فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري: السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، المؤتمر النقدي الثامن لقسم اللغة العربية بجامعة جرش: الثقافة العربية/ جدل الحرية والإبداع، جرش- الأردن، نشر مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمّان- الأردن، ٢٠٠٥، ص٩٤.

(٢) بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الجزائر- الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨، ص٢٨.

(٣) لحمداني: حميد، عتبات النص الأدبي: بحث نظري، مجلة علامات في النقد، جدّة- السعودية، مجلد١٢، عدد٤٦، شوال ١٤٢٣هـ ، ص٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن هنا يظهر أن مفهوم العتبات مفهوم متسع يتناول عناصر كثيرة من عناصر العمل الأدبي، ولا يكتفي بالعنوان فقط.

ويأتي الاهتمام بدراسة العتبات في القصة القصيرة نظرا إلى ما لها من دور في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية متنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها(١). ولا شك أن هذه العتبات النصية تختصر علينا وجوه التأويل – إلى حد ما– عند قراءة القصة القصيرة، كما تحمل رؤية متكاملة ملمة تعبر عن تصور متماسك مما يجعل القصة بعتباتها نصا واحدا(٢).

ومن ثم يتبين لنا أن دراسة العتبات في القصة العمانية القصيرة أمر مهم، فهي ليست حلية شكلية بل إنها تقدم خدمة قرائية وجمالية تسهم في تلمس مواطن الشعرية. وليس من المبالغة القول بأنه لا تكتمل دلالة بعض النصوص إلا بها، وقد يبقى النص رهن هذه العتبات، كما قد يحدث غيابها إشكالية تأويليه تحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١ . ١ عتبة العنوان:

تستمد عتبة العنوان أهمية دراستها من منطلق أنها أولى عتبات العمل الأدبي التي تمثل مداخله، "فالعنوان لم يعد مرشدا نتعداه إلى غيره، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء

(١) الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص: البنية والدلالة، الدار البيضاء– المغرب، منشورات الرابطة، ١٩٩٦، ص٧.

(٢) نفسه، ص٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان"[١].

والعنوان هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه. تشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[٢]، وهو ليس مجرد تسمية لمكتوب يعرف به ويحيل عليه، بل هو حلقة أساسية من حلقات البناء الاستراتيجي للنص، لأنه مفتاح التجربة وكنزها المعبأ بكل صنوف الوجدان ، كما أنه مفتاح الدلالة الكلية للقصة، يستخدمه القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة في النص[٣].

وحدد للعنوان أربع وظائف أساسية، هي: الإغراء، والإيحاء، والوصف والتعيين[٤]، فهو يمثل علامة بصرية تواجه المتلقي وتستوقفه وتمارس فاعليتها في أسره والتأثير عليه وتوجيه فهمه لأنه الجملة الأولى التي تواجه القراءة والسواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فوق النص[٥].

ويأتي العنوان "في مقدمة الموجهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراء من أجل العمل على حل مشكلات النص، لذا بدأت إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزا استثنائيا في الدرس النقدي الحديث. إذ تكشف عن إمكانات خطيرة في فهم النص وتأويله، وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحا

(١) يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص١١٠.

(٢) بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص٦٧.

(٣) مداس، أحمد، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، ط٢، ٢٠٠٩، ص٤٠.

(٤) حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، ص١٠٦.

(٥) الرواشدة: سامح، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، الكرك- الأردن، مجلد١٢، عدد٢، ١٩٩٧، ص٥٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأويليا كاشفا تبقى أية دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة دون معاينته والنظر إليه بجدية"[١]. وكل هذا سببته النظرة الأولى التي تعد أول لقاء مادي محسوس بين المرسل من خلال عنوان النص، بوصفه علامة لغوية، والمتلقي. وهذه العلامة اللغوية لا تقدم نفسها للمتلقي بسهولة؛ فغالبا ما تقدم مشفرة تحمل ألغازا تحتاج إعمال الفكر لحلها، مع العلم أن الحل لا يكون نهائيا، بل يقدم كل قارئ قراءته للعنوان من خلال تأويله الشخصي، وقد تكون معظم التأويلات صحيحة ومقبولة رغم تباينها. وهذه الدلالات تعطي في نهاية المطاف مفتاحا يتغلغل به إلى قلب النص[٢].

من جهة أخرى، لقد أصبحت عملية الاهتمام بشعرية العنونة من أبرز الأمور البنائية في الشعرية الجديدة. لما تنطوي عليه عتبة العنوان من أهمية سيميائية كبيرة في تشكيل النص القصصي على النحو الذي يسهم إسهاما كبيرا في تطوير بنيته العامة ومنحه صفته الجمالية[٣].

"سفر هو حتى مطلع الشمس"[٤] هو عنوان مجموعة قصصية للكاتب سمير العريمي، وهو كذلك عنوان لإحدى قصص المجموعة. وشعرية "سفر هو حتى مطلع الشمس" تظهر في البعد الدلالي الذي يتضمنه هذا العنوان، فالسفر الذي يشير إليه الكاتب لم يكن إلى مكان من الأمكنة التي قد تتبادر إلى ذهن القارئ، وإنما خرق المكان المتعارف عليه ليمتد إلى حدود زمانية يعرّفها الكاتب بأنها مطلع الشمس. إذاً، فالكاتب يرمي إلى تماهي عنصري الزمان والمكان في النص وإلغاء الحدود بينهما، وذلك ما يصادفه المتلقي فعلا أثناء دخوله للنص، فالشخصية الرئيسية التي

---

(١) عبيد، محمد صابر، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد: قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، عمّان– الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص٥٥.

(٢) الباتول، عرجون، د.ت، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية: التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بو علي، الجزائر ، ص٢٨٩.

(٣) نفسه، ص٢٨٦.

(٤) العريمي، سمير، سفر هو حتى مطلع الشمس، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نستدل عليها بضمير الغائب "هو"، تصل إلى مكان ما بكل تأكيد، غير أن ذلك المكان لم يحدد، وإنما حدد الوقت الذي ستصل فيه، وهو مطلع الشمس. كما أن تلك الشمس، التي يقصدها الكاتب أيضا في قصته، ليست هي الشمس المعروفة بمعناها الحسي، وإنما هي كناية عن الحقيقة التي يود الوصول إليها، وهذا ما يستنتجه المتلقي كذلك من خلال المقطع التالي: "**هنا غابت الشمس ذات شتاء، ولم تعد تشرق، فمن سيرسم النور فوق الجباه، ومن يزرع الشدو، أو يحصد الورد، عند الشفاه، سأرحل، لعلي أطبب نفسي الجريحة، سأرحل، سأبحر نحو الحقيقة، نحو الفجيعة نحو الصباح، سأرحل**"[١].

كما يأتي عنوان قصة "عيون الفتى الميت"[٢] في جملة ناقصة تتطلب من المتلقي أن يضع لها خبرا مناسبا يتم المعنى معه، فالسؤال الطبيعي الذي يطرح نفسه هنا: ما بالها عيون الفتى الميت؟. ثم سرعان ما تتداعى الأسئلة: من هو الفتى الميت؟ هل هو إحدى الشخصيات الموجودة في النص؟ هل هو شخص يعرفه المؤلف أم أنه المؤلف ذاته؟.

ثم إن عنوان القصة ينفتح على تأويلات كثيرة، لأن صفة "الميت" قد يكون لها معنى آخر يدل على الموت الوجودي أو المعنوي، وهو نوع من الموت قد يكون أشد ضراوة وأوقع ألما من الموت الطبيعي المعتاد، لأنه يترك للإنسان حرية الحركة المادية ويصادر منه حريته وإرادته اللتين هما أساس وجوده وجوهر كرامته الإنسانية.

---

(١) العريمي، سفر هو حتى مطلع الشمس، ص١١.

(٢) المنجي، ناصر، عيون الفتى الميت، مسقط- عُمان، مؤسسة الرؤيا للصحافة والنشر، ٢٠٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصة "مصرع الأمل"[١] تشتغل في مداها العنواني على جدل العلاقة بين "المصرع" بوصفه طريقا إلى الموت، و"الأمل" بوصفه نافذة على الحياة، إذ يلعب الأمل دورا مركزيا في فتح طريق الخلاص من مصرع الموت الذي لا يحيل على أي صورة من صور الحياة، فالأمل في النص يرسم خطوة محتملة باتجاه أفق آخر، لكنه يظلّ أملا ممتدا حتى خاتمة النص.

في حين يشير عنوان قصة "لا يجب أن تبدو كرواية"[٢] من المنظور الأجناسي إلى أن النص ليس نصا روائيا، فهو ينتمي إلى جنس القصة وإن كان يشبه الرواية، وقد يكون بين القصة والرواية، وفي ذلك قلق يستدعي من القارئ تتبعه حتى نهاية القصة.

عنوان قصة "نميمة مالحة"[٣] يعد من أكثر العناوين شعرية، فالحس الأنثوي للكاتبة لا يتضح من القراءة الأولية للنص فقط؛ بل هو مرتبط ارتباطا كليا بموضوعات جميع قصص المجموعة التي ركزت معظمها على الثرثرة التي تعتمر مجالس النساء في أغلب الأحيان.

إن جمالية العنوان مرتبطة بالصورة المبتكرة للنميمة، إذ أعطتها الكاتبة طعم الملوحة، وكأن النميمة أصبحت ملحا تحتاج إليه النساء لإعطاء قيمة إلى جلساتهن وأحاديثهن.

ومثل تلك الملوحة المبطنة نجدها أيضا في قصة "ملح"[٤] التي أتت في الوقت ذاته لتحمل اسم المجموعة كاملة، فالكاتبة –وهي تكتب لأول مرة– تنثر على موضوعات شديدة الحساسية

(١) العريمي، سعاد، أساطير عشق، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.
(٢) البادي، هلال، لا يجب أن تبدو كرواية، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.
(٣) الجهوري، هدى، نميمة مالحة، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.
(٤) الإسماعيلي، بدرية، ملح، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتعلق بالمرأة[١] نثارها الخاص، وهي تختار من القضايا ما يمكن معها أن تنفتح بعض الجروح في مجتمعات ذكورية لم تسمح للمرأة بعرض قضاياها الخاصة ومناقشتها كما يجب. ويبدو أن الكاتبة حينما اختارت عنوانها ليربط المتلقي بمضمون القصة، بل قصص المجموعة بأكملها؛ كانت تدرك أن تأثير ذلك العنوان سيكون كتأثير رش الملح على الجروح.

عنوان قصة "رفرفة"[٢] يدخلنا بسرعة إلى أجواء النص، فهو يعلن منذ البداية بأن رفرفة العنوان هي ذاتها رفرفة المرأة العقيم التي يجف رحمها دون أن تجف عواطفها نحو الزوج الذي يقترن بأخرى تحفظ له الاسم. إن رفرفة العنوان هنا ليس فعل طيران كامل، حيث لا يبعد الطائر فيه عن عشه كثيرا بسبب إصابته أو عدم امتلاكه جناحين قويّين، وكذلك حركة المرأة، فروحها ما زالت ترفرف حول زوجها الذي تركها وتأمل أن يعود إليها.

"العابرون فوق شظاياهم"[٣] هو عنوان ذو دلالة شعرية أيضا؛ وذلك لما يتضمنه من جرس موسيقي وما يحمله من رأي، فالعبور الذي يشير إليه العنوان هنا ليس عبورا حسيا أو اعتياديا، إنه عبور باتجاه الأمل، فجميع الشخصيات تعاني من الشتات والتشظي، ومع هذا تحاول العبور على شتاتها وتشظيها لتصل إلى مكان آخر بعيدا عن هذا الشتات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) تطرح الكاتبة بأسلوب يميل للجرأة، ربما لم يعتد عليه المتلقي في كتابة القصة العمانية القصيرة موضوعات عدة مرتبطة بالمرأة، إلا أنها تركز على موضوع الجنس وتجعله محورا رئيسيا تنطلق من خلاله لطرح الموضوعات الأخرى، وهي تذهب في أكثر من مكان إلى وصف دقيق لتفاصيل العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة. وقد تعرضت الكاتبة لهجوم قاس من قبل بعض شرائح المجتمع، لما تحتويه المجموعة –كما يرونها– من وصف وإيحاء وحوار يتجاوز حدود الأدب، الأمر الذي حُسم بسحب المجموعة من الأسواق العمانية، إلا أنها ما زالت متوافرة في سائر الأسواق.

(٢) خلفان، بشرى، رفرفة، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

(٣) الفارسي، عبد العزيز، العابرون فوق شظاياهم، بيروت–لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قصة "نوح الغياب"[١]، يأتي العنوان شعريا في طريقة إضافة الغياب إلى كلمة نوح، فالنوح مسند إلى شخصيات المجموعة وليس إلى الغياب نفسه، وفي ذلك انزياح في الدلالة المألوفة تؤدي إلى الخروج إلى معنى غير مألوف، وهذا المعنى يكمن في الصورة البلاغية. فالغياب يشكل وجعا في حد ذاته، ولتأكيد حدة الوجع جاءت كلمة "نوح" مرافقة له.

عنوان قصة "من هي؟"[٢] يتخذ بدوره أيضا نمطا شعريا من أنماط التأليف الجملي بأسلوب استفهامي يتقصد الإثارة والتحريض على التأمل وتحفيز نظر المتلقي وذهنه لانتظار خطاب الذاكرة القادم، ولا يستهدف الحصول على إجابة ما. ف "من هي؟" سؤال يستدرج المتلقي نحو منطقة تعد بالإثارة والتعدد والتنوع والمفاجآت، وتغريه بالاستسلام للسرد والوقوع في شباكه، وهي تختزن –عبر صيغة الاستفهام الدالة– أحداثا واعترافات مؤجلة.

مثل ذلك نجده أيضا في عنوان قصة "من سحرَ ابنة خالي؟"[٣] فقد جاء بصيغة الاستفهام الاستنكاري، وهو استفهام يدل على حيرة وقلق وسعي لمعرفة من قام بسحر ابنة خال الساردة. وهي بهذا الأسلوب الاستفهامي تظهر عجزها عن معرفة من قام بفعل السحر، وقد يتبادر إلى ذهن المتلقي أن معرفة الفاعل أمر سهل، لكن ماذا لو كان السحر الذي تعنيه الساردة هنا سحرا من نوع آخر؟

من خلال ما سبق يتبين أن القاص العماني قد أدرك أهمية وضع العنوان على رأس نصه القصصي على النحو الذي يجعله نصا موازيا بعمق، وذلك على اعتبار أنه المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم القصة وكشف أسراره. فهو يعمل من خلال عنايته في

(١) النحوي، مريم، نَوح الغياب، بيروت– لبنان، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٦.
(٢) البادي، هلال، مجرد خيال عابر، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.
(٣) البلوشي، لينا، عينا محب، القاهرة– مصر، مكتبة بيروت، ٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اختياره على تهيئة مناخ شعري خصب قابل للدخول إلى متن النص القصصي وقد تسلح المتلقي برؤية مساعدة جعلته يدرك شيئا من إيقاعه وملامحه.

٢ . ١ عتبة التصدير:

التصدير عتبة أخرى من العتبات التي يطرقها بعض الكتاب قبل الولوج إلى النص، لأنها تختزل فكرة القصة في عبارة واحدة. وربما تكون هذه العبارة مقولة لأحد الكتاب أو الشعراء المعروفين ، أو تكون عبارة للكاتب نفسه ، يستفتح بها قصته، لتكون هذه الافتتاحية إشارة يقف عندها القارئ لاستنتاج محتوى النص.

وتحتاج عتبة التصدير في القصة القصيرة إلى وعي تشكيلي عال، وقدرة متميزة على تسخير لغة شعرية تنهض على الاقتصاد والكثافة وسيميائية التعبير، على النحو الذي يتمّكن القاص فيه من حشد رؤيته التشكيلية والسردية والفكرية في هذا الحّيز الكتابي، الذي يعقب الحيز الكتابي الأضيق في عتبة العنوان(١).

إنّ الانتقال من العنوان إلى عتبة التصدير ينطوي أساسا على قدر من الرحابة والسيولة التشكيلية، بحكم العلاقة الكتابية التي يتحدّر فيها بصر القراءة من المجال بالغ التركيز في عتبة العنوان، إلى مجال بصري أوسع وأكثر انفتاحا وانتشارا وامتدادا وحراكا في عتبة التصدير. لكن الانتقال من عتبة التصدير إلى طبقات المتن النصّي بعد ذلك، لا يتحقق على نحو قابل لنجاح

(١) عبيد، محمد صابر، التجربة والعلامة القصصية: رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل لعلي القاسمي، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١، ص ص٦٧-٦٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعل التلّقي والمرور في جسد النص من دون قراءة صحيحة للعتبتين السابقتين، فكلّما حظيت قراءة عتبة العنوان بقراءة صحيحة وعميقة ووافية، وأعقبتها قراءة صحيحة ووافية لعتبة التصدير، كان ذلك في صالح المتلقي، فهي تقدم له قوة إشارية عالية على جوهر النص(١).

تستعير قصة "مشاهد"(٢) عتبة تصديرها من ديوان "مسيرة المحيط" للكاتب اليوناني يانيس ريتسوس Yannis Ritsos، حيث يقول:

" **نحمدك يا رب**

على أن تركتنا وحيدين هكذا محزونين هكذا

كي نستطيع التحديق بلا رهبة في السماء

ونكون أنقياء وبلا حدود مثل اللانهاية

منسيين ومجهولين مثل المجهول"(٣).

إن الكاتبة من خلال تصديرها بما سبق تستحضر سيرة الفقر في حياة الكاتب الذي ولد فقيرا يعاني من مرض السل، ذلك المرض الذي قضى على أمه وشقيقته في طفولته، وكان عليه أن يجابهه مع الوضع المتردي الناجم عن أب مولع بالقمار(٤). وكذلك الحال بالنسبة للقصة فهي عبارة عن خمسة مشاهد، تدور جميعها حول قضية الفقر، لتكون العبارة التي صُدرت بها القصة وكأنها

(١) عبيد، التجربة والعلامة القصصية، ص٦٨.

(٢) خلفان، زوينة، المرأة الواقفة تجلس، مسقط- عُمان، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، ٢٠٠٥.

(٣) ريتسوس: يانيس، مسيرة المحيط، ترجمة: رفعت سلام، مجلة نزوى، مسقط- عمان، عدد٨، يناير ١٩٩٧، ص١٢٢.

(٤) انظر: نفسه، ص١٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جزء منها، فجميع الشخوص الذين تعرضهم القصة فقراء، قانعون بما قسم لهم بالرغم من قسوة الظروف التي يتحتم عليهم مجاراتها.

قصة "الوحيد"[١] يصدر لها الكاتب بعبارة "**إنني أحلم بالهدوء، لا بوطأة الوحدة**"، وهي عبارة يستعيرها من قصيدة تحمل العنوان ذاته للكاتب الأمريكي إدغار ألن بو[٢]، ومن ثم فإن الكاتب بتصديره من خلال العبارة السابقة وكأنه يريد أن يضع المتلقي منذ البداية في دائرة "الوحدة" التي تدور حولها القصيدة، والتي كان يعاني منها الشاعر بالرغم من صخب المدينة التي كان يسكنها ويتحدث عنها، وكذلك الحال في القصة، فالسارد غريب عن مدينته مع كل ما فيها من مظاهر توحي بالألفة.

"**هذا رثاء لليلى التي لم تمت**"[٣] هي العبارة التي صدّر بها حمود الشكيلي قصة "سرير يمتطي سحابة"[٤]، وهي من قصيدة "أشخاص" لأدونيس. والقارئ لقصة الشكيلي يجد أن تصديره بالجملة السابقة يمثل قوة إشارية عالية لمضمون القصة وجوهرها، كما أنه يكشف عن أسلوب تعبيري مناسب لإنشاء علاقة بين المتلقي ونصه، حيث تدور كلتا الفكرتين في نطاق الرحيل بغض النظر عن كون ذلك الرحيل حقيقيا أم معنويا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) حبيب، مازن، الذاكرة ممتلئة تقريبا، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

(٢) انظر: إسماعيل، صدقي، قصائد الخالدين: شعراء وقصائد من ثقافات العالم، تحرير: عواطف الحفار إسماعيل، دمشق- سوريا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢، ص ص٧٨-٧٩.

(٣) أدونيس، علي أحمد سعيد، الأعمال الشعرية، دمشق- سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦، ص٥٧٢.

(٤) الشكيلي، حمود، سرير يمتطي سحابة، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاتب عبدالله بني عرابة يصدّر لقصة "صديقي الذي صدمته سيارة ملأى بالورود"[١] بمقولة "السيدة سالمة بنت سعيد بن سلطان": "**ما الذي يوجد في هذا العالم مما لا نضحي به لأحبائنا في الآخر**"[٢]. إن التصدير هنا يكشف مبكرا عن تحقق التضحية في سياق النص، فكما ضحت الأميرة العربية لأجل حبيبها، يضحي الصديق بوظيفته لأجل تحقيق صورة الموت التي يتمنى صديقه أن يموت عليها.

كما يصّدر الكاتب نفسه لقصه "الرجل الذي أصابه الصداع ولم ينتحر"، بمقولة له: "**عشت دهرا وأنا أضحك على الذين يفتتهم الصداع، ولا ينتحرون!!**"[٣].

وهي عبارة تحمل في سياقها التهكمي والذي يحاول الكاتب أن يربط بينه وبين الفكرة التي يطرحها في نصه، مفارقة بين من يعيشون كثيرا من العمر يفتتهم الصداع كل لحظة، ولكنهم في الوقت ذاته يتمسكون بالحياة. ولا تبتعد هذه الفكرة عما تطرحه القصة من حدث رئيسي، إذ لا يستسلم السارد لشهوته كلما رأى الصيدلانية الفاتنة، وإن حرّكت حلاوتها –كما يقول– "**أشيائي التي دعستها بين فخذي**"[٤]. وهو يفضل أن يأخذ الدواء منها دون أي شيء آخر.

إن عتبة التصدير لدى القاص العماني تكشف عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية تركيز التبئير في منطقة حيوية، فهي تعمل على اختزال الفاعلية الأدبية للرموز، في اتجاهين: إلى الأعلى حيث عتبة العنوان، وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي. وهي بذلك تعمل على تسهيل

(١) بني عرابة، عبدالله، قلق آخر، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.

(٢) بن سلطان، سالمة بنت سعيد، مذكرات أميرة عربية، ترجمة: عبدالمجيد حسيب القيسي، مسقط– عُمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ط٥، ١٩٨٥، ص٢٨٨.

(٣) بني عرابة، قلق آخر، ص٨١.

(٤) نفسه، ص٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرور القراءة والتلقي. ولقد جاء اشتغال القاص العماني عليها بوصفها قناعا يتخفى وراءه ليخلق نصه الخاص به، وبهذا فإن استعارته أو اختباره لهذه المقولات النصية في مدخل كل قصة، لم يحدث اعتباطيا، ولا جاء بمحض الصدفة، بل صدر عن سبق تفكير وترصد، وعن إحساس عميق بقدرة هذه العبارات أو المقولات على الإيحاء والتفسير.

٣ . ١ عتبة الاستهلال (البداية):

تعد بداية القصة أو استهلالها من العتبات المهمة التي يجب أن يلتفت إليها الكاتب ويوليها عناية خاصة، فهي تمثل مدخلا مهما يدخل من خلاله القارئ إلى صلب النص القصصي، ويحدد من خلاله توجه القاص وأسلوبه الكتابي، كما أن "بداية النص غالبا ما تكون مؤشرا على وجوده وهويته، وتساعد على حل قضايا العملية الأدبية التي يطرحها النص، وتجيب عن السؤال لماذا انتهى النص بهذه الطريقة في حين أنه بدأ بكيفية معينة.."[١].

إن إدراك قيمة عتبة الاستهلال ودورها في توجيه القراءة في القصة القصيرة عبر طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأولى للمواجهة، الأمر الذي من شأنه أن يكسب القصة القصيرة شيئا من شعريتها[٢].

---

(١) خمري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدلالة، الجزائر– الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧، ص١١٦.

(٢) عبيد، التجربة والعلامة القصصية، ص٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحمل عتبة الاستهلال في قصة "أين أنت؟؟" منولوجا داخليا عالي الشعرية، يتقمصه السارد ليكشف من خلاله عن مدى الاغتراب الذي تعاني منه الشخصية المتخفية خلف لسان الأنا الساردة: "**أنا لا أزال متكوما بجثتي الهامدة تحت اللا شيئية، لحظات وستجدني قريبا من الشاطئ، أنا أبدأ التوسل؛ مع أني أكره ذلك لأن فيه مذلة لنفسي العظيمة، ها أنا أصل إلى الشاطئ كعادتي، أتوسل للرمل الناعم المتكدس على رصيف الشاطئ، أمسد يدي في الرمل، آخذ حفنة رمل وأطيّرها في الهواء**"(١).

إن عتبة الاستهلال في القصة السابقة بما تحمله من هذيان للذات؛ تمثل عنصرا تشويقيا يدفع المتلقي لمتابعة ما ستفصح عنه الأحداث، فهي تثير الفضول لديه لمعرفة تفاصيل ذلك الاغتراب الذي تعيشه الشخصية ويدفعها لممارسة طقوسها المتكررة، وهو الأمر الذي يدفعه، أيضا، إلى متابعة تفاصيل الحدث وتتبع جماليات توظيفه من خلال لغة السرد.

وتركّز عتبة الاستهلال في قصة "بكائية بحر وسفينة" على الحّيز المكاني تركيزا كبيرا، على النحو الذي تلفت فيه انتباه المتلقي إلى أهمية الإشارة نحو هذه "البكائية" التي شكلت ثيمة أساسية في النص، ومضت في إنتاج رؤيتها منذ الاستهلال: "**أجواء باكية تسكن ذلك المكان، ألحان عشق حزينة تعزفها سفينة وبحر، أنا ولأول مرة أشهد ذلك الموقف، وتطرق أبواب أذني تلك الألحان، الألحان تفجر قنابل اللوعة والأسى بقلبي، سفينة وبحر.. عشق وفراق.. حياة وموت.. وعزف مستمر لأشجى الألحان، وباستمرار ذلك العزف الذي يغوص ببطء شديد، ببطء**

(١) الشكيلي، سرير يمتطي سحابة، ص٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قاتل إلى أغوار قلبي؛ ليزيد من حزني ولوعتي، ليصل بي إلى حد الهلاك، ليذيقني ساعة الاحتضار"[1].

فعتبة الاستهلال تشير إلى الحّيز المكاني الذي سيكون له شأن كبير في القصة، فهذا المكان الذي لم تفصح عنه القصة مباشرة، هو نفسه العنصر الذي يحرض المتلقي على تفعيل حساسيته القرائية للنص، ومضاعفة الاستعداد للتواصل مع المتن برحابة أكثر ومتعة أكبر.

عتبة الاستهلال في قصة "سفر ووداع" تنحو نحوا تلخيصيا مركزا لوصف الحال السردية التي يتمخض عنها جوّ القصة، إذ يستعيد السارد صورة الرحيل في مخيلته، والتي تمثل بدورها محور السرد في القصة، فهو يضع القارئ منذ البدء في محرق السرد: "**متعب هو الرحيل.. ومتعبة تلك المساءات التي تقذف إلينا بمعاني الفراق والوداع، كم ألفت أسماعنا عبارات الرحيل والفراق، كذلك الدموع وهي تنساح على المآقي، والقلوب وهي تعتصر حزنا وألما، لا تملك غير ضمة جسد ما تلبث أن تسكن الرائحة أنوفنا، ثم تمكث كتباريح ذكرى نتوسدها قبيل النوم، ثم نصحو على أحلامها**"[2].

كما تبدو عتبة الاستهلال في قصة "ورقة" وكأنها قصة قصيرة جدا، فهي تتوافر على كثير من عناصر القصّ والحكي، وتزخر في باطنها بحساسية المكان والزمن والحدث، وتهيئ للمتلقي فرصة التعرّف على الجوّ القصصي من أجل التسلّح برؤية مشحونة بقدر كبير من العاطفة، وهي بذلك تسهم في دخول حيوي في طبقات المتن النصّي: "**الأوراق الآن بين يديك، ملاحظة –أسئلة الامتحان في ست صفحات– تصفع وجهك، تنقلين القلم إلى قلب الورقة الفارغة، تغيرين من**

(١) العريمي، أساطير عشق، ص٣٥.

(٢) الزيدي، خلفان، ذاكرة الحنين، بعضٌ مما علق من صدى الأمس، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧، ص١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جلستك، ويلفت انتباهك تكوين الجسد الذي يجثم أمامك ويلتصق بالورقة ليشكل اتحادا آدميا مبعثرا ببياض وصرير ناعس، وتسكت الحناجر، ويجثم الصمت على صدر كل من في القاعة"(١).

عتبة الاستهلال في قصة "كأني لا أراك" ترسم بأسلوب شعري، صورة فنية ودلالية عن مغزى العنوان في القصة، فضلا على تلمّس خطوط هذه الصورة في قابل المتن النصّي، وتحدد مجالات الرؤية القصصية فيها: "**تركض، يركض خلفها، ينبض قلبها في رعب، تلتفت يسارا يمينا، تحاول أن تجد طريقا واحدا للهرب وللخلاص، لكنها لا ترى غير طريقها الأحادي الذي تركض فيه**"(٢).

أما استهلال قصة "أعدني إليك" فهو استهلال وصفي مفتوح على الأشياء، يشتغل فيه السارد على آلية ضخّ المشهد الوصفي "الطبيعي" بأكبر قدر ممكن من السلبية والمأساوية، من أجل أن يشيع هذا الجوّ منذ بداية القراءة: "**تفغر الأبدية فاها من وحشية وظلمة.. أنياب تبتلع أسماك القرش ومياه المحيط وألوان قوس قزح، أنياب تبتلع الحلم والدفء وقطرات الندى على أطراف الروح.. تبتلع السيارات في الأرصفة والمباني وأمواج شاطئ القرم.. يبتلع الضوء التيه**"(٣).

من كل ذلك يتبين لنا أن القصة العمانية القصيرة قد اهتمت بعتباتها الاستهلالية اهتماما فاعلا، كونها تمثل مدخلا يؤدي وظيفة فنية، إضافة إلى كونه جزءا له أهميته في المادة المكتوبة، وقد وعى القاص العماني ما يمكن أن تؤديه تلك العتبات من دور جمالي مهم في فتح آفاق السرد إلى مساحات أوسع، ودعم البنى المضمرة في الصعود إلى سطح القصة القصيرة.

---

(١) المغيزوي، أمل، وتنفس الصبح عن حزن، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١١، ص٢٧.
(٢) العبيداني، فاطمة، كأني لا أراك، بيروت–لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦، ص٥٥.
(٣) نفسه، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤ . ١ عتبة الإقفال (النهاية):

تنطوي عتبة الإقفال على أهمية علامية وجمالية تكاد توازي أهمية عتبة الاستهلال ، وذلك لوجود علاقة حميمة بين العتبتين يمكن أن يتقرر عبرهما مدى قدرة النص على تحقيق السوية السردية العالية بمعية المتن النصي، التي يكون بوسعها إقناع مجتمع القراءة بالجدوى الفنية للنص[١].

وترتبط عتبة الإقفال في كثير من الأحيان بشعرية المفارقة التي تسهم إسهاما فعالا في الوصول إلى لحظة تنوير إقفالية تدهش المتلقي وتقنعه بجدوى ضرورة إنهاء السرد في القصة، بعد أن تحقق المفارقة شعريتها في توجيه مصير الحدث القصصي نحو نهاية يتوقف بعدها عمل السرد حتما[٢].

لذا فإن كثيرا من كتاب القصة العمانية القصيرة أولوا هذه العتبة الأهمية المطلوبة، وعدّوها مساحة بنائية تسمح لهم بتجلي قدراتهم التشكيلية والجمالية والتعبيرية، بما تحتاج إليه من قوة في التكثيف وبراعة في تحقيق المفارقة المطلوبة.

تخضع قصة "اغتيال رصاصة" في عتبة إقفالها إلى مونولوج داخلي عنيف يقوم على مفارقة لا تخلو من السخرية، فالرصاصة التي لطالما حلمت بالحرية وبلحظة خروجها من فوهة البندقية بعدما كبت البارود على أنفاسها؛ ينتهي أمرها بنيل الحرية التي كانت تنشدها، حينما تم دعس زناد البندقية، فخرجت حرة طليقة، غير أن تلك الحرية كانت بمثابة بداية الموت لها حينما اصطدمت بما لم تكن تتوقعه، فماتت: "**ما الذي يحدث؟ لقد بدأت أعضائي تضعف، كما أن حرارة**

---

(١) عبيد، التجربة والعلامة القصصية، ص٦٩.

(٢) نفسه، ص٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جسمي تنخفض تدريجيا.. إن مساري قد توانى بشدة فائقة، وذلك الشيء يقترب نحوي وسيصدم بي. أنا خائفة ولا أريد أن ينتهي بي المطاف في هذا المكان.. أحس الآن بتراخ أكثر فأكثر من ذي قبل، إني أتنفس بصعوبة بالغة، بل أضعف كما تضعف طاقتي. إني ألفظ أنفاسي.. إني. أم.و.و.ت"[1].

عتبة الإقفال في قصة "ما يحدث في الظلام" تخضع كذلك لمفارقة غير متوقعة، تعلو بجمالية اللغة وشعرية القص فيها، فالرجل الذي يخرج متسللا من بيته بعد منتصف الليل خوفا من أن ترصده عين زوجته النائمة، وهو في طريقه لطلب المتعة من بائعات الهوى من الآسيويات، يعود إلى المنزل بالطريقة ذاتها بعد أن يتأكد من أن زوجته ما زالت نائمة في فراشها، غير أن قفلة القصة تفاجئ المتلقي بغير ذلك: "**استرق نظرة خاطفة من نافذة الحارس.. وجدها غارقة في السواد.. فاطمأن قلبه.. حمل خطاه إلى شقته.. فتح الباب بحذر شديد.. لم يشأ أن يوقظ زوجته من شتائها الطويل.. فافترش الأريكة.. وغاب عميقا.. عميقا في الظلام.. فتحت باب الشقة بخفة لص.. اندلقت داخلها ببطء.. تجاوزت شخيره العالي إلى الغرفة.. ارتشفت نفسا طويلا.. ألقت جسدها على السرير.. كان يحمل بقايا رائحة لفيلم هندي وشيئا من زيت النارجيل**"[2].

أما عتبة الإقفال في قصة "ذات ضحى" أتت متناغمة مع عتبة بدايتها التي كانت تشي بأن حدثا مؤلما سوف يحدث هذا اليوم، فتحرك جميع الأشياء في القصة ومنذ البداية وفق سيناريو منظم يصل المتلقي بالقفلة المؤلمة التي تتفق وبداية القصة: "**السيارة البيضاء وصلت تحمل الجسد المسجى. التهليل يتصاعد والعويل زوابع.. والأيادي في سباق تحمل النعش.. والإغماء حالات**

(١) الخنبشي، يعقوب، لذة ميتة، دمشق– سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر، ٢٠١١، ص١٠.

(٢) الحراصي، منتصر، قمر لا يشبه امرأة، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧، ص٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتوالى. يقال بأنها ومنذ العام الفائت كانت تردد في جلساتها: الحياة درب بدايته بطن ونهايته بطن.. ما لنا حيلة لا على البداية ولا على النهاية"[١].

وبذلك تكون عتبة الإقفال في القصة العمانية القصيرة قد حققت كثيرا من الجدوى الفنية والجمالية لفلسفة القصّ عند الكتاب، وذلك من خلال توافر وعي عال بالحدود التي تعمل عليها هذه العتبة، ودورها في ضخّ طاقة جمالية خصبة في المتن النصّي كلّه.

٢. **اللغة**:

لا تنفصل اللغة الشعرية عن طبيعة النفس البشرية، لأن اللغة ناقلة لتصورات الفرد وأحاسيسه بما حوله، ونظرته إلى العالم الخارجي، وانفعالاته تجاه عوالمه المختلفة. وهي في القصة القصيرة لا تكون غاية أو هدفا يسعى له القاص "إنما ترد بوصفها وسيلة تعبير مؤثرة تمارس دورها في التغلغل إلى قلب القارئ وفكره"[٢] وهي تعبر عن رموز وإحالات معروفة لدى القارئ.

وقد التفتت بعض الدراسات إلى أن القصة القصيرة قد جنحت إلى التعامل مع اللغة تعاملا شعريا، مستغلة الطاقات الدلالية والإيحائية والعاطفية داخل المفردات والتراكيب، فاقتربت كثيرا من الشعر في هذا الجانب الذي يجمع القصة والشعر بوصفهما جزءا من عبقرية اللغة وطاقاتها الخلاقة، وهذا يؤكد أن لغة القصة القصيرة هي "المشكلة الأكثر إلحاحا في البناء القصصي بأسره، فلغة القصة ليست شيئا خارجها، ليست أداة اتصال، إنها أداة الإنتاج، إنها النسيج الداخلي الذي

(١) العبري، خليفة، يوم على تخوم الربع الخالي، مسقط– عُمان، بيت الغشام للنشر والترجمة، ٢٠١٣، ص٢٠.

(٢) مسلم: صبري، الحوار في الفن القصصي، مجلة اليرموك، إربد– الأردن، عدد٦٢، ١٩٩٩، ص٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتحدّد بجميع العناصر الأخرى، ويحددها في آن"[١] فاللغة تلعب دورا فاعلا في النسيج القصصي، بين الشكل والمضمون وبين دلالة الفكرة وإيحاءات الصور الفنية.

إن اللغة القصصية/ الشعرية، تتمرد على المعيارية "فتختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة ويتحقق هذا الفعل اللغوي بوساطة انهمار لغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وأنت تقرأها فتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي"[٢].

وتتحول الكلمة في النص القصصي القصير الذي يحمل شعرية، إلى إشارة، لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها[٣]. والنص الذي يحمل إشارات شعرية لا بد أن يثير في الذهن مجموعة من الدلالات التي قد تبدو لأول وهلة متناقضة، غير أنه يمكن التوليف بينها عند الولوج إلى أعماقها[٤]. لذا فإن مدلول الكلمات في القصة القصيرة ليست بالضرورة ذات المدلولات المعجمية، إذ إن دلالة الكلمات في الشعر محكومة بمعطيات التراكيب والسياق، فـ "للانحراف والإزورار عن الاستعمال العادي غرضه الجمالي"[٥].

(١) خوري: إلياس، دراسات في القصة العربية، ندوة مكناس، مكناس- المغرب، د.ت، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ١٩٨٦، ص ص٣٥-٥٤.

(٢) فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص٦٥.

(٣) انظر، الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٥.

(٤) يعقوب، الرؤية والتشكيل: دراسة في فن جمال ناجي الروائي، ص١١٣.

(٥) انظر: الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت- لبنان، دار الفكر، ط٢، ٢٠٠٣، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتحقق بنية اللغة الشعرية في القصة القصيرة عبر عدد من المظاهر والتقنيات اللغوية، منها إيقاع التكرار الذي ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية في القصة، تمتد على طول السرد، وتظهر بين الوقت والآخر لإعلان وجودها المستمر، والإبقاء على صلة السرد بالعلاقة المكررة، وكذلك تتحقق بالاستعارة وتراكمها في السرد، وأيضا بوساطة مزج الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والصدق والكذب، والشك واليقين، والتحقيق والتلفيق(١).

كما أن اللغة الشعرية تمنح القصة القصيرة القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله "فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده"(٢).

واللغة القصصية/ الشعرية برمزيتها التي يخلقها القاص وعلاقتها المجازية وانزياحاتها اللغوية والدلالية تمنح القصة اكتفاء شاعريا يختار اتجاهه فاعلية التلقي، في حين تتلكأ هذه الفاعلية عندما تفقد القصة تلك الوصوفات اللغوية، فيعلو خطابها التقريري وتتخلى عن اختراقها لأزمنتها وتتكشف دلالاتها في الوعظ والإرشاد والإخبار، فتغادر بروقها وإشاراتها التي تمنحها زخما دلاليا وفضاء خصبا للقراءة، لأن هذه اللغة في الأساس "رمزية بتشكيل دلالاتها المفتوحة إذ تتفرغ من اللهجة الصارخة والنبرة المرتفعة لصالح الهدوء الذي يتطلبه الرمز والمجاز، تبني هذه اللغة

(١) انظر: صالح، عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمّان- الأردن، دار أزمنة، ٢٠٠٥، ص ص٢١٧-٢١٨.

(٢) فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص٣٦١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شبكة من علاقات رمزية متكاملة تمتلك استقالتها عن مرجعيتها الواقعية وتصبح صالحة للتأويل والقراءات المتعددة لمستويات الأبعاد المنتجة من اللغة الرمزية"[١].

إن التصور السابق لوظيفة اللغة الشعرية في القصة القصيرة يبين أن تلك الوظيفة ليست وظيفة اتصالية أو بلاغية بل هي أبعد من ذلك، فهي تتحول إلى الوظيفة الجمالية التي تمتع المؤلف والقارئ معا، والمتعة هنا ليست متوقفة عند حدود المادة السردية أو المحمولة عبر اللغة فقط، وإنما هي متعة متأتية من طبيعة اللغة نفسها أي بوصفها جزءا أساسيا من مشاغل الكاتب، ولكنها لن تغدو أيضا محبسه أو سجنه، إنها هنا تأخذ من الشعر حريته في انطلاق لغته، وفي الغاية الكامنة في لغته على نحو ذاتي، ولا تتوقف عند حدود الخاصية القصصية/ الحكائية التي يغلب على لغتها أن تكون وسيطا وناقلا أكثر منها مآلا أو غاية في حد ذاتها[٢].

ومهما يكن من أمر فإن البحث في لغة القصة لا ينبغي أن يُقصر على الأنساق الصياغية، بل لا بد من أن يلم بجمالياتها وانعكاس هذه الجماليات على السياق اللغوي.

كما يجب التنبه إلى أن الشعرية في اللغة القصصية، يجب أن تكون ذات علاقة عضوية ووثيقة ببنية القصة القصيرة الكلية، وإن لم يكن كذلك، فقد خرجت إلى البراعة والزخرفة اللغوية. كما ينبغي الالتفات إلى أن أية حالة من عدم التوازن أو الخلل بين العناصر اللغوية، والتصويرية،

---

(١) عبيد الله، محمد، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، عمّان- الأردن، وزارة الثقافة والأردنية، ٢٠٠١، ص١٦٩.

(٢) عبيد الله: محمد، التجربة القصصية لإلياس فركوح، مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس: القصة القصيرة في الوقت الراهن، تحرير: غسان إسماعيل عبد الخالق، ١٦-١٨ آب ٢٠٠٨، عمّان- الأردن، نشر دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ٢٠١١، ص١١٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والإيقاعية، سيخفف من شعرية اللغة في القصة القصيرة، وتفرده.. إذ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى. والكاتب المبدع هو الذي يسخر إمكانات اللغة، ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله يمتاز من غيره من النصوص. فمفردات اللغة، وتراكيبها، وموادها الصوتية، والمعجمية هي المادة التي تمكن الكاتب من أن يضع نصا متفردا ذا خصوصية شعرية.

من كل ذلك فإن الدراسة الحالية تدرس تجليات اللغة الشعرية في القصة العمانية القصيرة من خلال مجموعة من العناصر، هي:

١ . ٢ المفارقة:

المفارقة ضرورة لا بد من وجودها في الفن عموما، والأدب على وجه الخصوص، وهذا الوجود يتحدد بمقدار الفائدة والجمالية التي تضيفها المفارقة على النص، وفي هذا الشأن يقول غوته Goethe: "إن المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق"(١).

والمفارقة في العمل الأدبي سر من أسرار جماله وشعريته، حيث تنظم أحداث القصة المرتبة في الواقع ترتيبا مخالفا غريبا ومفاجئا في الخطاب. أي "يحدث عدم توافق في الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكي فيه"(٢). فنجد مثلا بداية في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع

(١) ميويك، دي سي، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩١، ص١٦.

(٢) برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزن دار، القاهرة– مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة، كما "تتوقف على الصعيد النحوي دلالة أزمنة الفعل أساسا على استعمالها في السياق السردي"(١).

ثم إن التوقع والانتظار هما جوهر التقنية الجمالية للمفارقة ، فكلما زاد الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلا تبدو المفارقة أكثر وضوحا وأعمق أثرا. فشدة التضاد والتنافس بين وجهتي النظر المتعارضتين، تدفع المفارقة إلى ذروتها الفنية والفكرية، يقول ميويك Mueck: "إن المفارقة تقدم بلا تحيز وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين ... وإن التفريق هو أبرز ما يتخذ صفة المفارقة"(٢).

تقوم قصة "المسافر" –التي تجري أحداثها في مطار مدينة أمريكية لا تفصح عنها القصة أثناء "التّرانزيت"، على جملة من المفارقات تشكل الحدث الرئيس في القصة وتسلسله، فالسارد الذي أتى من بلاد الشرق يقع في عدد من المواقف مع الشخصيات التي تنتمي إلى الغرب، حيث تتحكم المادة في كثير من القيم والمواقف، فهو يظن مثلا أن البائعة قد تعفيه من سنتين تافهين عندما انتبه بأنه لم يكن يمتلكهما، "**لعلها تتغاضى عن سنتين تافهين يمكن التسامح عنهما مقابل العملين الكريمين اللذين قمت بهما**"(٣)، غير أنه يحدث غير ذلك حينما: "**قالت ببرود صارم: آسفة لا أستطيع أن أفعل شيئا حيال هذا الأمر، فأنا مجرد بائعة أقوم بعملي. تفهمت الأمر إلا**

(١) فاليت، برنار، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: سمية الجراح، بيروت– لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١، ص٩٧.

(٢) ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ص٣٨.

(٣) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا، ص٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أني التفت خلفي، وابتسمت لرجل عجوز سمع القصة، وظننت أنني سأثير شفقته، لكنه انزعج من نظري إليه"[١].

وفي قصة "الإنسان يكبح الصرخة أحيانا" يبدو وجود المرأة مختلفا ومفارقا إلى حدّ ما. ف "أنغام" تحب الراوي وتشاركه حياته زوجةً، على الرغم من شرود هذا الأخير وعدم رغبته فيها ومحاولته الخلاص منها. لذلك فإن العلاقة بينهما تبقى مأزومة ومتوتّرة تخترقها تساؤلات واقعية وخيالية يطرحها الرجل على المرأة، وتلك الأسئلة تنطلق من داخل مأزوم يكشف عن وجود قدر من التلفيق في طبيعة هذه العلاقة: "**الهروب هو الحل. من العالم أو تحديدا من أنغام. الصرخة تتحجر ولكن لا بد لها من الخروج. أنغام لقد أصبحت إجابة لا تحتمل. نهايتنا المشتركة لا تستحق عبارة مفعمة بالتحضر الإنساني. لا. هي بحاجة إلى صرخة بدائية تعلمناها ذات فطرة. البداية سهلة ولكن ما بعدها هو الأسرع والأكثر تخبطا. أنغام: النزوة الشريرة الوحيدة. خالقة الوهم وخالقها الوهم. كان لا بد من فراق، وسيأتي يوما ما**"[٢].

في قصة "الأنثى والريح" يجمع القاص بين عنصرين متضادين لا سبيل للجمع بينهما، الأنثى بضعفها والريح بقوتها وهيجانها، وهو يقر بمفارقة أن الأنثى بضعفها قادرة على إعادة ترتيب ما أفسدته الريح بقوتها، فيقول: "**الريح بعثرت كل شيء داخلي. خمن معي: كم أنثى تلزم لأرتب الأشياء داخل قلبي مرة أخرى؟**"[٣].

---

(١) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا، ص٨١.

(٢) الرواحي، معاوية، إشارات، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦، ٥٤.

(٣) الفارسي، العابرون فوق شظاياهم، ص٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقريبا من صورة المفارقة السابقة ما نجده في عنوان قصة "رجل قابل للكسر يصفي حسابه مع الريح"[١]، فالمفارقة تظهر واضحة في بناء العنوان، فكيف أن الرجل قابل للكسر وكيف أنه يمتلك من القوة ما يعينه على تصفية حسابه مع الريح!

وفي قصة "وجه الميّت" نواجه شكلا من أشكال النهايات التي تقوم على مفارقة تتداخل فيها السخرية الناتجة عن النسيان، أو ما يبدو أنه نسيان. فالرجل المسن الذي عجز في حياته عن استرداد نقوده التي وضعها أمانة لدى صاحب حانوت قبل ذهابه إلى الحج بسبب نسيان هذا الأخير، يستطيع أن يستردّها في مماته بطريقة غريبة. فقد جمع الرجل المسن أبناءه عند مرضه الأخير وأخذ عليهم عهدا بأن يهبطوا بنعشه وهم في طريقهم لدفنه أمام بيت التاجر ويخبروه أنه يريد محادثته، وبالفعل ينفّذ الأبناء هذه الوصية فيحملون الجنازة في غبش الفجر "**وحين اقترب النعش من بيت صاحب الحانوت ركنوه إلى جانب عتبة الباب، قبل أن يطرقوه بطرقات نشرها الصمت مدوّية في فضاء المكان.. فتح التاجر الباب بعينين ذاهلتين رافعا يديه كالغريق مبدّدا ما التصق من قذى في عينيه، تقدّم منه أحد أبناء المتوفّى وهمس له: الميت يريد محادثتك. اقترب التاجر بيدين راعشتين ورأس مذهول، وحين أطلّ برأسه من فتحة النعش ورفع الملاءة التي تطوّق رأس الميت صدمته العينان الغائبتان والفم المطبق فارتد مرتعدا وهو ينفث بكلام لم يفهمه غيره**"[٢]، ثم ما كان منه إلا أن اعترف بدينه للرجل الميت، ودفعه لأبنائه.

في قصة "الرائحة الأخيرة للمكان" يحمل الراوي اسم "مسعود"، وهو الاسم الذي يعكس في دلالته الاسمية العادية معنى السعادة، غير أن الشخصية تظهر في القصة على نقيض ذلك

(١) المعمري، سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.
(٢) الرحبي، محمود، لماذا لا تمزح معي؟، عمّان– الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص ص٢٤–٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تماما، فمسعود مهزوم على المستويين الداخلي والخارجي، وهو يحمل من الهموم والأحزان الشيء الكثير "**أي مسعود.. أنا متعوس، من أين جاءني هذا الاسم؟ لعله من سخرية القدر أن يكون اسمي نقيض حياتي!**"(١)، ومن هنا فإن اسم مسعود قد حمل مفارقة ما بين دلالته العادية ودلالته في القصة.

كان في ما سبق إشارة إلى أن المفارقة قد نهضت بتحقيق قدر عال من الشعرية في مفاصل القصة العمانية القصيرة، لما تتضمنه من دهشة ومفاجأة وتناقض يصدم خبرة المتلقي، فيحفزه إلى تأمل الدلالة المقصودة في تجاور المتناقضات. ولعله من خلال تلك النماذج السابقة يتضح مقدار ما يعج فيها من سخرية، حيث تعلن السخرية أيضا عن حضورها الشعري اللافت في ثنايا القصة من خلال المتداول أو المألوف، وخلق الحس بالمفاجأة وخلخلة التوقعات.

٢ . ٢ التناص:

"التناص" مفردة نقدية حديثة، وهي تعريب للمصطلح الإنجليزي "Intertextuality"(٢)، وترتبط مادة المصطلح بمفردة لاتينية تدل على الاختلاط والنسج؛ مما ينبئ عن تفاعل حي يتصل بالنص، وقد مر هذا المصطلح بترجمات كثيرة(٣)؛ إذ لم يتفق المترجمون العرب على تعريبه إلى

---

(١) المزروعي، الخطاب، الرائحة الأخيرة للمكان، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٣.

(٢) انظر: الفيّا: عبد المعم عجب، ما أرانا نقول إلا معارا، حول التناص في القصيدة الحديثة: قراءة في أسلوب تي. إس إليوت، مجلة الرافد، الشارقة- الإمارات، عدد٤٨، ٢٠٠١، ص٤٨.

(٣) انظر: العدواني: معجب، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، جدّة- السعودية، عدد٤٨، ٢٠٠١، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصطلح واحد، فمنهم من عرّبه إلى "التناصية"، وإن كان التناص أكثر شيوعا، ومنهم من عربه إلى "النصوصية"، وآخرون سمّوه "التداخل النصي"(١)، ومنهم من استخدم "التفاعل النصي" لما يسمى عند الآخرين بالتناص، على أن الأول أعم وأشمل من الثاني؛ لذا فظل عليه، إذ أن التناص واحد من أنواع التفاعل النصي(٢)، وثمة من يجعل من التفاعل، والتعالق، والتناص مصطلحات مرادفة، ويرفق معها مصطلح التخصيب، إشارةً ضمنية إلى أثر التناص(٣)، وهناك من استخدم تواشج النصوص وتداخلها، بالإضافة إلى التناص(٤).

إلا أن تلك التسميات –وإن اختلفت في لفظها– فهي لا تختلف في دلالتها، فهي في نهاية الأمر تفسر ما اصطلحت تسميته بالتناص، وسواء أكانت تلك الكلمة تشير إلى التفاعل أم التداخل أم التعالق أم التواشج، فهي لا تنفصل في دلالتها عن النص، وهي جميعا تشير إلى اشتراك أكثر من طرف في بوتقة مكانية واحدة وهي النص، وليست تلك الأطراف إلا نصوصا.

يعود الفضل أولا في استخدام مصطلح التناص إلى جوليا كرستيفا Julia Kristeva، التي نظرت إليه باعتباره نتاجا لنصوص سابقة، يعقد معه النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة مركزية النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره بنية مكتفية

(١) انظر: عزّام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق– سوريا، منشورات اتحاد العرب، ٢٠٠١، ص٣٩.

(٢) انظر: يقطين: سعيد، التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، جدّة– السعودية، عدد٣٢، ١٩٩٩، ص٢١٨.

(٣) انظر: الجزائري: محمد، تخصيب النص، التشكيل بين التناص والسرد: تجربة البينال نموذجا، مجلة الرافد، الشارقة– الإمارات، عدد٦٨، ٢٠٠٣، ص٤٤.

(٤) انظر: خليل، إبراهيم، النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، عمّان– الأردن، دار الكرمل، ١٩٩٥، ص١٦٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بذاتها[١]. أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية..... إلخ، لكنها علاقة محمَّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبّر عن الواقع، فـ "الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فاعلية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس– أو بالضرورة سوف يحدث تماس– يؤدي إلى تشكيلات تداخليه، قد تميل إلى التمثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض. وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس"[٢].

وقد خاض في غمار هذا المصطلح – بعد "كرستيفا" – كثير من الباحثين كريفاتير Riffaterre، وبارت Barth، ودريدا Derrida، وأسماء أخرى كثيرة، كل حسب وجهة نظره، والمنهج الذي يشتغل عليه، غير أن التناص ظل مطاطيا، غير مقنن، ولم يكتسب قيمته المنهجية، ووضوحه إلا على يد الباحث الفرنسي جينيت الذي انتقل بالمصطلح انتقالا عميقا، فاعتبره نمطا/ جزءا واحدا من أنماط العلاقات عبر النصية، لذا لم يعد "التناص عنصرا مركزيا، لكنه واحدة من بين علاقات أخرى؛ يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته"[٣]، أي تحدد شعرية العمل، أو النص، أو المتن.

إن التناص ميدان خصب لتحقيق قدر من الشعرية في القصة القصيرة، فالمتون القصصية حافلة بمقولات لأدباء وفلاسفة، واستحضار شخصيات قصصية، وأعمال إبداعية وفنية، تتجاور مع

---

(١) الماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، عمّان– الأردن، دار ود الأردنية، ط٢، ٢٠٠٨، ص١٤٢.

(٢) عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الجيزة– مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥، ص١٤٢.

(٣) حسين، عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عمّان– الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحال الشعورية الراهنة؛ لتعبر عن رؤية أو تفسر موقفا، أو تدعم حجة، أو تبطئ شعورا. فالنصوص تمتاح من نصوص أخرى ليست من صميمها، وتتكئ عليها في أداء معان وأفكار تنسجم مع بنياتها[١]. وكأن الكاتب إذ يدخل أصواتا مرجعية في نصه ويحيل عليها إنما يشحن نصه الحاضر والراهن بكل ما تحمله النصوص السابقة عليه من معان ودلالات، إذ تصبح النصوص المهاجر إليها بكل إيحاءاتها منهجا في الكتابة، وموقفا من العالم ورؤيا للإنسان[٢].

ومن ثم فإن التناص في القصة القصيرة يدل على مهارة القاص وقدرته على استثمار النص الآخر وتوظيفه للإضاء برؤية عميقة من خلال منظومة متراكبة من الإيحاءات تستلزم قدرا كبيرا من يقظة القارئ وتركيزه، وربما لا تفضي إلى انطباع محدد، ولكنها تكون قادرة بالتأكيد على تشكيل مناخات دلالية وجمالية يعيشها القارئ ويتمثل ما فيها، وعليه فإن القاص العماني قد اتخذ هو الآخر من التناص ميدانا جديدا لإضفاء صفة الشعرية على نصوصه، وقد أتى توظيفه كالآتي:

أ- التناص الديني:

يحظى التراث الديني بأهمية خاصة لدى الشعوب، وقد أدرك الكتّاب هذه الحقيقة، كما أدركوا معها أهمية الإحالة إلى الدين والأخذ منه، وتأثير ذلك، فعمدوا إلى احتضانه واستخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا. وقد تفاعل كتاب القصة العمانية القصيرة مع تراثهم الديني الإسلامي وما يزخر به من أحداث وقصص، فوظفوا معطياته للتعبير عن حاضرهم وما فيه من

(١) انظر: السويلم: نوال بنت سالم، تداخل الأجناس الأدبية في نص الحديقة السرية لمحمد القيسي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها بجامعة مؤتة، الكرك– الأردن، مجلد٩، عدد٢، تموز ٢٠١٣، ص٨٢.

(٢) حافظ: صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة بالجامعة الأمريكية، القاهرة– مصر، عدد٤، ١٩٩٤، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحداث تجري. كما لم يُقصر توظيفهم له من خلال الأحداث والمواقف وقصص الأنبياء والرسل؛ بل امتد ذلك ليشمل الاقتباس من آيات القرآن الكريم، والتأثر بأساليبه.

- استدعاء القصص الواردة في القرآن الكريم:

استثمر بعض كتاب القصة العمانية ثقافتهم الدينية، فاختاروا من القصص التي وردت في القرآن الكريم ما يتماهى مع أفكارهم ويحقق الحالة الجمالية في نصوصهم، فنجد مثلا محمد اليحيائي في قصته "لم يكن سوى المرحوم" يستدعي قصة السيدة مريم العذراء، وولدها النبي عيسى عليه السلام ليعيد من خلالها تشكيل نصه للتعبير عن واقع معين. فبطلة القصة الفتاة المريضة التي كانت تجلس في أحد المستشفيات، لا زالت تهذي أمام الجميع ومنذ ست سنوات بقصة علاقتها برجل ميت حملت منه صبيا اسمه عيسى سوف يولد قريبا: "**وقالت لهم في غرفة ضابط المخفر وفي مكتب الوالي وفي مبنى البلدية وفي مزرعة ابن أخت المحافظ وفي سيارة عضو مجلس الشورى وفي سبلة شيخ الحارة وفي حديقة البلدية وفي العرصة وقت العصرية وعند قهوة الصباح وعند قهوة المساء وفي ضعفها وفي قوتها، قالت إنها مريم الشريفة . بريئة من ظنونهم وإن الذي يرفس في بطني هو بذرة المرحوم الذي منكم وإليكم. وكانت تضرب بطنها، وتصيح هذا عيساكم يا ناس، نبيٌ منكم ولكن أكثركم لا تصدقون. وكانت قدّرته صبيا وقررت اسمه عيسى على اسم المرحوم الذي تمناه ونذر من أجله في حياته فجاءه في موته**"[1].

(١) اليحيائي، محمد، طيور بيضاء طيور سوداء، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن القاص يبني نصه المشحون بقلق داخلي مرير –ربما سببته نظرة المجتمع إلى تلك الفتاة التي ذهبت للدراسة خارج بلدها ذات يوم، وحينما عادت وجدت أصابع الاتهام تشير إليها– على نص غائب وفق دلالات وفنيات معينة، فيرتحل النص المرجعي ليسكن في نص جديد مشحون بالرموز، فمريم بطلة القصة تعود وهي تحمل في أحشائها عيسى الذي تحاول أن تنسبه إلى أبيه ومجتمعه، كما تحمل معه قلقا من ظنون ذلك المجتمع، وكذلك من قبلها عادت مريم العذراء وهي تحمل في يدها عيسى عليه السلام، فما كان من قومها إلا أن اتهموها بالبغاء.

كما يستدعي حمود الشكيلي في قصة "موت الماء" قصة النبي موسى عليه السلام من خلال قوله تعالي: ((**وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ**))[1]، فهو يوظف فعل العصا ليعبر من خلالها عن القوة التي يمتلكها الأب بوصفها شيئا مفقودا، ولكنه قابل للاستعادة، فالأب في الحقيقة يمتلك القوة، غير انه في هذا الوقت لا يمتلكه نتيجة الظرف الذي يمر به: "**قوة أبي تضرب الأرض، لو كان أبي نبيا لانبجست عيون الصخر بالماء**"[2].

(١) سورة الأعراف، آية:١٦٠.

(٢) الشكيلي، سرير يمتطي سحابة، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– الاقتباس من آيات القرآن الكريم:

لجأ بعض الكتاب إلى اقتباس آيات من القرآن الكريم تتناسب وموضوعات قصصهم أو المواقف التي وردت فيها، ومن ذلك قوله تعالى: ((**قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ**))[١]،حيث تقتبس طيبة الكندي الآية القرآنية السابقة وتوظفها في قصة "كنز لن يضيع"[٢]، وفي ذلك نقرأ قدرتها على إدخال النصّ القرآنيّ إلى سياقه الخاص، وتحميله دلالات وإيحاءات جديدة، تتّفق وتجربتها، فالتناصّ قائم على التمثّل الإيجابي للآية القرآنية المستدعاة، والتي تمثّل بدورها موقفا تحريضيا على الرفض والتمرد وعدم الاستسلام والقنوط، وهنا يتلاقى النصّان القرآنيّ والقصصي في وحدة الرؤية والدلالة، فكلاهما يعبر عن موقف الرفض والتمرّد على الواقع.

ومن ذلك عند القاصة نفسها، أيضا، اقتباسها لقوله تعالى: ((**وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**))[٣]، فهي توظف الآية القرآنية في قصة "ليالي الشيشان" لتعبر عن المكانة العظيمة التي أعدها الله للشهداء، وذلك بعد استشهاد بطل القصة في إحدى المعارك، "**شيخ كبير يخرج من خلف الظلام ترتعش يده ممسكا بتلك العصا القديمة، يردد بصوت مهزوز: هوّني على نفسك، واسألي الله أن يجمع بينكما في جنات الخلد**"[٤]. إن الموت الذي ترمى له القاصة هنا هو موت يميل إلى التناقص، فبالموت تطمح القاصة إلى الديمومة لحياة

---

(١) سورة الزمر، آية: ٥٣.

(٢) الكندي، طيبة، جارة الوادي، مسقط– عُمان، مطابع النهضة، ٢٠٠٤.

(٣) سورة آل عمران: آية: ١٦٩.

(٤) الكندي، جارة الوادي، ص٧١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوطن، فموت بطل القصة بمثابة إضافة لبنة جديدة في بناء صرح الوطن وضمان ديمومة الحياة الحرة لديه.

كما تقتبس سامية العريمي في قصة "نبيل" الآية القرآنية: ((**قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ**))[1]، وهي توظفها وسيلةً رادعة لبطل القصة في معرض انتقادها لتصرفاته وسلوكاته المشينة، "**سوف أكتب له آية تخاطبه وتردعه عما هو يفكر فيه دون تدخل منا**"[2].

- التأثر بأسلوب القرآن الكريم:

تأثر كثير من كتاب القصة القصيرة العمانيين بأسلوب القرآن الكريم، فعمدوا إلى محاكاته من خلال تضمين قصصهم كلمات وتراكيب منه، أو صياغة بعض جملهم على غرار الأسلوب القرآني، محاولين بذلك استثمار قداسة القرآن الكريم وجماليات أسلوبه في إضفاء الشعرية على نصوصهم، وأمثلة ذلك التأثر كثيرة، ففي قصة "المسيّرون" لعبد العزيز الفارسي، نجد مثل ذلك في قوله: "**أشغلُ التلفاز في الصباح فأرى هواني. تسحق أجزائي وأنا صامت طوعا أو كرها. لا أنبس ببنت شفة. يا قوم لا تتكملوا**"[3]، ويظهر من ذلك تأثره بأسلوب القرآن الكريم في قوله "طوعا أو

(١) سورة النور، آية: ٣٠.

(٢) العريمي، سامية، نبيل، صُور- عُمان، مكتبة فينيق، ٢٠٠٥، ص١٩.

(٣) الفارسي، عبد العزيز، جروح منفضة السجائر، عمّان- الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص ص٨-٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كرها" وهو جزء من قوله تعالى : ((**قُلْ أَنفِقُواْ طَوْعًا أَوْ كَرْهًا لَّن يُتَقَبَّلَ مِنكُمْ إِنَّكُمْ كُنتُمْ قَوْمًا فَاسِقِينَ**))[١].

كما نجد مثل ذلك في قصة "على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء": "**نحن ديوثون. فماذا ننتظر من أسمائنا بعد ذلك؟. أن تأتينا مادة أعناقها صاغرة وهي تنشد: هيت لكم.. ها نحن نقدم فروض الطاعة**"[٢]، فالكاتب وكما يبدو من السياق يبني الفكرة على النسق القرآني الوارد في سورة يوسف في قوله تعالى: ((**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ**))[٣].

ب- التناص الأدبي:

إن التراث الأدبي بما يكتنز به من شخصيات وتجارب وأحداث ومواقف، يشكل دافعا قويا للكاتب للأخذ منه، واختيار ما يتجاوب مع تجاربه ويتفاعل معها. ولقد وجد كاتب القصة القصيرة العماني –كغيره من كتاب القصة القصيرة– في استدعائه لتلك الشخصيات والمواقف ما يعبر من خلاله عن رؤاه، فكان أن وظفها بما يتناسب وأفكاره.

فمريم النحوي تتكئ في كتابة قصتها "نَوح الغياب" على قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السيّاب[٤]، لتعبر من خلالها بلغة شعرية مكثفة عن حالة حب جمعت بين فتاة تقدم على التجربة

---

(١) سورة التوبة، آية:٥٣.

(٢) المعمري، سليمان، ربما لأنه رجل مهزوم، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٠، ص١٤.

(٣) سورة يوسف، آية: ٢٣.

(٤) السيّاب، بدر شاكر، الديوان، ج٢، بيروت– لبنان، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٥، ص ص١١٩–١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأول مرة، ورجل غامض يمنحها كلمات الحب بلا حساب: "**سرحتُ مرة أخرى بعيدا، سمعته يهمس باسمي قرب أذني، وحين التفت إليه صدمت شفتاه خدي في قبلة خاطفة، نظرت إليه، في عتب وعيناي تتلألأن بالحزن، تمتم: آسف لقد وعدتك، اعذريني. نكس رأسه في رجاء أن أسامحه:**

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر،

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر"[1].

تتشابه قصة نوح الغياب مع قصيدة أنشودة المطر في ماهية الحلم الذي يسكن كلا منهما، فالسياب كان ينشد بأمطاره تحرير العراق، ومريم النحوي تنشد تحرير قلبها من خوفه ورهبة التجربة الأولى، "**مددت يدي المرتجفة لأرفع خصلة انسدلت على جبيني فتناولها بلطف ورقة بالغين، قبّل أطراف أصابعي وحضن يدي بين يديه، كانت يده دافئة وعيناه تنضحان بحزن عميق لا نهاية له، ومحمد عبده يشدو:**

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء.. كالدم المراق، كالجياع،

(١) النحوي، نَوح الغياب، ص ٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كالحب، كالأطفال، كالموتى.. هو المطر!

مطر.. مطر .. مطر"[1].

ومن صور التناص الأدبي أيضا ما نجده لدى عبد العزيز الفارسي في قصة "لا يفل الحنين إلا الحنين"[2]، حيث يدخل عنوان القصة في تناص مع مقولة: "لا يفل الحديد إلا الحديد"، فيشترك العنوان مع القول في الاعتماد على أسلوب الاستثناء المشتمل على نفي "لا" وحصر "إلا"، إضافة إلى الاشتراك في الفعل المضارع "يفل". كما أنه بين الاسمين جناس ناقص، وقد جاءت الكلمتان المكررتان متفقتين في البنية، وعدد الحروف، مع اختلاف حرف واحد.

ج- التناص الأسطوري والشعبي:

ينفتح النص القصصي الحداثي على الموروث الأسطوري باعتباره أحد الآفاق المهمة التي تقوم عليها الكتابة الإبداعية التجريبية الحديثة، بحيث ترتكز مهمة الكاتب المبدع على تحيين هذا الموروث قصد إنتاج معرفة جديدة مستخلصة من منظومة معرفية سابقة، بفضل ما تحققه آليات التناص والتحاور بين مختلف النصوص.

وإضافة إلى ما سبق؛ يرجع الفضل في جمالية التوظيف الأسطوري القصصي وقيمته الفنية إلى تقنيات التحوير وآليات التعديل والانزياح، التي تعنى بإخراج الأسطورة الأم من قدسيتها، ومن ثم تدنيسها بإدخالها عالم الأدب والفن القصصي، بحيث تؤثث الأسطورة الأدبية والأسطورة

---

(١) النحوي، نَوح الغياب، ص٣٤.

(٢) الفارسي، عبد العزيز، لا يفل الحنين إلا الحنين، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البدائية بدلالات جديدة تنفتح على تأويلات ومحمولات فكرية تكون بمثابة مقولات نقدية واعية بمختلف الإشكالات الراهنة وتتماشى مع ما يمكن أن يعيشه الإنسان المعاصر[١].

في قصة "ريّا" تهيئ الكاتبة المتلقي منذ البداية لاستحضار المخيلة الشعبية، وذلك من خلال استخدامها للفظة "يُحكى أنّ"، فهي تشير إلى أجواء خرافية عن مَلك "**أعطي بعضا من مُلك سليمان، وكانت له بنت جميلة على أكمل ما يكون الحسن سماها ريا**"[٢]، وهي بذلك تهيئ المتلقي لما سيأتي من عجائب وغرائب الحكي الخرافي.

كان لهذا الملك بنت جميلة شعرها يكنس الأرض. وقد وضع الملك قيودا صارمة على حياة ابنته اليومية إلى أن أتت ليلة خرجت فيها لتجلو شعرها في ضوء القمر. وهناك تفاجأت بملاحقة أحد حراس القصر لها، وقد ظل ينظر إليها خلسة حتى سقط مغشيا عليه من فرط انبهاره بجمالها. وعندما رأته على الأرض، أخذت رأسه بين يديها وسالت دموعها حزنا عليه.

"**يحكى إن قطرة من دمعها سقطت على شفتيه فانتفض وفتح عينيه وعندما تلاقت عيناهما أصابها ما أصابه من الوجد**"[٣]. إن هذا المشهد في القصة يستدعي إلى الأذهان قصة "القبلة الأولى في التاريخ" حيث تروي بعض الأساطير أن حواء كانت مستلقية تحت شجرة حين كانت هي وآدم في الجنة، فحطَت على شفتيها نحلة، فأفاقت وابتسمت ابتسامة رقيقة لتسهل النحلة مص مزيد من رحيق فمها، وكان آدم يراقبها، فغار من النحلة، وانحنى على حواء، وحطَّ شفتيه

(١) زيرافا، ميشال، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دمشق– سوريا، دار الحوار، ١٩٨٥، ص١٦.
(٢) خلفان، رفرفة، ص٥٦.
(٣) نفسه، ص٥٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على شفتيها كما فعلت النحلة، فارتاحت حواء لهذه الملامسة. وكانت تلك هي القبلة الأولى في تاريخ البشرية[١].

وبذلك فإن الكاتبة تحيل مرجعياتها في القصة إلى حدث معروف المكان والزمان والشخوص، وهو يوجد في ذاكرة التاريخ الشعبي، ولكنها تبث فيه روحا جديدة لتكريس جماليات شعرية تستهدفها القاصة لإبراز عملها.

مثل تلك الأساطير نجدها أيضا في قصة "يا لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة"، فهي تستلهم من التراث العماني وتسّجل فيما يشبه الغرائبية إحدى الحكايات الشعبية المتداولة عن السحرة.

فالحكاية التي شاعت عن مرض الحبيبة وموتها ليست صحيحة، فقد تبيّن أنها كانت ضحيّة من ضحايا السحرة وألعابهم العجائبية، ومن هؤلاء السحرة الساحر "دندان" الذي أحبَّ الفتاة منذ أول نظرة، ونجح في أن يتزوجها ويأخذها إلى مغارته لتعيش ضائعة بين مكان لا تراه وزمان لا يراها، كما تقول الفتاة نفسها وهي تروي حكايتها العجيبة بعد نجاتها، وذلك بأسلوب أقرب إلى ما نجده في بعض حكايات ألف ليلة وليلة: "**وذات يوم كان يحفر تحت شجرة ليمون ليسمدها بروث البقرة فانفتحت في الأرض فتحة عميقة سار فيها أبي إلى آخرها .. رأى مناظر وقف لها شعر رأسه إجلالا ومهابة : رؤوسا بشرية مقطوعة تنظر إليه وهي تبتسم ببلاهة .. عجوزا شمطاء تتعكز بأسنانها متجهة نحو المجهول .. كلابا تموء..وتخربش قططا تنبح .. ثعابين تزحف برشاقة كأنها تحرس المشهد الموغل في الرعب .. كانت هذا مغارة السحرة .. خاف أبي في البداية وارتعدت فرائصه لكنه ما لبث أن تمالك نفسه ولملمها.. أخبر السحرة برغبته الجامحة في**

(١) الريماوي: أحمد، التقبيل (تاريخا وآثارا)، على شبكة الإنترنت ٢٤ مارس ٢٠٠٩،
http://www.wata.cc/forums/showthread.php?44370.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانضمام إلى ناديهم فاشترطوا عليه أن يقدم إليهم أحب مخلوق إلى قلبه ليأكلوه في وليمتهم التي يقيمونها كل أسبوع .. وبالطبع لم يكن أعز مني على أبي"[1].

مما سبق يتبين لنا أن القاص العماني قد وظف التناص بأشكاله في كتابته للقصة القصيرة، ويدل ذلك على مهارته في استثمار النص الآخر وتوظيفه للإفضاء برؤية عميقة من خلال جملة من الإيحاءات تستلزم قدرا كبيرا من يقظة المتلقي وتركيزه، الأمر الذي يؤدي إلى تشكيل مناخات دلالية وجمالية يعيشها المتلقي ويتمثل ما فيها.

٣ . ٢ التكرار:

ترى نازك الملائكة أنّ التكرار كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى، يتضمن إمكانات إبداعية وجمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة، كما يمكن أن ترقيه وتتخذ منه موقفا يقظا، وذلك حينما:

- يكون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.
- يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.
- لا يكون المكرر لفظا ينفر السمع[2].

والتكرار مفهوم يتحدد، في أبسط مستوى من مستوياته، بـ "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شروط اتفاق

(١) المعمري، ربما لأنه رجل مهزوم، ص٣١.

(٢) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بغداد– العراق، مطبعة التضامن، ط٢، ١٩٦٥، ص٣١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"(١).

وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني، ليتحدد مفهومه في "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح كثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"(٢).

إن "التكرار له دلالات فنية ونفسية تدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيراً أو شرا، جميلا أو قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته"(٣)، فهو يعد واحدا من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني، وتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام والجمال في الأداء اللغوي،

(١) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق– سوريا، إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص١٥.

(٢) نفسه، ص١٥.

(٣) جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت– لبنان، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠، ص٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدلالة على العناية بالشيء، الذي كرر فيه الكلام، ونجد التكرار في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذا الشعر والنثر(١).

ويعود اختيار أنماط التكرار في المجال الأدبي إلى موهبة المبدع في انتقائها، ودقة اختيارها، فهو ينتقي الألفاظ التي تحقق تكرارا في الأصوات، وتكرارا في المقاطع، وتكرارا في الوحدات الصرفية، وتكرارا للتراكيب النحوية، وفي القصة القصيرة الحديثة تكاد لا تخلو واحدة من عنصر التكرار، مما يشي برغبة قصوى لدى مبدعيها في استخدام التكرار كظاهرة فنية تدعم الحركة الدلالية والإيقاعية في نصه، على اعتبار أنّ التكرار عنصر بنائي يسهم في فهم أبعاد تجربته، وذلك عبر استقطاب وعي القارئ ولفت أنظاره إلى العلاقات البديعية المتنوعة القائمة على أساس التكرار بأنواعه جميعا(٢).

ومن ثم، فإن التكرار في النص القصصي الحديث لم يعد تكرارا يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانات الإطالة وتمطيط السرد وإنما أصبح جزءا حيويا من النص من خلال البوح النفسي الهائل الذي يختزنه لتظهر من خلاله تفاصيل ليس مهمتها الحشو والإطالة، وإنما الإبانة والكشف، وكذلك جذب انتباه المتلقي لفك شفرات هذه المفردات أو الحروف أو الجمل المكررة، فهو إذاً يسعى إلى إبراز جماليات النص القصصي.

---

(١) انظر: ياقوت، محمود سليمان، علم الجمال اللغوي، ج١، القاهرة– مصر، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥، ص٤٩٩.

(٢) انظر: السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، بيروت– لبنان، عالم الكتب، ط٢، ١٩٦٨، ص٢٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **أنماط التكرار في القصة العمانية القصيرة**:

أ- **تكرار الحرف:**

ويعد من "أبسط أنواع التكرار، وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليها المبدع بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء عفوا دون وعي[١]، فليس بالضرورة أن يقصد المبدع إلى حرف فيكرره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله الحسي، وحاله الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه.

وأمثلة ذلك في القصة العمانية القصيرة كثيرة، ففي قصة "استراق" يتكرر الحرف "لا" أربع وعشرين مرة في فقرة واحدة، :"**في الزاوية اليمنى من غرفة الانتظار في المستشفى وقرب النافذة الكبيرة الواسعة، تجلس امرأة شاحبة، دون مساحيق تجميل في وجهها. لا تتحرك، لا تهز قدمها، لا تلتفت، لا تحرك رأسها، لا تؤمي، لا تفرقع أصابعها، لا تنظر إلى النافذة، لا تستجيب لحركة الداخلين والخارجين، لا تتأثر بمشاغبات الأطفال، لا تشرئب بعنقها عند مناداة الأسماء لتسمع اسمها، لا تترقب، لا تتنحنح، لا تكح، لا تتنهد، لا تمسك بيدها أية ورقة أو بطاقة، لا تحمل حقيبة ولا قلما ولا مفتاحا، لا تضع خاتما في أصبعها، أظافرها مقلمة ونظيفة، قدماها قطعتا لحم محشورتين في نعليها ومستقرتين على بلاط الأرضية، نعالها بلا لون ولا نقش ولا إضافات مزينة، عباءتها قماش أسود داكن، ليس فيها خيط زائد ولا خرزة ولا خياطة أساسية لأطرافها أو خياطة تكميلية مطرزة**"[٢].

---

(١) الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العربي المعاصر، الصفاة- الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٨٢، ص١٤٤.

(٢) عبدالله، عبد الحكيم، استراق، المنامة- البحرين، دار مسعى للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص ص٢٧-٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن القاص في المقطع السابق يجعل من لا النافية بؤرة تتكثف من خلالها رغبته النفسية في معرفة حقيقة تلك المرأة التي أثارت فضوله منذ اللحظة الأولى التي سقطت عيناه عليها، فأصبحت تتراءى له بكل تفاصيلها. إن الحرف "لا" في السياق يلعب دورا مفصليا حينما ينفي عن المرأة الأحوال التي كان من الممكن أن تجعلها امرأة طبيعية أو عادية في نظر الراوي، ومن ثم لا تثير فضوله ورغبته في معرفة حقيقتها. إذا فتكرار الحرف يلعب دورا تعبيريا وإيحائيا، فبالإضافة إلى دوره في تلاحم بنية النص فإنه يسهم في إيجاد إيقاع خاص يؤكده التكرار، ويشد انتباه المتلقي إليه. وكل ذلك من شأنه أن يخصّب شعرية القصة.

ومن ذلك أيضا تكرار حرف الجزم "لم" في قصة "مواء قط لا يشبهني"، حيث تكررت بنية الجزم في استفتاح عبارات القصة بالحرف لم، وذلك كالآتي: "**لم يكن قطا عاديا**"[١]، "**لم أكن في قرارة نفسي أحمل أي مشاعر للقطط**"[٢]، "**لم أستمع إلى باقي كلامه**"[٣]، "**لم ينتظر مني جوابا**"[٤]، "**لم يعلق شيء في رأسي**"[٥]، "**لم أعطه اهتماما كبيرا**"[٦].

والكاتبة ترمي من خلال تكرار الحرف في بنية القصة بالصورة السابقة، إلى توضيح رفضها المطلق للتعامل مع القطط، غير أن تكرار الحرف ست مرات يؤدي إيقاعا موسيقيا داخل القصة، فضلا عن الإيقاع الدلالي الذي تؤديه هذه المفردة التي تدخل الجزم بحقيقة عدم رغبة الساردة في التعامل مع القطط نهائيا.

---

(١) المغيزوي، وتنفس الصبح عن حزن، ص٤٩.
(٢) نفسه، ص٤٩.
(٣) نفسه، ص٥٠.
(٤) نفسه، ص٥١.
(٥) نفسه، نفسها.
(٦) نفسه، ص٥٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قصة "حين يصبح الأمر عاديا جدا"، تكرر الكاتبة حرف العطف "ثمّ" أربع مرات في فقرة واحدة: "**في البداية كان يطرد من يراه متماديا، ثم تنازل عن الطرد مكتفيا بالتأنيب، ثم تنازل عن التأنيب نافثا غضبه بالطرق القوي بقبضته على المقود أو ركبته، ثم لم يعد يطرق بقبضته على المقود ولا على ركبتيه، ثم لم يعد ما يحدث ذا وقع مؤثر في نفسه**"(١).

وقد نجحت الكاتبة في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرف ثم، حيث نشأ من الترديد الصوتي إيقاع متدرج ينسجم مع حال اللا مبالاة التي أصبح الراوي "سائق التاكسي" يشعر بها مع تكرار تصرفات الركاب ممن يقوم بنقلهم في سيارته إلى أماكن مختلفة.

ب- تكرار الكلمة:

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في النص القصصي، وهو ما يعرف بـ "الجرس اللفظي"، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصة، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، بل يمنحها، أيضا، الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد، "وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"(٢).

---

(١) العبري، يوم على تخوم الربع الخالي، ص٥٦.

(٢) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، عمّان- الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ص٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتكرر الفعل المضارع "تأتي" سبع مرات متتالية في فقرة واحدة من قصة "تداعايات لم تفقد نكهتها بعد أو لوحات من الماضي":

"وتأتي وقد طبع الزمان ناظريك بدمغة آلته الحدباء..

تأتي مثقلا بإفرازات أيامك الماضيات..

تأتي وعلى عاتقك ترزح أنواء وأنواء..

تأتي كحلم ينفض نفسه.. كسيف يصقل حدّه..

تأتي مهموما/ مغموما..

تأتي مكبوسا/ مضغوطا..

تأتي مهضوما.. هكذا أنت دوما"[1].

فالفعل المضارع "تأتي" يتكرر في الفقرة السابقة مع بداية كل جملة، ويوظفه القاص ليبين مدى تزاحم الأحداث التي تمر بحياة بطل قصته، وكثرة المصائب والهموم التي واجهته منذ الولادة وحتى الموت. فكان الفعل "تأتي" أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة، ونقل تجربته الخاصة به، حتى يثير إحساسا لدى المتلقي. إن تكرار الفعل بالصورة اللفظية السابقة يعمل على تحقيق تنامي النص وامتداده، فيشغل مساحة من الزمن تمر بها الأحداث داخل القصة، كما يكسبها تلوينا إيقاعيا يشد سمع المتلقي وبصره.

(١) بني عرابة، قلق آخر، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتكرر أيضا الفعل "كان" في قصة "درويش" ثلاث مرات في فقرة واحدة، حيث يحمّله القاص ملامح قديمة كانت تحدث لبطل القصة فيما مضى ، لكنه يستحضرها ويجسمها في الحاضر كي يلتمس ردة فعله إزاءها من جديد:

"وكان يستيقظ كل ليلة على زعيق كوابيس تناصبه العداء

وكان يستسلم للبكاء

وكان يجهش كطفل"[١].

في قصة "حُب" تتكرر كلمة "عام" أربع مرات في فقرة واحدة، ويأتي تكرارها في إطار حزمة من الذكريات القريبة تعصف بمخيلة الراوي حين يدرك بأن موته أيضا قريب: "**علمت هذا الصباح أني سأموت في هذي البلاد الغريبة، وكنا قد تزوجنا قبل عام واحد فقط. خطبتنا استمرت لمدة عام أيضا، وزواجنا حدث بعد عام واحد. وقد عشنا معا لمدة عام واحد فقط، وسأموت من دون أن أترك لها طفلا واحدا**"[٢]. إن تكرار كلمة "عام" في الفقرة السابقة، يؤدي دوره الجمالي في تحديد المدة الزمنية لكل مرحلة من مراحل زواج السارد، وهو يُعلي من قيمة الحب الذي يملكه تجاه زوجته التي لا يريد إيقاظها بعد معرفته بنبأ قرب وفاته، بل إن أقصى ما يشغله في ما بقي من حياته هو مآل حالها بعد موته.

(١) بني عرابة، عبدالله، ضجيج الأسماء العابرة، القاهرة– مصر، مكتبة بيروت، ٢٠٠٩، ص١٦.

(٢) حبيب، عبدالله، فراق بعده حتوف، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ص١٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- تكرار العبارة:

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكل نوعا من المؤانسة بين الحروف والكلمات "لأن الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصل بعضها ببعض بروابط نحوية"(١).

وبتكرار العبارة في القصة القصيرة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع، فالتكرار يعمل على تحقيق "فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالا هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن"(٢).

في قصة "زهرة حمراء ولهب أحمر" تتكرر عبارة "**تسارع أمك إلى سجادتها النورانية، تتوسدها بخفة كائن، وتبحر نحو الله**"(٣). تتكرر هذه العبارة في بداية القصة وفي نهايتها، فهي تأتي في البداية لتلقي بإشعاعها على كامل القصة، حيث تتفتح حال من التوالد الدلالي في جسد القصة، فتتلاحق العبارات الموحية مثل: "تكملين طقوسك، تبتسمين بهدوء ورضا، ترددين: سبحان الله". إن العبارة المكررة هي بمثابة المركز لإشعاع الدلالات في القصة، فيتكثف الإيقاع من خلال علاقات الحقول الدلالية المتداخلة، حيث إن كل تلك الدلالات جاءت لتوحي بالتسليم بقضاء الله وقدره، وأن اللجوء إلى الله هو السبيل للخلاص من سائر هموم الحياة، وهي الدلالة الأولى التي تشير إليها

(١) تيبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، القاهرة- مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص٢٢٦.

(٢) نفسه، ص٢٢٧.

(٣) العبيداني، كأني لا أراك، ص١٩، ص٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العبارة السابقة. إن تكرار العبارة في نهاية القصة يعمل على الرجوع إلى النقطة التي كانت هي لحظة البدء، مما يساعد على تقوية الإحساس بإيقاع القصة ووحدتها.

كما تتكرر عبارة "**أخبرني الفقير بأن**"[1] ثلاث مرات في بداية قصة "عالم صغير بدأ في تمزيق أشيائه الجميلة"، وهي صيغة يستخدمها القاص ليعبر من خلالها عما تعانيه فئة الفقراء في مجتمعه، وبتكرارها بالصورة السابقة، يؤكد أهمية أن ينظر المجتمع إلى احتياجاتهم، بالإضافة إلى الإيقاع الذي يمنحه للقصة.

ما يمكن أن نخلص إليه من دراستنا لشعرية التكرار في القصة العمانية القصيرة هو تنوع الأساليب التي استخدمها القاص العماني، مما يدل على تمكن القصة القصيرة من الانزياح عن الأشكال التقليدية التي لم تكن تهتم بالبني الداخلية للنص بقدر ما كانت تهتم بالمضامين وسير الأحداث. بالإضافة إلى الإيقاع الذي يتحقق في النص القصصي عن طريق التكرار ويكسبها شعريتها، فإن الأحداث هي الأخرى تنبثق عنه فينزاح عن أن يكون مؤطرا لها فقط.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤ . ٢ الرمز:

تشير الرمزية إلى أن الحركة الشعرية التي ظهرت في فرنسا بين عامي ١٨٨٠و١٩٠٠ على وجه التقريب ، وبقطع النظر عن أسباب ظهورها في ذلك الوقت ، فثمة صعوبة في تحديد مفهومها، لكن يمكن القول إنها "محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار، سواء

(١) بني عرابة، قلق آخر، ص١٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكانت أفكارا تعمل داخل الشاعر ربما فيها عواطفه، أو أفكارا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه في عالم مثالي يتوق إليه الإنسان"[١].

والرمز هو "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادةً يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد، كالرموز الرياضية مثلا، التي تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيدا للرموز هو الشيء الملموس الذي يوحى عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد، كغروب الشمس مثلا، الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة، أو تصور رجل هرم رمزا للشقاء"[٢].

ويمكن الكشف عن الوظيفة التي يؤديها الرمز[٣] في السياق الأدبي بالسؤال عن الحاجة إلى استعمال الرمز، ولا شك في أن جزءا من الإجابة يكمن في سمات الرمز نفسه، بما يحمله من قدرة على الإيحاء، وفعل مؤثر في إغناء دلالة النص، "فالفن أكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الأشياء والموضوعات"[٤] التي قد تظل واضحة، مكشوفة للإدراك، فتزداد قيمة الرمز وأثره

(١) تشادويك، تشارلز، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٤٦.

(٢) وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت– لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص١٠٢.

(٣) انظر: هويدي، صالح، الترميز في الفن القصصي الحديث: دراسة نقدية، بغداد– العراق، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩، ص٣٠ وما بعدها.

(٤) بارت، رولان؛ ولاكان، جاك؛ وديفيرو، جورج، سحر الرمز: مختارات في الرمزية والأسطورة، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، اللاذقية– سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بكونه تعبيرا لا شعوريا قد يمثل الضمير الجمعي أحيانا[١]، فيتجاوز الواقع إلى الإيحاء به، فهو قد "يبدأ من الواقع ولكن لا يرسم الواقع، بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية"[٢]، فالمبدع بحاجة إلى وسيلة تعبير تنقذه من الخضوع الى بؤس الواقع المحدود فكان الرمز الأداة التي تستطيع احتمال الحاجات التي يجب وضعها في صياغة فنية تجسد مظاهر التجربة الشعورية وأعماقها، "فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، وهي التي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء هو في ذاته أهم من أي شيء آخر، إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها تبعا لأثر الشعور في تقديم شيء على آخر وفقا لمرجعية معينه"[٣].

كما يظهر أثر الرمز ضمن الأدب الحديث في أنه قد أصبح ضرورة من ضرورات تعبير أكثر فنية، حين "عجزت الأساليب الصريحة والواقعية عن تعميق أثر الفكرة الأدبية، وإمكان إدراك المتلقي لها بصورتها الدلالية غير المقيدة بحدود الإشارة الحدية، التي تعيق اندماج العمل الأدبي في نظامه الإيحائي الذي هو أصل فيه، والمبدع الحق من يجيد استنباط الرمز المناسب، وتوظيفه ضمن النسج الكلي لنتائجه"[٤].

(١) انظر: جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٧٩، ص٥٨.

(٢) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة– مصر، دار المعارف، ١٩٧٧، ص١٤٠.

(٣) انظر: اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق– سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ص١٩١–١٩٥.

(٤) بارت؛ وآخران، سحر الرمز: مختارات في الرمزية والأسطورة، ص٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتحقق إبداعية اللغة التي يمتلكها كاتب القصة القصيرة، حينما يحول بواسطتها اللغة من أداة إيضاح إلى أداة إيحاء، فيأتي تركيزه على الداخل ويترك الخارج والقشور من خلال عملية انتقاء واختيار يقوم بها الحدس المبدع. فالرمز المضيء ليس أداة تقرير ومقابلة، لأنه لا يقابل واقعا بواقع آخر.. بل ينفذ في ضميره وفي نياته، ويطلع من قلب المادة الصماء أرواح الحقائق الكامنة(١).

ولقد تمثل القاص العماني الرمز في نتاجه القصصي، حيث جعل من ثقافته وتجاربه ميدانا يختار منه رموزه التي يشكلها ويصوغها في قالب فني، بحيث تؤدي تلك الرموز دلالة فنية وجمالية تتناغم مع تجربته وانفعالاته، وتتفق مع أفكاره ورؤاه، وتكون قادرة على حمل شحنات إيحائية عميقة، الأمر الذي يتحقق معه مزيد من شعرية لغة القص المستخدمة.

في قصة "رفرفة" يلحظ المتلقي أن القصة تختار أسلوبا جديدا في بنائها، فهي توظف الرمز حين تربط العلاقة بين الفتاة "خولة" والحمامة التي في القفص. فالفتاة يمور في داخلها شوق إلى الحرية بعدما أرغمت على الزواج وهي لم تتجاوز مرحلة الطفولة بعد، ولذلك هي تتعامل مع الحمامة ليس باعتبارها زينة، ولكن باعتبارها كائنا يستحق أن يعيش في فضائه الأصلي في العالم الطلق الفسيح.

تقول الكاتبة في مشهد الافتتاح موظفة رمز التوق للحرية لدى كل من الفتاة والحمامة القصة ، ومن ثم ينعكس هذا التوق على شعرية فضاء النص: "**تفردهما، تحركهما قليلا، تضمهما ثانية، ثم تميل بعنقها فيتكئ رأسها على الجانب الأيسر، تغمض عينيها كمن آثر النوم، لكنها ما**

(١) قطّوس: بسّام، التجريب عند محمود شقير: قراءة في مجموعة طقوس المرأة الشقية، مجلة جامعة دمشق، دمشق– سوريا، مجلد١٣، عدد١، ١٩٩٧، ص١٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلبث أن تفتحهما ثانية وتنظر نحو السماء الممتدة أمامها نسيجا من الأزرق المنحل في تلاشى اللون حين حلول العتمة، تتهادى نحو الحافة، تفردهما ثانية، يخفقان فترتفع، يخف الهواء فتعلو حتى تتلاشى نقطة الغياب. خولة على السطح تراقب حركة الحمامة، يتملكها الخوف حين تتراجع الحمامة وتغمض عينيها، يهزها الطرب إذ تنطلق، تنتشي بتحليقها، طارت الحمامة، فتحت لها باب القفص نحو البيدر الكحلي، ما بقي منها غير الظل في عين الشمس المنظفئة، خرجت من حيز القفص الضيق إلى رحابة المجهول...."[١].

وتتشابه قصة "أسلوب آخر لموت الحمام" مع القصة السابقة في اختيار الحمامة رمزا تنزاح من خلاله الكاتبة عن المباشرة في طرح موضوعها. فالحمامة في هذه القصة هي معادل موضوعي لحلم الفتاة الذي استمر أربع سنوات، وهي السنوات التي قضتها في الدراسة الجامعية ورسمت فيها مع من أحبته تفاصيل حلم الزواج الذي لم يتم: "**أنت كسرت أجنحة حمامي بعد أن ربيته أربع سنوات، احتضنته بحناني، وأطعمته نبض عواطفي، وأسقيته ماء مودتي، وعلمته الكثير ليرفرف على شجرة زيتونك التي لم تنبت بعد**"[٢].

لقد حاولت القاصة أن تسقط الحال النفسية والتجربة العاطفية للساردة من خلال الربط بين شجو الحمام وإثارة الذكريات والآلام والأحزان، فالحمامة مكسورة الجناح، لا تستطيع أن تتمتع برقصها في سماء القرية، وقد حُكم عليها بالموت حينما صوّب عليها أحدهم حجارته "**خطواتي المترنحة تتباطأ في الحركة وكأنها تذرع الغرفة. وحمام هناك ما يزال كسير الجناح، خيوط الحيرة**

(١) خلفان، رفرفة، ص٥٩

(٢) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا ، ص٣٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تموج في ذاكرتي باستفهام يبعث صداه، ويرتد الجواب: لم حكمت على حمامي بالموت؟ لم صوبت أحجارك عليه؟"[١].

في قصة "الظل" تستحضر الساردة طفولتها وماضيها الحزين في ليلة من ليالي الشتاء، وهي ترمز إلى ذلك الماضي بـ "الظل" الذي يرافقها منذ لحظة اقترابها من النافذة في أول الليل: "**كلما اقتربت من الشرفة ورغم دثاري السميك فها هي أسناني تصطك ببعضها. أهو الزمن؟ آه من السنين التي مضت عليّ وها أنا ما زلت في أيامها، أحاول أن أجاريها بعد أن أتعبتها بعنادي، الكل ذهب من هذا البيت الكبير ولم يبق إلا أنا وهذه الخادمة وهذا القط السمين**"[٢].

إن الظل في هذه القصة هو الزمن المنصرم بتأثيراته السلبية في ذاكرة الفتاة، وهو المصدر الأول للتفاصيل التي تملأ مخيلتها في اللحظة الحالية حيث تتكثف الذكريات الحزينة. وهو يأتي في هذه الليلة محملا بكم من التفاصيل التي تعيد إلى الذاكرة أحزانها: "**لقد سرق الظل كل الأشياء الموجودة، فبدأت تنقص. أخبرت أمي بأن الظل هو الذي سرقها ولكنها لم تصدقني**"، "**هل تعلم أيها الظل بأنك أيضا سرقت أبي؟ فأنا لم أعد أنتظره**"[٣].

إن الكاتبة بتوظيفها لرمزية "الظل" في القصة تلجأ إلى وسيلة تنقذها من الخضوع الى بث التجربة الشعورية مع الماضي بأسلوب مباشر، فتقدمها للمتلقي في صياغة فنية تجسد مظاهر تلك التجربة.

---

(١) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا، ص٤٠.

(٢) القصّابي، زيانة، الظّل، الإسكندرية– مصر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص١٦.

(٣) نفسه، ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن ذلك فإن التعبير الرمزي قد جسد حساسيته في لغة القصة العمانية القصيرة، وذلك لتحقيق غاية موضوعية وأخرى جمالية نفسية. وقد حاولت القصة العمانية القصيرة ابتكار رموز تبتعد عن التكرار والاجترار كي لا يبقى الرمز في استخداماته العادية والنمطية وإنما يتحول بوساطة الاختيار الدقيق والمغايرة إلى شحنة شعرية تثير المستويات والفواصل المستقرة في الوعي العام.

٢ . ٥ الصورة:

تتعدد التعريفات التي يقدمها النقاد والدارسون للصورة، تبعا لطبيعة الفكرة أو للجانب الذي يقف عليه الدارس؛ فمنهم من يقف على مكوناتها، ومنهم من يركز على أهميتها، بينما ينظر آخرون إلى مصادرها أو أنواعها، ويهتم غيرهم بأثرها في المتلقي أو غير ذلك، غير أن الأمر الذي يجمع عليه النقاد هو الدور الكبير الذي تلعبه الصورة في تشكيل جماليات النص الأدبي، وإضفاء صفة الشعرية على لغته.

إن الباحث يجد في مفهوم الصورة غير تعريف، وإن كانت كلها تدور في فلك واحد، فالصورة في أبسط معانيها "رسمٌ قوامه الكلمات"[١]، أو هي"المادة التي تتركب من اللغة ودلالتها

(١) لويس، سيسيل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك مير، وسلمان حسن، بغداد– العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص٢٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين العناصر"[١]، وهي "قدرة الأديب في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي"[٢].

وأهمية الصورة تتمثل في كونها الأداة الرئيسية للأدب والوسيلة التي تبث فكرته مصورة فتسيطر بما تشعه من إيحاءات وما ينتج عنها من دلالات على حواس المتلقي، مما يجعله أشد استيعابا للفكرة واستمتاعا بالصورة، "فهي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة، وهي تحمل في حناياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الأدبي والزينة البلاغية، وترتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة والعاطفة"[٣].

ولقد حفلت لغة القصة العمانية القصيرة في كثير من نماذجها بتوظيف الصورة بمفهومها الحديث، وبأنواعها المختلفة. ومن نماذج ذلك ما نجده في قصة "حيث انعطاف الذاكرة"، حين يصوّر الراوي مدينته، فيقول: "**ستعود إنسانا جديدا. ستكسب قوة خارقة من الجبال والصحراء. مدنكم هذه خائنة. تجرح القلوب بمناظرها الموبوءة ثم تطالب بالسكوت. الجبل يترفع عن حضيض الدناءة.. والصحراء تقتلع بعواصفها الثائرة غثاء المتواطئين**"[٤]، فيبدو من المقطع أن السارد يأخذ على مدينته كثيرا، فهو كما يراها خائنة، موبوءة، تجرح القلوب بمناظرها التي لا تسر.

(١) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة- مصر، مكتبة نهضة مصر، ط٨، ١٩٧٣، ص٢٤٨.

(٢) الغزوان: عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، بغداد- العراق، عدد١١-١٢، ١٩٨٧، ص٨٥.

(٣) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص١٣.

(٤) الفارسي، جروح منفضة السجائر، ص٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قصة "ليس مهما أن ينفتح الباب" يسعى السارد للتعبير عن وضع القرية التي يسكن فيها هو وأهله، وهي قرية مهملة من أصحاب القرار والمسئولين، يقول: " **في قريته المرمية كبسرة سقطت من العذق قبل أن تنضج، كان الحطابون وحدهم من يسمح لهم بحمل الفؤوس في اللحظات الشاعرية..**"(١)، فقريته كما يراها تشبه "البسرة" المهملة، فهي تسقط من "العذق" ولم تنضج بعد، فلا يلتفت إليها أحد، وقد أضحى حال القرية هكذا، فهي منقطعة عن كل صور التطور ومنابعه، فأصبحت بذلك قرية ضعيفة مستسلمة لما يدور حولها. ولعل القاص كان يحاول من خلال رسمه لتلك الصورة أن يبين الظروف التي جعلت من الشخصية التي تدور حولها أحداث القصة شخصية انهزامية يسيطر عليها الخوف المستمر من كل شيء، ومن ثم يقودها إلى الانتحار في نهاية النص.

في قصة "نزهة المارشال" يقيم السارد النص وفق لعبة مجازية، فهو يحول جميع الشخصيات داخل القصة إلى حيوانات، نظرا لتفاهاتهم –كما يرى– وهو يستنفد في ذلك طاقة الاستعارة التصريحية في أعلى مراحلها، فهو مثلا ينقل حركات الرجل الأرستقراطي على أنها حركات بقرة: "**صمت وأغمض عيني البقرة المرهقتين وسحب نفسا عميقا**"(٢)، "**أغمض السيد ورفس برجليه ورمش بعينيه**"(٣)، "**قلب السيد جسد البقرة على بطنها ومد قائمتيها على طول الكنبة**"(٤). كما أنه ينظر إلى الكلب بوصفه كائنا اعتباريا راقيا، وذلك من خلال تعامل السيد والخادم معه، ومن خلال سلسلة الأفعال التي تنظم الحدث، يقول: " **تنفس مارشال بعمق وهو يغطس ويتكور في دفء حجر صاحبه وراح يصدر هسيسا خفيفا كأنه الشخير. نظرت العينان**

(١) المعمري، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، ص٦٢.
(٢) اليحيائي، طيور بيضاء طيور سوداء، ص٢٦.
(٣) نفسه، ص٢٦.
(٤) نفسه، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمويتان بحنان إلى الحيوان المستسلم لدفء وركي البقرة. انحنى السيد وباسه فوق أنفه، ومرر بخفة أصابعه خلال الشعر الكثيف الناعم الذي بين الأبيض والبني. اللون الذي، كما يزعم السيد، لا يتحصل إلا في سلالة ذات محتد"[١].

وفي قصة "عزلة" يحاول القاص أن يبين الحال النفسية السيئة التي تسيطر على المسرود عنه، فيوظف الصورة من خلال مجموعة من التشبيهات الموحية: "**حين دلف أول الزقاق داهمه شعور ممتد بالعزلة. طويلا بدا الزقاق، ومتلويا كجسد ثعبان مزركش. بدت له وجوه البشر بلا معالم، والألوان التي تتسلق الأجساد كقطع من الليل. تتعالى الأصوات وتنخفض كرغبته في العيش**"[٢]. فالزقاق مجهول النهاية كان بالنسبة إليه كالأفعى التي تحمل نهايته بين أنيابها، أما ألوان ملابس العابرين للسوق فكانت غامقة كقطع من الليل. وتلك كلها صور تعبر عن حاله المتلبسة بالسواد بفعل ما يمر به من فقر وحاجة.

إن الصورة بأنواعها وتشكيلاتها المختلفة في القصة العمانية القصيرة، تعبير صادق عما يجري في أعماق القاص العماني من خلجات وخواطر، وهو يحاول ما استطاع أن تبدو أصيلة متفردة ومؤثرة، ويبدو من خلال النماذج السابقة ارتباطها بالحال النفسية للشخصيات المسرود عنها، كما يبرز دورها في التشكيل الجمالي للغة القص التي يستخدمها الكاتب.

(١) اليحيائي، طيور بيضاء طيور سوداء، ص٢٧.

(٢) الفارسي، لا يقل الحنين إلا الحنين، ص٦٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦ . ٢ اللون:

لقد شكل استخدام اللون ظاهرة مميزة في الأدب العربي بشكل عام، وفي السرد بشكل خاص، حيث وظف فيه اللون وجُعل منه عنصرا يستمد منه بعض طاقاته الإيحائية والجمالية، فالسارد يُكثر من ذكر الألوان في نصوصه، ليعبر عن بعض ما يريد التعبير عنه بصورة إشارات أو دلالات مخفية، لذلك "يميل إلى إضافة الألوان المعروفة والمحسوسة في عالمه إلى محسوساته لتتجلى معالمها وتتحدد أبعادها ولتأخذ في الوجدان شكلا نهائيا واضحا"(١)، لذلك أصبح للون لغة تعبيرية ووظيفة جمالية ووسيلة "تؤدي بالوصف الضوئي واللوني حركة وحياة تقربها من النفس والروح"(٢)، فضلا على ذلك أصبح يُنظر إلى طبيعته النفسية وكونه عنصرا من عناصر المعنى(٣)، فالغاية الرئيسية من توظيف اللون هي "الدقة في التعبير وإضافة معنى جديد على مجرد اللون مثل تجدد اللون أو ثباته ولمح معنى التشبيه فيه أو المبالغة"(٤)، وتمارس الألوان انطباعات على تلك النصوص من خلال الدلالات المعنوية لألفاظ الألوان(٥).

والمتلقي للقصة العمانية القصيرة تستوقفه ظاهرة التشكيل اللوني عند الكثير من كتابها، حيث تضطلع الألوان بكل ما تحمله من معان وإشارات خفية بتوجيه مسارات بعض القصص وبث أحداثها؛ فتتحول الحركات المفصلية فيها إلى مزيج صبغي، تتداخل فيه الألوان وأنماط الرسوم.

---

(١) القيسي: نوري حمود، الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، مجلة الأقلام، بغداد- العراق، عدد١، سنة٥، ١٩٦٩، ص٧٥.

(٢) مشوّح، وليد، الصورة الشعرية عند البردوني، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص١٨٣.

(٣) انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢، ص٢١٨.

(٤) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، القاهرة- مصر، عالم الكتب، ط٢، ١٩٩٧، ص٥٨.

(٥) نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليس من المبالغ فيه القول إن اللون الأسود قد لقي اهتماما قويا قياسا بالألوان الأخرى في الكتابات القصصية للعمانيين، فلا تكاد تخلو مجموعة قصصية من ذكر هذا اللون إما بصورة مباشرة، أو بما يدل عليه، أو أن يأتي مختلطا مع ألوان أخرى أهمها اللون الأبيض، وذلك ليعطي المزج بينهما دلالات مغايرة. ولقد ارتبط اللون الأسود بسياقات عدة لم تختلف كثيرا عن السياقات المتعارف عليها سابقا، فاللون الأسود "لون يثير الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول لارتباطه بأشياء منفّرة في الطبيعة دون سائر الألوان"(١).

وبغض النظر عن المعاني الكثيرة التي يستجلبها هذا اللون، فإنَّ معنى وحيدا يعنينا في قصة (حين سيطر اللون الأسود)، وذلك بالرغم من تكرره، وهو المعنى الذي يتضمن صفة الخوف.

إن اللون الأسود يتكرر في القصة، فيطغى على معظم الأشياء فيها، والكاتبة على لسان بطلة القصة تصرّح بذلك منذ البداية: "**كنت أنظر إلى قطع الملابس المرتبة بعضها بجانب بعض بينما اللون الأسود كان طاغيا على معظم قطع القماش**"(٢)، وهي بذلك تضع المتلقي في جو القصة المليء بالسواد والموحي بالخوف. ويعزز تلك الفكرة أن تؤثث أجواءها بمرادفات لمعنى السواد، كأن تستحضر ألفاظا مثل: النقاب، الغطاء، التلصص، وغيرها.

وهي حينما تصف صديقتها التي التقت بها في محل الملابس لم تلتق بها منذ فترة، تجدها أيضا يسكنها الخوف والحزن في آن، فقد كانت "**تضع نقابا ثقيلا والسواد يلف معظم جسدها**

(١) مختار، اللغة واللون، ص١٨٦.

(٢) المغيزوي، وتنفس الصبح عن حزن، ص٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النحيل، وقد بدا صوتها متكسرا ومخنوقا وبطنها مدورا بشكل واضح"[١]. كل ذلك يحدث بسبب خوفها من الرجل الخمسيني الذي زوجت به، وقد كان ينتظرها بالخارج في سيارته العتيقة.

نهاية القصة لا تختلف كثيرا عن بدايتها، حيث يستمر السواد هو المسيطر، يرافقها إلى منزلها من حيث أتت، فهي قبل أن تركب سيارتها، تنظر "**نحو الشارع الساكن إلا من أصوات العجلات المارة بقسوة على جسد السواد**"[٢].

وبذلك فإن اللون الأسود في قصة "حين سيطر اللون الأسود" قد غدا، بالتوازي مع جماليات التشكيل الأخرى في القصة، عنصرا فاعلا كان له دوره المهم في فضاء القصة، فأسس لأغلب تحولاتها المحورية الرئيسية.

نص "الأبيض والأسود" يطالعنا منذ عنوانه بوهج الألوان وهيمنتها، إذ يقدم لنا إنتاجا لونيا خاصا متجانسا مع الجسد من ناحية، ومع الدلالات الموسوعية من ناحية أخرى "**عندما رأى عبد الفتاح المنغلق فتاته ترفل في الأسود، لم يفكر قط أن ابتسامتها بيضاء .. فكر فقط في قتل معلمه في الابتدائية الذي أدخل في رأسه أن الأسود لون شرير .. دار في خلده وهو يتأمل بياض عينيها أن علاقته بالأبيض لم تكن سيئة قبل اضطراره اليومي للذهاب إلى مقر عمله أبيض بكثير من السوء. ألهذا إذا بات لا يشرب الحليب إلاَّ إذا مزَّق بياضه الشايُ؟!.. الأبيض بالإكراه ليس سوى أسود، تمتم في سرِّه لئلا تسمعه جدران مكتبه البيض**"[٣].

---

(١) المغيزوي، وتنفس الصبح عن حزن، ص٦٥.

(٢) نفسه، ص٦٦.

(٣) المعمري، سليمان، عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسيطر لونا البياض والسواد في النص كذلك على الفضاء الزماني والمكاني "**امتعض عبد الفتاح وغادر المكان بسرعة سنجاب مذعور، تاركا فَتاته ترفل في الأسود .. وفُتاته أيضا**"(١). إن فلسفة السواد والبياض في فضاء حياة "عبد الفتاح" تسيطر عليه نفسيا حتى ليبدو المشهد السابق مفعما بهما معا، ليكون الفضاء الأخير "سواد" متمثلا في لباس الفتاة المحبوبة، و"بياض" متمثلا في فُتات الفُشار. إنهما جزء من الذات أحدهما معنوي والآخر مادي لكنه تخلى عنهما معا على الرغم من سطوتهما عليه.

والكاتبة في قصة "ريتا" توظف اللون الأزرق، توظيفا مغايرا تماما لما ذهب إليه العرب حينما "اتهموا أصحاب العيون الزرقاء بالكذب و اللؤم و الشر"(٢)، فاللون الأزرق في القصة هو لون عيني الصديقة المحبة لصديقتها، وهي ترسل لصديقتها نظرات يسكنها الحب والفرح، كما يسكنها الحزن والخوف من المجهول والفراق بعد الزواج: "**من شق الباب الموارب أسكب نظراتي الزرقاء على الجالسين أمامي ..... وفاطمة، آه من فاطمة، أرمقها.. كم هي فاتنة وشقية في ثوبها الأبيض.. ثوب عرسها**"(٣).

من ذلك يتبين أن لغة القصة العمانية القصيرة قد بدت في أحيان كثيرة رسما ناطقا، تفيض فيه الكلمات بحمولات تشكيلية تضج بالألوان، فتغدو من خلال ذلك لوحة واحدة متعددة الإيحاءات، وكل ذلك قد حقق لها المزيد من الجماليات التي اسهمت بدورها في تدفق شعريتها.

---

(١) المعمري، عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل ، ص١٩.

(٢) الحطّاب، محمد جميل، العيون في الشعر العربي، دمشق– سوريا، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٣، ص٨٥.

(٣) خلفان، المرأة الواقفة تجلس، ص٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ . ٧ التكثيف:

إن القصة القصيرة جنس أدبي ينطوي على فلسفة عميقة في التشكيل والتصوير والتدليل ، سواء أكان الأمر في منطقة التأليف أم منطقة التلقي، من حيث درجة الكتابة والمساحة الورقية وضغط الفكرة والاقتصاد في التأليف واختيار الزاوية السردية التي ينبغي تأكيدها عليها ومنحها المساحة الأوسع من الاهتمام والعناية(١).

ويؤدي التكثيف دورا مهما في توهج التشكيل اللغوي في بنية القصة القصيرة، واتصافه بقدر كبير من الشعرية، وذلك "بالاعتماد على الإيجاز الشديد، والاستغناء عن الزوائد اللغوية غير المهمة التي تعوق تنامي الحدث وتصعيده، وترك مساحات تأويلية واسعة للمتلقي يتفاعل بها مع النص، ويعيد بها إنتاجه، وهو مطلب حرصت عليه المدارس النقدية ما بعد البنيوية"(٢)، فتصبح دلالة النص عملية تفاعلية متصلة بين النص وبين وعي القارئ.

يبدو عنصر التكثيف في قصة "خطوات" عنصرا حيويا بما تنطوي عليه القصة من مجازات وثنائيات تُستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاءات المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة:"**خطواته تقتل أنفاس المسافة، يصل إلى حيث تقبع، يرتمي بأحضانها، يطوق خصرها بذراعيه، يدور حولها، دموع الفرحة والحزن تمتزجان بعينيه، تتساقط شلالات حارقة، تتناثر هنا وهناك، تجرجر خلفها سديما من الضياع والتمزق، يجهش بالبكاء، شفتاه تخنقان علامات استفهام**"(٣). فالقاصة تعمد من خلال المقطع السابق، في

---

(١) عبيد، التجربة والعلامة القصصية، ص٢٤.

(٢) بكر، أيمن، السرد المكتنز، القاهرة– مصر، هيئة قصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص٣١.

(٣) العريمي، أساطير عشق، ص١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جمل شعرية تتصف بالقصر، إلى تقدم الحدث، ورصد تطوره بكلمات قليلة ذات إيقاع وإيحاء، وكأن القصة تبني الحدث كلمة كلمة بناء محكما لا فضل فيه ولا زيادة، فهي تنزاح عن النظام المألوف للقصة القصيرة إلى نظام آخر يقوم على الاقتصاد بشكل عام وعلى التكثيف بشكل خاص.

وتقترب قصة "فراغ بلا نقط" من القصة السابقة من حيث حجمها المكثف وميلها إلى تجنب الاستطراد وإسقاط التفاصيل، فالجمل المضغوطة والمكثفة في القصة هي عنصر جمالي وليست هدفا يسعى القاص من خلاله فقط إلى وصف الحال النفسية التي تسيطر عليه في ساعة الذكريات، "**أشتم رائحة الرحيل.. في شراييني تتمدد مساحات الحنين والفقد والخيبة.. لهذه الشتائية الليلة وحشة.. ضاقت بي نفسي، واتسعت رقعة الحزن.. كنت كلما يممت يمينا اتجهت يسارا.. ما الغاية ما اهتديت.. نظرت أسفل حزني.. وجدتني بلا سلم أتسلق جدران خيبتي**"(١).

مثل ذلك نجده أيضا في قصة "دمعة على زمن رحل"، فالقاص يكتبها بتكثيف شديد، استجابة لتغيرات مختلفة حدثت له في فترة زمنية سابقة، فجاءت القصة على شكل جمل قصيرة متتابعة، لالتقاط الأحداث ضمن السياق القصصي، كما جاءت الجمل مناسبة للوصف الداخلي، "**تمضي الليالي، وتتبدل الصور. كل التفاصيل تتلاشى.. يوما بعد آخر، كل شيء يتماهى ويندثر**"(٢).

إن صفات الكثافة والاقتصاد والتمركز التي تمتاز بها لغة القصة العمانية القصيرة، وهي تسعى إلى تمثيل موقف ما من العالم والأشياء، وتوجهها إلى اختزال اليومي بما يمتلئ به من

(١) الحنشي، نبهان، وما بكى، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦، ص٤٧.

(٢) الزيدي، ذاكرة الحنين: بعضٌ مما علق من صدى الأمس، ص٤٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفاصيل والجزئيات لتبني من خلالها نصوصها، كل ذلك يضفي عليها من الجماليات ما يقربها من لغة الشعر ويضفي عليها صبغته الشعرية.

٣. **الراوي**:

تتألف البنية السردية للخطاب الأدبي من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له، وتعتبر مسألة حضور الراوي في الخطاب القصصي، ودرجة ذلك الحضور ونوعه، من أهم مكونات الخطاب القصصي، والاهتمام بهذه المسألة جعل تنظير الشكلانيين الروس يتجه نحو نقطة أعمق في تحليل عناصر الشعرية في النص. فكان أن توجه الاهتمام إلى النظر في علاقة الراوي بالسرد والشخصيات وكذلك تشخيص أنماط السرد، من خلال وجهة نظر الراوي، بين أن يكون عليما بالأحداث وسابقا عليها، وبين راو يتنازل عن مكان العلم بالشيء ويترك للشخصيات حرية التعبير. وظهرت على أساس ذلك مصطلحات سردية خاصة تتمحور مفاهيمها الإجرائية حول البحث في نمط القص، فنشأ ما يعرف بوجهة النظر، أو الرؤية السردية أو زاوية الرؤية.

وتبدو أهمية الراوي في القصة من حيث هو أداة فنية تقدم مضمون القصة للمتلقي، فهو من يتولى عملية القص، دون أن يشير إلى ذات خاصة أو مهمة معينة. وسواء أُعلن عنه أم لم يعلن فإنه وسيلة للإدراك وللعرض، إضافة إلى كونه ذاتا قد تؤثر في طريقة الإدراك وطريقة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العرض[١]، ويأتي الراوي وسيطًا بين المؤلّف وبين الشخصيّات والأحداث والأفكار في النصّ، وبين القارئ والنص وبين العالم القصصي المدون في القصة والصورة الخيالية لذلك العالم عندما يتشكل في ذهن القارئ من جديد، علمًا بأن الراوي مرتبط بالمؤلف سواء اختلف عن المؤلف أم اتفق معه، ويقابله المروي له الذي يتلقى ما يرسله الراوي[٢].

إن القصة القصيرة لا تدرك إلا من خلال إدراك الراوي لها، وعليه يتوقّف شكل القصة وطابعها العام، وتبعا للراوي يتبدل وضع القارئ، ومع الراوي كذلك تقوم المسافة الفنية اللازمة لاستقلالية الراوي من جهة، واستقلالية الشخصيّات من جهة أُخرى[٣]، واعتمادا على الراوي تبرز سمات الشخصيّة المختلفة، سواء أكانت تلك السمات التي يقررها الراوي، أم تلك التي يمكن اكتشافها من خلال الدور الذي تقوم به الشخصية، إضافة إلى أن وضوح سائر عناصر السرد، والعلاقة بين تلك العناصر مرتبط بالراوي[٤].

وقد كانت أكثر القصص العربية القديمة تبدأ بعبارة "قال الراوي" وهي بذلك تسند مصدر الحكاية إلى راوٍ، سواء أعلن عن اسمه، أم بقي موصوفا بأنه راوٍ فقط، ويعود أصل الراوي إلى الأدب الشفهي الذي يكون فيه القاص مواجها للجمهور مواجهة مباشرة، وعليه أن يقدم حكايات من زمن قديم يتناقض مع القاص الذي يُعرف مولده أو مكانه وليس بالإمكان التصديق بما يقوله عن

(١) انظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، القاهرة- مصر، مكتبة الآداب، ٢٠٠٦، ص ص١٧-١٨.

(٢) انظر: نفسه، ص١٨.

(٣) انظر: نفسه، ص ص٢٣-٢٤.

(٤) انظر: ستّار، ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات، مشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي أو عن المستقبل منسوبا إلى نفسه[١]، لذا فقد لجأ القاص إلى الإيهام بواقعية ما يروي من خلال الاستعانة بأداة يعلنها هي الراوي.

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالنظر إلى دور الراوي وموقعه في القصة، فقد أشار جيرار جينيت إلى موقع الراوي وعلاقته بموقع الشخصيات، كما بين تأثير صوت الراوي وموقعه في الدلالة اللغوية للنص، فالكلام الذي تنطق به الشخصية لا يمكن فهمه إلا إذا عرفنا الشخص الذي نطقه وموقعه والموقف الذي يمر به والحال التي هو عليها، أي أن معنى النص مرتبط بالشخصيّة التي وضعها الراوي بهذا الموضع وهذه الكيفية، فكل عبارة معلقة بين حدثين: حدث الفعل، وحدث القول، وبين لحظتين: هما لحظة إنجاز الفعل، ولحظة النطق بالعبارة، ولكل من الحدثين ظروفه وفاعله في القصة[٢].

كما أن جينيت يحصر وظائف الراوي في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية القائمة على الإخبار عن الحكاية، والوظيفة التوجيهية، ووظيفة التواصل مع المروي له، والوظيفة التعبيرية التي تظهر مشاعر الراوي وانفعالاته، والوظيفة الأيديولوجية التي تتضمن التعليم أو التبشير أو الدعوة إلى مذهب أو فكر معين[٣]. وهو لا يفترض وجود هذه الوظائف جميعا، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما. ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النصّ السردي إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.

(١) ذهني، محمود، القصة في الأدب العربي القديم، القاهرة– مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣، ص٥٩.
(٢) انظر: جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص ص٢٦٢-٢٦٣.
(٣) انظر: نفسه، ص ص٢٦٤-٢٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أدى البحث في وظائف الرواة في السرد إلى ان ميز جينيت بين ثلاثة أساليب للخطاب، حسب طريقة أداء الراوي وتحديد المسافة التي تبين موقعه في السرد وعلاقته بالخطاب، وهذه الأساليب هي:

- الخطاب المسرود أو المروي "الأسلوب المباشر"، وتفصله عن منطوق الشخصية مسافة تتيح للراوي إعادة إنتاج خطاب الشخصية، بحيث يكون الأمر في الخطاب متعلقا بأفكار الشخصية لا بأقوالها حرفيا.

- الخطاب المحول "الأسلوب غير المباشر"، ويكون حضور الراوي فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات، من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وطريقة الراوي هنا تعتمد نقل الأقوال بتكثيفها ودمجها في خطابه الخاص ومن ثم يعبر عنها بأسلوبه الخاص.

- الخطاب المنقول، وفيه يتظاهر الراوي بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية، وهو من النمط المسرحي بصفته شكلا أساسيا للحوار، ومن النوع السردي المختلط في الملحمة[١].

في حين يرى تودروف أن السرد لا يعرف إلا ساردا واحدا، هو السارد بضمير الغائب، وهذا الضمير لا يعبر عن شخصية خاصة أو ذات لأنه ليس الراوي، فالراوي واحد من شخصيات القصة، أما السارد فهو مجرد زاوية للخطاب، ومن هنا فإنه يفرق بين صوت الراوي الذي يقدم الشخصية وبين الصوت السردي الذي يتضمنه الخطاب اللغوي للقصة[٢].

---

(١) انظر: جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص ص١٨٥-١٨٧.

(٢) انظر: تزفيتان تودروف، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويجمل جان بويون صور الراوي في ثلاثة أنواع:

١- أن يظهر "أنا" الراوي عبر البطل "هو"، كما هو في السرد التقليدي.

٢- أن يختفي "أنا" الراوي وراء البطل "هو"، والراوي هنا لا يعرف شيئًا عن الشخصية، ويكتفي بمراقبتها.

٣- أن يقرن الراوي نفسه بإحدى الشخصيات، فيرى كل شيء من خلالها، بحيث يقف في مرحلة وسطى بين "الأنا"، والـ "هو"[١].

ويرى محمد عبد المطلب أن منطقتين تحددان للراوي علاقته بالنص المروي، فهو إما أن يكون في داخله، وإما أن يكون خارجه، لكن ذلك لا يمنع انتقاله خلال السرد بين الداخل والخارج، لكنه عندما يكون في الداخل يتحول إلى شخصية من الشخوص المنتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته، عندما يكون في الخارج، في إنتاج الأقوال، وهذه وتلك رهينتان ببعض المواقع الإضافية التي تناسب الداخل أحيانا، وتناسب الخارج أحيانا أخرى[٢].

مما سبق، يلاحظ أن تقسيم الراوي ينطلق من ثنائية موقعه في القصة "داخل أو خارج" وطريقة تقديمه للقصة "سرد أو عرض"، ومن هنا تعدد الرواة تبعًا للمتغيرات المرتبطة بهم، كما كثرت المصطلحات المتعلقة بالراوي، سواء أكانت تلك التي تصف القائم بهذا الدور، أم التي تُستعمل في الحقل بوصفها بدائل عن مقولة واحدة، وقد درج كتاب القصة العمانية القصيرة على اعتماد تلك الأنماط المختلفة للراوي في كتاباتهم، ووجدوا في ذلك إغناء لتكثيف المعطى الشعري لنصوصهم، ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين رئيسين من الرواة في القصة العمانية القصيرة:

---

(١) تودروف، اللغة والخطاب الأدبي ، ص٥١.

(٢) عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١، ص٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا– الراوي الداخلي/ المشارك:

وهو يروي الأحداث في القصة من وجهة نظره بضمير المتكلّم غالبًا، بحيث تظهر الأحداث والأشياء والشخصيات كأنها ظلال في العقل الباطن للراوي الشخصية، وعندما يظهر العالم القصصي بوساطة الراوي الداخلي فإن هذا العالم يُصبح جزءًا من تجربة ذاتية تُقدّم إلينا من خلاله، ومن هنا فإنّ الأشياء.. تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، ولهذا فإن الراوي يمزج نقل الأحداث بالعواطف الخاصة به وبأفكاره، لتظهر لنا وهي خاضعة لقانون تجربته الخاصة، بوصفها تجربة إنسانية ممكنة الحدوث والتعميم(١).

وإذا كان استخدام الراوي الداخلي لضمير المتكلم يُبرز ذات الراوي ليكون محور السرد؛ فإن ذلك يجعل أسلوب تقديم القصّة قائمًا على استخدام الأفعال المسندة إلى فاعلها، إضافة إلى التعريف بالشخصيات والمواقع وغير ذلك مما يمكن ملاحظته من خلال التعرف على سمات هذا الراوي من النماذج المعروضة.

ويتخذ الراوي المشارك أساليب مختلفة في القصص العربية، منها أسلوب سرد الأفكار والأقوال، وفيه يقل الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفي هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الأحداث، ويغلب الجانب السيكولوجي على سائر الجوانب الأخرى، ويتلاشى الزمان الفعلي للأحداث الماضية المحكية على ألسنة الشخصيات أو

(١) الكردي، الراوي والنص القصصي، ص١٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقل قيمته، ولا يبقى سوى الزمان الآخر، زمان فيضان الشعور أو تيار الوعي بهذه الأحداث، وهو نفسه زمان السرد، لأن فيضان الشعور هو الفعل وهو الخطاب في وقت واحد(١).

في قصة "مزحة موت" تهيمن شخصية الراوي الداخلي بوصفها قصة تقوم على المنولوج الداخلي للشخصية الرئيسية، وهي شخصية تحكي أزمتها في مواجهة الموت الذي تحول من مجرد مزحة وفضول لمعرفة ماذا سيحدث بعد موته، إلى حقيقة لم تختلف كثيرا عن طبيعة الموت المعنوي الذي كانت تعيشه الشخصية وهي حية، يقول: "**هكذا، ودون أية مقدمات وضعت قراري فوق طاولة الواقع، قلت أجرب فعل الموت على الأقل، أغمضت عيني متخيلا ماذا يحدث بعد موتي، ستنتفض القرية قليلا من سباتها، سيصابون بدهشة أنني مت، سيقولون عني كلاما طيبا للمرة الأولى .....، حدثتني نفسي أن أموت متخيلا تحقق ذلك لأرى فقط، لألفت الأنظار إلي قليلا، فأنا كائن مهمل لا يعيرني أحد أدنى اهتمام، أساق ضمن القطيع**"(٢).

وحين يتحقق فعل الموت الذي كان الراوي ينشده، تتغير وجهة نظره إلى الحياة، ويزداد تمسكه بها في صورة مفارقة لما كان يرجوه من قبل، يقول: "**ضغط التراب على جسدي.. بحثت عن روحي، بقيت وحيدا في ظلمتي، وكأني أسمع أقدامهم ذهبت رويدا نحو البعيد، صرخت بما أوتيت من صمت: لاااااااااااااااااااااااااا**"(٣).

ويستعين الراوي في القصة بشخصية "الزوجة" لتصعيد الفعل الحكائي فيها، فتحتل دورا من فعالية الصراع الذي تخضع لها شخصية الراوي. فهو يشركها في حسم بعض المواقف، كلحظة اكتشاف موته مثلا، "**دخلت زوجتي غرفة النوم تذكرني بالذهاب إلى كارفور، .... بدأت بمناداتي**

(١) الكردي، الراوي والنص القصصي، ص١٢٢.
(٢) الرحبي، محمد بن سيف، وقال الحاوي، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨، ص ص٢١–٢٢.
(٣) نفسه، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بصوت عادي: خلفان.. خلفان، انهض، الصغيران ينتظرانك، فرحانين يروحوا كارفور، صارلهم أسبوع ما راحوا. ثم علا صوتها تدريجيا: خلفاااااااااان.. خلفاااااااااااااااااان"[١].

إن الفعل السردي في القصة يشتغل على آلية التكثيف الشعري والحدثي، من أجل رفع الحادثة القصصية في أنموذجها الصراعي إلى أعلى درجات الشد والتوتر ومضاعفة إضاءة منطقة العمليات السردية، فشخصية الراوي تتحرك أولا من أجل الدخول في تجربة الموت، فهي متعبة من وضعها الاجتماعي "**عليّ أن أكون موظفا صالحا في الوزارة، وزوجا صالحا في البيت، ومواطنا صالحا من أقصى البلاد إلى أقصاها. بموتي سيعفيني بنك مسقط من السلفة التي أدمنتها منذ راتبي الأول، وستعرف زوجتي قيمتي على نحو ما، لن أفكر في فاتورة هاتفي النقال، ولن تقلقني أرقام ورقة الكهرباء،.....**"[٢]، وحينما تتحقق التجربة ويحدث فعل الموت، تتحرك شخصية الراوي نحو محاولة الخروج مما هي عليه، مبدية رغبتها في العيش والتمسك بالحياة رغم ما فيها من مصاعب ومتاعب، غير إن ذلك ما عاد متاحا الآن، "**أنا أحب الحياة رغم مآسيها، قفوا أيها الأغبياء، الحياة حلوة حتى مع أقساط البنك، أعدكم أنني سأكون موظفا صالحا أكثر مما كنت، لن أطالب بإجازات أو علاوات، وسأربط لساني عن الشكوى من تأخر الترقيات، وسأكون مواطنا صالحا، سأقول في كل مكان إن بلادنا لم يخلق مثلها في البلاد، وهي أجمل من الجنة بمراحل، وكل مسؤول فيها أشبه بنبي في الاستقامة**"[٣].

كذلك الأمر في قصة "حضور الغياب"، فالراوي بضمير المتكلم يتقمص منولوجا عالي الشعرية، يتوغل في أعماقه ليكشف عن روحه المثقلة بالحنين لمن أبعدها الغياب عن حياته،

---

(١) الرحبي، وقال الحاوي، ص٢٢.

(٢) نفسه، ص٢٢.

(٣) نفسه، ص ص٢٤-٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"**باغتني الحنين إليك يا صغيرتي كما تباغت الغربة مرتحلا على حين دمعة.. لليلة الألف آويت غربتي ووضعتها تحت وسادتي، نامت الوسادة قبلي وبقيت أضاجع الحنين إليك ساعات الليل والفجر**"(١)، وهو يروي ليبحث عن فسحة من الأمل، تأتي به الريح ذات يوم وتخبره عن سر غيابها، لعله يستطيع أن يصل إليها، "**تقول الريح مرة إنك هاربة وراء أحلامك، ومرات تروي لي قصة موتك كأسطورة لا أتبين ملامحها، أو لأني لا أريد تصديقها، وهكذا، في كل ترقب تلقي الريح على نافذتي حكاية مختلفة، تصوري أنها مرة قالت لي بأن البحر مر فوق حبرك، تخيلك قصيدة، وعندما انسحب الموج حمل معه حبر الحروف**"(٢).

إن اللغة التي يستخدمها الراوي في هذه القصة، لغة قصصية تخرج من داخل الشخصية المشحونة بالعاطفة، وهي لغة تسعى إلى تفجير تلك العاطفة ورصد حساسية التعبير السردي من خلال ما فيها من عمق وكثافة.

في قصة "سوء الطوية" نجد أن شخصية الفتاة العاشقة لزميلها في العمل، ولا تفصح القصة عن اسمها، هي من تقوم بدور الراوي الذاتي الذي يمثل مصدر الحكي القصصي ومصدره الأول، وهي تدخل في حوار داخلي مع ذاتها تحاول من خلاله استبطان دواخل الرجل وما يمكن أن يلفت نظره إلى المرأة. هي تفعل ذلك بعد أن باءت محاولاتها لإثارته بالفشل، "**ظننت أنني قادرة على إثارته هذه المرة. خططت لكل شيء: الأحمر الشفاف الذي ينسل صدفة من العباءة**

(١) الرحبي، وقال الحاوي ، ص٦٩.

(٢) نفسه، ص٧٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفرنسية، والمشية المترنحة على رمل الشاطئ بحيث تتماس كتفي مع منتصف ذراعه، وأحمر شفاه يتناسب مع ذوق رجل ثلاثيني، ووردة صغيرة مزركشة على الحدود المفترضة للقلب"[1].

الشخصية الأخرى التي تثري منطقة السرد القصصي بأفعالها، وتمثل محور الاهتمام، هي شخصية الرجل الذي يصل إلينا كل شيء عنه بواسطة صوت الراوي، فهو وكما يأتي في أماكن مختلفة من القصة على لسان الشخصية الرئيسية: شخص بارع، شيء استثنائي، عقلاني، يجلس باحترام، متزوج، متحفظ.

العلاقة بين الشخصية التي تروي الأحداث والشخصية الأخرى تتكشف عن رغبة شديدة من قبل الفتاة إلى الوصول إلى قلب الرجل الذي يشاركها مكان العمل، ويرفض أن يشاركها الحياة لأنه متزوج من أخرى تركها في قريته حينما أتى للعمل في مسقط. وتمضي حركية السرد في القصة على نحو يقتصد فيه الراوي بالتركيز على بؤرة القص، والتنازل عن الزيادات المحتملة التي لا تضيف جديدا إلى مساحة السرد في القصة.

في قصة "الديجور الجارح" يلجأ الراوي بضمير المتكلم إلى إعادة تشكيل عالمه الداخلي بوساطة توظيف تقنية الحلم بعد أن عجز عن إصلاحه في الواقع، وهو لا يستخدم الحلم لإيصال حقائق كثيرة إلي المتلقي، صحيح أنه يمزج الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، لكنه يستخدم هذا الأسلوب بوعي تام، ليصف الواقع الذي يهيمن على سائر الشخصيات، يقول: "**وقلت للريح أن تحملني إلى مدائن ذات فاكهة بلون الجنة وقلت للشمس أن تحميني بظلال من الغيم وأن لا تحرقني وأنا سائر في دروب الصحراء حيث أمكنة الحقيقة والحلم، فسافرت وقابلت وجوها كثيرة**

(١) العبري، حسين، نوافذ وأغطية وأشياء أخرى، اللاذقية– سوريا، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكثرها قاتمة بلون الحزن كأنها راحلة في سفائن محترقة في بحر من لهب.. ودخلت مدينة كبيرة تعج بناس كثر ورأيت وأنا أندلق في شارع قديم كعجين غير مختمر، طفلا يبكي، وسألته وأنا أربت على رأسه بلطف لماذا تبكي؟ فرمقني بنظرة حارقة كما نيزك محتقن بالغيظ في سديم منفجر.. وقال ودمع يتلألأ على خده مثل ورد محمر ينهمل منه الندى في صباح مزهر بالنور: تركتني أمي وحيدا في البيت"[1]. يقول أيضا في مكان آخر متابعا سرد حلمه: "**سألت عجوزا كانت تمشي أمامي ..... يا أمي ألا يوجد هنا مكان للأكل؟ وتوقفت ثم التفتت إلي بوجهها الذي بدا لي كجبل متغضن ارتسمت عليه مواقيت البؤس والسطوة وحدجتني بنظرة مليئة بعواصف من رمل اخترقت بستانا أخضر فجعلته رميما وقالت بصوت متهالك: هؤلاء بناتي، وأشارت بيدها المرتجفة إلى ثمر البرتقال في السلة وأكملت بلطف: اقتات عليهن لحظة الجوع وأعيش طويلا، وتناهى إلى سمعي من سلة العجوز أصوات أشجار حزينة ذات أوراق خضر وغصون باكية"**[2].

يمكن أن نلاحظ من خلال المقطع السردي السابق، الاجتذاب الفنّي القائم على التوتّر والشحن العاطفية المكثّفة، حيث القدرة على كثافة الجملة السردية، وقدرتها على التوالد. ومن هنا، جاء الحلم الذي يسرده الراوي، وفق السياق المونولوجي وتداعياته، والتداعي يولّد من اللفظة موضوعا يصوغ من خلاله الراوي ما يؤرقه من أسئلة متّصلة بمشاعره.

(١) الكلباني، عادل، الحصن الأسود، دمشق– سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص١٤٩.
(٢) نفسه، ص ص١٥٠–١٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا– الراوي الخارجي/ العليم:

إن موقع هذا الراوي يكون في زاوية خارجيّة تبعد عن الشخصيات القصصية، وهذا الموقع جعله على معرفة بكل ما يدور في القصة، سواء أكان موضوع هذه المعرفة داخل الشخصيات أم خارجها، وسواء أكان زمن هذه المعرفة في الماضي أم في الحاضر، أم في المستقبل، فهو يقدم "معلوماته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها. وهو لذلك مطالب بأن يبرر معرفته بالحوادث التي لم يشهدها ومعرفته بأفكار الشخصيات التي لم يسمعها. فإذا عجز عن التبرير يصبح كلامه نوعا من إفشاء المعلومات"(١)، ومن هنا فإن صوت هذا الراوي هو المقدّم لنا في القصة؛ لكونه يتحدث باسم الشخصيات، كما إنه يعلم مصائرها وحقيقة أفعالها.

ويمكن أن يعزى الانتشار الواسع لهذا النوع من الرواة إلى أن القصة العربية الحديثة لا زالت تحتفظ ببقايا شفوية، فالراوي في الأدب الشعبي الشفاهي يستخدم هذا الراوي للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيتها، لأن الراوي العليم يقنع القارئ أو يوهمه بأنه صادق، عن طريق كثرة المعلومات التي يعرفها(٢).

وأيا ما كان السبب في شيوع الراوي العليم في القصة القصيرة، فإنه يمكن قياس درجة علم هذا الراوي بطريق المسافة التي تفصل بينه وبين الشخصيات، فالراوي"كلما اقترب من مواقع الشخصيات انحصرت معرفته في جزئيات صغيرة من العالم الذي يصوره، وأصبح مثل أية شخصية أخرى، لا يعلم إلا ما يقع في محيط إدراكه البصري والسمعي، أما إذا ابتعد موقعه عن

(١) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٤٢.

(٢) الكردي، الراوي والنص القصصي، ص١٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مواقع الشخصيات زمانيا أو مكانيا أو فكريا فإنه سوف يتمكن من المعرفة الواسعة بكل الخبايا التي كانت خافية"[١].

ويرى جان بويون أنه يمكن اعتبار درجة اتساع المنظور أو الرؤية التي يتبناها الرواي، معيارا لقياس درجة علم الراوي، فكلما كانت رؤيته أكثر اتساعا كانت معرفته أكثر وأشمل، وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل، ويقيس حجم هذه الرؤية بالقياس إلى حجم رؤى الشخصيات[٢]، وبالتالي فهو يقسم الراوي وفقا لذلك إلى ثلاثة أقسام كما سبقت الإشارة إليها.

قصة "عن رجل من طيوي" تنفتح على فضاء موصوف بدقة، فالراوي الخارجي العليم يصف الأشياء والشخصيات من بعيد، وهو يبدأ بالتركيز على بث التفاصيل المرئية أمامه، والمتفاعلة عبر الزمان والمكان، بدءا بوصف الطبيعة ومرورا بالإنسان وانتهاء بالجمادات، "**قرية بعيدة، غارقة بين الجبال والسحب، تتناثر أشجارها كالريش فوق السفوح الحادة التي يتسنمها الأطفال لاستقبال آبائهم، المحملين بأكياس تحني ظهورهم وهم يتسلقون الصخور الفاصلة بين شارع الإسفلت والأحواض الجبلية التي تعوم فيها قرى تلك السلسلة الشاهقة. شاحنات الأجرة، تلقي حمولاتها البشرية على طول ذلك الشارع، فيعبرون متسلقين الصخور، محدقين ولهاث اللهفة والتعب يزفر خشنا من الفتحات المعجونة لوجوههم**"[٣].

والراوي في القصة يمنح نفسه وظائف تجعله عالما بأفكار الشخصية التي يروي عنها، وما يدور في ذهنها من توجسات وأفكار، فهو يمارس سلطته ليقنع المتلقي، فيخضع الأحداث لسلطته

---

(١) الكردي، الراوي والنص القصصي، ص١٠٣.

(٢) انظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت– لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٣٢.

(٣) الرحبي، محمود، بُركة النسيان، مسقط– عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غير المحدودة، وذلك على اعتبار أنه قدم للمتلقي الأسباب التي جعلت من الشخصية تبدو على ما هي عليه، فالراوي حينما يريد أن يصل بالمتلقي إلى سلبية ردة فعل الرجل الذي فقد عينه الأخرى، بعد عملية أجريت له في أحد المستشفيات، وهي ردة فعل غير متوقعة للمتلقي، كونها لم تأت مناسبة مع طبيعة الحدث، فعين الرجل كانت مصدر رزقه وأسرته، لذلك فإن الراوي يمهد لتقبل تلك النتيجة بذكر بعض صفات الشخصية التي تسوغ لها.

إن المتلقي لمثل هذه السياقات، لا يضطر إلى الوقوف أمام الأشياء الصغيرة المتراكمة، ليتمثل ما يمكن أن يتخيله عن الشخصية والتفكير في عوالمها الداخلية من خلال ما يظهر من سلوكاتها، فالراوي يتولى مهمة الكشف عن أفكار الشخصية وعواطفها المضمرة.

وفي قصة "طريق موصدة" يسلط الراوي الخارجي نظره على الشخصية المروي عنها دون أن يمنحها اسما أو هوية واضحة، وكأنه أراد منها أن تكون شخصية علامية تعبر عن المجموع على نحو ما. فتدور أحداث القصة حول ذلك الشاب الذي يتهيأ للسفر هربا من روتين حياته الذي بدأ يخنقه بتكراره الممل، وقد انتبه بعد سنين من ذلك الروتين إلى أنه لم يحقق ما كان ينبغي أن يحققه بعد عشر سنوات من العمل المضني.

وتتدفق نظرة الراوي على سياقات محددة في إزاء تصرفات الشخصية وهي تستعد للسفر محاولة الخروج من الطريق الضيق المرسوم لها، فيرصد وقوفه المتكرر أمام المرآة، "**عاد إلى المرآة مرة أخرى ومنها رأى شعرتين تنبضان من فتحتي أنفه فتراجع ليبحث عن مقص لكنه ما لبث أن نزعهما بإصبعيه**"(١)، كما يرصد ردة فعله حينما نسي أرقام حقيبة ملابسه التي ينوي أن يحملها معه، "**فقرر أن يأخذ الحقيبة مغلقة كما هي. ارتاح قليلا لهذا القرار، الذي وفر عليه ذلك**

(١) الرحبي، بُركة النسيان، ص٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البحث الثقيل والشرس عن الأرقام السرية. لكنه ما لبث أن تساءل عما سيفعله إذا طلب منه أن يفتح الحقيبة. ثم وصل إلى رأي آخر، وهو أن يترك الحقيبة، وسيتدبر أمر الملابس والهدايا حين يصل، وذلك لأن مشهد تحطيم حقيبة في المطار أكبر من أن يحتمله"[١].

إن الراوي في القصة، يلح كثيرا على الأبعاد النفسية لهذه الشخصية، لتبرير مواقفها وأفعالها والانتهاء بها إلى وضع التأزم النفسي الذي تحاول الخروج منه باستمرار غير إنها في كل مرة تفشل. وكثيرا ما يطل الماضي من خلال الذاكرة لكي يلقي بظلاله على راهن الشخصية ويسيطر عليها من خلال ما عاشته من مواقف تركت بصماتها على نفسية الشخصية.

الراوي في قصة "دنجو البحر" يسرد للمتلقي حكاية الفقر التي تعيشها الشخصية، لذلك فهو يحيله منذ البداية إلى مظاهر الفقر والحرمان الذي تعانيه تحت وطأة الاحتياجات المادية والضغوط النفسية، "**بيت دنجو البحر المتقشف من الفقر حجرتان وليوان، أمام البيت قبعت شجرة ضخمة من الغاف وحواليها نخلتان فارعتا الطول، في حين كان جدار الطين يضمهما بذراعيه كمعصم، وكان المطبخ في الخارج سقفه السعف وظلال النخلتين، يقوم بجانبه الأيمن وابور من الكاز فراشه التراب**"[٢].

يكثرُ الراوي في سرده لهذه الحكاية من الإشارة لمظاهر تثير السخرية، فهو حينما يصف الأم "دنجو البحر" مثلا، يقول: "**تقدمت دنجو البحر زاهية بتغنجها وهي تصافح المغيب بوجهها الباهي، تخطو بخطواتها التي تشبه ريم الفيافي**"[٣]، وحين يريد أن يصف ابنتها التي أنجبتها من زوجها الذي لم يكن أهلا لها، يقول: "**ربتت على رأسها الذي يشبه شعر أبيها المفلفل، وقادتها**

(١) الرحبي، بُركة النسيان، ص٤٦.
(٢) الكلباني، الحصن الأسود، ٧٧.
(٣) نفسه، ص ص٧٨-٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من يدها اليسرى"[١]، ويقول أيضا: "**صرخ على دنجو البحر التي كانت وراء البيت تهدهد طفلتها السمراء**"[٢].إن ذلك قد منح الراوي وظيفة مزدوجة في القصة. فبالإضافة إلى إنه يقوم بدور الراوي الخارجي، كذلك يضفي طابع السخرية عليها، وهو بمثل ذلك لا يكتفي بوظيفته المُعتادة، وهي سرْدُ الخبر، بل يحيل الحكاية المكثفة إلى ما يشبه الطرفة. وهذا يعني أنه يقوم إلى جانب روايته للوقائع بتفسيرها، أو توجيهها، نحو تفسير معين له وظيفته الأخلاقية، والاجتماعية الانتقادية.

٤. **الزمن**:

ترجع أهمية دراسة العنصر الزمني في السرد إلى ضرورة "التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النص يشكل في جوهره بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات"[٣]، وهذا ما نلحظه في نماذج القص الحديثة التي ارتأت أن تتخذ هيكلا زمنيا معقدا تعرض فيه الأحداث بطريقة غير منتظمة، الأمر الذي خلق نوعا من التمرد على تعاقبية الترتيب الزمني الذي اتسمت به النصوص التقليدية القديمة.

ولعل أول من أدرج مبحث الزمن بين محاور النظرية الأدبية هم الشكلانيون الروس الذين توصلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين أجزاء تلك الأحداث، ومن هذا المنطلق جاء تمييزهم بين زمن الحكاية

---

(١) الكلباني، الحصن الأسود، ص٨٢.

(٢) نفسه، ص٧٧.

(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص١١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وزمن السرد، إذ يحدد توماشفسكي Tomashevsky طبيعتهما بقوله: "إن زمن الحكاية هو زمن تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع، وزمن السرد هو الزمن الضروري لقراءة العمل الأدبي"(١).

وبذلك يكون زمن الحكي عند توماشفسكي هو زمن القراءة، أما زمن القصة فهو زمن الأحداث الذي يعرض بإحدى الطرائق الثلاث:

١- بذكر الزمن الذي وقعت فيه الأحداث بصورة مبهمة أو تحديده بدقة.

٢- بتسجيل المدد الزمنية التي تستغرقها هذه الأحداث بصفة مباشرة أو غير مباشرة.

٣- بوصف الأثر الذي يخلفه وقع الزمن في النفس(٢).

إن معظم التطورات التي طرأت على الفن القصصي هي في الأصل تطورات في بنيته الزمنية إذ "إن الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب، أو شرط لازم لإيجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية"(٣)، ومن هنا فقد أخذ النقد الحديث يتعرف على قيمة العمل الخيالي في ارتياد أبعاد الزمن من خلال العملية السردية التي تعد بمثابة الأداة المسؤولة عن إبراز تلك القيمة (٤).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن- الفضاء- السرد، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩١، ص١٤.

(٢) نفسه، ص١٥.

(٣) بورنوف، رولان؛ وأوئيلية، ريال، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد- العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١، ص١١٨.

(٤) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت- لبنان، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢، ص٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتقدم سيزا قاسم مجموعة من الأسباب التي تدعو إلى دراسة الزمن في النصوص القصصية، هي:

١- كون الزمن هو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق والإيقاع والديمومة وكذا السببية المنطقية والتعاقب واختيار الأحداث.

٢- كونه يمنح القصة أو الرواية شكلها الفني، بل هو الشكل ذاته.

٣- كونه عنصرا بنيويا ليس معزولا عن سائر العناصر السردية، وإنما هو في علاقة تلاحمية معها بحيث تستحيل دراسته بوصفه عنصرا مستقلا(١).

ولذلك فإن الزمن جزء رئيس من الحياة، ومكون أساسي لخطوطها ودروبها، ولأنه كذلك؛ فإنه عنصر فاعل في القصة القصيرة بوصفها إبداعا واقعيا حياتيا مقتطعا من الحياة ، لذا وجب تحديده بدقة وعناية. فالكاتب عليه أن يحدد زمن قصته التي تجري فيه أحداثها، كما أن عليه أن يحرص على وضوح الحقب الزمنية ، بين كل حدث وآخر لان كل حدث في القصة لا يكون له زمنه الخاص فقط، وإنما يكون له زمن علاقاته بالأحداث الأخرى أيضا.

إن خضوع الزمن في القصة العمانية القصيرة لآليات القاص المختلفة، كالاسترجاع والاستباق والتلخيص والحذف وغيرها من الآليات التي تتصل باللعبة الزمنية التي تحيل الفضاء إلى متعة وإغواء للمتلقي؛ تدفعه إلى التواصل والمتابعة، كما أن كل ذلك من شأنه أن يحقق سمة الشعرية للغة القصة العمانية القصيرة.

(١) قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قصة "يوم لرجل مهزوم" تنفلت لغة السرد من قيود البناء التقليدي لزمن القص، فهي تبني الحدث الرئيسي في القصة بناء أشبه بـ "اليوميات". فهي لا تقوم فقط على وضع الشخصية في صورة حياة يومية رتيبة من خلال الموقف من الزمن في أيام متتابعة، ولكن من خلال ساعات يومه، فالبطل الذى يعاني هزيمة داخلية، ويعترف بأن ماضي الأحلام الكبيرة قد تغير وحل مكانه الشعور بالإحباط الذي تمثل في الوقوع في سجن الوظيفة الكئيبة بدل أن يمارس توقه الفطري للحرية؛ فيبدو الدخول إلى عالم الوظيفة ومتعلقاتها كابوسا يوميا، ويظل خوفه من هذه اللحظة هو الهاجس الذي يؤرق له يومه: "**الواحدة صباحا: رئة تتنفس الهزيمة، ورأس ثقيل موبوء بالأسئلة الحيرى، يستلقيان على سرير ككل الأسرة الرخيصة في غرفة ككل الغرف الكئيبة، في ليلة ككل الليالي البائسة..يستجديان النوم..لا بد أن يناما. فبعد خمس ساعات فقط سيتحتم عليهما أن يبدآ يوما جديدا لرجل مهزوم**"(١).

وتقوم لغة القص في قصة "الذاكرة ممتلئة تقريبا"، بشكل أساسي على حركية الزمن وإحساس المتلقي به، فالسارد يعتمد على سرد الأحداث التي تنحو منحى زمنيا مرتبا في ذاكرته الخاصة، من خلال ذاكرة هاتفه التي ما عاد بإمكانها استقبال أية معلومات جديدة لأنها امتلأت، على الرغم من رغبة السارد في استقبال تلك المعلومات الجديدة، وهو بذلك كأنه يحاول أن يلقي عبء ما تختزنه ذاكرته ويتخلص من سطوة الماضي وإلحاحه على حاضره، حتى يستطيع أن ينعم بذاكرة جديدة. يخبرنا في القصة وضمن إطار ذاكرة الزمن في هاتفه، أنه أعد العدة ذات مرة لقتل رجل، ليس لأي شيء سوى لأنه، كما يقول، "**صادفته عابرا مرة واحدة في حياتي، ولسبب لا يتعدى أنه ما انفك يراودني بعدها في أحلام اليقظة والنوم ويوشوش في أذني: إن كنت حقا**

(١) المعمري، ربما لأنه رجل مهزوم، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكرهني فاقتلني"[1]، ثم يكمل السارد: " **... اتجهت بدافع الفضول إلى مدخل مبناه ذي الدرجات العديدة، كي أتفاجأ حينما رأيته يصعد الدرجات وحيدا، وأنا ظننته في الداخل طوال الوقت مع أقرانه، ولم يكن يبدو مختلفا عن مثيل الذاكرة. حييته، دون قصد، من أعلى السلم، بعفوية، قبل أن يلمحني: عمت مساء مستر. وما كاد يرفع بصره نحوي حتى تعثرت قدماه، وتدحرج ككرة ثلج نحو القاع،ولطخ الدنيا البيضاء بما تدفق من دمائه"**[2].

وتقوم قصة "سنوات البياض" على فكرة تقطيع الزمن داخل القصة إلى مراحل محددة، ويعتمد الكاتب في ذلك على نظام العنونة الفرعية للزمن. فالمريض الذي تسرد القصة حكايته مع مرض سرطان الدم، يبقى أربع سنوات يتلقى علاجه داخل الدولة وخارجها. وتمثل الأربع سنوات هذه للسرد في القصة لحظات زمنية مشبعة بالأحداث ، يتصل بعضها مع بعض لتشكل امتدادا خاصا لمجموعة الأحداث المختلطة بالذكريات وبالمشاعر المتناقضة ما بين الخوف من الموت، والأمل في الشفاء: "**السنة الثالثة من البياض: عاد بعد أربعة أشهر، يحمل شوقا لحماماته، ظن أنَّ رحلته مع البياض انتهت. عاد شعره ينمو، الكل يبتسم، إلا هي. لم تغفل ولم تتأخر دقيقة عن أدويته، لا ليلا ولا نهارا. يقضي أياما طويلة في المستشفى، يعود إلى البيت، تقضه الحمَّى من جديد. الجو ملبَّد وكل شيء يُفقده المناعة ويعود إلى البياض. الزيارة ممنوعة إلا بالاحتياط التام.الجميع يتبادل الإقامة معه. والكل مهمومٌ وحزين، وهو يبتسم وينتظر الخروج ليتفقد حماماته**"[3].

---

(١) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا، ص١٧.

(٢) نفسه، ص٣١.

(٣) أحمد، أزهار، الممثل، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٧، ص١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعتبر اللحظة الزمنية في قصة "الشارع الطويل" محركا أساسيا تقوم عليه لغة القصة. فالسرد في القصة يبدأ من تلك اللحظة الزمنية التي يصنعها انتظار الراوي في أحد الشوارع تحت المطر للفتاة التي كان قد ارتبط بموعد سابق معها، وقد استعد لتلك اللحظة الزمنية التي تجمعه بها، غير أنها لم تأت، فظلت وحدته وغربته القاتلة تسكن في داخله: "**وقفت في مكاني، وأطرقت رأسي تماما إلى الأرض، وأغمضت عينّي. مطر وقوع أحذية الأرضية يتقارب ويبعد، وسيّارات. أريد الآن أن أعرف ماذا يحدث. لماذا لم تأت؟ لقد انتظرتها، ولم تأت. قلّصت المظلّة، وأزحت الحقيبة عنّي، ورميت الاثنتين في طرف الشارع. جريت في الشارع الطويل أبحث عنها**"[1].

لقد توسلت القصة العمانية القصيرة بعدد من آليات التعبير والمكونات لتقديم تجربتها، ومنها الزمن. وقد بدا الزمن فيها يأخذ أشكالا جديدة تتحقق معه شعرية لغة القص، فهو يتماهى أحيانا إلى الحد الذي يضيع معه التوالي والتحديد، ويظهر أحيانا ليعبر عن مفاصل وأحداث في البناء، ويقدم البنية القصصية على نحو واضح، وهو يحفل بتقنيات تجريبية كالاستباق والاسترجاع وغيرها.

٥. **المكان**:

المكان في العمل السردي له طبيعة خاصة، فهو يخضع لخيال السارد الذي ينقله إلى آفاق رحبة حتى يكسبه شكلا جديدا. وعلى الرغم من أنه يمتاز بالوضوح الناتج عن الإدراك الحسّي لكنه في العمل السردي يُحاط بالغموض في أحيان كثيرة يحتاج معها إلى تحليل وتفسير يفصحان عن

(١) حبيب، الذاكرة ممتلئة تقريبا، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جمالياته، لأنه يحدد الصلة بين الشخصيات وصراعها المأساوي المستمر، ولا يتحدد ذلك من الدلالة السيميائية للمكان وإنما من القيمة الجمالية له أيضا[١]. وهذا يعتمد على مهارة السارد في اختيار أمكنته وتوظيفها توظيفا جيدا يسهم في فهم سائر عناصر العمل، كما تتضح مهارته في طريقة توظيفه لكل العناصر مجتمعة حتى يتمكن من إثارة اهتمام المتلقي لعالمه. وإذا نجح السارد في توظيف أمكنته وأضفى عليها الأحاسيس والمشاعر المختلفة مما يجعلها تحمل دلالات وإيحاءات خاصة، يكون قد حققّ لها شعرية تتسم بالسمو وتغدو قراءتها ممتعة، وذلك لأن المكان يكتسب بُعدا جماليا في العمل القصصي "لما يمنحه من إمكانية الغوص في البنية الخفيّة والمتخفية في أحشاء النص، وأجوائه، ورصد تفاعلاته وتناقضاته[٢].

وبما أن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة تأثير متبادل فإن المكان يستمد خصوصيته وملامحه من الإنسان ساكنه، ويمده هذا الأخير من صفاته وملامحه، "فالإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها. كذلك فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان"[٣].

والأمر نفسه يمكن ذكره في علاقة المكان بالزمان وتبادل التأثير بينهما، حيث يستحيل وجود مكان أرضي أو غير أرضي لا يتضمن كمية من الزمن وجدت بوجوده واستمرت باستمراره.

---

(١) انظر: السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، عمّان- الأردن، دار الشروق، ١٩٩٦، ص٤٧.

(٢) زنيبر: أحمد، المكان في العمل الفني: قراءة في المصطلح، مجلة عمّان، عمّان- الأردن، عدد ١٢٩، آذار ٢٠٠٦، ص١٣.

(٣) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤، ص٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والزمان هو الذي يعطى المكان ملامحه وأشكاله التي تختلف من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى أخرى؛ وإجمالا يمكن القول إن المكان لا تتجلى أبرز صفاته الجمالية إلا من خلال الزمان والإنسان(١).

أما بشأن علاقة اللغة بالمكان فبإمكاننا أن نصف المكان بأنه مكون سردي ينجز باللغة، وفي فضائها، فلا وجود له دونها، فالإنسان في حياته اليومية، وعلاقته بالمكان، لا يتوقف عن إبداع صيغ لغوية محملة بالتجربة الحياتية بأبعادها المختلفة، وكذلك كتاب القصة الذين تهيمن الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى في صيغهم المتنوعة(٢). فهم يستخدمون اللغة بطريقة تختلف عن استخداماتها اليومية، لأنها في العمل القصصي تقوم بوظيفة جمالية، وتفصح عن دلالات خاصة إلى جانب دلالاتها العامة(٣).

والمكان داخل القصة القصيرة والفن السردي عموما لا يبدو معزولا عن عناصر السرد الأخرى؛ لأنه داخل في تشكيل بناء فني تتآزر عناصر مختلفة في إحكامه وتأكيد فنيته؛ ومن هذه العناصر الشخصيات، والأحداث، والزمن والرؤى السردية(٤). ومن خلال هذه العلاقات يتبادل المكان علاقتي التأثير والتأثر مع غيره من العناصر، فإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات؛ فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال

---

(١) انظر: إسماعيل، محمد السيد، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ص١٨-١٩.

(٢) انظر: الصفدي، عالية أنور، شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف، عمّان- الأردن، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص١٥٧.

(٣) مرتاض: عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت- الكويت، عدد٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص٢٩٩.

(٤) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص٢٦،

- وانظر: خليل، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

علاقته بالشخصية عامة ثم يعود المكان لكي يؤثر على ملامح هذه الشخصيات وصفاتها ولغتها وعلاقاتها وأسمائها وقيمها(١).

وفي القصة العمانية القصيرة تتعدد صور المكان، بحيث يمتد المحور المكاني في القصة العُمانية من القرية إلى المدينة حتى يصل إلى الساحل أو البحر الذي يكاد يكون قاسما مشتركا يربط بين غالبية القصص(٢)، فقد "شغل القاص العُماني برصد المكان باعتباره وعاء فكريا يلعب دورا فاعلا في تشكيل الذاكرة الجماعية للمنتمين إليه، وعني برصد تجلياته في فضاء السرد، وموقف شخوصه منه رفضا أو قبولا، تمردا وخضوعا، وهي عناية تجلت منذ الولادة الأولى لديه، وبدت عبر صور متعددة وأطوار فنية متعاقبة"(٣).

ويمثل البحر المكان المحور الذي تتناسل منه جميع الأماكن الفرعية الأخرى في مجموعة "أساطير عشق"، فالمدينة تقع على البحر، والبيت هو الآخر قريب من البحر، والنافذة تطل عليه، والطريق البحري يمتد بمحاذاته، والسفينة تسبح في عرض البحر، والفتاة التي تنثر حكاياتها الأقرب إلى السيرة الذاتية، تنثرها وهي تناجي البحر من على ذلك الشاطئ، وبذلك فإن فضاء البحر في المجموعة يتمظهر على أكثر من مستوى، فالبنية السردية في المجموعة لا تتكون من خلال الصور أو الإيقاع أو الانزياح أو المفارقة فحسب، بل تتبلور أيضا انطلاقا من البعد المَشْهَدي لهذا المكان. حيث يصبح البحر مكانا غالبا في سائر القصص، ومسرحا لأحداث تحكيها الكاتبة بأسلوب فني ينثر شعريته في كل مكان.

---

(١) الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، اللاذقية- سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص٢٣٢.

(٢) انظر: الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، ص٢٨٨ وما بعدها.

(٣) ميدان: أيمن، تجليات المكان والزمان في القصة العمانية، ندوة المنتدى الأدبي: قراءات في القصة العمانية المعاصرة، ١٦، و١٧ سبتمبر ٢٠٠١، مسقط- عُمان، نشر وزارة التراث والثقافة، مسقط- عُمان، ٢٠٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكاتبة لا تكتب عن البحر بوصفه رقعة مكانية ضيقة لها حدود معينة؛ بل تجعل منه فضاء واسعا ترسو فيه العلامات والرموز التي تؤرخ للتجربة الإنسانية في منظورها، وهي تمد المتلقي ببعض المفاتيح التأويلية التي تمكنه من الكشف عن الأفق الذي تنتمي إليه حساسيتها. فهي لا تكتب من فراغ بل من ذاكرتها القرائية التي تقوم بتوظيفها جماليا وشعريا في قصصها.

في قصة "بكائية بحر وسفينة"، البحر هو أول ما تبدأ به القصة، وهو كذلك آخر ما تنتهي به. وبين تلك البداية وتلك النهاية ترسم القاصة علاقتها الحميمة مع البحر، باعتباره صديقا يشاطر الذات بداياتها ونهاياتها. ففي استهلال القصة تحاول الساردة أن تؤثث لسردها من خلال وضع المتلقي في جو السرد المشحون بالذكريات الحزينة، والمكان الذي تنطلق منه بداية تلك الذكريات المسكونة بالغياب: "**أجواء باكية تسكن ذلك المكان، ألحان عشق حزينة تعزفها سفينة وبحر**"(١).

ولكي يكتمل المشهد فإنها تختار من المفردات والتراكيب ما يتناسب ولغة الحوار مع البحر، كأن تأتي بتراكيب من مثل: "يغوص ببطء، أمواج بحر، صخور أفكاري، الإبحار الدائم، بحر الحب، تلاطم أمواجه، عاصفة هائجة، شواطئ الحرمان".

مثل ذلك نجده أيضا في قصة "البحر والفقد"، فالبحر الذي يتكرر في القصة بطريقة أقرب إلى المبالغة، هو مسرح لأحداث الحكاية فيها، ومنه تنبثق جميع الصور والمشاهد التي تكونها الذات عن نفسها وعن العالم من حولها بما فيهم الشخصيات المحيطة بها: "**اتجهت ومعك اثنان من إخوتك اللذان يكبرانك سنا إلى البحر، وقبلها احتسى كل منكم كوبا من الشاي. ولجتم إلى البحر، وكان كعادته (خليج عُمان) هادئا في معظم الأيام. تحرك القارب في الساعة الخامسة والنصف، وشق طريقه في البحر، وروحك أيها العاشق للبحر تتنفس البحر حياة ونورا. ابتعدتم**

(١) العريمي، أساطير عشق، ص٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كثيرا عن شاطئ البحر، وألقيتم بالصنارات في البحر، وتبادلتم أحاديث البحر وأهازيجه راجين أن تزداد أرواحكم نورا؛ فيزداد القرب من رب هذا الكون، فيهبكم رزقا واسعا من لدنه"(١).

في قصة "صحراء الجبل"، بقدر ما يحكي لنا السارد حكاية الرجل الغريب –كما يطلق عليه أهل القرية– فإنه يحكي عن الصحراء ومكوناتها كذلك. فهو كما يبحث عن المخفي في شخصية الغريب فإنه يبحث أيضا عن المخفي في الصحراء، فهو يماهي بينهما لدرجة أن يصبحا شيئا واحدا، كما تصبح كل مكونات الصحراء تشبهه: "**هذا الجمل يشبهك في أكل الصحراء، رغاؤه يحث فيك الرحيل، يدك تمسد شعره، تسترحمه بعد أن بكته الصحراء**"(٢).

شعرية التفاصيل ركيزة أخرى في فلسفة بناء المكان القصصي، ويظهر ذلك في قصة "فراغ"، حيث يولع السارد بوصف التفاصيل المكانية. فهو يصف جميع الأشياء التي يتكون منها الشارع، وهو في ذلك ينحو منحىً تفكيكيا في إفساح المجال للتفاصيل بأن تعلن عن وجودها في خريطة المكان. إذ إن الاهتمام بالأشياء والتفاصيل الثانوية من شأنه تقديم مكان مكثف، فيكتسب كل شيء كينونته في إطار الكل المكاني: "**أمشي أجوب الشوارع والأرصفة. أذرع الأحياء. لوحات كثيرة مررت بها ضاحكا. مسرح المدينة، سينما النجوم، الملتقى الأدبي، مسرح الشباب، النادي الثقافي، مسميات يفترض أن تفتك بالفراغ الذي أنظر إليه يرتعد**"(٣).

قصة "أين أنت؟؟" تبنى على علاقة وطيدة تنشأ بين السارد والمقهى، وطاقة تشويقية يبثها السارد من خلال هذه العلاقة. فالمقهى هو المكان المفضل عند السارد، وهو المكان نفسه الذي تنطلق منه أحداث القصة وتعود إليه: "**أين أنت؟ ستجدني في تمام الساعة العاشرة مساء في**

(١) العريمي، أساطير عشق، ص٣٠.
(٢) الشكيلي، سرير يمتطي سحابة، ص١٨.
(٣) بني عرابة، قلق آخر، ص٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقهى، لا أزال في المشي متجها للمقهى، نفس المقهى الذي تعرفت فيه على ليلى، هناك سأجلس مع رفقاء السوء، وسأشعل أكبر كمية من التبغ، سأنهي علبة المارلبورو البيضاء، ستنتهي العلبة التي اشتريتها قبل أن أصل إلى المقهى، وسأشتري غيرها وأنهيها في الحال"[1].

وبعد كل ذلك؛ نصل إلى أن القاص العماني استطاع أن يوظف كثيرا من مظاهر التجريب الجمالية وتقنياته، الأمر الذي تتحقق معه الشعرية داخل بنية القصة العمانية القصيرة، فكان أن استثمر بناء العتبات النصية للقصة القصيرة التي يكتبها، استثمارا فنيا وجماليا، أسهم في فهم سائر عناصرها، كما أنه بث فيها من روح التصوير والترميز والتكثيف والمفارقة ما ينبني عليه السرد وينهض بفعل القص وجمالياته، كما وظف تقنيات الزمن والمكان المختلفة بما يخدم القصة ويضفي عليها قيمة شعرية تؤثر في إعلاء لغة القص وقيمتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) الشكيلي، سرير يمتطي سحابة، ص٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني- تداخل القصة العمانية القصيرة مع الرواية:

أولا- بين القصة القصيرة والرواية.

ثانيا- النوفيلا (الرواية القصيرة):

١- السفر آخر الليل، ليعقوب الخنبشي.

٢- منامات، لجوخة الحارثي.

٣- ديازبيام، لحسين العبري.

ثالثا- حلقة القصص القصيرة (المتوالية القصصية):

١- عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، لسليمان المعمري.

٢- لا يجب أن تبدو كرواية، لهلال البادي.

٣- طيور بيضاء طيور سوداء، لمحمد اليحيائي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا- بين القصة القصيرة والرواية:

- ١ -

لم تكن العلاقة بين القصة القصيرة والرواية على امتداد تاريخهما الأدبي، علاقة سطحية ذات بُعد واضح، بل هي علاقة إشكالية تتراوح بين الالتقاء والانفصال في الشكل والمضمون. ذلك أن بينهما فروقاً عدة تتصل بأسلوب معالجة الشخصية ومصادر الأحداث وغزارة المعلومات وغيرها.

ويأتي في مقدمة تلك الفروق التي يكثر الحديث عنها مسألة الطول، إذ أن الاختلاف حول طولها ينافس الاختلاف حول مفهومها، غير أن العرف الأدبي أوشك أن يستقر على إن "الحد الأقصى للقصة القصيرة هو ثلاثون صفحة، وهو أقصى طول محتمل، وما تجاوز ذلك حتى مئة صفحة، يعد رواية قصيرة، وما زاد على ذلك دخل في نطاق الرواية"(١).

وقد تصور إدجار ألان بو، وهو يتناول أعمال ناثينال هوثورون Nathaniel Hawthorne عام ١٨٤٢، أنه حسم مسألة طول القصة مبكراً، عندما ذكر أن الحكاية –وهو يقصد القصة– هي ما نستطيع أن نقرأه في جلسة واحدة، لكن القدرة على القراءة تختلف من شخص إلى آخر، فقد يقرأ شخص رواية في جلسة واحدة، وقد لا يكمل شخص قراءة قصة في جلسة واحدة، وقد يكون سبب ذلك راجعا إلى الإمكانات الفنية، وليس إلى درجة احتمال القارئ(٢).

(١) قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، القاهرة– مصر، الدار المصرية اللبنانية، ط٢، ٢٠٠٨، ص٢٧.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غير أن حجم القصة القصيرة أو الرواية، أو طولهما أو عدد الصفحات في كل منهما، وإن كان يشكل عاملا مهما في عملية التصنيف إلا أنه ليس الأساس ، وإنما يكمن في اعتباره مقياسا مكملا. ويحذر جراهام جود Graham Good من اعتبار الحجم هو الحد الفاصل والمميز لحدود الأجناس "ومن اختصار الفروق في الفكرة الشائعة التي تقول بأن القصص القصيرة تختلف عن الرواية بأنها أقصر منها، فليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه الرواية ودائما هنالك حالات تقع على التخوم"(١)، ومن ثم فإن "مسألة الحجم مؤشر خارجي يصعب إغفاله على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو النص نفسه"(٢). وعليه فإنه يمكن القول إن الحجم يعد معيارا مساندا للمعيار الأساس في عملية التصنيف، المستمد من لدن النص والمتمثل في طريقة البناء الفني والتقنيات المستخدمة في عملية السرد.

ولعل من أهم ما يميز القصة القصيرة عن الرواية هو كونها أحادية الصوت، فبنيتها كما يقول بوريس إيخنباوم Boris Eikhenbaum: "تتعلق في الغالب بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب"(٣)، فهي تفتقر لمجتمع مكون من وجهات نظر متضاربة أو مختلفة كما هو الشأن في الرواية، فالرواية حسب أوكونور "ما زالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر وعن الإنسان بوصفه حيواناً يعيش في جماعة. ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة

(١) عبيد الله، محمد، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، بنية الرواية القصيرة: دراسة، نصوص، أنطولوجيا/ ببلوغرافيا، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص٢٦.

(٢) نفسه، ص ٣٠.

(٣) إيخنباوم، بوريس، كيف صنع معطف جوجول: نظرية المنهج الشكلي، ص١٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعيدة عن الجماعة. ورومانتيكية وفردية ومتأبية"[١]، ومن ثم فإن الرواية يمكنها أن تكون ساحة مفتوحة لتعدد الأصوات بخلاف القصة القصيرة فإنها أحادية الصوت.

والحدث عنصر مشترك بين الرواية والقصة، إلا أنه يمتاز بخصوصية داخل بناء القصة القصيرة وهي تفرده ووحدته، "فكاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا وهو مهتم بتجسيد موقف في حياة فرد أو أكثر وليست بتجسيد الحياة بأكملها"[٢]. فالحدث هنا غير ممتد وغير متفرع، وحتى وإن تضمنت القصة أحداثا هامشية، فإنها مطالبة بأن تحتفظ بوحدة الحدث في ذاته ووحدته في أثره أو دلالته الكلية. ومن هنا فقد اهتم النقاد منذ أرسطو بضرورة ربط الحدث وتكامله داخل سياق القصة فيكون له بداية ووسط ونهاية؛ يقول أرسطو: "إن القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد، إذ من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد ومع ذلك فهي لا تترابط بحيث تصبح حدثا واحدا، وكذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها نفس الشخص مع ذلك لا يمكن أن تتجمع في فعل واحد أي لا يمكن أن تصبح حدثا واحداً"[٣].

إن كاتب القصة القصيرة لا يسعى إلى الإبانة عن زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية؛ لكنه ينظر إلى الحدث من زاوية معينة، ويلقي عليه ضوءاً معيناً[٤]، ومن ثم يكون الحدث "محدودا ومكتنزا، وقد يمثل لمحة إنسانية عابرة، في حين أنه قد يتعدد في الرواية وقد يمتد ليشمل جيلاً أو جيلين أو ثلاثة أجيال، عابرة، وخاصة في الروايات التي تعتمد على

---

(١) أوكونور، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ص٦١.

(٢) الحديدي، عبد اللطيف، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، المنصورة– مصر، دار المعرفة، ١٩٩٦، ص٢١٩.

(٣) رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما وأشكالها وتطورها، القاهرة– مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢، ص١٩.

(٤) انظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، القاهرة– مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤، ص٩٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التاريخ وأحداثه الكبرى، وهو ما يتيح للكاتب أن يحلل ويصف ويسرد"[١]، وهذا ما يؤكده محمد يوسف نجم حينما يقول إن الرواية "تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات"[٢]، بينما القصة القصيرة "تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة"[٣]، ولذلك فإن كاتب القصة القصيرة مطالب بأن يتجنب الخوض في تفاصيل الأحداث التي تكون في الرواية، لأنه يعتمد الإيحاء في المقام الأول.

كما أن تعدد الأحداث في الرواية، يستدعي بدوره تعدد الأماكن فيها، الأمر الذي يقتضي معه التنقل بين المواضع المختلفة، كما يتطلب وصفاً يسهم في رسم صورة المكان الذي تجري فيه الأحداث، أما القصة القصيرة فطبيعتها "لا تحتمل إلا مكاناً واحداً، وربما لا تتناول غير جانب منه"[٤].

وإذا كانت الرواية ترصد حياة جماعة من البشر في زمن ما، فإنها تحرص على أن ترسم بالتفصيل صورهم وملامحهم الجسمانية، والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية، وظروفهم المعيشية، وتتوقف عند سلوكهم في المواقف المختلفة، كما أنها حريصة على متابعة التطور التاريخي للشخصيات الرئيسة. وليست القصة القصيرة مطالبة بكل ذلك، لأنها "معنية بتصوير شخصية واحدة، أو على الأكثر اثنتين في موقف بسيط دون أن تعبأ بغيرهما، وتكتفي في رسم صورتيهما بالإيماء إلى الملامح، والإشارة إلى المتميز منها ذي الأثر في سلوك الشخصية ودوافعها النفسية، لأن القاص مسؤول عن كل صفة يخلعها على الشخصية، ولذلك ففي الأغلب لا

---

(١) القاعود، حلمي محمد، تطور النثر العربي في العصر الحديث، الرياض- السعودية، دار النشر الدولي، ٢٠٠٨، ص٣١٩.

(٢) نجم، محمد يوسف، فن القصة، بيروت- لبنان، دار الثقافة، ط٥، ١٩٦٦، ص٣٥.

(٣) نفسه، ص٣٥.

(٤) قنديل، فن كتابة القصة، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتوقف عند مثل هذه الصفات الخارجية، والأرجح اهتمامه بالحالات النفسية وتأثير المعطيات الخارجية على مشاعر البطل وسلوكه"[١].

وعلى الرواية أن تتناول الشخصيات والأحداث المرتبطة بنموها التاريخي، لهذا فإن الحياة ذات الامتداد الزمني تشكل مرجعية أساسية للكاتب الروائي، ولعل هذا ما يفسر لنا "ميل الشخصيات الروائية إلى حمل أسماء كاملة في حين أن القصة القصيرة تميل إلى عدم تسمية شخصياتها"[٢]. وعلى العكس من ذلك، فإن كاتب القصة القصيرة عندما يكتب قصته، فهو "يقتنص من الحياة جوانبها المغمورة ذات الشخصيات المنطوية المستوحشة النافرة عن روح الجماعة؛ لأنه لا يعتمد في مرجعيته على الحياة الإنسانية بكاملها"[٣]، بل إنه يقتنص موقفاً واحداً في حياة الشخصية في لحظة زمنية محددة يتناولها من إحدى الزوايا ويقوم بتحليلها. والشخصية في القصة القصيرة تمتاز بأنها "ذات تصرفات شاذة غير مندمجة مع محيطها، فهي شخصية مضطربة، تعاني من إحساس بالاغتراب عما حولها، وتعيش على هامش المجتمع، بينما هي في الرواية شخصية سوية تمتاز بالألفة مع محيطها وهي بسيطة في تصرفاتها وسلوكها"[٤]، ومن ثم فإن على الكاتب عندما يزمع البدء في عمل روائي أن "يتقمص شخصية الباحث الاجتماعي، أو المؤرخ، أو العالم النفسي بحيث يكون قادراً على التقاط معطيات المجتمع والحياة وخلق شخصيات جديدة حية متفاوتة في ملامحها، متنوعة في تصرفاتها ومواقفها، وتكون نفسها قادرة على تسجيل التفاصيل التي لا علاقة مباشرة لها بالانطباعات، في حين أن كاتب القصة القصيرة يعبر عن معاناته الفردية

---

(١) قنديل، فن كتابة القصة، ص٣٠.

(٢) الحسن: صالح إبراهيم، بين الرواية والقصة القصيرة، المجلة العربية، الرياض– السعودية، عدد٣٩٠، حزيران ٢٠٠٩، ص٢١٠.

(٣) نفسه، ص٢١١.

(٤) نفسه، ص٢١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فينظر إلى الحياة من زاوية خاصة يغلب عليها انطباعاته الخاصة وتكتنفها مزاجيته ونظرته النفسية لا العقلية. وهي في ذلك تقترب من التجربة الشعرية ذات الطابع الذاتي في جوهرها العميق"[١]. ولعل هذه الخاصية من أهم الخصائص التي تفرق بين القصة القصيرة والرواية.

وتلعب البداية في القصة القصيرة دورا مهما في عملية بنائها، وذلك بوصفها مفتاح النص في أغلب جوانبه، ونقطة الانطلاق الأساسية لهذا العالم المحدود، فالقصة "يبدأ بناؤها مع أول كلمة، ومعها يشرع الكاتب في الاتجاه مباشره نحو هدفه، وليس بالإمكان أن نقول مثل ذلك على الرواية، إذا أنها متسعة، ومتعددة الجوانب، قابلة لاحتواء عدد من الشخصيات والأحداث والأساليب الفنية المعقدة والبسيطة، ومن ثم تصبح البداية فيها مجرد جزء من البناء لا يتسم بأهمية خاصة. لكن البداية في القصة تحمل في اندفاعها الكثير من رؤية العمل وروحه"[٢].

كما تتباين القصة القصيرة والرواية في أسلوب النهاية، أو كما يطلق عليه بعضهم لحظة التنوير، حيث إن خاتمة الرواية تكون لحظة خفوت الأحداث، وعودة الحياة إلى مجراها المعتاد بعد التحولات التي حصلت لها، إذ إن "وهج الأحداث واشتباك العلاقات بين الشخصيات يكون في ذروة الصراع، وليس في النهاية"[٣]. أما القصة القصيرة فإنها "تتقدم متسارعة نحو الذروة، لكنها لا تعاود الانحدار بل تقف عند القمة تاركة القارئ يعيش ذروة الحدث ومفاجأة النهاية"[٤].

ويعد عنصر الزمن محور اختلاف رئيسي بين الرواية والقصة القصيرة، فالرواية تتسم بأنها تولي الزمن أهمية خاصة، فهو "لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل

---

(١) الحسن، بين الرواية والقصة القصيرة، ص٢١٤.

(٢) قنديل، فن كتابة القصة، ص٣١.

(٣) الحسن، بين الرواية والقصة القصيرة، ص٢١٥.

(٤) قنديل، فن كتابة القصة، ص٣١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أصبح هو ذاته موضوع الرواية، حتى إنه أوشك أن يصبح بطل القصة"[١]. إن التعامل مع الزمن، في الرواية لم يبق تعاملاً تقليدياً يسير فيه الزمن وفق خط مستقيم من الماضي إلى الحاضر اتجاها إلى المستقبل، وما عاد هذا التعامل يُقصر على بعض التنويع اليسير في خط السير مما عرفته القصة القصيرة والرواية على السواء منذ عقود، كالتنويع المتمثل في استرجاع الماضي أو استشراف المستقبل، فلقد أخذ الروائيون يتنافسون فيما بينهم في مدى براعة تعاملهم مع الزمن، وأدى بهم هذا إلى أن يرسموا للمتلقي صوراً مختلفة للزمن تبيّن ما لهذا العنصر الروائي من أهمية في إبداعاتهم. كما أن الرواية تتناول قطاعا معينا من قطاعات مجتمع ما، وقد تستوعب الحياة في أكثر من شريحة أو قطاع، لترصد ما يجرى لها وفيها عبر حقبة زمنية طويلة نسبياً قد تكون شهراً أو سنة أو سنوات عدة. "ومن الروايات ما يطول ليصور أحداثاً تجري على مدى قرن من الزمان وهي رواية الأجيال، ونادرة جداً تلك الروايات التي اكتفت برصد أحداث جرت لفئة من الناس خلال يوم أو عدة أيام، وبعضها يقف بالفعل على ما يحدث في يوم محدد، لكنه يستدعي بالفلاش باك ما قد جرى عبر سنوات سابقة تسببت فيما يتم اليوم"[٢]. أما القصة القصيرة الحديثة، فقد تصوَّر موقفًا يستغرق دقائق أو ساعة وربما ساعات أو يوماً كاملاً، وفي العادة لا يمتد فيها الزمن ليماثل نظيره في الرواية.

ومن السمات المميزة للقصة القصيرة عن الرواية سمة التكثيف، فهو عنصر أساسي في تشكيل البناء السردي للقصة القصيرة ويمكنّها من احتواء وتقمص اللحظة القصصية. ومما قد يساء فهمه أن التكثيف يُقصر على مستوى المعنى الذي تحمله القصة إلا إنه يتجاوز هذا الحد إلى مختلف عناصر القصة، فهو يتجلى "على مستوى الفضاء اللغوي من سرد ووصف وحوار، أو على

(١) بورنوف؛ وأوئيلية، عالم الرواية، ص١١٨.

(٢) قنديل، فن كتابة القصة، ص٢٩-٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستوى الفضاء الدرامي من حركة وأحداث وأشخاص أو على مستوى الفضاء الزمكاني، أو مستوى الفضاء الدلالي"[١]. والملاحظ أن المستويات السابقة تشارك الرواية في احتوائها وامتلاكها كأدوات سردية يقوم عليها النوع الروائي، ولكن وجه الاختلاف في طريقة بعث هذه العناصر في النص الروائي، فهذا الأخير لا يتطلب التكثيف بل على العكس من ذلك، تحاول الرواية البوح الفكري والصناعة الفنية في فضاء أرحب. ومن ثم فإنها تجد في التفصيل والتدقيق وسيلة مناسبة للحضور في تفاصيل العالم بكل ما ينطوي عليه من تجارب وأحلام ووقائع وخيال، فالرواية بحكم اتساع مادتها وتركيبها ورحابة موضوعها تتيح للراوي أن ينفث كل ما يجيش به صدره، وأن يقول كل ما يحلو له عن نفسه وعن الشخصيات التي يتحدث عنها، وعن الأحداث التي مرت بهم وأسبابها، فلا يقصر قصه على الحكاية فقط بل يتطرق أيضاً إلى حكاية الحكاية، "فالروائيون حتى الضعاف منهم يغنون بصوت مرتفع وواضح في أحيان كثيرة، غناء يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة، لكن نغمة الغناء لا توجد غالباً في القصة القصيرة، على الرغم من منابعها الغنائية"[٢]، فالقصة القصيرة موجزة وملخصة ولا تسمح بالاستطراد أو التلكؤ في المسارات الجانبية ، وتميل إلى التركيز "فكل شيء فيها يميل إلى الخلاصة" و"تحديد الهدف ووحدة البناء والأثر بخلاف الرواية"[٣].

إن سمة الإيجاز والتكثيف في القصة القصيرة أدت إلى ظاهرة سيطرت على نماذجها وهي ظاهرة الاقتصاد في الجزئيات المكونة للبناء الفني للنصوص المنتمية إليها، سواء أكان الاقتصاد متعلقا بالعناصر القصصية أم بالعناصر اللغوية، وقد أدى ذلك إلى "غياب العناصر والتقنيات الملحمية منها، بخلاف الرواية التي سمح طولها بالإبقاء على هذه العناصر والتقنيات، في الوقت

(١) العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، الدار البيضاء– المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص٥٤.

(٢) أوكونور، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ص١٩.

(٣) بوريس إيخنباوم، بوريس، حول نظرية النثر: نظرية المنهج الشكلي، ص١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي أبقت فيه القصة القصيرة على العناصر الشعرية"[١]، حتى إن بعض النقاد يجعلونها في النثر بمثابة القصيدة الغنائية في الشعر، فهي "أقرب ألوان النثر من الشعر، وفيها الكثير من خصائصه برغم ما يبدو بينهما من بُعد للوهلة الأولى، يجمع بينهما أن عماد كل منهما التكثيف والتوتر والتلاحم العاطفي والجمالي"[٢].

إن طبيعة الرواية وميلها إلى إطالة السرد، تدفع السرد الروائي إلى مجموعة من الإجراءات التي تجعل طريقه طويلا، ومن ذلك الإيغال في الوصف الذي يلاحق الشخصيات والأماكن والأزمنة، أو فتح الذاكرة على أحداث ووقائع موغلة في القدم، واستحضار شخصيات دخيلة، أو أحداث طارئة تعطل مسار الحدث الأصلي، وكل ذلك يعطي مساحة ممتدة للراوي الخارجي والداخلي، ليمارس فيها إضافته السردية التي تطيل السرد. ويمكن أن نجد بعض التوافقات بين القصة والرواية في هذه الخاصية، ولاسيما أن كلاً منهما تهتم بالتقاط المواقف الإنسانية الخارجية والداخلية، لكن "يغلب على الرواية العناية بالمواقف الخارجية، بينما يغلب على القصة العناية بالمواقف الداخلية"[٣].

كما ينبغي الإشارة إلى أن راوي القصة القصيرة يختلف عن راوي الرواية، فبالإضافة إلى أن مادة القصة القصيرة عبارة عن صورة وخبر لشريحة ضيقة من الحياة، فإن الرؤية التي يستخدمها الراوي لإدراك هذه الشريحة محدود أيضاً بحدود هذه الشريحة، مما يجعلها "أكثر حسية وتأثيراً وتحديداً للهدف، وأكثر حدة في العرض، ويجعل المسافة التي تفصل بين الراوي والأحداث

(١) الكردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، القاهرة– مصر، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٩، ص١١٠.

(٢) مكي، الطاهر أحمد، القصة القصيرة: دراسات ومختارات، القاهرة– مصر، دار المعارف، ١٩٧٧، ص١٣١.

(٣) العلي: رشا ناصر، تجليات العولمة وذوبان النوعية في الجنس الروائي، على شبكة الإنترنت ٢١ فبراير ٢٠١٥، http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكاد تكون معدومة، بخلاف الرواية التي تتسع فيها الرؤية وتتعدد زواياها، وتطول المسافة فيها بين الراوي والعالم الرحب الذي تحتويه"[١].

إن ما ينبغي تأكيده بعد كل ذلك، هو أن القصة القصيرة والرواية مستمدتان من منبع واحد هو فن القص، وإن اختلفت الطريقة في كل منهما، وعلى الرغم من أن القصة تبدو في نظر بعضهم صورة مصغرة من الرواية، غير إنها ليست بالضبط كذلك، فمع كل مجال للتشابه ثمة أوجه للتباين والتمايز، فلكل جنس أدبي منهما تقنياته وجمالياته وصعوباته.

- ٢ -

إن مقاربة القصّة القصيرة بالرواية تقتضيها أمور عدة، ومنها أن كلا الجنسين ينتمي لجذر السّرد ذاته، وإن تشعّبا عنه ليصيرا نوعين مُستقلين، ولكن يظلّ ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر حتى على مستوى التعريف، فأوكونور في كتابه "الصوت المنفرد"، مثلا، حينما يقدم مقولاته الرئيسية حول القصة القصيرة، فإنه يعمد إلى توضيحها، دائما، من خلال إجراء مقارناته بينها وبين الرواية.

وإذا كان كاتب القصة القصيرة، بحسب رأي أوكونور، يختلف عن كاتب الرواية من حيث رؤيته، أو زاويته الخاصة التي ينظر من خلالها، فهو "يختار دائما الزاوية التي يتناول الحياة منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد"[٢]، فتشكل كل قصة جديدة تجربة جديدة

(١) الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص١١١.

(٢) أوكونور، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ص١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى تحمل خصائصها المتفردة التي تختار اتجاهها الخاص نحو السرد أو التكثيف الشعري أو الدرامي أو الملحمي أو الغنائي أو الحكاية الشعبية أو غيرها، فإن ذلك يجعل للقصة القصيرة سلطتها على البنية الروائية الكاملة التي احتوتها.

إن اختيار الزاوية المراد التقاطها في القصة القصيرة يجعل البنية الكبرى أو الرواية محكومة لهذه الزاوية، التي ستشكل مكونا سرديا تنطلق منه مجموعة من العلاقات، يتم عبرها التراسل الظاهري أو الخفي. كما ينجم عن هذا التراسل حوار يكون فيه النص حوارا للنص الآخر، وتعبيرا عن موقف الكاتب، مما يجعل الرواية تمثيلا حقيقيا للممارسة الحوارية التي دعا إليها باختين، وليتحول تداخل النصوص إلى حوار الأجناس الأدبية(١).

وفي كتابه "خطاب الحكاية"، يميز جنيت بين ثلاثة أنماط رئيسية تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها، فالنمط الأول يمثل شكل الأولى، وهي علاقة سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضفي على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية. وتجيب كل هذه الحكايات صراحة أو ضمنا عن سؤال من نمط: ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي؟ وفي أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين داخل القصة إلا ذريعة للإجابة عن فضول القارئ، وما الحكاية القصصية التالية إلا متغير للاسترجاع التفسيري. الأمر الذي يستتبع تنافرات بين الوظيفة المزعومة والوظيفة الحقيقية، تُبدِّدُ عموما لصالح الوظيفة الثانية(٢).

(١) انظر: واصف، القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل، ص ص٢٢-٢٣.

(٢) جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص ص٢٤٣-٢٤٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما النمط الثاني من تلك العلاقات، فهو قائم على الموضوعية، فالعلاقة بين القصة التالية والقصة، لا تستلزم أية استمرارية زمانية أو مكانية، فهي علاقة مقابلة أو مماثلة[١]. ومن ثم فإنه يمكن اقتطاع القصة التالية عن القصة الأولى دون أن يُحدث ذلك إرباكا في البنية التابعة أو البنية الأصلية. غير إن ذلك لا يعني أبدا أنه لا دور لها في بنية النص. إن عدم إدراك أهمية مثل هذا النمط من العلاقات ضمن البناء الروائي هو ما دفع بعضهم من مثل رينيه ويلك إلى أن يقول إن "هناك صنعة لا يمارسها أحد حاليا وهي تضمين قصة قصيرة داخل رواية، وينظر إليها في مستوى أول على أنها محاولة لملء فراغ العمل، وعلى مستوى آخر على أنها بحث عن التنويع"[٢]. غير إنه إذا أخذنا بالمقولة التي ترى أن الجزء الأعظم من العمل الأدبي يقوم على العمل المنظم، أدركنا أهمية الدور الذي تلعبه القصة القصيرة في البنية الروائية بوصفها حافزا تأليفيا يرفع من سوية البناء السردي، ويزيد من تماسكه.

النمط الثالث الذي يرصده جنيت هو غياب العلاقة الصريحة بين مستويي الحكاية الأولى والحكاية التالية، فهو يرى أن فعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة، بمعزل عن المضمون القصصي التالي، وذلك كوظيفة التسلية مثلا، أو وظيفة الإعاقة، أو هما معا. ويمثل لذلك بقصص ألف ليلة وليلة، فشهرزاد كانت تدفع الموت عنها وعن بنات جنسها بوساطة حكايات متجددة تثير اهتمام شهريار[٣].

(١) جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص٢٤٤.

(٢) ويلك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص٢٣٢.

(٣) انظر: جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد أشار فيكتور شكلوفسكي Viktor Shklovsky أيضا إلى غياب تلك العلاقة حينما حدد نسقين للحكي. النسق الأول هو التأطير، وفيه توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى، أما النسق الآخر فهو التنضيد، وفيه تتسلسل القصص القصيرة المستقلة بعضها عن بعض، غير إنه تصل بينها شخصيات مشتركة(١). ومن شأن هذه التقنية أن تسمح للرواية أن تتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية، فيبدو العمل محكوما بأسلوب سردي محدد، يظهر بجلاء في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث، وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموما كـ "ألف ليلة وليلة" مثلا.

ثانيا- النوفيلا (الرواية القصيرة):

- ١ -

يصادف الدارس لدى تتبعه لمعاجم المصطلحات الأدبية الأجنبية، عديدا من المصطلحات التي قد تطلق على هذا الجنس من الكتابة الأدبية، وذلك من مثل: "Novella"، و" Short Novel"، و"Novelette"، والأمر ذاته يجده في المعاجم والدراسات العربية، فقد تعددت المصطلحات حين تمت الترجمة من اللغة الأجنبية لتضم: "القصة الطويلة"، و"الرواية القصيرة"، و"القصة القصيرة الطويلة"، و"الرواية المضغوطة"، و"القصراوية"، و"القصصية"، و"الميني رواية"، الأمر الذي يوحي به ذلك التعدد في التسميات إلى عدم استقرار هذا الجنس الأدبي، وعدم ثبات حدوده وخصائصه بشكل تام. ولعل ما يؤكد هذه المقولة هو وجود كثير من المسميات على أغلفة

(١) انظر: شكلوفسكي، فيكتور، بناء القصة القصيرة والرواية: نظرية المنهج الشكلي، ص١٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النصوص السردية التي تندرج في حقيقتها ضمن هذا الجنس، غير أنها أدرجت ضمن جنس الرواية أو القصة أو حتى القصة القصيرة.

وأياً يكن ذلك التعدد في تلك المصطلحات، فإن أغلبهم يجمع على إن "النوفيلا" تقع في منزلة وسطى بين القصة القصيرة والرواية[١]، فهي "شكل قصصي يوصف عادة بأنه أقل من رواية Novel وأكبر من قصة قصيرة short story"[٢]، وقد "كانت في الأصل نوعاً من القصة القصيرة"[٣]، وأن طولها على الأغلب لا يزيد عن مئة صفحة، وأن كان بعضهم يرى أن صفحاتها قد تتجاوز هذا العدد[٤].

وتعود بدايات ظهور النوفيلا إلى نشأة الحركة الإنسانية في إيطاليا التي أتت متزامنة مع النهضة الأدبية فيها، وثمرةً من ثمارها، فكان أن ارتبطت بالحركة الفكرية التي مزجت الاهتمام بتاريخ البشر وأفعالهم بالاهتمامات الدينية. فكتب جيوفاني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio بين عامي ١٣٤٩ و ١٣٥٣م، مجموعة من القصص اسماها "الديكاميرون"، وعنون لها بعنوان ثانوي هو "نوفيلا ستوريا"، وهي تضم مئة قصة يرويها ثلاثة رجال وسبع نساء التقوا في كنيسة "سانتا ماريا الجديدة" واتفقوا على الهرب خوفا من الطاعون الذي اجتاح فرنسا في عام ١٣٤٨. وتدور أحداث القصص في عشرة أيام يقضيها الرواة في قصر في الريف على مقربة من المدينة، كل قصة من القصص تروى بلغة ساخرة على لسان واحد منهم، وهي غالبا ما تدور حول خديعة

(١) انظر: عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص ٢٦.
(٢) خليل، إبراهيم، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، عمّان– الأردن، دار الجوهرة، ٢٠٠٣، ص٢٧٥.
(٣) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص١٢٤.
(٤) انظر: عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص ٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المرأة، أو رجال الكنيسة. ولقد ترجم الكتاب إلى لغات عدة، واعتبر النموذج التأسيسي لجنس النوفيلا، على اعتبار أن القصة الواحدة فيه لا تتعدى عشر صفحات[١].

أما في فرنسا، فقد استخدمت كلمة Nouvelle بمعنى الخبر الجديد، وكانت تطلق في البداية على القصة القصيرة أو الحكاية دون فرق بينهما، وفي الفترة ما بين عامي ١٤٥٦ و١٤٦٧ ظهر في فرنسا أول عمل قصصي بعنوان "مئة قصة جديدة"، تم تأليفها على غرار النوفيلا الإيطالية، ولم تشر المصادر إلى مؤلفها[٢].

وفي العصر الوسيط كانت النوفيلا تتبع تقاليد "الفابيولا"[٣]، حيث كان الهدف منها هو إمتاع القارئ بسلسلة من النصوص المسلية، التي كانت تدور غالبا حول الأزواج البلهاء الذين تخدعهم زوجاتهم، أو حيل القساوسة البطرين لكي ينالوا من الفتيات البريئات. وكل تلك القصص كانت تكتب بأسلوب ركيك يميل إلى الابتذال واستخدام الألفاظ الحوشية[٤].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) انظر: صالح: رقية، الأدب الإيطالي، على شبكة الإنترنت ٢٤ فبراير ٢٠١١،
.http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=3819

(٢) انظر: غودين، رينية، القصة الفرنسية القصيرة: نشأتها، تطورها، تقنياتها، ت: محمد نديم خشفة، حلب– سوريا، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠٠٠، ص٢٧.

(٣) نوع من أنواع الحكايات الخرافية.

– انظر: ديرلاين، فردريش فون، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، بيروت– لبنان، دار القلم، ١٩٧٣، ص٣٢.

(٤) غودين، القصة الفرنسية القصيرة: نشأتها، تطورها، تقنياتها، ص٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غير إن الألمان في القرن التاسع عشر قد وسعوا دائرة الاهتمام بهذا الجنس الأدبي، فوضعوا للنوفيلا اشتراطاتها الفنية، وفرقوا بينها وبين مصطلح القصة القصيرة، حيث اعتبرت فنا أدبيا متطورا للغاية[١].

- ٢ -

تعرض خيري دومة للحديث عن جنس النوفيلا في كتابه "تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠"، حينما تناولها ظاهرةً قابلة للدراسة والتحليل في القص المصري. وهو على الرغم مما يبديه من حيرة تجاه هذا الجنس، فإنه يفضّل أن يقربه من القصة القصيرة، فجنس النوفيلا يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، ويربطه بالدراما عنصرا الأزمة والبطولة التراجيدية والحبكة القائمة على نقطة تحوّل، ومع أن هذه السمات الدرامية ترتبط بالقصة القصيرة في صورتها الكلاسيكية، فإنها في النوفيلا تصبح أكثر توسعاً وعمقاً، إذ تسيطر على بنيتها الصيغة التراجيدية التي تتجلى في صورة بطل تراجيدي يندفع بقوة إلى نهايته المأساوية، بينما تسيطر على القصة القصيرة صيغة المفارقة التي تسمح بقدر أعلى من الاختزال[٢].

وقد لخص دومة وجهات النظر تجاه النوفيلا من حيث تحديد جنسها، إلى ثلاثة آراء، حيث يذهب الرأي الأول إلى اعتبار هذه المنطقة الوسطى نتاجاً لتطور الرواية والقصة القصيرة معاً،

(١) انظر: كوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة: أمير اسكندر، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٢٢٣.

(٢) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعملية التمثل المتبادل بينهما، ودون أن يفصل على نحو حاسم بين رواية قصيرة وقصة قصيرة طويلة. أما التوجه الثاني فيرى ضرورة الفصل – في هذه المنطقة – بين شكلين: القصة القصيرة الطويلة والرواية القصيرة، على أساس التفرقة المبدئية بين القصة القصيرة والرواية، حيث تلتزم القصة القصيرة – مع طولها – بمقولة: "الانطباع الموحد" و"الشخصية التي لا تمثل غيرها"، بينما تتسع الرواية – مع قصرها – لانطباعات وشخصيات متنوعة ومتشبعة. في حين يرى التوجه الثالث في الأعمال الواقعة في هذه المنطقة الوسطى، نوعا أدبيا ثالثا ومتميزا عن الرواية والقصة القصيرة معا، وله مراميه السردية وأهدافه وبنيته وطريقته الخاصة في اختيار مادته، وهي طريقة مختلفة عن الرواية والقصة القصيرة، ويربط هذا التوجه بين شكل النوفيلا والدراما على وجه الخصوص(١).

غير أن دومة وبالرغم من محاولته الجادة في تحديد جنس النوفيلا، إلا أنه يبدو أيضا قد وقع هو الآخر –شأنه في ذلك شأن الكثيرين– في إشكالية نسبة النوفيلا إلى جنس القصة القصيرة أو الرواية أو وضعها في إطار منفرد خاص بها. فهو يفضل –كما أشير– أن يقربها من القصة القصيرة، غير أنه في مقاربته للشكل الخاص بهذا الجنس، فهو يقربه من الرواية ويرى فيه ضغطا للمادة الروائية، فيذهب إلى القول: "تملك النوفيلا مادة واسعة، وحبكة روائية إلى حد ما، لكنها تعمل على ضغط هذه المادة الروائية المتسعة، ويتم هذا بأدوات الدراما والقصة في غالب الأحيان، إن ما يحدد النوفيلا إذن هو غايتها السردية، أو ما تسميه لايبوفيتز (ضغط المادة المتسعة) في خط قصصي واحد"(٢).

---

(١) انظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص ص١٢٣-١٢٤.

(٢) نفسه، ص١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثل ذلك الخلط في تحديد جنس النوفيلا نجده أيضا، لدى الطاهر أحمد مكي، فهو يرى أنه من السهل الإمساك بحدود النوفيلا وخصائصها التي تقع في الوسط بين الرواية والقصة، حيث يكون الحجم الحد الفاصل في التلاقي والامتزاج. كما أنه يرادف بين مصطلحي القصة الطويلة والرواية القصيرة معتبرا أن كلا المصطلحين دال على مدلول واحد(١). هذا التضييق نجده أيضا لدى عز الدين إسماعيل حينما يعرف ما أسماه بالقصصية، بأنها جنس أدبي أقل حجما من الرواية وأطول من القصة القصيرة(٢).

ولعل الإشارة إلى مسألة الحجم لدى مكي وغيره، ومحاولة جعلها معيارا لتحديد النوفيلا، هي في الحقيقية ليست كافية، فهي لا تعدو مقياسا يقف عند المظهر الخارجي لهذا الجنس الأدبي، ومن ثم فلا بد أن تسانده المعايير الداخلية المرتبطة بالمنطق السردي لشكل النوفيلا.

إن ما يحدد شكل النوفيلا هو غايتها السردية وضغط مادتها، فهي تملك مادة واسعة، قريبة من مادة الرواية من حيث الأحداث، والأبطال، والتطور في الزمان، والانتقال في المكان، كما أنها تمتلك حبكة روائية إلى حد ما. لكنها تعمل على ضغط هذه المادة الروائية المتسعة، ويتم ذلك باستخدام أدوات القصة القصيرة في أغلب الأحيان، "إن القصة يمكن أن تكون قصيرة، حتى وهي تغطي أحداثاً واسعة، بسبب أن معظم هذه الأحداث يتم عرضها في حيز ضيق. والعكس صحيح، أي أن القصة يمكن أن تمتد إلى ألف صفحة، حتى وهي تعرض ليوم واحد في حياة البطل، بسبب أن الكاتب يعمل على توسيع المادة المرتبطة بهذا اليوم. ومع ذلك، فإن طريقة التعامل مع مادة

---

(١) مكي، القصة القصيرة: دراسات ومختارات، ص٧٣.

(٢) انظر: إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، القاهرة– مصر، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص١٤٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القص (سواء بتوسيعها أو بضغطها) تطرح مشكلات نوعية في غاية الأهمية، وتفضي إلى تغيرات عميقة في الرواية والقصة القصيرة على السواء"[١].

إن من أهم خصائص النوفيلا التي يجب الالتفات إليها هو تعدد الأصوات فيها، فإذا كانت القصة القصيرة أحادية الصوت، فإن النوفيلا تستعير من الرواية خاصية تعدد الأصوات، سواء أكانت هذه الأصوات خاضعة لحضور الراوي العليم أم هي أصوات بارزة مستقلة بوجهة نظرها في غياب المعرفة الكلية للراوي وسيطرته.

كما إننا نجد أن الحبكة في النوفيلا مركزة، إذ أن الحدث في الأغلب "لا يبدأ بشخصية مفردة، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته، التي تمثل شيئاً مركباً لا نواة له، لعلاقات شخصية، وتتحرك هذا النقط نحو المركز، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب"[٢].

أما لغة النوفيلا فهي لغة أقرب إلى أن تكون هجينة، تجمع بين لغة الشعر التي تستلهمها من القصة القصيرة الحديثة بما فيها من إيقاع وتكثيف واختزال ورمز، وبين لغة النثر التي تزخر بتعدد الخطابات وتنوعها[٣]، الأمر الذي يجعلها تبتعد عن فردية القصة القصيرة، لتصطنع لغة تقارب لغة الرواية في تنوعها وتعدد مستوياتها، غير أنها وبالرغم من ذلك فهي تلجأ إلى استخدام تقنية الاختصار، فهي تتجنب التفاصيل الدقيقة وحضور الأشياء بكثرة كما تفعل الرواية، وإنما تتخذ

---

(١) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصري، ص٢٧.

(٢) موير، أدوين، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة– مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت، ص٧٥.

(٣) انظر: الجوخ: حسن، الرواية القصيرة: آراء في تحديد المصطلح، مجلة إبداع، القاهرة– مصر، عدد ديسمبر ١٩٩٢، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسلوبا وسطا يأخذ من هذا وذاك، فنجدها تعتمد أحيانا الإيحاء بدرجات تقل عن صفته المكثفة التي يحضر بها في القصة القصيرة، كما تعتمد التفصيل والتصريح في أحايين أخرى، وكثيرا ما تمزج الأسلوبين معا في فقرة واحدة.

كما إن النوفيلا تميل في توزيع مادتها السردية إلى توظيف أسلوب المقاطع، حيث تعتمد أغلب نصوصها على تقنية التقطيع، وموضعية أجزاء النص ضمن فصول مختلفة، أو حتى وضع أرقام متسلسلة في بداية كل جزء(١).

والزمن في النوفيلا يختلف عنه في القصة القصيرة، فإذا كان من سمات القصة القصيرة اختزال الزمن واختصاره، فإن النوفيلا توسع مداها الزمني من خلال اعتمادها على بعض المقاطع الوصفية والمشاهد الحوارية، غير أن ذلك التوسع لا يكون بالصورة التي تكون عليها الرواية، فمن "طبيعة النوفيلا أنها تتّسع للمادة الروائية، ولكنها تعمل على اختزالها والاكتفاء منها بما يكفي لإقامة معمارها، دون أن تمضي مع الزمن ومع العناصر الأخرى خطوة خطوة"(٢).

وبناء عليه فإن النوفيلا جنس أدبي يقع بين القصة القصيرة والرواية، فيأخذ من مقومات كل منهما ليشكل بدوره خطابه الخاص ولغته التي تميزه، فهو يتجاوز حدود القصة العادية ولكنه لا يرقى إلى مستوى الرواية بشكلها المعروف، فهو في منزلة بين المنزلتين، تستمد من القصة القصيرة والرواية خصائصها المختلفة كالأحداث القليلة المكثفة وعدد الشخصيات البسيط، وعمق الرؤية ووحدة الانطباع، وحدود الزمان والمكان، واللغة المكثفة المعتمدة في بعض الأحيان على نزعة شاعرية تضبط إيقاعها وبنيتها وتشكلها.

---

(١) انظر: عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص ٦٩.

(٢) نفسه، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١) **السفر آخر الليل، ليعقوب الخنبشي**:

من النصوص التي يمكن إعادة النظر في إمكانية انتمائها إلى جنس الرواية كما تم تصنيفها من قبل كاتبها، أو نفي ذلك بناء على مكوناتها الفعلية من حيث الشكل والمضمون، هو نص "السفر آخر الليل". فبدايةً الكتاب يقع في (٨٠) صفحة من القطع المتوسط، غير أنه بعد حذف صفحات العتبات النصية الأولى كالعنوان والإهداء وبيانات الناشر وغيرها، ينتهي إلى (٦٨) صفحة فقط، وهو ملمح أولي يجعل المتلقي يشك في حقيقة كون النص ينتمي إلى عالم الرواية فعليا، غير إنه بكل تأكيد ليس ملمحا قطعيا.

تبنى أحداث نص "السفر آخر الليل" من خلال محاولة تتبع ما تقوم به الشخصية الرئيسية في النص، وهي شخصية "أحمد" الذي يعمل فرّاشا في إحدى الوزارات في الفترة الصباحية، ويواصل عمله في فترة المساء سائقا لتكسي يملكه، لتحسين ظروف معيشته الصعبة.

يمهد الكاتب للنص بسرده حكاية الكابوس الذي يبنى عليه الحدث الرئيسي في النص، فهو يرى في مناماته مرارا وتكرارا أطفاله يتحركون دون رؤوس، ويسبحون في بركة من الدماء. والكاتب بذلك يقدم تمهيداً نفسياً للقارئ كي يلج لأجواء النص. هذا الحدث يمهد لما سيأتي بعده، حيث الحادثة التي تغير مسار حياة أحمد حينما تركب معه في سيارته فتاة اسمها "طاهرة" ليجد نفسه منجذباً إليها، رغم أنه متزوج وأب لثلاثة أطفال، ويدفعه انجذابه إليها لتكرار لقاءاته بها، وبتصاعد الأحداث تتهمه الفتاة بأنه والد للجنين الذي في أحشائها، فينكر هو ذلك، ثم يلجأ إلى الفحوصات المخبرية التي تثبت بدورها أنه عقيم ولا يمكنه الإنجاب. وتنتهي الحكاية بمواجهة أحمد لزوجته، ومن ثم اعترافها أن الأبناء الثلاثة هم من أخيه، فيسقط مغشياً عليه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتبنى النص مبدأ الفواصل، التي تشيع نوعا من التقسيم، حيث قسّم النص إلى ستة أجزاء، أخذت الأرقام من (١-٦)، "وهو مبدأ شائع في الكتابة السردية، ولكنه أكثر التصاقا بالرواية القصيرة وذلك لحاجتها الشديدة إلى الاختزال والتكثيف، وتحقيق نقلات زمانية ومكانية متسارعة. وبالتالي فإن هذه الوقفات تسمح باجتياز قفزات سردية، عبر التنقل بين ذرى وبؤر حيوية، وتجاوز الفراغات التي تفضلها"[١].

ولعل هذه الأرقام التي تسبق بداية كل جزء في النص، تقدم إلى المتلقي إشارة أخرى تدل على أن ما ينطوي عليه هذا النص من سرد يتجاوز الميل إلى البساطة كما في القصة القصيرة، إلى عوالم أشدّ تشابكاً وتعقيداً. وإن كان في استخدامها كتقنية سردية وصولا إلى الاجتزاء والاختزال كما هو موجود في القصة القصيرة، فاستخدامها يجمع بين الإطالة والتعقيد من جهة والإيجاز والاختزال من جهة أخرى، وهو ما يميّز النصوص التي تقع في المنطقة الوسطى ما بين القصة القصيرة والرواية.

إن كثرة الشخصيات في العمل السردي يعد معطى روائيا بامتياز، إلا أن معالجتها في النوفيلا مغايرة ومختلفة، حيث تكون الشخصية مقتطعة أو مجتزأة هي الأخرى، لا نرى منها إلا وجها واحداً أو موقفاً محدداً، ولا نراها في نموها وتطوّرها وتنقلها زمانا ومكانا. إنها تتعرض للاختصار نفسه، وتغدو عنصراً يرد في ظلال الحدث الجزئي المرتبط بها. وهذا ما يحدث تماما في نص "السفر آخر الليل"، فالشخصيات التي تظهر في النص كثيرة، ولكنها لا تعمر طويلاً، تغيب بغياب الموقف الذي وردت فيه حتى وإن بدا ظهور بعضها ساطعاً، يعطي انطباعاً بامتدادها

(١) عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص ١٣٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو حضورها، وهو صحيح من ناحية التلقي، ولكن حين نعود إلى المادة السردية التي حضرت فيها تلك الشخصيات نجدها مادة محدودة أو موجزة.

الشخصيتان الرئيسيتان في النص هما شخصية "أحمد"، وشخصية "شريفة" وهما شخصيتان مسطحتان، إذ ليس ثمة تصوير وحركة للعالم الداخلي لكلا الشخصيتين. فأحمد لا ينفرد عن غيره بميزات خاصة تجعله في ذهن المتلقي. إذ يبدو مجرد إنسان أنهكته الظروف الصعبة، كغيره ممن أنهكتهم ظروف الحياة، فيدفع الكاتب مرات كثيرة على لسانه عبارات عن الحياة ومشقة العيش فيها، فيقول مثلا حينما يتذكر موعد تجديد سيارته: "**المبالغ كبيرة وفوق طاقتي، ولا بد أن يتم ذلك على حساب أشياء أخرى**"(١)، ويقول حينما يرى إحدى الطائرات تقلع: "**يا ليتني أستطيع السفر كما كما الناس!**"(٢). كذلك يوظف الكاتب على لسانه جملة من الأمثال والمقولات التي لا تذهب بعيدا عن فكرة السأم من ظروف الحياة، فيقول مثلا: "**العين بصيرة واليد قصيرة**"(٣)، وكذلك: "**الدنيا حظوظ**"(٤)، و"**يفرجها ربك**"(٥)، وغيرها.

شخصية "طاهرة" أيضاً تقدم بشكل سطحي، فالمتلقي لا يعرف عنها أي شيء، ولا يجد أي مبرر لتصرفاتها، فهي تظهر في النص فجأة، وتقدم نفسها في إيجاز، "**توقف بجانبها بعد أن لاحظ إشارة يدها، فتحت الباب الأمامي.. وارتمت على الكرسي، شدت حزام الأمان، دون أن تنبس بكلمة واحدة!. أعطى الإشارة يسارا بعد أن نظر في المرآة الجانبية وانطلق.. قالت له بعد قليل: صباح الخير. وعينها على مسجل السيارة، بينما شدته رائحة البخور الظفاري الزاكي.. ونقش**

(١) الخنبشي، يعقوب، السفر آخر الليل، عمّان– الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص١٣.
(٢) نفسه، ص٢٢.
(٣) نفسه، ص١٥.
(٤) نفسه، ص٢٩.
(٥) نفسه، ص١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحناء المزين أناملها، بدت له وكأنها عروس في ليلة زفافها! خاصة بعد انحسار عباءتها المزركشة، والتي كشفت عن فخذها الأيمن، المكسو بثوب حرير أملس، يدل على مهارة صانعه، وغلاء ثمنه"(١). وعند نهاية هذا الوصف يتوقف تطور الشخصية، ليبقى كثير من الأسئلة حول هذه الشخصية عالقة في الذهن دون إجابات. لقد حاول السارد أن يقدم تفصيلا لمظهرها الخارجي، بما يسهم في تكوين الدلالة العامة والدور المنوط بهذه الشخصية في نمو المسار السردي، غير أن ذلك الوصف لم يقترب من داخلها.

ومثل ذلك نجده، أيضا، في التعامل مع سائر الشخصيات، فالكاتب لا يهتم بالصفات الخارجية أو الداخلية لشخصياته، حيث يكتفي بإعطاء وصف عام ومقتضب لكثير منها، حتى شخصيات أبيه وأمه وأخته وأخيه يقدمها باقتضاب؛ فكل ما يصل إلى المتلقي بوساطة السارد هو أن الأب "**رجل مسن ملازم للفراش، أفنى عمره مجاهدا؛ لتوفير لقمة العيش لأولاده**"(٢)، أما أمه فهي "**مريضة، أهلكها الروماتيزم**"(٣)، وأخته "**في ربيع العمر، تجاهد كثيرا في دراستها**"(٤)، بينما أخوه صالح الذي تؤثر شخصيته في سير أحداث النص حتى نهايته، فالسارد لا يصف شخصيته إلا بأنه: "**ينام عند الفجر، ولا يصحو إلا عند الغروب، ترك الدراسة منذ أكثر من خمس سنوات**"(٥).

من جهة أخرى، يبدو واضحا أن الكاتب يتكئ على تقنية المفارقة في اختيار أسماء الشخصيات، وهي تقنية توظفها القصة القصيرة المعاصرة عنصرا جماليا يسهم في إضفاء صفة

---

(١) الخنبشي، السفر آخر الليل، ص ص١٧-١٨.
(٢) نفسه، ص١٢.
(٣) نفسه، ص١٢.
(٤) نفسه، ص١٤.
(٥) نفسه، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية على لغتها. إن الأسماء في هذا النص لم ترد عفويا، بل كان لكل اسم منها دلالته التي تشير إلى دوره في السرد من جهة، وتعطي انطباعاً مغايراً لما تنطوي عليه حقيقة طباع هذه الشخصيات من جهة أخرى، فالأسماء الواردة في الرواية لا تقدم رؤية واضحة لسمات الشخصية بقدر ما تقدم مفارقة تقوم على مبدأ الغموض، فنجد مثلا اسم "طاهرة" يطلق على فتاة ساقطة، و"شريفة" الزوجة تحمل سفاحا، و"صالح" الأخ الأصغر، يخون أخاه مع زوجته.

إن النص في تعاطيه مع الزمن تميل حركته إلى الاختصار والسرعة، فالكاتب نجده في مواطن كثيرة من النص يميل إلى توظيف تقنيات الحذف والتلخيص، حتى يغدو المتلقي يلهث وراء أحداث النص، فمثلا في فقرة واحدة يلخص الكاتب الأحداث التي مرت على أحمد في يوم كامل، فهو يقول عن اليوم الذي استدعي فيه لمركز الشرطة للتحقيق معه ومع طاهرة، مختصرا اليوم كاملا: "**في التحقيق أصر كل منهما على موقفه، حاول أن يستدرجهما لمعرفة السبب الحقيقي لاتهامه.. تعالت الأصوات الحادة والصرخات التي أطلقتها الأم في وجهه، ورغم أنها قاسية ومهينة، إلا أنه جاهد نفسه بعدم التصادم معها؛ تقديرا لموقفها، ومعرفته الأكيدة بجهلها لخطيئة ابنتها. بعد الأخذ والعطاء، والشد والجذب، قرر الضابط إحالتهما للكشف الطبي وتحديد نسب الجنين من خلال الفحوصات المخبرية**"[1]. إن توظيف مثل هذا الأسلوب في سرد النص يساعد على تسريع وتيرة السرد، وتجاوز الزمن غير الفاعل في سير الأحداث، ومن ثم فهو يسهم في تكثيف النص، الأمر الذي ينحو به إلى خانة جنس النوفيلا.

أما اللغة التي يوظفها النص فهي لغة شعرية يغلب عليها التكثيف، مثلها في ذلك مثل القصة القصيرة، فالنص في كثير من مراحله لا يتسع لسرد التفاصيل، وإنما يقدم المفاصل الكبرى

(١) الخنبشي، السفر آخر الليل، ص ص٧٣-٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للأشياء. يقول السارد مثلا واصفا مشهد اللقاء الأول الذي جمع بين أحمد وطاهرة: "**ارتعش.. خفق قلبه.. ظلت واجمة لم تنطق بكلمة.. تبادلا النظرات لثوان قليلة قطعتها هي بفتحها الباب.. طلب منها أن تطمئنه عند وصولها للمنزل.. هزت رأسها بالموافقة.. بعدها أدارت ظهرها.. سلط نظره على مؤخرتها، وهي تبتعد إلى أن اختفت بين المنازل**"(١). ويقول في موطن آخر: "**تمدد.. أرخى جسده.. انقلب يمينا وشمالا.. تمنى لو شاركته معشوقته الجديدة هذه الليلة.. قاوم السهاد.. ثم غط في سبات عميق**"(٢).

من خلال ذلك ندرك أن نص "السفر آخر الليل"، لا يمكن أن يبلغ مبلغ الرواية لأنه يفتقد كثيرا من خصائصها، فهو "عمل كتب بنفس قصير فالمرور الخاطف على الشخصيات، الحدث الآني والبسيط، المعالجة غير المتعمقة..... كلها أشياء تشير إلى أنه نص سردي طويل، وليس عملاً روائياً"(٣).

٢) **منامات، لجوخة الحارثي**:

عند قراءة كتاب "منامات" يجد المتلقي نفسه أمام سؤال حقيقي حول مضمونه، فهل هو فعلا يشكل نصا روائيا متكاملا كما أرادت له كاتبته وصدّرت له بذلك على غلافه الخارجي؟ أم أنه

---

(١) الخنبشي، السفر آخر الليل، ص٢١.

(٢) نفسه، ص٣٧.

(٣) الجهوري: هدى، خيانات مجتمع القاع في سفر الخنبشي.. خيانات غير مكتملة، (سعفة تحرك قرص الشمس)، أماسي أسرة كتّاب القصة في عُمان لعامي ٢٠٠٧ و٢٠٠٨، مسقط- عُمان، نشر مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩، ص٨٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتمي إلى تلك المنطقة الوسطى التي تقع ما بين القصة القصيرة والرواية، والتي نسميها نوفيلا، لاسيما وأنه يمتلك كثيرا من سماتها التي سبقت الإشارة إليها؟

إن نص "منامات"، بحسب ما تقول الكاتبة: "شكل من أشكال المغامرة في الكتابة، فبناؤها غير التقليدي والتشظي الزمني بداخلها، واتكاؤها على لغة خاصة تميل للصوفية، صنع منها عملا خاصا بالنسبة لي وربما غير مألوف بالنسبة لبعض القراء. رواية منامات تحاول أن تقرأ شيئا من الواقع العماني خاصة عبر رؤية فتاة تمر بتحولات نفسية، تختبر الحب كما تختبر الكراهية وتشتبك مع الشخصيات الأخرى بعلاقات جدلية، ... وهي تفتح نافذة للتأمل في مشاعر النفس الإنسانية وتحولات المجتمع وتفاعل البشر مع هذه التحولات. لعل الرواية تقول شيئا عن واقع المرأة خاصة وأحلامها، بطريقة لا تسقط في فخ التسطيح والمباشرة والصوت العالي للحركات النسوية"[١].

وباختصار فإن "منامات" تسرد للمتلقي من خلال شخصيتها الرئيسية، حكاية الحب التي بدأت وانتهت قبل سنوات من سردها، وكانت نتيجتها أن عاشت الفتاة متضررة من تصرفات الحبيب من جهة، ومن زوج أمها الذي تزوجته بعد وفاة أبيها فاضطربت حياة أسرتها، من جهة أخرى. وتزداد حدة ذلك الضرر النفسي حينما تنشغل الأم بزوجها، وتغادر الأخت للدراسة الجامعية خارج "عُمان"، وتبقى هي وحيدة ضائعة في مواجهة مجتمع الذكور، تعيش أحزانها وليس ثمة من يقف إلى جانبها في أزمتها، فكان أن أصيبت باكتئاب نفسي حاد كاد أن يودي بها لولا ظهور العمّة التي سعت لإنقاذها بعدما أدركت علّتها حينما رأت انتكاسة الحُب في عينيها، ، فاعتنت بها، تغمسها في ماء الفلج الدافئ، تفركها، تفرِق شعرها تحت الماء، لتسكين همومها، ونفي الحزن عن

(١) الحارثي: جوخة، حوار مع الكاتبة أجراه: عبدالله زايد، على شبكة الإنترنت ١٧ يناير ٢٠٠٦،
http://www.aleqt.com/2006/01/17/article_23157.html

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجهها، وتبريد قلبها. وفي الجهة الأخرى تسعى أختها للتحرر مما هي فيه، عن طريق مواجهتها للواقع والإعلان الصريح بأنها إنسانة حرة اختارت طريقها الذي تريد عن قناعة ولا تخاف من المواجهة.

والكاتبة في غير مكان تحاول أن توجز حكايتها تلك للمتلقي، فمثلا تقول في الصفحات الأولى من النص: "**امتدت هذه الأصابع الآثمة إلى القلم، وكتبت عن سجن القلب في زنازين لا فناء لها**"(١). وفي موضع آخر من البداية أيضا تروي أن الحكاية وما فيها هي أننا: "**التقينا وتعذبنا بإتقان، ثمَّ افترقنا، هذا كل شيء**"(٢). وفي مكان من النص، بعد وصف خيبات كثيرة وأحداث قد تبدو للمتلقي غير مترابطة، تقول: "**أريد نظاما وسط هذه الفوضى .أريد مشجبا لتعليق الذكرى..ماذا أريد الآن ..أن أرتب هذا العالم الضاج ...أقول لنفسي ..فلأسرد هذه الأحداث المجنونة سردا منطقيا ..فإذا بي أكتشف ألا أحداث هناك. مشاعر فقط. مشاعر تختزل الحياة كلها. أما مواقفنا الحاسمة معا والأحداث الضخمة فلا تكاد توجد**"(٣). إن المتأمل في المقولة السابقة، لعله يجد أول الخيوط التي تدفعه للقول إن النص السردي يخرج من إطار الرواية إلى جنس النوفيلا، فالكاتبة نفسها كأنها تشير لعدم وجود الأحداث الحقيقية التي قد تضع مناماتها في مصاف جنس الرواية بمقوماتها الحقيقية، وما تسرده ليس إلا محاولات متتالية لسرد ذكريات عالقة في ذاتها دون ترتيب منطقي أو تسلسل مقصود، ولعل ما يؤكد ذلك أيضا جملة التقنيات التي وظفتها الكاتبة في سرد النص، ومنها تقنيات الحلم، والاسترجاع، والسرد التكراري كما سيأتي ذكرها.

---

(١) الحارثي، جوخة، مناما<u>ت</u>، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ص٢٩.

(٢) نفسه، ص٧٨.

(٣) نفسه، ص٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما من حيث الحجم، فإن "منامات" قد وقعت في (١١٢) صفحة من القطع المتوسط، وهي بذلك تتجاوز الحد الأدنى للنوفيلا وتدخل في نطاق الرواية، غير أن المتصفح لكتابها لو استثنى الصفحات الفارغة والمساحات البيضاء والصفحات التي سبقت بداية النص، لوجد أن حجم النص فعليا لا يتجاوز (٨٥) صفحة فقط من القطع المتوسط، وهي المنطقة ذاتها التي تقع فيها النوفيلا، ولعل ما يعزى إليه تمكن الكاتبة من تأليف نص يصل إلى هذا الحجم، بالرغم من أن حكاية الرواية قد جاءت موجزة وشريطها السردي لا يتجاوز بضع صفحات، هو أنها وظّفت طرائق سردية عدة لحكايتها، ومن ذلك تقنية الأحلام أو المنامات التي دفعت بحكايتها نحو وجهات فنية وجمالية شتّى.

وتقنية المنامات أو الأحلام في السرد العماني، كما يلاحظ شبّر الموسوي، هي تقنية "تتكاثر في تلك القصص ذات التوجه الرومانسي أو ربما الجنسي التي لا يستطيع كاتبها أن يصرح برغباته العاطفية أو الجنسية فيلجأ إلى تقنية الأحلام"[١]، فهي "تجسيد مأساوي لأزمة التناقض بين الواقع الذي نحلم به ونتمناه، والواقع كما هو في الحقيقة التي لا نعلم عنها شيئا. فالإنسان يعيش عمره وهو مشوق إلى اكتشاف العالم المحيط به. ويتمنى واقعا أفضل من الواقع المعيش. فتجده يهرب أو يلجأ إلى الأحلام التي كثيرا ما يجد فيها تحقيقا للسعادة. مثل الحرية والكرامة التي يتمناها في الواقع. فلولا الحلم لانهارت شخصية الإنسان وتحطمت. لذا فالحلم له أثر في تخفيف حدة الانهيار"[٢].

(١) الموسوي: شبّر بن شرف، الوعي الفني وإشكالية القص في القصة القصيرة العمانية، ندوة القصة العمانية القصيرة وأفق التحولات ٢٠٠١-٢٠٠٦، ١٠-١١ نوفمبر ٢٠٠٦، مسقط- عُمان، نشر المنتدى الأدبي، مسقط- عُمان، ٢٠١٠، ص٤٦.

(٢) جورج، إيفلين فريد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، عمّان- الأردن، دار الشروق للنشر، ١٩٨٧، ص١٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتساءل وليد خالص في قراءة له للنص، عن الغاية من توظيف هذه التقنية في النص فهل تتحصن الكاتبة بالمنامات لتقول ما تريد قوله؟ وما يلبث أن يجيب: توالي الأحداث، ولا نقول تسلسلها، يهدي إلى هذا، إذ ليس هناك ضابط لتلك الأحداث سوى تدفق المنامات واحدا تلو الآخر بما تختزنه تلك المنامات من غرائبية، وبُعد عن المنطق، ودخول إلى عوالم عجيبة، فهي تخلق بتلك المنامات عالما موازيا ليس للكلام فيه حدود أو سدود، ويتساوى فيه المباح مع الممنوع(١).

إن كلّ منام من هذه المنامات التي فرغتها الكاتبة من شريط ذاكرتها، يتألف من مشاهد وصفية ومشاهد بصريّة يمكن اعتبارها بمثابة إضافات جمالية على النص، فهي تجيد تحريرها، غير إن ما يلاحظ هو افتقارها إلى الحدث الحقيقي أو الفعل الروائي، فهي، مثلا، حينما تطارد شبح أبيها داخل البرج العالي، تصوغ هذه المطاردة في مشهد وصفي جميل، تعززت الصورة فيه بصوت صفير الرياح وبعض الأصوات الغامضة الأخرى، ثمّ مطر هائل تشكّل من دموعها فتكاثف وسال على السلالم كسيل هادر، غير أن كل ذلك لا يعدو إضافة حلمية لا تقدم إضافة حقيقية تخدم بنية الحدث أو السرد. تقول: "**وكان يقعد على كرسيّ عظيم، زخرفته نقوش بارزة حفرت بعناية على خشبه، زهور ببتلات تتعمّق إلى القلب.. فراشات بأجنحة مزخرفة بدقة، وطيور تمتدّ أجنحتها حتّى أعلى رأسه... تفيض السكينة نوراً على ذلك المكان العالي، وعلى ذلك الوجه المطمئن، ولم أعد أمام بهائه إلاّ طيراً خاطئاً صغيراً تمرّغ عند أقدامه تكتب كلّ دمعة من حدقتيه كلمة أبي**"(٢).

---

(١) انظر: المعمري: سليمان، مدخل إلى الرواية العمانية، ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي: المشهد الروائي العربي، ١٧-٢٠ فبراير ٢٠٠٨، القاهرة-مصر، نشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١١، ص٢٠٠.

(٢) الحارثي، منامات، ص٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن السرد في النص ينهض من خلال الشخصية المحورية التي تروي حكايتها بضمير المتكلّم، ومن خلالها نرى بقية الشخصيات المحورية الأخرى التي تمثل مركز السرد، وهي شخصيات: الأم، والعمة، والأخت "مي". وعلى هذا النحو فإن الإخبار عن الأنا الساردة أو عن شخصيّة الساردة، يتمّ في الغالب عن طريقها هي، نظراً لهيمنتها على محاور الحكاية وتهميش شخصياتها إلا في حدود ضيّقة، فلم تتمكّن هذه الشخصيات من إخبارنا شيئاً عن صورة الساردة، إلاّ ما جاء عفواً على لسان: أختها ميّ وعمتها وأمها.

كما أن الشخصية المحورية لا تترك المجال للشخصيات الأخرى لتقديم نفسها، بل تقدمهم هي وكما تراهم، فهي تقدم شخصية العمة التي كانت سلوتها وشقيقتها في الفقد، والتي تزيد عليها بفقد ابنها حمد الذي أقسمت أن تشرب غسول قدميه إن عاد، فهي حينما تصفها تقول: "**عمتي الذكية المؤمنة ترتدي بدلة على شكل وردة ذهبية تغطي مساحة من أنفها المفلطح، وتبتسم بدل أن تبكي حين تتذكر أولادها الموتى**"(١).

أما شخصية الأم التي تزوجت من مقتدر حتى لا تتسول من إخوتها، والتي لم تكن علاقتها بابنتيها حميمة، كل ما نعرفه عنها وعن صفاتها وبُعدها عن ابنتيها، يصل إلينا غالبا على لسان الشخصية الساردة، تقول: " **كلمتني طويلا عن مي، عن قلقها عليها وعلى دراستها (لم نكن نعلم آنذاك أن مي ستتفوق ورغم ذلك لن يظلها سقف جامعة السلطان)، عن تفاهة هذه المشاعر، وعن إيثارها العزلة مؤخرا، وعصبيتها.. وكلام كثير هو مجرد حواشي وتكرار لما قالته سابقا، ولم أشارك، وما كان منتظرا مني، وحين استأذنت للخروج كانت العبارة قد ملأت فمي فسارعت بلفظها وقد أغلقت باب غرفتي علي: ماذا تعرفين أنت عن مي أصلا؟ انكببت على السرير: ماذا تعرفين**

(١) الحارثي، منامات، ص٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن مي؟.. ماذا تعرفين عني؟.. ماذا؟.. ماذا؟.."[1]، وتقول في مكان آخر: "**أرى وجه أمي الغض الحزين، وصمتها المطبق، ثم انسحابها إلى داخل الغرفة بهدوء، ظللتُ واقفة وراء أمي على مرمى الألم، وحين استدرت، نظرت في عينيها، وفي تلك اللحظة عرفت أنه اليأس. هذه الإنسانة العزيزة قد يئست وقلبي مليء بالعتب، عليَّ لإهمالي لها، وعليها لما لا أعرفه، وعلى اليأس إذ ينشب أظفاره في الأقرب، في من ينبغي أن يكون الأقرب، اليأس كصديق، صديق خان وغدر، خانني مع أمي، حسبت اليأس من كشفي، فإذا به هنا، في مقبض الباب تحت أصابعها المزينة بخواتم الماس، في صبغات شعرها، في مكياجها، في تمايل كأس الماء في يدها، وفي عينيها وقد خلعت عدساتهما اللاصقة"**[2].

والأمر كذلك بالنسبة لشخصية "مي"، التي أوصلتها مراهقتها في تعلقها بمدرّسة الرسم في المدرسة الثانوية حداً غير طبيعي، بينما تتحمل الساردة، تقلباتها النفسية وعبء الوظيفة من أجل أن تنفق على فساتينها وعطورها الباذخة، وبعد ذلك على دراستها في جامعة خاصة بدولة "الإمارات". تقول الساردة: "**حين استدرت كانت مي واقفة في منتصف المطبخ، بدا شعرها منكوشا، كانت حافية على البلاط، تضم يديها إلى صدرها كأنها تحاول السيطرة على ارتعاش جسدها. فستانها جميل، وجهها مشرب بالبراءة، دموعها حبات كبيرة ومتلاحقة كأن صوت تلاحقها هو صوت الماء المندفع من ورائي في المغسلة. قمت بحركات كثيرة لا داعي لها، لعقت شفتي، تنهدت، فرقعت أصابعي، نظرت إلى السقف، إلى الجدران، إلى البلاط البارد، وظلت مي ثابتة بوقفتها تلك، بفستانها ذاك، كأنها خرجت من إحدى الأساطير لتواجه ضعفي**"[3]، وتقول في

---

(١) الحارثي، منامات، ص ص٣٧-٣٨.

(٢) نفسه، ص٩٦.

(٣) نفسه، ص٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موضع آخر: "**مي تكبر خارج مربعها، ولأننا طالما رسمناه حولها لم نكد نصدق غدوها خارجه، وفجأة وجدنا ضلوع المربع محطمة ومي خارجها، إنسانة أخرى. اختفت الأرفف المليئة بالدببة والقلوب القطنية الحمراء، فرغت الأدراج من الأساور والقلادات المبهرجة، ذهبت القمصان الضيقة المضحكة وصور أبلة ليلى إلى غير رجعة، وكبرت مي بسرعة لا تصدق**"(١).

وبذلك، تصبح رؤية الشخصيات الأخرى لدى المتلقي هي الرؤية نفسها للشخصية الرئيسية، فهي المركز الذي نرى من خلاله الشخصيات الأخرى، وإن حدث وقدمت الشخصيات الأخرى شيئا عن نفسها، فهي لا تزيد أية معلومات عما تقدمه الشخصية الرئيسية. ومن ثم فإن تعمد الكاتبة سردها للأحداث من الداخل ومن خلال شخصية رئيسة واحدة أدى إلى إبراز الذات الساردة للراوية "الشخصية المركزية"، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم القصصي الذي ترويه، فكل شيء يقاس بالنسبة إلى موقع هذه الذات، فهي المعيار في كل شيء، نرى من خلالها كل الأشياء وكل الشخصيات، ولعل هذا الأسلوب هو ما جعل بعضهم يقرّب هذا النص من عالم السيرة الذاتية، فالعالم المروي في النص ينظر إلى الأشياء من حوله من جانب فردي واحد هو رؤية الشخصية الساردة.

الجزء الأول من منامات جوخة الحارثي، الذي يمثل في حقيقته الفصل الأول منها، وآثرت الكاتبة ألا تسمهُ ظاهريا برقم أو عنوان، لا يتجاوز أربع صفحات قصية، فهو يلتزم القصر والاجتزاء مما تقتضيه النوفيلا، ومما يسمح لها بالتشكّل والمحافظة على بنيتها الموجزة المختزلة. ومن دون مقدمات تضعنا بداية الفصل في قلب الحدث. تقول في بداية النص: "**بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر، رأيتني في المنام أخلع قميصا بيتيا لأعطيه خطيبته معتذرة**

(١) الحارثي، منامات، ص٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لها عن طول الاستعارة"[1]، وهي بذلك تتجاوز عادة الرواية في تدرجها أو تلكؤها في الوصول إلى الفعل السردي، ففي النوفيلا تكون الطريق إلى الأفعال والتحولات السردية أسرع، وأميل إلى البعد عن التردد أو التلكؤ أو التدرّج، تقول الساردة: "**حملت جرحي –اضطرارا لا اختيارا– وشما إلى الأبد، ومهما برئت من الألم أرى زرقة انحفاره التي كانت، وأبصر في لهبها الداكن سحيق الأذى الذي نلحقه بأرواحنا حين نحاول دمجها بأرواح أخرى**"[2].

إن هذه الطريقة في الالتزام بالمنظور الاختزالي وبسمة الاجتزاء، وبالمضي رأسا نحو الفعل السردي تميز سائر العناصر في نص منامات، فالوصف مثلاً يأتي مركّزاً، خالياً من الإطالة والإسهاب، وهو بذلك ينفي أية قشور أو إضافات مهما تكن ضرورتها لتركّز على عمق المشهد وعلى العناصر الأساسية التي يصعب الاستغناء عنها. إنها تركز على المفاصل وليس على المكونات المتمة، وتُعنى بما هو جوهري وأساسي وتنفي ما عداه.

إن نص "منامات" يقوم على مبدأ الاسترجاع أو الاستذكار، لذلك فإن الحكاية بأبعادها المختلفة كلها مستعادة عبر الذاكرة من زمن مضى، وكل ما يجمع بين الحوادث المستعادة هو أثرها المتبقي في الذاكرة والوجدان، ولذلك تروى بمنظور واحد، وهو منظور الراوي المتكلم، فالكاتبة تستعيد في نصها زمناً قريباً لم تفصح عنه بدقة، ولكنه لا يعدو زمن انفصالها عن الحبيب، ووفاة والدها، لذلك فإن الحادثة الأساسية التي تظل هاجس الساردة في مناماتها، هي حادثة الانفصال، فيأتي النص وكأنه محاولة لاستعادة الصورة نفسها، ولكنها ترد في سياق سردي فيه مستلزمات

(١) الحارثي، منامات، ص٨.

(٢) نفسه، ص٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السرد من إضافات وتحويرات لا تحتفظ بالحوادث كما هي، وإنما تعدّل فيها بما يؤدي إلى تضليل القارئ عن نسبة الحقيقة فيها.

إن طريقة التعامل مع الزمن في نص "منامات" من ناحية اجتزاء أزمنة قصيرة محددة، وتقديم مقاطع عرضية من مكوناته، أسهم في أن يأخذ هذا النص شكل النوفيلا، فلا أيام متتابعة ولا أزمنة متواصلة، تتطور الأحداث فيها وتتصاعد كما هو الحال في الروايات، وإنما أزمنة قصيرة مع إطلالات مكثفة على منتخبات من الأحداث المرتبطة بها، وهي جميعها محكومة باختيارات الكاتبة، وبما تقدمه الساردة غالباً، وبعض أشكال السرد الأخرى وإن كانت بطريقة محدودة، وكل ذلك لم يسمح بوضوح تعدد الأصوات كما هو حال الرواية في شكلها الطبيعي.

إن ما يلاحظ، أيضا، على نص "منامات"، هو تلك اللغة الشعرية التي استخدمت في الكتابة. فأتت، من جانب أول، متلائمةً مع الطابع الرومانسي الذي يشحن النص به، ومن جانب آخر تدعم فكرة تقريب النص من عالم القصة القصيرة. ويستطيع المتلقي أن يلمح تجليات تلك اللغة الشعرية من خلال مكونات النص المختلفة، فالكاتبة، مثلا، تدلف إلى فضائها السردي من خلال عنوان لافت لا يمكن تجاهله، وهو يستدعي كثيرا من الجماليات، ويقدم مفتاحا بل مفاتيح للمتلقي يتمكن من خلالها من فتح مغاليق النص، والتعامل معه بحيوية. فـ "منامات" الاسم النكرة ذو الدلالة على توجه سردي ينهض على التخيل للحظة مسروقة من وقت مستقطع، تكون فيه الذات حرة وطليقة من أسر الزمان والمكان والبشر، لحظة ذاتية وخاصة جداً، ولكنها في الوقت نفسه تعبير عن رغبة أو رغبات تسعى للتحرر من ضرورات الوعي الخاضع لاشتراطات المجتمع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن الوسائل الأخرى التي توظفها الكاتبة في النص لتصبغ عليه صفة الشعرية، الجري على نهج إدوار الخراط في لعبة هزج أصوات الحروف، حيث تتدفق في كثير من رواياته جمل وفقرات تنوّع على حرف بعينه أو أكثر، وهكذا تفعل الساردة في نص منامات مرارا. فمثلا تقول على لسان الساردة واصفة الأرض والحياة: "**مخيفة مخالبها المخبوءة في خب من السماوات وخبء من الأرض، خائنة خوانة وإن خبت فستخب من رماد الخُب وماء الخوابي، خلا بي مخلبها فخيل إلي أن في خيلائه لخبرا، وحين خبرت ما خفي كان قد أخنى علي الدهر**"(١)، ومثله أيضا في وصف يأسها: "**صحت من يأسي إني يائس، ثم استسلمت وسلّم، فلليأس سلالة وسكون، ساجٍ كليل لم يسرع ولم يسمُ بك بل وسمك بسيماء اليائسين وسار**"(٢). ومثل ذلك يتكرر في النص كثيرا، دون أن يضيف شيئاً سوى ذلك الجرس الموسيقي، وكأنه يشبه في ذلك منامات الساردة التي تدرك أنها منامات متكررة لا تقول مزيداً كل مرة، بل هي تمزقها بإتقان وحسب، بعد خراب علاقتها.

من جانب آخر توظف الكاتبة اللون ورمزيته في النص بأسلوب شعري عال، فهي مثلا حينما تصف غرفتها في بيت زوج أمها، تصفها بالصفرة، وكأنها تحاول أن تعكس أثر هذا اللون على نفسيتها ونفسية أختها، فتقول: "**غرفتي صفراء، أردتها زرقاء فكانت صفراء، كل شيء أصفر: الأثاث والفراش والستائر، الجدار، وحده الجدار به زرقة فاتحة**"(٣). وعلى عكس ذلك تماما، فهي حينما تصف غرفتها في بيت عمتها تقول: "**أسكنتها عمتها الحجرة الوحيدة على سطح المجلس، التي تعرف باسم الغرفة، فإذا قيل الغرفة لم يعن القائل غير المعلقة على سطح المجلس المطلة**

---

(١) الحارثي، منامات، ص٦٢.

(٢) نفسه، ص٦٢.

(٣) نفسه، ص٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نافذتها الوحيدة على الجبل، تلك النافذة المقسم زجاجها إلى مربعات لكل لون، فإذا ما ألصقت وجهها على الأول تلون الجبل بالأحمر، وسقطت منه الحمم وثارت تنانينه وحيواته الباطنة، وإذا ما ألصقته بالمربع الثاني رأت الجبل الأزرق، وقد اتحد فيه السماء والبحر، وسالت مياهه ألقا صافيا، وشهقت الأمواج على حواف الحصا، وإذا ما ألصقت وجهها على المربع الأخير نظرت الجبل وقد انشق عن الجنان، وسقط فردوسه على الأرض الجرداء، ومارت بواطنه بسر الشجر وحياة الأغصان. وحين تهز رأسها ذات اليمين وذات الشمال تتداخل الألوان وتمتزج السماء بالجنة والنار"[1]، وبالتالي فإن المتلقي يدرك ذلك الفارق الشاسع بين الغرفتين من حيث التأثير النفسي.

إن ما نراه من خلال القراءة الداخلية لنص "منامات"، أنه ينتمي إلى جنس النوفيلا، فالنص قد اعتمد على المنظور الاستعادي الذي يؤدي إلى انطباع موحد، فضلاً عن محدودية الحوادث وقلتها، وانتقائيتها الشديدة، ثم إن ثمة اختزالا واجتزاءً يخص أنماط السرد القصير، بالإضافة إلى تعتيم دور الشخصيات الرئيسية في النص وأحادية الصوت.

٣) **ديازبيام، لحسين العبري**:

إذا كان الحجم هو المعيار الشكلي لتصنيف النص ضمن جنس الرواية، فإن نص "ديازبيام" بالنظر إلى طوله لم يستوف الحد الأدنى من عدد الصفحات ليدخل ضمن جنس الرواية، فقد بلغ عدد صفحاته (٩٤) صفحة من القطع المتوسط، وبالنتيجة لا يمكن إدراجه ضمن جنس

(١) الحارثي، منامات، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرواية، غير أن معيار الطول وحده –كما سبقت الإشارة– لا يكفي، فالمضمون يعد جزءاً مهماً في نوعية تحصيل المعرفة وموضعها ضمن نسق معرفي معين.

إن فكرة السرد وحكايته في النص تبنى على تتبع ما تقوم به الشخصية الرئيسية الوحيدة التي يبدأ بها النص وينتهي، ولا أبالغ إن قلت إنها الوحيدة، فكل ما يقدمه النص من أحداث هو تتبع لتصرفات وسلوكات دون روابط حقيقية، أو حدث حقيقي، وجل ما يدركه المتلقي أنها تعاني من مشكلة نفسية. فالشاب الذي يقدمه النص يشاهد الناس من مكانه في مئذنة المسجد ، ثم ينزل إلى الأرض ، ويرى الناس كيف يسّلم بعضهم على بعض، وبعد ذلك يغادر إلى منزله ليلقي السلام على والده، ويستلقي على السرير. وفي غرفته يراقب حركة العنكبوت، ويذهب إلى دورة المياه ويرى صورته في المرآة المعلقة، ومن ثم يعود ليتصفح بعض قصاصات الورق التي كتب عليها بعضا من خواطره، لينفعل بعد قراءتها فيقتل العنكبوت بلوح خشبي، ويدخل غرفة أخرى في البيت، ليرى فراشا يتكوم تحته شخص لا يفصح النص عنه، فينقض عليه طعنا بسكين كان يحملها، وأخيرا يساق إلى مستشفى للمجانين ليعرض على الطبيب الذي يقدم له ورقة بيضاء مكتوب عليها: "Plan: Diazepam 5mg".

إن النص يفتقر بصورة واضحة إلى أحداث حقيقية تقربه من جنس الرواية، فما يقدمه هو كم كبير من الأوصاف للشخصية وآرائها. وقد أدى افتقار النص لأحداث تشكل الحكاية وتنمو معها، إلى غياب الشخصيات داخله، ولعل ذلك يبدو طبيعيا في هذه الحال، فلا يمكن أن توجد شخصيات دون أحداث تقوم بها أو تتفاعل معها، الأمر الذي يُفقد النص أهم خصائصه التي تقربه من جنس الرواية، فباستثناء شخصية الأب الثانوية لا توجد سوى الشخصية الرئيسية، وشخصية الأب شخصية ميتة، فهي لا تتصاعد ولا تنمو ولا حتى تعبر عن صوتها الخاص، كل ما يصل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى المتلقي عن هذه الشخصية هو صوت الكاتب نفسه، الذي اختار أن يعبر عنها بصوت آحادي طوال النص، وهو ضمير الغائب. ولعل هذه حجة أخرى تبعد النص عما نسب إليه من جنس الرواية، فالرواية يلزمها تعدد للأصوات، وهذا ما يفتقر إليه نص ديازبيام.

إن الشخصية الرئيسية كما تصل إلى المتلقي، شخصية متضخمة ومتعالية إلى أبعد ما يكون، يقول السارد واصفا شخصية الشاب: "**ولما كان حساساً، وعاشقاً للحرية، ولا يستطيع أن يكون حي بن يقظان، ولا حتى أبا العلاء المعري .....**"[١]، وفي مكان آخر: "**وكونه منفتحاً، وواسع الرؤية .....**"[٢]، وفي مكان ثالث "**إنه يدرك أنه يكتب لعصر آخر .....**"[٣]. والشخصية على لسان ساردها توزع نظرياتها وأحكامها وآراءها التي تحتقر الآخر ، لترتفع هي وتطمئن إلى أنها وحدها من رأت كل شيء، يقول: "**ولعله لهذا كان يقدّر ديستيكوفسكي وجوركي، ويحتقر تولستوي وموباسان وفلوبير ومحفوظ، وينزع إلى عدم الاعتراف بجيمس جويس والدوس هكسلي وماركيز، ويحيره ألبير كامي وهمنجواي، ويصيبه بالغثيان كونديرا وموارفيا. لقد كان ديستيكوفسكي يكتب ليعيش، وهذا ما يجعل لكتابته معنى أما الآخرون فيبدو أنهم يتسلون**"[٤].

إذاً، فالسارد هو من يخبرنا كل شيء عن الشخصية، يصفها لنا كما يريد، ويسقط عليها ما يريد، دون أن يتيح لها أن تقدم نفسها من خلال أحداث أو مواقف يفهمها القارئ ويستنتج من خلالها طبيعتها وصفاتها.

---

(١) العبري، حسين، ديازبيام، بيروت– لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٠، ص١٤.

(٢) نفسه، ص١٤.

(٣) نفسه، ص٢١.

(٤) نفسه، ص٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شخصية الأب قدمت هي الأخرى بعين السارد، فأراد لها طوال النص ألا تحرك شفتيها لتنطق بكلمة واحدة، وكل ما يرد عنها مجرد إشارات لها، يقول السارد: "**وألقى والده السلام عليه بطريقته ذات الزوايا، وكأنه يهم بالخروج. وكان حاملاً عصاه، وقد تكوم مصره الأبيض على رأسه. وتشابك زغب طرفه بلحيته النافرة ففرق جانبها إلى نصفين. ولم يحرك هو شفتيه، ولم يكن قد سمعه، إلا أنه خمن ما يقول ، فردود أفعال والده قابلة للتنبؤ**"(١)، ويقول في مكان آخر واصفا شخصية الأب: "**وكان والده شديد التعقل، ولا يرى أبعد من أنفه، وطيباً إلى حد البكاء، ومواطناً صالحاً بشهادة شرطة المرور، ومنحنياً للسلطة ككل مواطنينا**"(٢).

وعليه، فإن نص "ديازبيام" يخل بشروط البناء الروائي بلا شك، حينما يتناول شخصية واحدة في مجال جغرافي ضيق هو المنزل أو الغرفة، وهو يغفل جانبا مهما من حياة الشخصية، أي علاقاته بالآخرين، باستثناء علاقته بشخصية الأب التي قُدمت في صورة باهتة لم يتبين المتلقي من خلالها طبيعة العلاقة بين الشاب وأبيه.

إن الزمن السائد في النص زمن نفسي يأخذ إيقاعه من إيقاع النفس، وجاء متداخلاً غير منتظم، فهو يبرز من خلال التداعيات المتكررة للشخصية الرئيسية، فيحضر الزمن الماضي وكذلك الزمن الحاضر وحتى زمن المستقبل، ولكن بطريقة تخلخل المسار الطبيعي للزمن، كما إن انحباس الزمن داخل المكان المغلق أسهم في قصر النفس القصصي، مما جعل النص يولد على هذه الشاكلة متجاوزاً طبيعة القصة القصيرة، وعاجزاً عن اللحاق بمستوى الرواية.

---

(١) العبري، ديازبيام، ص٢٠.

(٢) نفسه، ص٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن طريقة التعامل مع الزمن المختزل. والحرص على تقديم المادة السردية من خلاله، أحد الخيارات التي جعلت الكاتب يقدم نصه ضمن شكل النوفيلا، فالزمن الموجز لا يسمح للتفاصيل أن تمتد، وفي مثل هذه الحال يكون المنظور انتقائيا، إذ يقتضي قصر الزمن أن يمر السارد بالعناصر الأساسية ثم يتركها، دون أن يربطها بغيرها، ولهذا فإن السارد لا يقدم عللا وأسبابا، وإنما يبني خلاصات.

أما فيما يخص طبيعة المكان في نص "ديازبيام"، فإن السارد يهمل التفاصيل العديدة التي يثيرها عادة الفضاء الروائي وتصنع عالم الرواية الخاص، فالهيئة التي يحضر بها المكان تنسجم مع طبيعة العناصر الفنية الأخرى للنوفيلا، فهو بصورة عامة معتم، وليست هنالك سوى أشياء بسيطة متناثرة ترد هنا وهناك: مئذنة، مسجد، ساحة، طرق ملتوية، أروقة ضيقة، جدران، غرفة، بيت، باب، حمام، سرير ..إلخ، وبالمؤكد أنه ليس ثمة شيء يدل على أن المكان عماني، ففي كل البلدان توجد غرف وجدران وطرق وساحات وأبواب ومآذن[١].

ومن الملامح التي يستعيرها نص "ديازبيام" من عالم القصة القصيرة المعاصرة، هو شكل النهاية التي اختارها الكاتب للنص، فنهاية ديازبيام نهاية مفتوحة، لم تصل بالمتلقي إلى نتائج وحلول كما هو في الرواية عادة.

إن نص "ديازبيام" يفتقر إلى الكثير من العناصر التي تجعل منه نصا روائيا حقيقيا، فهو لا يمتلك أحداثا متصلة، ولا تعددا في الشخصيات، ولا أفعالا تقوم بها هذه الشخصيات، كما أن زمنه بسيط وغير متحرك، وأمكنته عامة تفتقد للتفرد. تقول جوخة الحارثي عن النص إنه: "مليء

(١) انظر: الغيلاني: ناصر بن صالح، قراءة في عمل ديازبيام، على شبكة الإنترنت ١١ سبتمبر ٢٠٠٤، http://eid.4t.com/diazpiam.htm.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باستعراض الأفكار والمشاعر، ولا شيء آخر، فلا اتكاءات على شخصيات أو أي نوع من الأحداث، لهذا السيل المتدفق من الأفكار والمشاعر، هذا ما قد ندعوه ذاتية الطرح"[١].

ثالثا- حلقة القصص القصيرة (المتوالية القصصية):

- ١ -

في المنطقة الوسطية ما بين القصة القصيرة والرواية، وهي المنطقة التي تقع فيها النوفيلا، تقع كذلك "حلقة القصة القصيرة" "Short Story Cycle"، أو كما يطلق عليها بعضهم "متوالية القصة القصيرة"، أو "المتوالية القصصية"، أو "مجموعة القصص القصيرة المتكاملة"، أو "الروفيلا"، "فإذا كانت النوفيلا هي الصورة المباشرة من العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، فإن حلقة القصص هي الصورة غير المباشرة"[٢].

وتعرّف حلقة القصة القصيرة بأنها "مجموعة من القصص التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يعتدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى"[٣]، فهي "ليست مجرد مجموعة قصص كما أنها ليست رواية، بل ينهض بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة القصيرة المستقلة المغلقة من ناحية، ومتطلبات الرواية المترابطة والمفتوحة من ناحية

(١) الحارثي: جوخة، القصة القصيرة العمانية بين الهموم الذاتية والتطلعات الجماعية، على شبكة الإنترنت ١٨ أغسطس ٢٠٠٥، http://om.s-oman.net/showthread.php?t=189806.

(٢) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٢٦٧.

(٣) نفسه، ص٢٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى"[١]. إن الأمر المحوري في حلقة القصة القصيرة هو أن ديناميكاتها قائمة على التوتر بين الوحدة والتنوع. فالقصص المفردة لا تفقد تفردها واستقلالها؛ بل تعمل على توسيع السياقات والشخصيات والرموز والثيمات الموجودة في القصص الأخرى. ولا بد أن يُنظر إلى الحلقات القصصية "لا على إنها روايات فاشلة؛ بل إنها تهجينات متميزة تجمع بين متعتين مختلفتين من متع القراءة: متعة الإطار المغلق لكل قصة على حدة، ومتعة اكتشاف الاستراتيجيات الأوسع التي توحد والتي تتخطى الثغرات الواقعة بين القصص"[٢].

ويشير دومة إلى أن قارئ حلقة القصة القصيرة: "يتابع القصص وكأنها أجزاء متحركة على لوحة واحدة، أو قل إنه يقرأ المجموعة في حركة ذهاب وإياب مستمرّة بين القصص لا بدّ للقارئ أن يظل في حركة بندولية بين هذه الأجزاء المتحركة، ويقرأ المجموعة من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها. أو قل إنه ينتقل من كل قصة في المجموعة إلى بقية القصص"[٣].

ويمكن للقارئ أن يميز بين ثلاث نوعيات من حلقات القصص، وفقاً لدوافع مؤلفيها في تنظيمها وترتيبها، ووفقاً للمرحلة التي ظهرت لهم فيها الفكرة الموحّدة بين القصص، فهنالك الحلقة المؤلفة منذ البداية على أنها كُلٌّ متصل، مثلما تؤلف الرواية في الغالب، أي أن المؤلف حينما كتب القصة الأولى في المجموعة، كان في تصوره المخطط الشامل لمجموعته، وكيف تشكل هذه المجموعة كلاً متصلاً أو حلقة. ويتمثل النوع الثاني في الحلقة التي يبدأ المؤلف في كتابة قصصها مستقلة بعضها عن بعض، لكنه يكتشف بعد قليل الخيط العميق الذي يربط بين قصصها، فيكملها

(١) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٢٦٧.
(٢) نفسه، ص٢٦٩.
(٣) نفسه، ص٢٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في النهاية متعمداً؛ ليصل هذا الخيط الرابط إلى مداه ويكتمل تصميم المجموعة، وربما ينشرها على أنها رواية. في حين يمثل النوع الثالث تلك الحلقات التي تُجمع وتُرتب لتشكل نسقاً ما[١].

ومن جانب آخر، يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من حلقات القصص، وفقاً لشكل القصة القصيرة الداخلة في بنائها، وهي الحلقات القصصية التي تتألف من مجموعة من الحكايات، والحلقات التي هي عبارة عن مجموعة من المشاهد أو اللوحات، والنوع الأخير من الحلقات هو ما يأتي في شكل مذكرات. ويُلاحظ أن النوعية الأولى تميل إلى استخدام آليات الربط الموجودة في الحكايات الشعبية والملاحم، بينما تميل النوعيتان الثانية والثالثة إلى استخدام آليات مستمدة من الغنائية ودواوين الشعر الغنائي، إلا أن النوعيات الثلاث تشترك في شيء أساسي، هو أن نصوصها ليست قصصاً قصيرة من النوع الكلاسيكي، الذي يعتمد على حبكة الأزمة الواحدة المغلقة والمكتفية بذاتها، بل تتطلب – على العكس – انفتاحاً على ما يجاورها من نصوص[٢].

- ٢ -

مهما يكن من أمر، فإن "أول ما يصنع إطاراً لمجموعة من القصص، ويفضي بها إلى تصميم كلي واحد يقترب من الرواية، هو دورانها حول ثيمة محورية واحدة"[٣]. إن حلقات القصص القصيرة لا تعطي لحياة الكاتب ولا للمكان الذي ارتبط به صورة مكتملة وكلية ومتسقة كتلك التي

(١) انظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص ص٢٧٤-٢٧٥.
– وانظر: أمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ص١٥٨.
(٢) انظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٢٨٠.
(٣) نفسه، ص٢٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعطيها الروايات الكلاسيكية، وإنما تقدم شذرات متفرقة وموزعة على القصص المختلفة، ويصبح على القارئ أن يجمع هذه الشذرات ليبني عالم الكاتب ويصنع الإطار أو التصميم الكلي لمجموعته[١]. وقد لا تتناول القصص جميعها الموضوع نفسه بشكل حاسم ومتصل، ولكنها تحوم حوله، فتتكرر الشخصيات والأحداث والصور والأماكن والعبارات نفسها، وإن كانت في سياقات جديدة ومن زوايا متعددة[٢]، الأمر الذي يفضي إلى تعميق الثيمة المحورية وإضاءة إحساس القارئ بها، ودون أن يتناولها الكاتب في صورة مباشرة ومتصلة كما يحدث في الرواية.

وتشكل التقنية التي يتبعها الكاتب في ربط القصص القصيرة بعضها ببعض، عاملا مهما في تشكيل المتوالية القصصية، "فإذا غلب على المجموعة ضرورات الوحدة البنائية والعلاقات السببية والمتطورة، على حساب الاهتمام بالقصة القصيرة بوصفها وحدة دينامية مستقلة ومتكاملة، فإن ذلك يحول القصة القصيرة إلى مجرد أداة غير مساعدة، تقوم بوظيفة الفصل الروائي في تشكيل الخطاب، وهو ما يقرب المجموعة إلى أن تكون رواية. في المقابل نجد أن اهتمام الكاتب بالقصة القصيرة وتغليب استقلاليتها على حساب الإطار العام من شأنه أن يحول العمل إلى مجرد كشكول، يضم مجموعة من القصص القصيرة المتناثرة ضمن مجلد واحد. وفي الحالتين يكون الكاتب قد تخلى عن النوع المزدوج من الكتابة"[٣].

إضافة إلى ما سبق، فإن حلقة القصص القصيرة على تكاملها الفني، تستخدم بعض التقنيات البسيطة التي تميزها وتضفي عليها طابعها الخاص، وذلك من قبيل العنوان الرئيسي الذي يعتبر أحد العناصر المهمة للبناء الفني، ويأتي غالبا مؤشرا أساسيا للثيمة التي تدور حولها

---

(١) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٢٧٧.

(٢) نفسه، ص٢٧٧.

(٣) واصف، القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل، ص ص٤٩-٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصص، بالإضافة إلى الرواة المشاركين، والشخصيات المساعدة التي توجد في كل قصة من قصصها، والصور المختلفة التي تتجمع في النهاية في بؤرة الحدث الرئيسي الذي لا يخرج عن إطار المكان والزمان الروائي المستخدم في نسيج النص[١].

كل ذلك يمكن أن يجمع القصص بعضها مع بعض لتكون في النهاية إطارا سرديا حكائياً لحلقة القصص القصيرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١) **عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، لسليمان المعمري**:

تتكون مجموعة قصص "عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل" من (١٣) قصة قصيرة تتداخل وتتقاطع فيما بينها لتلتئم في خط سردي واحد؛ فكل قصة قصيرة منها بمثابة حلقة يطل القارئ من خلالها على جانب من جوانب حياة "عبد الفتاح"، لتؤلف في مجملها مشاهد متصلة بعضها ببعض، تضيء جوانب من حياة الشخصية الرئيسية تمتد منذ طفولتها وحتى مراحل متقدمة منها.

إن طبيعة شخصية عبد الفتاح، الذي تدور حوله القصص جميعها، يسكنها الخوف، وهو إنسان وحيد منكفئ إلى الداخل، يعيش حياته في مونولوجات داخلية، كل ما فيها تأمل ساخر من نفسه وممن حوله، غير أن له نظرة متفردة إلى الحياة، على الرغم من دائرة التكرار التي يعيش

(١) انظر: يوسف: شوقي بدر، الرواية الاجتماعية واستلاب الواقع، على شبكة الإنترنت ٢٤ مايو ٢٠١٠،
http://www.nourallah.com/muslims-news/2/57832/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيها، وهو يمتلك أحلاما كثيرة لكنها مهزومة، لذلك فهو يسخر منها على الدوام، ويسخر من نفسه كذلك، وسخريته تلك حادة، ولكنها في الوقت نفسه مضحكة في التقاطاتها.

ولعل أولى السمات التي تجعل من حلقات هذه المجموعة تقترب من جنس الرواية، هو دورانها حول ثيمة واحدة، وهي ثيمة الخوف الذي يسكن شخصية عبد الفتاح. كما أن الراوي في جميع القصص لا يتغير بالرغم من تغير ضمائر الحكي وأصواته، كضمير المتكلم، نحو ما هو في قصص: (حرية شخصية، الفاشيست، جدي والعريش، أقول وقد ماتت بقلبي حمامة)، أو ضمير الغائب كما في قصص: (امبااااع، عطس، الأبيض والأسود، الصابونة، كاريزما، خطأ فادح، المنبه، الخروف الضائع، العزاء)، فالراوي في الحالتين راوٍ عليم يعيش بين أشخاصه وأماكنه، ولا يحتاج إلى تقديمهم بوصفهم أشخاصا وأماكن في قصة، بل يبني على المعرفة المشتركة بينه وبين جمهوره الذي يعيش معه عملية الوصف.

إن المتلقي لحلقات هذه المجموعة يجد أن الكاتب قد عمد إلى رسم خطوط البناء الفني في تشكيل سردي تتابعي أو تعاقبي، تتوالى فيه الأحداث والمشاهد اليومية بمفارقاتها الإنسانية، وحوادثها السيئة أو المأساوية في بعض الأحيان، والنابعة من ممارسات الشخصيات النمطية التي تعيش في محيط شخصية عبد الفتاح، فهذه الشخصيات رغم بساطتها، إلا أن لها سطوتها، وممارساتها الخاصة والعامة، وهذه الممارسات تتفاعل مع ما يدور داخل عوالم شخصية عبد الفتاح من خلال مشاهد فرضتها طبيعة الحياة الاجتماعية التي يعيشها في المكان والبيئة التي وُجد فيها، والشخصيات التي مارس معها صنوف الحياة كافة منذ حداثة سنّه. إذاً، فالكاتب لم يختر بناء الحكاية في القصص مجتمعة على النمط التقليدي القائم على التسلسل المنطقي، وعلى المادة

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحكائية الواحدة، بل اختار بناء يقوم على التعاقب. ويمكن الإشارة إلى هذا التعاقب بحكاية مركزية تقوم على مكون روائي مهم هو شخصية عبد الفتاح المنغلق التي تتكرر في جميع القصص.

وشخصية عبد الفتاح في القصص شخصية روائية ، وذلك لأنها تقوم بدور محوري، وهي شخصية لها أفعالها وأحداثها التي تمتد بطول الكتاب، وهي شخصية موصوفة من داخلها ومن خارجها، كما أنها تحيط بها مجموعة من الشخصيات الروائية الأخرى التي ترتبط بها من جهة، ومن جهة أخرى لها عالمها الخاص، وقد بُني بعضها بما يسمح بتطورها وتوسيع آفاقها وامتدادها، ومن تلك الشخصيات، شخصية الأب، وشخصية الشيخ.

إن الكاتب يلجأ إلى توظيف أسلوب السخرية والمفارقة في حلقاته القصصية جميعها، ويتخذ في ذلك أساليب صريحة مباشرة، أو ضمنية يتوصَّل إليها عبر عدد من أنماط التعبير التي تدلّ على مهارته في الاعتماد على بلاغة السخرية، فكثيراً ما تختفي السخرية في تضاعيف اللغة، فتأتي متوارية خلف جدية ظاهرية، لتضفي على حلقات القصص سمة جمالية. ويلحظ المتلقي ذلك منذ بداية مواجهته للعنوان الرئيس، فالمعنى المعجمي الظاهري للعنوان قد يعطي للمتلقي من خلال الجملة الاسمية التي يتألف منها دلالةً على أن شخصية عبد الفتاح لا تحب الخوض في تفاصيل الأشياء، كما أنه قد يشي بوجود تضاد ظاهري بين كلمتي الفتاح والمنغلق، وقد يذهب المتلقي إلى أن إضافة كلمة "عبد" لكلمة "الفتاح"، ووصفه بالمنغلق قد تجعل من الكلمتين متوازيتين في المعنى، ومتشابهتين، غير إن القارئ بمجرد دخوله إلى عوالم السرد يدرك روح المفارقة بين العنوان والقصص فالجزء الأول من العنوان "عبد الفتاح المنغلق" وهو عنصر الشخصية المتكررة في القصص جميعها، هو حقاً شخصية منغلقة على ذاتها، ولكن المكون الثاني من العنوان "لا يحب التفاصيل"، فإنه يتحلل في النص باتجاه معاكس لدلالته التي قيلت مباشرة عند أول قراءة لها،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالنصوص تكشف لنا أن عبد الفتاح المنغلق شخص مغرق في التفاصيل الدقيقة، وتائه في دوامة التفاصيل التي قطعته عن التواصل مع العالم. يقول –مثلا– ممهدا لسرد حكاية الحمامة التي قتلها ذات يوم دون قصد: "**أنا واثق أنكم لستم بحاجة لمن يسرد لكم حكاية تافهة عن حمامة ميتة، لأن هذا أمر عادي.. بل إن بعضكم قد يكون خارجا الآن من مطعم فاخر بعد أن التهم وجبة حمام مشوي دسمة، دون أن يرّف له جفن أو يخطر بباله سؤال بسيط من قبيل: من أين جاء الحمام الذي أكله.. حسنا.. أنتم لستم بحاجة، ولكني جدُّ محتاج لأسرد حكايتي قبل أن يتفاقم هذا الانهيار الذي أحسه يزلزل روحي من الداخل.. ومع هذا، يلزمني التنبيه إلى أن ما سأقوله لا دخل له بكلام صديقي هنري جيمس الذي يتفاخر بأنه يرصد انهياره الخاص زاعما أنه يسرد المرء انهياراته فإن كل شيء يمكن أن يكون مفيدا!.. وعموما هو ليس هنا الآن لأسأله عن الفائدة التي يمكن أن يجنيها قاتل حمام من سرده حكاية الحمامة التي قتلها!.....**"[1].

يستطيع المتلقي أن يدرك مقدار التفاصيل التي حشدها الكاتب على لسان عبد الفتاح في تمهيده للحكاية التي يحاول أن يسردها، وذلك كالآتي:

- يعترف بأن حكايته تافهة، وقد تكون عادية، وهي تدور حول حمامة ميتة.
- يصف من يتحدث إليهم بأنهم ليسوا بحاجة لأن يسرد عليهم القصة، وأنهم قد يكونون خرجوا للتو من مطعم فاخر، وقد التهموا وجبة دسمة من الحمام المشوي، دون أن يرّف لهم جفن أو يخطر في بالهم من أين جاء الحمام الذي أكلوه.

(١) المعمري، عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، ص٤٩.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- يبرر سبب سرده للحكاية، فهو يخشى أن يتفاقم الانهيار بداخله، وهو انهيار يحسه يزلزل روحه من الداخل.

- ينبه إلى إن الانهيار الذي يتحدث عنه لا دخل له بكلام صديقه هنري جيمس، الذي يتفاخر بأنه يرصد انهياره الخاص، زاعما أنه حينما يسرد المرء انهياراته فإن كل شيء يمكن أن يكون مفيدا.

- يود لو أن هنري جيمس موجود ليسأله عن الفائدة التي يمكن أن يجنيها قاتل حمام من سرده حكاية الحمامة التي قتلها.

إن كل هذا الانغماس في عالم التفاصيل الذي يسوقه الكاتب بأسلوب روائي بحت، يكشف لنا أن العنوان كان عنوانا تهكميا ساخرا من طبيعة هذه الشخصية التي تدور حولها حلقات القصص.

من جانب آخر ينبغي الإشارة إلى أن عنوان "عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل"، ليس عنوانا لإحدى الحلقات الداخلية، بل هو عنوان يقود إلى فهم طبيعة العلاقة بين تلك القصص المتصلة بعضها ببعض.

ويغلب على لغة السرد في الحلقات القصصية عموما، أسلوب الوصف بأنماطه المختلفة، فلا تكاد تخلو فقرة من ذلك، وهو أسلوب أقرب منه إلى جنس الرواية، ولعل طبيعة سرد التفاصيل التي يقوم عليها جوهر هذه الحلقات –كما أشير سابقا– هو ما يستلزم ذلك الوصف. يقول السارد: "**رأيت دشداشة بيضاء معلقة في مشجب كرجل مشنوق، تتدلى من جيبها الأيمن فاتورة، ومن الأيسر فاتورة أخرى.. تسمرت مكاني من الهلع وخرج مني صوت يشبه المواء: أنا آسف، لم**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أقصد الدخول مياو.. وسمعت نباحا يخرج من الدشداشة المعلقة فارتعدت فرائصي وفررت مذعورا خارج العريش، ووصل إلى أمي وهتفت وأنا ألهث: أعيديني إلى رحمك.. ففعلت عن طيب خاطر، ولكنني لم أرتح للنوم متكوما بطريقة الجنين فرفستها وخرجت.. ورأيت القرية كلها تجري ناحية عريش جدي فركضت وراءهم.. كانوا يقفون صفا أمام العريش.. كلما دخل واحد خرج مفزوعا يطارده نباح الكلب.. وما هي إلا سويعات حتى سمعت القرية كلها تموء مثلي فحمدت الله وشكرته"(١).

إن وصف عديد من المظاهر بالتفصيل، والوقوف مطولاً عندها، هو ملمح آخر من ملامح اتساع العالم السردي. فالوصف يسهم في بطء الزمن ومن ثم اتساع المساحة السردية، كما يسهم أيضاً في اتساع الفضاء النصي، وهو ما يصعب حدوثه ضمن الإطار السردي الضيق للقصة القصيرة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

٢) لا يجب أن تبدو كرواية، لهلال البادي:

لا تتبع مجموعة "لا يجب أن تبدو كرواية" نموذجاً روائياً من حيث البناء، بل إن عنصر الاستقلال هو الغالب على قصص المجموعة، فلكل قصة كيانها المستقل والمكتفي بذاته. ومع ذلك فالمجموعة تخلق وسائلها الخاصة التي تحقق لها التماسك والوحدة كعمل متكامل، ويمكن للمتلقي أن يستنتج ذلك من خلال مجموعة من السمات الفنية المشتركة بين قصص المجموعة، وهي السمات التي تجعل من عالم المجموعة عالماً واحداً وكأنه نسيج متكامل تتعاون حلقاته في صياغة

(١) المعمري، عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، ص٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عالم واحد، كأنه عالم رواية، الأمر الذي يدعو إلى تناولها وفق تصور نقدي واع بالقوالب والأشكال والامتدادات التي حققها التقاطع والانفتاح بين جنسي القصة القصيرة والرواية.

إن المتلقي يجد نفسه في مواجهة عنوان رئيس قد يبدو مربكا بعض الشيء، فصاحب الكتاب الذي أقر له على غلافه الخارجي بأنه ينتمي إلى جنس القصص القصيرة، يعود ويؤكد من خلال عنوان رئيس بأن ما ضمه هذا الكتاب يجب أن لا يبدو كرواية. فالهاجس الذي يسكنه بأن ما كتبه ليس رواية، فهو يشير إلى أنه قام بإجراءات وتقنيات حالت دون أن يكون نصا روائيا كاملا.

إن الكاتب ينطلق من خلال وعي حاد بالفروق ما بين جنسي القصة القصيرة والرواية، وهو يدرك أن الكتاب ينتمي إلى تلك المنطقة الوسطى ما بين القصة والرواية، إذاً، فهو ينتمي إلى تلك الفئة من الكتّاب الذين يدركون ماهية ما سيقومون به قبل بداية الكتابة، وقد أشار دومة إلى تلك الفئة أثناء تقسيمه لحلقات القصص القصيرة وفقا لدوافع كتابها.

ما ينبغي الإشارة إليه هنا، أيضا، هو أن هذا العنوان الرئيسي الذي حمل اسم الكتاب، هو في حقيقته ليس عنوانا لإحدى القصص التي ضمنها، وإنما هو مؤشر أولي يدل على طبيعة السرد الممتد داخل القصص.

إن السمة الأولى التي تذهب بهذا الكتاب إلى جنس حلقات القصص، هو دورانه حول ثيمة واحدة، هي ثيمة الموت، فهي تحضر في جميع الحلقات دون استثناء، غير أن الموت الذي يرسم الكاتب أبعاده هنا ليس ذلك الموت الذي نعرفه بمفهومه الحسي، بل هو موت من نوع آخر يتسرب إلى نفوس شخصياته فيجعلها مستسلمة لكل شيء، فهو لا يقتلها حسيا، ولكنه يفرغها من جوهرها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنساني فتعيش وكأنها ميتة. يقول: " **أفقت متحسسا نفسي: لا زلت حيا... دعكت عيني كي أتأكد بأنني فعلا لا زلت حيا: قدماي موجودتان تتحركان بكل سهولة، وذراعاي موجودان يعبثان في الهواء! ووجهي... لا زال موجودا كما هو، مثلث بلا زوايا حقيقية**"[1]. إن الحلقات جميعها تشي بصراخ الذات وشكواها من الموت الذي يسكنها، ليصبح فعل الكتابة بعد ذلك هو ملاذها الذي تجرب من خلاله أنها ما زالت حية بالفعل.

يعمد الكاتب في أغلب حلقات القصص إلى تقسيمها إلى عناوين داخلية أو أرقام مختلفة تفصل بين فقراتها، ونرى ذلك في قصص: "حكايات الرمل"، و"حادث"، و"على مربعات مشي"، و"في الغد"، و"إهانة، طراوة جرح"، وهذه تقنية أقرب إلى الرواية منها إلى القصة القصيرة التي ينبغي أن تكون وحدة ملتئمة شكلا ومضمونا، تروي خبرا تتصل أجزاؤه بصورة مباشرة، لذا فهي تكتب في صورة نص لا تبدو له أجزاء منفصلة تحتاج إلى ما يربط بينها.

إن ما يقربها كذلك من جنس الرواية، هو تعدد الأحداث في القصة الواحدة. فيستطيع المتلقي أن يلحظ بأن كل قصة من القصص تحتوي على حدث رئيسي وأحداث أخرى تسير معه حتى نهاية القصة، فمثلا في القصة الأولى تقوم الحكاية على حادثة موت الشخصية الرئيسة، غير أن ثمة أحداثا أخرى تساير هذا الحدث وترتبط به، ومنها أسباب موته، وأسلوب حياته التي كان يعيشها، وعلاقاته بالآخرين، وكثيرا من الأحداث التي استدعت مزيدا من التفصيلات التي كان المؤلف يسردها، تقرّب القصة بدورها إلى عالم الرواية، ولأن الكاتب يعمد إلى ذلك قصدا حتى

(١) البادي، لا يجب أن تبدو كرواية، ص٧٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقربها من جنس الرواية، فإنه بعد سرده مزيدا من التفصيلات يعود فيقول: "**لا لا لا، لا يجب أن تبدو كرواية! إنها قصة قصيرة فحسب!**"(١).

ولعل أسلوب التعامل مع الزمن في المجموعة، يشكل محورا مهما من المحاور التي تكشف عن قربها من الرواية، وقد اختلفت تجلياته من قصة إلى أخرى، غير أنه ظل مرتبطا بجنس الرواية، ويمكن تبين ذلك من خلال أسلوب التعامل معه وتقنيات توظيفه، وذلك كالآتي:

- تقطيع الزمن: يبدو ذلك واضحا في القصص التي اعتمد الكاتب فيهاعلى تقنية الفواصل والأرقام، فمثلا في قصة "حادث" يقطع الكاتب الزمن من خلال عناوين زمانية محددة، هي: قبل الحادث بدقائق، قبل ذلك بسنة ونصف، خلال سنة، في صحف اليوم التالي. إن هذه العناوين تؤدي وظيفتها التي أقرها الكاتب، وهي صنع نقلات زمانية بين المقاطع المختلفة.

- المراوحة بين زمنين: مثال ذلك في قصة "ليلة تم القبض علينا"، فالكاتب يوظف زمنا خارجيا يتمثل في زمن مجموعة من الأصدقاء يحاولون الوصول إلى قاعة السينما، ويعيقهم في ذلك كثرة الزحام في الشارع المؤدي إلى موقع السينما. وفي المقابل يحضر زمن الفيلم الذي كان السارد قد شاهده من قبل، فأصبح يعيد مشاهده على المتلقي في الوقت نفسه الذي يحضر فيه الزمن الخارجي، فأصبح الزمنان متوازيين.

- الاسترجاع: مثال ذلك في قصة "ثرثرة"، فهو يستحضر شخصيات تاريخية ومواقع أثرية من التاريخ القديم، فيجعلها حاضرة زمنيا في الوقت الآني، وكأن كل تلك الشخصيات وتلك

(١) البادي، لا يجب أن تبدو كرواية، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأماكن ما زالت ماثلة في وقتنا الحالي، يقول: "**أوصاني بالبحث عن الأطلال وخوله، عن سيف المتنبي الذي حارب به قبل أن يموت، عن بوابة حلب، عن صلاح الدين. وجدت فقط صورة لرجل يدعى جمال عبد الناصر ملطخة بالسواد، كانت في صحراء من الغياب، الموت كان يحاصر كل شيء ويستثني أنا فقط، لماذا؟ ربما لكي أتالم أكثر**"(١).

وفي قصة "هي ليست كل الحكاية"، يسوق الكاتب نوعا آخر من الاسترجاعات حينما يقيم جدلا بين السارد وبين الشخصية الرئيسية في القصة، وكانت قد ماتت ودفنت، غير أنها ما زالت قادرة على الكلام، وهي تعلن رغبتها في العودة إلى الحياة من جديد لتعيش حياة أخرى عن سابقتها.

- بطء حركة الزمن: والكاتب يتخذ من الوصف سبيلا لتحقيق ذلك البطء، غير إنه في الأغلب يأتي موظفا لخدمة بنية القصة وإيضاح شيء مما يرتبط بالشخصية أو الحدث، يقول، مثلا، في قصة "ليلة تم القبض علينا": "**كانت بزته العسكرية ممزقة وملطخة بكثير من الوحل الدامي، قاتمة كالإشارة الحمراء التي أفقنا عليها آنذاك! إشارة لونها صارخ عادة، لكنها اليوم تذكر بالدم فقط، ومملوءة بالقتامة من أثر الأيام والريح الغابرة**"(٢).

إن كل تلك التقنيات المرتبطة بأساليب التعامل مع الزمن، ووظفها الكاتب في سرده، من شأنها أن تجعل من هذا السرد مشابها للسرد في الرواية.

---

(١) البادي، لا يجب أن تبدو كرواية، ص ص٨٤-٨٥.

(٢) نفسه، ص٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن السمات التي لا يجب إغفالها، هو ما تمتاز به نهايات القصص، فهي نهايات مفتوحة، وهي غالبا ما تنتهي بنقط حذف كثيرة تحيل على معانٍ غير معلنة يستضمرها الفراغ الكامن فيما وراء السطور، أو فيما وراء مخيلة القارئ.

٣) طيور بيضاء.. طيور سوداء، لمحمد اليحيائي:

تتألف مجموعة "طيور بيضاء طيور سوداء" من (٧) قصص قصيرة، والمتلقي لهذه القصص لا يمكن أن يزعم أن كاتبها قد رتبها منذ البداية، فالقصص لا تتبنى نموذجا تقوم عليه، فهي لا تسير وفقاً لنموذج بنائي قائم على التطور، تفضي فيه كل قصة إلى القصة التي تليها، وليس في المجموعة شخصيات تتطور، إذا ما استثنينا شخصية "ورد بن يحيى" التي تظهر في القصة الأولى والقصة الأخيرة.. غير أن الأمر لا يخلو، في النهاية، من وجود الإطار الذي يجمع بداخله كل قصص المجموعة، حيث إن ثمة شبكة معقدة من العلاقات التي تربط القصص بما يجعلها وحدة واحدة، وثمة كثير من السمات التي تجعل كل قصة قائمة برأسها. وعليه فلنا أن نقول إنها تنتمي إلى ذلك النوع الذي ينتمي إلى حلقة القصص التي يبدأ المؤلف في كتابة قصصها مستقلة بعضها عن بعض، لكنه يكتشف بعد قليل ذلك الخيط الذي يربط بين قصصها والشعيرات المنبثقة من القصة الأولى والزاحفة امتدادا نحو قصة أخرى، وحتى القصة الأخيرة، فيكملها في النهاية متعمدا.

إن أول الأسئلة التي قد يبحث المتلقي لها عن إجابة، هو مغزى عنوان المجموعة الذي رُكب من عنواني أول قصة وآخر قصة، فالقصة الأولى حملت اسم "طيور بيضاء"، والقصة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأخيرة كانت بعنوان "طيور سوداء"، ولعل الكاتب باختياره المتعمد لعنوانه الرئيسي يقدم مفتاحا أوليا لتصنيف هذه المجموعة ضمن حلقات القصص القصيرة، ، فهو يشير إلى تتابع النصوص.

القصة الأولى في المجموعة، تقدم الثيمة الأساسية التي تجمع بين القصص وتتكرر فيها، وهي ثيمة الحرية، والرغبة الملحة لسماع بشائر انفراج الهموم التي تسيطر على الواقع، فالمطر ينهمر والزهور ترقص والطيور البيضاء تعبر السماء بين وقت وآخر رغم قسوة الجو، يقول السارد في الأسطر الأولى: "**الزهور في حوضها على الشرفة ترقص. صباح شتوي بارد. رفُ طيور بيضاء يعبر السماء. الحياة تسيل خفيفة وهادئة مع خيوط المطر**"(١)، وبالرغم من توقف المطر الذي يعقبه طقس شديد البرودة، إلا أن تلك الطيور البيضاء تستطيع أن تظل محلقة في السماء. يقول في نهاية القصة: "**ألقى نظرة على حوض الزهور، وبوّع بنظره إلى الأفق، كان رف من طيور بيضاء يعبر السماء**"(٢).

إن قصص المجموعة لا تنغلق في زمن محدد، بل يمكن لها أن تستمر وتنفتح بعضها على بعض، فنهاياتها جميعها مفتوحة ومغلقة في الوقت ذاته، وكأن الكاتب يقدم في قصصه حوارا غير مكتمل، وهو يعي ذلك حينما يوظف هذه التقنية، فيقول مثلا حين يصف علي بابا: "**حين يشرع في نفض خرج حكاياته الدائرية التي، حتى هو نفسه لا يعرف كيف تبدأ ولا متى تنتهي، فإن غابة ملونة تبدأ في النهوض**"(٣).

من جهة أخرى فإن حركة الزمن في قصة "طيور بيضاء" مثلا، تقوم على جملة من الحركات النهارية البطيئة المبنية على أساس يمكن أن يلاحظ فيه وجود فواصل بين حركة وأخرى

(١) اليحيائي، طيور بيضاء طيور سوداء، ص١٣.
(٢) نفسه، ص٣٢.
(٣) نفسه، ص٤٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يمكن أن يلمح تقصد الكاتب أن يكون ثمة ارتباط لكل حركة بفصل من فصول السنة، في حين أن قصة طيور سوداء التي يختتم بها العمل السردي تمثل حركة واحدة ذات طابع ليلي، وهي تميل إلى السرعة وصولا إلى ذروتها في نهاية الحدث السردي، الذي يبدو ظاهريا أنه نهاية المجموعة كاملة، لكن في حقيقة الأمر لا يعدو كونه بداية أخرى، يقول: "**وبعد ساعتين كان الباب قد خلع، ولكن وردي بن يحيى كان قد انعقد مثل خاتم، وانحل في طحلب السماء واختفى**"(١). إن حضور الزمن في قصص المجموعة، وفق هذه الصورة، يمنحنا فهماً أكثر لنزعة الكاتب، ويجعلنا نقترب من فهم حقيقة عمله السردي بوصفه كلاً لا يتجزأ.

العنصر الآخر الذي يمكن الالتفات إليه بعناية في هذه المجموعة، هو عنصر المكان، فنجد شرحا دقيقا لجغرافية جميع الأماكن المفتوحة أو المغلقة التي ترد في القصص، فالكاتب دائما يعمد إلى رصد التفاصيل الدقيقة للمكان ورسم أجوائه وإبراز ظلاله النفسية وربطه بفضاء الحدث والشخصية دون مبالغة وبأسلوب مقنع يقترب من عالم الرواية، فيقول، مثلا، واصفا السجن ومرافقه: "**كان الممر طويلاً ضيقاً ورطباً وشديد الإنارة. خمنت أن الساعة تقارب الخامسة بعد الظهر، لقد مضى على مجازي ست ساعات، وقدرت أن المبنى ليس بعيداً عن مركز المدينة، لكنه في منطقة منعزلة محاطة بالأشجار**"(٢)، ويصف غرفة نومه بدقة متناهية، فيقول: "**كتبٌ وأقراصٌ موسيقيةٌ مصفوفة بعناية. حوض زهور منوعة في الشرفة، ونرجسة في كأس على الطاولة. سرير وكنبة وكرسي وطاولة كتاب، مشغّل أقراص وتلفزيون ومكواة وأقلام ودفاتر**"(٣).

(١) اليحيائي، طيور بيضاء طيور سوداء، ص٩٨.
(٢) نفسه، ص ١٨.
(٣) نفسه، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبموازاة المكان الحقيقي في القصص، يظهر، أيضا، المكان المتخيّل، القادم من منطقة الحلم وتداعي تيار اللاوعي، والذي يسهم بدوره في كشف مكنونات الشخصية وعوالمها الباطنية ومعاناتها: "**يغمض عينيه، أمام المرآة، فتتقاذف في ذهنه، في تتابع نشط، صور شتى، مقاطع من أزمنة وأمكنة مختلفة، حشود وصخب لأناس وأحداث، سفن طائرات وموانئ، رهط من رجال في دهاديش بيضاء وعمائم إباضيين ينحدرون من جبال عالية كأنهم من السماء، ينهبون البحر خطفا مثل برق، فوق خيول بيضاء**"(١).

كما يأتي أيضا الوصف الشديد لتفاصيل الأشياء، ليضفي سمة روائية أخرى تمتاز بها لغة السرد التي تقوم عليها القصص، يقول، مثلا، في وصف موت وردي ومقارنته بحياته قبل أن يموت: "**أهل البلدة، نساؤهم ورجالهم جاءوا لموته وكانوا حزانى، وكيف أن النساء كن يبكين بحرقة. كنت فرحا لكل هذا الحب من الناس، كنت، إذا في حياتي، شيئاً مهما رغم أن أحداً، حتى أمي، لم يخبرني بذلك**"(٢).

(١) اليحيائي، طيور بيضاء طيور سوداء، ص٢٢.

(٢) نفسه، ص٣١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث: تداخل القصة العمانية القصيرة مع المسرحية

أولا- بين القصة القصيرة والمسرحية.

ثانيا- الدراما (مفهومها، وعلاقتها بالقصة القصيرة).

ثالثا- عناصر البناء الدرامي في القصة العمانية القصيرة:

١- الحدث.

٢- الحوار.

٣- الشخصيات.

٤- البنية الزمنية.

٥- البنية المكانية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا- بين القصة القصيرة والمسرحية:

إن المهتمين بالقصة القصيرة يضعونها في مجال المقارنة مع الأجناس الأدبية المختلفة، وذلك بهدف تمييزها أو إثبات استقلالها، فتقارن القصة القصيرة بالرواية مرة، وبالمسرحية مرة أخرى وبالقصيدة الغنائية مرة ثالثة، ولعل سبب ذلك كله يعود إلى اشتراكها مع تلك الأجناس في كثير من العناصر الفنية، كالشخصية والحدث والزمن والمكان وغيرها، لكن ذلك الاشتراك في بعض العناصر أو المكونات، لا ينفي وجود الاختلاف الذي يؤكد استقلالية كل جنس من تلك الأجناس الأدبية عن الآخر.

والمسرحية من الأجناس الأدبية التي تشترك معها القصة القصيرة في بعض سماتها. فقد استعارت من بنية النص المسرحي الداخلية والخارجية بعض السمات والمصطلحات، ولم تكن هذه الاستعارة اعتباطية ولا وليدة حاجة ملحة إلى مقاربة القصة القصيرة في ظل غياب تحديد نوعي لها، وإنما كان ذلك من باب التطور والاستمرار، فالقصة القصيرة جنس غير منته، وهي في تجدد مستمر، لذلك فهي من أكثر الأجناس قدرة على التعبير عن طبيعة الحياة المتجددة، ولعل ما يسّر تلك الاستعارة هو انتماء الجنسين إلى الأجناس التي تولي أهمية كبرى للمحاكاة والتمثيل. وهذا الانتماء يستدعي استخدام أدوات فنية متقاربة. غير أن هذا التشابه لا يعني التماهي بين الجنسين الأدبيين، فلكل جنس ما يعرف به ويميزه.

إن القصة القصيرة تقترب من عالم المسرحية من حيث الموضوع الذي تتناوله، فهي من حيث مضمونها باستطاعتها أن تتناول الموضوعات التي تتناولها المسرحية، ولا سيما تلك الموضوعات التي تركز عليها المسرحية الفكرية، فمهمة القصة القصيرة تلتقي مع المسرحية في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنها "تتناول الإنسان في مجتمعه وحياته، أي تستلهم الواقع، وأن تتناول الوجود الإنساني والأفكار المتعلقة به"[١]، والإنسان في المسرحية، أيضا، محورها الذي لا يمكن للجماد أو الأشياء المادية أن تحتل مكانه، وبذلك فهو موضوعها، "فليس للمسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دوراً أهم من دور الإنسان"[٢].

ويرى بعضهم أن الموضوع الذي يتطلب تصويرا دقيقا ومفصلا، وإن كان يناسب كلا الجنسين الأدبيين، إلا أنه يناسب بصورة أكبر المعالجة القصصية أكثر مما يناسب المعالجة المسرحية، وذلك لأن إمكانية التطرق للتفاصيل من خلال المناظر المسرحية محدودة جدا[٣]. غير أن ذلك لا يعني أن كل موضوع تتوافر له التفاصيل يصلح مادة للقصة القصيرة.

ويعد كاتب القصة القصيرة في موقف أفضل فنيّا، من زميله المؤلف المسرحي، وذلك لأنه يمتلك تلك الأداة التي تمكنه من تخطي الحواجز والسدود، وهي أداة السرد، ففي الوقت الذي لا يستطيع فيه المتلقي للمسرحية أن يقبل فكرة الوسيط بين الكاتب والنص، نجد أن ذلك الوسيط نفسه في حالة القصة القصيرة يستطيع أن ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث، وفي وصفه للفضاء، وعرضه للحدث وطريقة تسلسله، ثم في نقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان[٤]. وهذا كله هو ما نقصده بقولنا أن أداة السرد توفر لكاتب القصة القصيرة وسيلة تعبير لا تعرف الحدود. بينما تقوم الشخصيات في المسرحية "بتقديم الأحداث للمتلقي من وجهة نظرها هي، أو من خلال وعيها

---

(١) الحكيم، توفيق، مدرسة المغفلين (المقدمة)، القاهرة– مصر، مكتبة مصر، د.ت، ص٤.

(٢) الحكيم، توفيق، فن الأدب، بيروت– لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٣، ص١٤٣.

(٣) انظر: ميلت، فردب؛ وبنتلي، جيرالد أديس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، بيروت– لبنان، دار الثقافة، د.ت ، ص٢٤٨.

(٤) إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، ص١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للأحداث وإدراكها لها. المهم أن هناك وسيطاً بين الحدث والقارئ فهو الذي يقدم تلك الأحداث بطريقة السرد"[١].

وتشترك القصة القصيرة مع المسرحية في توظيف كل منهما للحوار الدرامي، غير أنه في المسرحية يعد "الوسيلة الأولى لتقديم الحدث إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره الكاتب، أو يُرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[٢].

كما ظهرت استفادة القصة القصيرة من تقنيات المسرحية من خلال "توظيفها لعناصر المشهد التجريبي وما يشيعه من إحساس بالتنافر وعدم التقابل، كما ظهرت هذه الاستفادة في إشاعة جو التغريب والتمسرح الذي شاع في المسرح الملحمي وفي المسرح التعبيري وفي مسرح العبث، وتمثل هذا في القصة القصيرة في استخدام شخصيات غير منطقية تتكون في الغالب من عناصر غير واقعية، تتحرك في بناء دائري يقوم على تراكم المشاهد بدلا من المشاهد المتتالية، حيث تتحرك هذه المشاهد من خلال الشخصيات في عالم تمتزج فيه الأحداث غير المنطقية (الفانتازيا) بالواقع وعناصره"[٣].

وتتجلى وحدة المسرحية في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام، بينما تتجلى وحدة القصة القصيرة في ترتيب أحداثها، ووضوح هذا الترتيب، فتشبه المسرحية من هذه الناحية، ولكنها قد لا تظهر أحياناً للقارئ إلا حين يشرف عليها _ من عل _ في نهاية القصة، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة، وأن كل الأحداث

(١) إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، ص١٣٥.

(٢) نفسه، ص ص١٣٩-١٤٠.

(٣) محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠-٢٠٠٠، ص٢٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكلمات بعيدة عن الفضول، ولها معانيها الخاصة المتعاونة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشتركة في بنيتها العضوية، فيرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب، بل إنها كانت كلا لا يتجزأ، دائراً حول الفكرة العامة التي ما زال المؤلف يتعهدها وينميها ويتحرك بها حتى غايتها[١].

كما تتفق القصة القصيرة مع المسرحية في توافر عنصر الصراع في كل منهما، غير أنه في القصة يتحرك في مساحة أوسع، ويشارك المتلقي في بعض مراحله، وهو يتجسد من خلال وصف الشخصيات والأحداث والأماكن، التي تعطي المجال لمخيلة المتلقي أن يراها بصور عدة، وبأشكال مختلفة، بينما يتجسد في المسرحية –معبرا عن وجهة نظر الكاتب– بصيغة واحدة تسير وفق ما رسم له، وهو يسير في أحداث مرئية محددة بأشخاص وأماكن معينة وزمن معلوم، كما أنه يتم من خلال توتر معروف قد لا يكون مكتوبا بالتفصيل[٢]، وذلك على عكس السرد القصصي الذي يستكشف معاني الصراع ويحدده ويربطه بالفرد أو المجتمع في بناء يعتمد على أسلوب الكاتب وقدرته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) انظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة– مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ص٥٤٨–٥٤٩.

(٢) رحيمة: صباح، النص الدرامي، على شبكة الإنترنت ٢٠١٣/٧/٢٧م، http://kitabat.com/ar/print/14796.php.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا- الدراما (مفهومها، وعلاقتها بالقصة القصيرة):

يكاد يجمع الدارسون على أن أرسطو أول من نظّر للدراما في كتابة "فن الشعر"، وقد أسماها "التراجيديا"، وعرّفها : "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي (فعل) لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"(١).

ويبدو من مفهوم أرسطو السابق أنّ ثمة خلطا بين مفهوم الدراما والتراجيديا، فالدراما تختلف عن التراجيديا، إذ إن التراجيديا أو المسرحية المأساوية "عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم (البطل) يصارع مصارعة إيجابية ضد قوى إلهية أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزيناً شجياً ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة جداً من الترويح الملهوي وفي كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل في موت البطل أو هزيمته الساحقة"(٢).

أما الدراما، فواحدة من أهم صور الأدب التمثيلي الذي يعتمد على الإبداع الفردي، إنها فن صناعة الأحداث، وهي –بأوسع معانيها– تصوير الفعل الإنساني، لكن الفعل أو الحدث الدرامي لا يشتمل فقط على "الحركة أو السلوك الجسماني، وإنما يصور أيضا الأنشطة الذهنية والنفسية التي تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معينة، ولذلك فعبارة الفعل الإنساني تشتمل على المشاعر

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ص٩٥.

(٢) حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة– مصر، دار المعارف، ١٩٨٥، ص١٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأفكار والأفعال جميعا[١]. وهي من هذه الجهة تشكل جانبًا لصيقا بالإنسان، لأن حياة الإنسان حركة دائمة من الأحداث المتعاقبة التي يقوم بها البشر أو تحيط بهم. "وتأتي الدراما بوصفها نوعا راقيا من الفن، لتحاكي حياة الإنسان بأسلوبها المتميز وخصائصها الدقيقة، وبقدر قربها من حياته تكون أكثر نجاحا وتشويقا. فالدراما فن تمثيلي يعنى بتصوير الفعل الإنساني وما يرتبط به"[٢].

ويستعمل مفهوم الدراما لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير، عن طريق الصدفة والمفاجأة، ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي. والذي حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى فهمه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى، وما ينبغي أن تحتوي عليه من الأفعال، فهو، على ذلك، يتوقع عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك انفعاله. ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور واستعماله لكلمة "Dramatic" مفهوم صحيح، فيجب أن يمدنا النص بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث[٣].

وقد حدد أرسطو ستة عناصر تكوّن التراجيديا (الدراما)، وهي الحبكة، والشخصية، والفكر، واللغة، والفضاء، والمنظورات المسرحية. وظلت هذه المفاهيم ثابتة، يسترشد بها كتّاب الدراما

(١) الشاروني، يوسف، مع الدراما، أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية: القصة والدراما، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٢٥.

(٢) نفسه، ٢٦.

(٣) العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، بيروت– لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠، ص٢٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والدارسون الذين يصرون على أن الدراما حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي، وفي كلام له خصائص معينة يؤديها ممثلون أمام الجمهور(١).

وقد ارتبطت الدراما عبر تاريخها الطويل بمجموعة من الشروط والسنن، تفاوت كتّابها في درجة الالتزام بها، كجذب انتباه الجمهور، وخلق الاهتمام لديه، وإثارة التوقعات، واشترط على الفعل الدرامي أن يبدو متقربا رويدا إلى الهدف، لكن دون الوصول إليه تماما قبل النهاية. وقبل كل شيء لا بد من تغيير مستمر لوتيرة السرعة والإيقاع، فالرتابة كفيلة بإضعاف الانتباه، وإثارة الملل.

وخلق التوقع والاهتمام لا يكون فقط عن طريق الحبكة بما تشتمل عليه من حيل، بل قد يكون عن طريق مؤثرات وتعليقات خارجية يصنعها الكاتب، وهو يدرك تمام الإدراك أن عنصرا توتريا واحدا لا يكفي للسيطرة على انتباه جمهوره ومتابعته لعمله باهتمام(٢)، لذلك يعنى هذا الكاتب بشخوصه، ويرسم لهم صورا تقارب الأصل، وتنسجم مع الأحداث التي يصنعها حتى لا تبدو طارئة عليها.

إن مفهوم الدراما غير المحدود والعريض، جعل الأجناس الأدبية تشترك معها بصفات قليلة. فليس ثمة تعريف محدد للدراما على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولتها، والسبب كما يرى إسلن M.Esslen يعود إلى أن الدراما تمتاز بتحديدات مرنة، تستطيع باستمرار أن تجدد نفسها، بالاستناد إلى مصادر تعد حتى الآن واقعة خارج نطاقها، فلقد "أصبحت الدراما كلمة محببة لدى المستمعين والقرّاء أكثر من مجرد كونها وصفا للمسرحية، لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهز المشاعر هزة خاصة، إما عن طريق الصدمة أو المفاجأة، فظلت

(١) انظر: أرسطو، فن الشعر، ص٢٢.

(٢) انظر: إسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد– العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٨، ص ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كثير من التعريفات الخاصة بالدراما في كتب النقد تنحو جهة العموم، مما يسهل انضواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها"[١].

وتميل الدراسات الحديثة في مجال القصة القصيرة إلى اقترابها من الدراما، " لأن أحداً لم يتخيل إمكانية وجود القصة القصيرة بعيداً عن الدراما، لقد كان حضور النوع الدرامي ذاته – مثله مثل القصيدة الغنائية – من أهم سمات النوع الأدبي منذ بداياته، حيث العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصية التي يتراجع دورها في القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب"[٢]، كما تمتاز القصة بكونها مادة أدبية، قابلة للمعالجة الدرامية، لأن القصة قاعدتها أي عمل درامي من الناحية النظرية. وبالمقابل تستطيع القصة أن تفيد من تقنيات النص الدرامي إلى الحد الذي لا يسيء لتقنية القصة، ولا يمسّ خصوصيتها.

والمتلقي لجنس القصة القصيرة له دور كبير في صنع الدراما والمشاركة فيها كبانٍ إيجابي لها في شتى مراحلها.. "إنه يؤدي دور المؤلف والمخرج والممثل والسيناريست والمونتير وسوى ذلك من وظائف لا يمكن ممارستها حيال العمل الدرامي المعروف، وبذلك تتخذ الدراما القصصية أشكالاً بعدد قرائها فالقارئ هنا يتمثل القصة، ويعالجها عبر التخيل، بالتحليل والتركيب، وإعادة إنتاجها بصيغة درامية متخيلة، وهو يتخيل الحدث والشخصيات والصراع والمكان والزمان، ويعايش الموقف والنتائج، ويتخذ منها موقفاً نفسياً وذهنيا"[٣].

---

(١) انظر: إسلن، تشريح الدراما، ص ص٨-٩.

(٢) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٩١.

(٣)خليل: رياض، أفكار حول القصة القصيرة، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٤/٦/٢٩م،

.http://www.ahewar.org/

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من جهة أخرى فإن تداخل السرد، بوصفه عنصراً مركزياً من عناصر الفن القصصي، بالدراما المسرحية، يسهم في فتح المجال الدرامي في فن المسرحية عموماً، والمونودراما خصوصاً، على ممكنات تعبيرية وصوتية جديدة تضاعف من طاقة العرض المسرحي على التوصيل، وتختزل الأحداث، وتعوض عن غياب الحوار، على النحو الذي تظهر فيه شخصية الراوي/ السارد مكملاً حدثيا ودرامياً للشخصية الانفرادية التي تستحوذ على الحضور التمثيلي في المونودراما، بما يؤكد حاجة المسرحية في هذا السياق إلى آليات السرد القصصي من أجل استكمال مشروعها الدرامي(١).

ويحدد دومة السمات التي تجعل القصة القصيرة تأخذ ثوب الصيغة الدرامية، فيقول: "حين نتحدث عن درامية القصة القصيرة فإننا لا نتحدث عن نوع من المسرحية بل نتحدث عن سمات من قبيل:

– أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية في شمولها ووجودها الموضوعي بل تعمل على تكثيفها واكتشاف جوهرها من خلال حادثة أو أزمة واحدة.

– أن الراوي أو مؤدي الكلام فيها، يختفي أو يتوارى تماماً ويترك للحدث الكثيف المتلاحم من خلال الصراع والحوار مهمة الكشف عن هذا العالم.

– أن العلاقة بين المشاهد الدرامية علاقة سببية، وليس للمشهد الدرامي معنى في ذاته بعيداً عن الحبكة الدرامية، أو بعيدا عن علاقة السبب والنتيجة؛ ومن ثم فالبنية الدرامية الأساسية بنية زمانية.

(١) انظر: خضر: غنّام محمد، السرد في المونودراما: قراءة في مسرحيات محي الدين زنكة ذات الفصل الواحد، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج١، ص١١٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– تنهض الدرامية على الصراع بين قوى متعارضة ويعبر عن هذا الصراع من خلال التلاحم الدرامي المكثف (في زمان) لكن مع هيمنه الشكل المكاني في الأدب المعاصر قد يعبر عن هذا الصراع من خلال التقابل الصامت بين مشهدين (في المكان)"[١].

ثالثا- عناصر البناء الدرامي في القصة العمانية القصيرة:

١- الحدث:

- ١ -

يذهب أوكنور في كتابه "الصوت المنفرد" إلى أن العنصر المسرحي في القصة القصيرة هو أهم عناصرها، وهو لا يتخيل وجود كاتب قصة قصيرة على الإطلاق ليس لديه إحساس درامي، فبين القصة والدراما "قدر مشترك هو أنه توجد موضوعات رديئة بالنسبة لهما والقصة كالمسرحية لا بد أن يكون فيها عنصر التلاحم ولا بد أن يسقط الموضوع في قاع الذهن، والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية، والجو ليس كافيا أيضا لتكوينهما، لأن الجمهور يستغرق حينئذ في النوم، ولا بد أن يكون لها حدث متلاحم وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شيء لا بد أن يكون الحاجز الحديدي قد أعوج ولا بد أن يرى معوجا"[٢]. ونفهم من العبارة السابقة أن أوكنور يركز على عنصر أساسي مشترك بين القصة القصيرة والمسرحية، وهو "الحدث" الذي يجب أن يتبدى عنه معرفة مغزى العمل الدرامي سواء في القصة القصيرة أم في المسرحية، بعد انتهائه مباشرة، حيث أن الجو

(١) دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص٧٠.

(٢) أوكونور، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ص١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العام وحده لا يكفي، وكذلك الشخصية وحدها لا تكفي. إن القصة القصيرة والمسرحية تتشابهان في حاجتهما المشتركة إلى ستار أو إلى لحظة درامية تتعلق غالبا بموقف أزمة.

وبالنتيجة فإن الحدث الذي يشكل مركز البنية السردية في القصة القصيرة، يعد من أهم العناصر الحيوية المكونة للدراما، فهو "يقوم بتوليد عناصر أخرى تتشابك حولها الخيوط المشكّلة للنسيج الدرامي، وهذا الحدث أو مجموع الأحداث تتفاعل وتتصاعد مع الاحتكاك الناتج لتصل إلى ذروة التعقيد، فالحدث يشمل أفعال الشخصيات وصراعها والوقائع المتوالية، فهي التي تولده وتحركه"(١)، ولهذا جعله أرسطو أهم من سواه في المسرحية، ذلك لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيتان فيها على الأحداث التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكي بها ما يجري في الحياة على نهج خاص . ثم إن هذه الأفعال المحكية بأسلوب الحوار متتابعة وواضحة التسلسل، لأنها السبيل إلى تطور الشخصيات والانتهاء بالأحداث نهاية طبيعية إما بسعادة أو شقاوة، غير أن مجال تصوير السعادة والشقاوة في القصة القصيرة أوسع، إذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده، بل يصور كذلك الشخصيات، وطريقة نظرتها إلى الأحداث بما له في القصة من حرية فنية، كما يصور رأى كل منها في سلوك الآخرين، وصدى الأحداث في الوعي الاجتماعي(٢).

ولكي تحقق الأحداث صفتها الدرامية يجب أن تكون متماسكة ومبنية وفق تآزر صحيح، لتشكل ما يُعرف بالتماسك الدرامي، حيث تمر الأحداث منطقية ولو لم تعرض حسب تسلسلها الزمني. ومن أهم "مستلزمات التماسك الدرامي، ألا تقع الأحداث منفصلة عن ممهدات تسبقها وهو

---

(١) صلاح: ماجد، البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، ص٢٠٠.

(٢) انظر: عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، القاهرة–مصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٢، ص٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما يُعرف بالتمهيد الدرامي، ولا يخفى ارتباط التمهيد بالعرض ارتباطًا وثيقًا، فالحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما، يشكل بداية حبكة النص التي ستنمو وتتطور عبر سلسلة من الأزمات المعلولة سببيا، وصولا إلى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها لكي تنفجر بعدئذ محدثة الذروة –وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه– وصولاً إلى حل عقدة الحدث أو حبكة النص"(١).

إن صرامة الحدث واندفاعه، وضغطه الشديد باتجاه حل عقدة الحدث نفسه، يخلق وضعيات جديدة تقف بالضد من حركة الحدث باتجاه حل عقدة الحدث ذاته، مما يسهم في تجميع طاقة الحدث القصوى وحشد الوضعيات الجديدة، وإن كانت بطور الصيرورة تصب باتجاه الحدث الرئيسي، وهذه خاصية أساسية في الحدث الدرامي في جعل الأحداث الثانوية أو خطوات الحبكة الثانوية ترتبط بحركة الحدث من نقطة شروعه وصولا إلى حل العقدة ثم اندفاع الحدث باتجاه الوضعية لإزاحتها(٢).

إن خاصية الدراما في القصة القصيرة تعتمد على لملمة الحدث وضغطه ودفعه إلى أبعد نقطة عن الوضعية التي انطلق منها، مما يزيد من توتر الموقف أو المواقف، فشدّ الحدث يسهم في زيادة الترقب واللهفة لبلوغ الحل النهائي الذي يصعب التكهن به إن كان النص مبنيا بناء محكما، والشخصيات فيه متمركزة بقوة، وذلك لأن الحدث يدفع الشخصيات إلى حالات جديدة ومواقف صعبة، ويحملها على اتخاذ قرارات تستفز بها الشخصيات الأخرى أو تستفز ذاتها، ومن ثم ستقف إزاءها الأفكار والعواطف عند مفترق الطرق.

---

(١) نصيف: جميل، المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، مجلة المسرح والسينما، بغداد– العراق، عدد١٠، ١٩٧٢، ص٥.

(٢) انظر: نفسه، ص٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قصة "بياض الغياب" تتوزع بنية الحدث بصورة متسقة على ثلاثة أجزاء تمتد بامتداد بنيتها كاملة. وهي جميعها تلتحم لتقدم الحدث وفق منظور درامي يوجه به السارد رؤيته تجاه الأنشطة التي تدفع الشخصية المحورية إلى السلوك بطريقة معينة.

ففي الجزء الأول من القصة يؤسس الكاتب للحدث الرئيس فيها، فهو يمهد بتقديم الشخصية المحورية، ويكشف عن بعض توترها وقلقها تجاه قصة الحب الجديدة التي سبقتها عشرات من القصص لم يكتب لها النجاح، كما يكشف عن السبب المتكرر لفشل تلك العلاقات السابقة، والذي ربما يكون وراء فشل العلاقة الحالية، وهو الخوف من المواجهة والاعتراف بالمشاعر للطرف الآخر: "**قبل أن أنام، لا بد أن تماطلني نفسي قليلا.. لا بد أن تضعها موضع الأحداث، لا بد أن تؤرق ليلي.. ألا يكفي أنه ليل أرق منذ البدء؟ ألا يكفي أنني لن أنام إلا على مشارف خيوط الفجر؟ ألا يكفي أنني سأتقلب كثيرا شاعرا بذلك، وكأني لم أنم، تأتي نفسي قبل كل ذلك، وتقترح عليّ حوارا مملا:**

– أنا أحبها ولكن لا أستطيع مصارحتها (أقول)

– دع عنك هذا الكلام.. كل يوم تحب وكل يوم فتاة جديدة! (تقول نفسي)

– إنني أحب فعلا، فكيف أفسر عدم مقدرتي على إهدائها وردة جميلة؟ (أرد عليها)

– وهل أهديت اللائي سبقنها أي ورد؟ إنك تهذي قبل أن تنام! (تقول)

– أرجوك نفسي ساعديني..إنني أحبها.. أرجوك ازرعي فيك الشجاعة، حتى أصارحها، حتى أقول لها إني أحبها..أرجوك..

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– **نعم أيها المغفل.. إنك تهذي.. إنك لا تحب.. الحب يعني الشجاعة، وأنت لا تحب..**"[١].

أما في الجزء الثاني من القصة فيعرض الكاتب مساحة وافية من حركة الشخصية بواسطة الأفعال المحكية عن طريق الحوار الداخلي الذي يركز على تبئير الحدث الدرامي وتجسيده والوقوف به عند ذروة التوتر في صراع المواجهة مع النفس المضطربة والخائفة، ففي طريق السارد لموعده مع الحبيبة الجديدة بحثا عن الشجاعة في داخله، نجد الكاتب يبرز مظاهر ذلك التوتر والقلق الذي يشكل النسيج الدرامي من خلال الأفعال المتلاحقة التي تصل بالمتلقي إلى ذروة الحدث وذروة الصراع الداخلي المهيمن على الشخصية المحورية: "**ارتديت ملابسي.. عمامتي سليمة ومتسقة، لونها الأسود بالصفرة ملائم لهذا الصباح.. أفتح زجاجة العطر الذي اشتريته قبل يومين، أملأ نفسي بالرائحة الجديدة**"[٢]، "**لن أتردد البتة.. بعد أن أستأذن من رئيسي في العمل، أقول له إن أبي بالمستشفى بين الحياة والموت**"[٣]، "**أمر على بائع الزهور.. أنتقي وردة بيضاء**"[٤]، "**أمر على محطة البنزين كما هو كل صباح.. أعبئ** بريال **واحد فقط، ولن أشتري الصحيفة هذا الصباح.. لا أريد ما يعكر الصفو**"[٥]، "**أخرج.. الطريق واسع أمامي الآن، ممتد، حبيبتي تنظر لساعتها الصغيرة على الضفة الأخرى**"[٦]، "**أنا قادم يا حبيبتي.. لم أقرأ الصحف، لم أسمع لأخبار المذياع، فلا تقلقي.. لن يتعكر صفوي.. لن أكون منزعجا بالمرة، فالعالم كله من**

(١) البادي، مجرد خيال عابر، ص٦٥.
(٢) نفسه، ص٦٧.
(٣) نفسه، ص ص٦٧-٦٨.
(٤) نفسه، ص٦٨.
(٥) نفسه، ص٦٩.
(٦) نفسه، ص٧٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حولي ممسوح الآن.. فلا تقلقي"[١]، "أغمض عينيّ، أنساب في الامتداد"[٢]، "منساب أنا الآن، الامتداد واسع وأنا منطلق كسهم.. نفسي تغلف عينيّ بالغياب.. صامتة تغلفني... منساب... ووردة بجانبي... غياب.. يا نفس....!"[٣].

وفي الجزء الثالث من القصة يفضي الكاتب بالمتلقي نحو نهاية الحدث الدرامي المتسلسل، وقد تجسدت النهاية في فشل البطل في مواجهة صراعه الداخلي: "**سأسحب حبي، وأعترف بأني لم أصل بعد، وأن نفسي تركتني أهيم بحثا عن البياض اللازم لوردة كنت سأهديها لحبيبتي التي ما زالت عند آخر الضفة الأخرى من الامتداد، تنظر لساعتها الصغيرة متأكدة أنها لم تتوقف بعد تنتظرني أنا الغارق الآن في بياض الامتداد...**"[٤].

أما في قصة "أزرق للحنين" فيبدأ الحدث الدرامي لحظة اتخاذ المرأة العقيم قرارها بعدم الذهاب إلى الطبيبة مرة أخرى بعدما يئست من كثرة المراجعات وانتظار الدور في الطابور الذي لا ينتهي، وكثرة كشفها بطنها للطبيبة، حيث لا ترى بعد كل تلك المعاناة إلا فراغ رحمها على الشاشة.

ويمكن تتبع سير الحدث الدرامي في القصة عبر اتجاهين: لحظات الوعي المتمثلة في حوارات المرأة مع الطبيبة وأمها، ولحظات اللاوعي المتجسدة في حواراتها مع زوجها بعدما رحلت عنه، وكل ما جسده ذلك الحوار من صور ورموز وتفاصيل قديمة وحاضرة، فجرت بوساطتها ما استعصى عليها البوح به أثناء وعيها.

---

(١) البادي، مجرد خيال عابر، ص٧٠.

(٢) **نفسه**، ص٧١.

(٣) **نفسه**، ص٧١.

(٤) **نفسه**، ص٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ففي حوارها مع الطبيبة في بداية القصة، يكشف الحوار عن مدى معاناتها مع محاولات العلاج المتكررة، وما خلفته تلك المحاولات من أذى نفسي لها ولزوجها: "**قالت الطبيبة: مع الوقت والمحاولة ستكون الفرصة أكبر. أجبتها: هراء..... في المحاولة فقدنا القدرة على الحب، الحب الذي بدأ يتعلم لغته قطعنا لسانه وعلقناه من عقبيه وأفرغنا حقدنا في تفاصيله**"(١).

وفي حوارها مع أمها، تذكرها الأم بعواقب هذا القرار: "**تقول أمي:**

- **يا مجنونة، لن يرجع.**
- **فليكن.**
- **وقلبك الذي ما رقّ لغيره يوما.**
- **سأقسو عليه وأعلمه حيلة الصمت.**
- **وإن ضاق بك صمتك؟**
- **سأغرس راسي في وسادتي.**
- **وتطلقين صرختك المعتادة، محصورة بين وجهك.... والوسادة.. الوسادة فقط**"(٢).

يتطور الحدث الدرامي في القصة بعد ذلك من خلال لحظات اللاوعي التي تعيشها المرأة العقيم، فترى زوجها قد "**زُف إلى صبية بلون الحنطة، شعرها ليل من الأسرار، وعيناها سبحان الخالق بحر ظلمات لا ينتهي. يقولون ثامن إخوتها، عودها قوي، وحوضها باتساع المحيط.**

(١) خلفان، رفرفة، ص ص٧-٨.

(٢) نفسه، ص٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقولون اهتزت الأرض وربت. يقولون أصبح لعلي ظل ممدود، وكف ناعمة ترقد في خشونة كفه. أصبح لعلي قدم صغيرة تدب، وامتداد بعمق الزمن. وأنا أتحايل على وجعي، أصغي ولا أصغي، والريح تذروني وأنا أنتظر"[1].

ثم تراه مرة أخرى يأتي إليها بعد غياب يحمل السعادة بين يديه، فيقول لها: **"لقد اشتقت لقهوتك.**

– والقهوة اشتاقت إليك.

– كعادتكِ... تغلبيني بالكلام.

– وتغلبني أنتَ بالحركة.

– صار لي ولد.. ولد صغير يشبهني.

ناولني صورة الطفل. الطفل وجه أمه وأبيه، تأملت انعكاسي في المرآة، الطفل وجه أمه وأبيه، قلت في داخلي. أردت أن أقول له أنه لا وجه لي، لكني كتمت اختلاط الحزن وأكملت قهوتي"[2].

أما الحدث الدرامي في قصة "أخائف من الموت يا أبا هاجر؟!!" فيدور وتفاصيله كلها ضمن حدود مكان واحد، وهو المستشفى، فيسرد عبر ذاكرة الطبيب المسترجعة، حكاية المريض"خالد" الذي كان يعاني من مرض سرطان الدم، وقد استطاع أن يلفت نظر الطبيب واهتمامه لسبب بسيط تفصح عنه تفاصيل الحدث مع تقدمه. والكاتب يوزع تفاصيل الحدث الدرامي في القصة عبر أحد عشر عنوانا، يمثل كل عنوان منها مرحلة من مراحل تطور الحدث الدرامي:

---

(١) خلفان، رفرفة، ص٩.

(٢) نفسه، ص ص٩-١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"نبوءة؛ فيروز البداية؛ البوح الأول؛ قرار؛ العزل؛ معا ضدك يا سرطان؛ أطفال؛ عيد؛ قبل الرحيل؛ المناوبة؛ غلاف"، وذلك كالآتي:

– المرحلة الأولى: وفيها يكشف الكاتب على لسان الراوي "الطبيب" الحدث الأساسي في القصة، وهو خبر موت المريض، ونبوءته بالموت قبل حدوثه بيوم واحد، "**ظهر زنده ناحلا، وقد اسودّت عروقه من أثر العلاج الكيماوي. سألته: ما الذي يضحكك؟!. رد: السحابة الأولى جاءت بالأمس لتحملني إلى السماء، واكتشفت عدم اتساعها لروحي.. جاءت اليوم تجر السحابة الثانية الأكبر. انظر.. أظنها كافية لروحي**"(١).

– المرحلة الثانية: يكشف الكاتب من خلالها عن السبب الذي جعل من المريض حالة استثنائية عند الطبيب، يقول: "**سألني دون مقدمات: أنت تحب فيروز. أليس كذلك؟. سألته: كيف عرفت؟!**

– **لعشاق فيروز عيون تكشفهم.**

– **فضحتني عيناي إذن. ما أغنيتك المفضلة؟!**

– **أنا عندي حنين.**

وابتسمت لاتفاقنا على نفس الأغنية. رأيت على الطاولة المجاورة كتابا أبيض اللون. اقتربت فوجدته كتاب (ذكرياتي) لطاغور. تعجبت. قلت له: من أنت بالضبط؟ يبدو أن لك تاريخا حافلا. عاجلني بالصمت.. فعرفت أنه من أرواحنا"(٢).

– المرحلة الثالثة: وفيها يعرّف الكاتب بالمريض من خلال وضعه الأسري والاجتماعي.

---

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص٩.

(٢) نفسه، ص١٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– المرحلة الرابعة: وفيها يتقدم الكاتب بالحدث خطوة إلى الأمام، فيضع المريض في مواجهة مع الطبيب، الذي يبلغه بقرار العلاج الكيماوي بتفاصيله المعقدة، واستعراض الزمن اللازم لإنهاء العلاج، والخطط البديلة في حال الفشل.

– المرحلة الخامسة: وفيها يصور الكاتب المرحلة الأولى من مراحل العلاج الكيماوي، وما أعقبها من صعوبات جسدية ونفسية على المريض الذي احتفظ بألمه في داخله، "**كانت الجرعات الأولى صعبة عليه، وأنهكه القيء المتكرر. حين يُسأل: أثمة ما تشتكي منه؟!، يبتسم ويؤمي نفيا، ونحن نعلم الارتفاع المستمر لحرارته، وفقدان الشهية، والإسهال!. حين تجاوز الأيام الأولى.. انخفضت مناعته، واستلزم عزله لحمايته. دخلت عليه الغرفة وقد لبست كمامة الوجه، والقفازات. وجدته يتأمل الفراغ. اقتربت منه فأحسست بحرارته العالية. قال: أنتظرك.. تأخرت عليّ. أخبرته أني أجّلت فحصه للنهاية حتى أمضي معه أكبر وقت ممكن**"(١).

– المرحلة السادسة: وفيها يضع الكاتب المتلقي في مرحلة متقدمة من مراحل صراع خالد مع المرض، ورغبته القوية في مجابهته: "**قال لي: لا أخاف السرطان ولا الموت. عشت بما فيه الكفاية، ومستعد لمجابهته بكل ما أوتيت من عزيمة. لم أرتكب سخافة أندم عليها، ومقتنع بما فعلت طيلة عمري.... . أخبرته اشتياقي لملاقاة الموت ورغبتي الجامحة في مكافحة السرطان حتى يستل أحد منا الآخر. قال: "سنكون فريقا إذن.. أنت بالعلم وأنا بالتجربة. اتفقنا؟!. خلعت القفاز الطبي لأضع يدي في يديه مؤكدا الاتفاق**"(٢).

---

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص١٢.

(٢) نفسه، ص١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– المرحلة السابعة: وفيها يستعرض الكاتب على لسان الراوي مرحلة متقدمة من مراحل تطور العلاقة بينه وبين المريض، فيسرد للمتلقي المشهد الذي عاشه معه لحظة انتظار مولودته الجديدة: "**بعد نصف ساعة من ميلادها انطلقت عائدا من مستشفى صحار إلى مسقط لأريه الصور الأولى المأخوذة بواسطة جهاز الهاتف. فرح كثيرا بهذا الجنون وأوصاني بجنون آخر: عد الآن إليها. فعدت!**"(١).

– المرحلة الثامنة: وفيها يتطور الحدث الدرامي، حينما يصل المريض إلى مرحلة متقدمة من المرض، فيتعذر خروجه من المستشفى لقضاء العيد مع أسرته كما كان يرغب، وذلك لأن مناعة جسمه لا زالت تهبط باستمرار، "**مررت عليه غرفته لأودعه قبل الرحيل لشناص. ضحك حين رآني وقال: والميزة الأخرى لكمامات الوجه أنها تظهر تعب المناوبة بشكل أوضح على العينين!!. أريد هدية العيد. سألته: ماذا تريد من هدايا؟. رد: قصيدة**

– قصيدة؟! تعرف أني لست بشاعر، ولا يمكنني حتى منحك قصة وأنا بهذه الحال.

– ومن طلب منك أن تكون شاعرا يا الدختر؟!. أريد قصيدة للمتنبي. ألم تخبرني بأنك تضع ديوان المتنبي دائما في حقيبة المناوبة؟! هيا اذهب وأحضره"(٢).

– المرحلة التاسعة: وهي مرحلة متقدمة تنبئ عن تأزم الحدث الدرامي، فالكاتب يجعل الراوي في لحظة مواجهة مع مريضه لإخباره باستنفاد كل المحاولات في علاجه، وتسارع المرض نحو نهايته، "**حين استجمعت عزيمتي ودخلت ابتسم لي. جلست صامتا. سالت دموعي ثم أجهشت بالبكاء. اقترب مني وأزال كمامة الوجه: أبا هاجر.. هون عليك. هذا قضاء الله. أخذت كفايتي من الحياة**

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص١٥.

(٢) نفسه، ص ص١٥–١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا أهاب الموت. أفهمها جيدا، وتشبثت بها كثيرا. واكتفيت. صدقني لست حزينا. هيا امسح دموعك. قلت: كيف عرفت؟!. رد: أنا أعلم بجسدي من أي شخص آخر.. أخبرني أنه سيتوقف عن الحياة. لكني لست حزينا. لم أرتكب كبيرة فمم أخاف؟!"(١).

– المرحلة العاشرة: وفيها يفضي الكاتب إلى المشهد الأخير من حياة المريض، ويصور كيف كانت نهاية صراعه مع المرض: "**كنت مناوبا في الليلة ذاتها. دخلت عليه الغرفة دون كمامة وجه .....، بعد دقائق فتح عينيه والتقت أعيننا فبكيت. قال بابتسامة غريبة: أخائف من الموت يا أبا هاجر. قلت له: أخاف عليك. كانت تلك آخر عبارة له قبل الدخول في غيبوبة الموت. جلست معه حتى فارق الحياة. كتبت بنفسي شهادة رسمية تثبت وفاة بعضي وسلمتها لذويه**"(٢).

– المرحلة الحادية عشر: يسترجع الكاتب في الجزء الأخير من القصة الحوار الذي دار بين الراوي وبين المريض قبل وفاته بخصوص اختيار أحد الغلافين للمجموعة القصصية التي أنهى الراوي كتابتها، والتي كان ينتظرها المريض بفارغ الصبر، ولكنه رحل قبل وصولها بليلة واحدة: " **قال: أنتظر المجموعة بفارغ الصبر. لمن ستكون النسخة الأولى؟!. قلت: لهاجر. ضحك. كان يعد معي الأيام لقدوم النسخ الأولى.. وقبل ليلة من وصولها رحل. ويوم استلمت النسخة الأولى طلبت محادثة هاجر واستأذنتها: النسخة الأولى لخالد. أعندك مانع؟!". أخذت موافقتها وكتبت الإهداء: خالد.. كيف وجدت الغريب؟!. أشعر أني لم أفارقك.. سحابة واحدة كفتنا.. أحبك..**"(٣).

---

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص١٧.

(٢) نفسه، ص١٨.

(٣) نفسه، ص١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"المشهد" في النص المسرحي مفهوم خلافي، فهو يمكن أن يعتبر "وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات، أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد"(١).

وقد استعار النقاد مصطلح المشهد في السرد القصصي والروائي ليس لأنه يستجيب لإحدى المقولتين السابقتين، وإنما استخدموه لأنهم لاحظوا وجود مقاطع سردية "تنزع فيها المسافة بين النص ومتلقية إلى درجة يتوهم معها أنه حيال مشهد مسرحي. فالمرويات تعرض أمام عينيه فيرى الأحداث والشخصيات والأمكنة ويسمع الأقوال كما لو كان شاهد عيان"(٢).

ويعد المشهد من الحركات السردية الزمنية التي يقدمها السارد بصورة هي أقرب إلى المسرحية في تناولها، "ويسمى المشهد تقليديا بالفترة الحاسمة، فبينما يقع غالبا على تلخيص الأحداث الثانوية، يصاحب الأحداث والفترات المهمة تضخم نصي، فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية، ويطابقه تماما في بعض الأحيان، فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب"(٣)، وقد ذهبت يمنى العيد في كتابها "تقنيات السرد الروائي" إلى أن سبب هذه التسمية هو أن حركة المشهد "تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صورتين، وفي

---

(١) إلياس، ماري؛ وقصّاب، حنان، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت– لبنان، مكتبة لبنان، د.ت ، ص١٤٤.

(٢) العمامي: محمد نجيب، في علاقة الرواية بالمسرح، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، ص٥٩٢.

(٣) المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، تونس– تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥، ص٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثل هذه الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها ومدتها"[١].

والمشهد كما يعرفه سرمليون "عبارة عن فعل معين يمثل حدثاً أو واقعة تحصل في مكان وزمان معينين ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان والزمان. إنه حادثة عرضية أو موقف ما يحدث في الحال من قبل الشخصيات، ويتم فيه تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها"[٢]، لذا فهو مظهر سردي مخالف لتقنية "المجمل تماما"، والفرق بينهما يكمن في أن الأخيرة "تعني المرور السريع على الأحداث وتقديم إيجاز مركّز لمضمونها، أي أن قيمة الأحداث جانبية، وإبرازها صفة تبريرية تعليلية، أما في المشهد فالأحداث أساسية وإبرازها صفة تأسيسية لمسار القصة"[٣]، وبذلك يقف المشهد موقفاً ضديا من المجمل لأنه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير، بينما يظهر في المجمل تدخل الراوي بشكل واضح. وقد ذهب أحمد سماوي في كتابه "فن السرد" إلى أن المشهد يتميز من السرد بـ "غياب السارد وحضور الشخصية بشكل مباشر، وهو ما يجعل النص من قبيل المحاكاة، زمن الحكاية فيه مساو أو يكاد لزمن القصة"[٤].

ومما يميزه، أيضا، من أشكال وتقنيات أخرى مستخدمة في القص، أنه تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع، وكذا الشخصيات المشاركة فيها، "إنه ليس تقريراً تسرد به حادثة ما، لكن

---

(١) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت– لبنان، دار الفارابي، ط٣، ٢٠١٠، ص٨٤.

(٢) سرمليون: ليون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ترجمة: ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد– العراق، عدد١، سنة٢٤، ٢٠٠٣، ص١٨.

(٣) أبو ناصر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت– لبنان، دار النهار للنشر، ١٩٧٩، ص١٠٣.

(٤) سماوي، أحمد، فن السرد في قصص طه حسين، صفاقس– تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، ٢٠٠٢، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ"[١]، وهذا ما يجعل الحركة السردية في المشهد تسير وفق صورتها الطبيعية وضمن إطار درامي.

في قصة "حكمت المحكمة" تستثمر الكاتبة تقنية المشهد المسرحي في بنائها الفني، فتقترب بذلك من البناء الدرامي كثيرا، فهي ترسم صورة المحكمة بمكوناتها المادية وبشخصياتها عبر أربعة مشاهد مترابطة فيما بينها. فالقصة تبدأ بتمهيد للأجواء التي ينطلق منها الحدث الرئيس وهو محاكمة أربعة من المتهمين اختلفت تهمهم، غير أنهم اجتمعوا على حقيقة أن تهمهم جميعها كانت باطلة ولا أساس لها من الصحة، ثم ما تلبث أن تتوالى مشاهد محاكمة المتهمين الأربعة، كلٌ منهم على حدة، ويتولى الحوار مهمة تقديم تفاصيل تلك المحاكمات.

تقول الكاتبة في مشهد محاكمة المتهم الثاني: "**يوجه القاضي نظراته إلى المتهم الثاني: وأنت أيها المحترم ما تهمتك؟ .وبحماسة يجيب المتهم الثاني: إن كانت تهمة سابقي صفة الحكماء، فتهمتي هي المجد ذاته، فإني يا حضرة القاضي أنصر الظالم على المظلوم.. أ .. ق ... أقصد أنصر المظلوم على الظالم. القاضي وقد عدل من جلسته ليزيد من قدرته على التركيز: ومن هو المظلوم ومن هو الظالم؟. يجيب المتهم بعدما شبك أصابع يديه معا ورفع أحد حاجبيه: كل إنسان أصابته سراء فهو المظلوم، أما ذاك الذي تصيبه ضراء متتالية، وتقفل أبواب الرخاء في وجهه، فهو الظالم بعينه. القاضي باستغراب: وكيف يكون ذلك؟!.المتهم: منطقي جدا أن يكون المتنعم بالنعم مسرورا وقلبه أبيض، وبالتالي يكون عرضة للحاسدين من أصحاب سوء الحال، فيكون المسرور مظلوما والمتضرر هو الظالم**"[٢].

---

(١) سرمليون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ص١٨.

(٢) الراسبي، زهرة، أشواك الورد، دمشق– سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ص١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن إضافة بعض التفسيرات والتوضيحات لوجهة نظر المتهم في المشهد السابق، قد خدم المعنى بشكل عام، فالمشهد "بمثابة اللقطة المقربة للفعل، ومن خلاله يستطيع الكاتب أن يقتنص أدق تفاصيل العملية الحياتية في تعاقبها الزمني، ومن خلاله أيضا يستطيع القارئ أن يستنبط استنتاجاته الخاصة من الفعل"(١).

أما في قصة "نقلات شطرنجية باتجاه خديجة"(٢) يلحظ المتلقي أن هناك ترابطاً بين المشاهد الخمسة للقصة، فالمشهد الأول يُفضي إلى المشهد الثاني، والثاني إلى الثالث، وهكذا حتى تكتمل المشاهد جميعها، ليخرج القارئ في النهاية بتصور معين. ولعل من يمعن النظر في عناوين المشاهد الخمسة في القصة: "نقلة أولى؛ نقلة ثانية؛ نقلة أخرى؛ تأبين؛ نقلة أخيرة"، يجد أنها أتت لتفصل في مضمون العنوان الرئيس لها، كما أنها تفصل في مضمون المشاهد المتلاحقة، وهي مشاهد مترابطة من الناحية المضمونية، والشكلية، فالشخصيات هي نفسها والحدث كذلك.

ويتأسس السرد في قصة "من أسرار اللوحة رقم ٤١١٩" عبر تلاحق ثلاثة مشاهد تمثل جميعها إطارا للحوار بين الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات الثلاث التي تلتقي بها وترغب في شراء السيارة القديمة طمعا في لوحتها بعد أن قام بمسح الرقمين الأول والأخير منها. وتنفتح القصة سرديا على تقنية المشهد الدرامي التي أتاحت للراوي خاصية التكثيف من خلال حوارات اتسمت بجملها القصيرة، يقول: "**هل تبيع؟/ أبيع ماذا؟/ سيارتك الجميلة هذه/ سيارتي الجميلة؟/ سأشتريها الآن/ ...../ ما رأيك؟/ رأيي في ماذا؟/ في أن تبيعها لي/ أبيع ماذا؟/ هذه السيارة قلت لك/ لن أبيعها حتى لو أعطيتني مليون** ريال **عماني/ أوه أنت طماع/ لست**

(١) الجنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد– العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١، ص٣٢٢.

(٢) الفارسي، جروح منفضة السجائر، ص٥٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طماعا، أنا مشغول جدا، إلى اللقاء/ هل تعرف مع من تتكلم؟ هل تعرف من أنا؟/ لا أريد أن أعرف، إلى اللقاء"(١).

والكاتب في قصة "مجرد محاولة لاصطياد الحقيقة" يعتمد على الحوار الدرامي في رسمه لمشهد التحقيق والمحاكمة، وهو يهيئ المسرح المكاني الضيق في القصة "قاعة المحكمة" لما يتطلبه ذلك المشهد الدرامي من توتر يسهم في نقل الحدث ووقائعه: "**القاضي: أنت تكلم، الشاهد: عن ماذا؟ القاضي:عن ما رأيته وما لم تره. جمود وغموض واضح يشوب الموقف ويضفي عليه رتابة وتعقيدا. عن ماذا يسأل القاضي، وعن ماذا يبحث ويتقصى؟**"(٢).

أما في قصة "سبعة أشواط حول الضياع"، فيتوقف القارئ أمام سبعة مشاهد قد تبدو للوهلة الأولى أنها منفصلة بالرغم من تكرار الشخصية المحورية في المشاهد جميعها، لكن نظرة أعمق في هذه المشاهد تشير إلى التئام خيط يمتد ليضم المشاهد السبعة، وهو خيط يشير إلى الفقد والضياع الذي تعاني منه الشخصية، "**الآن مع الفجر، ونسمات البحر، والأمواج تنحت أحزانها على الصخور، تستشعر الفقد. لعله العائق الذي يحول دون ولوجك إلى العوالم التي تبحث عنها. ماذا فقدت في طريقك يا مسافر؟. لعله المفتاح إلى الباب الموصد أمامك. أضعت كائنا فطر على المحبة؛ رمزا نقشته الأيام على صفحاتها؛ أضعت نفسك**"(٣).

(١) الرحبي، محمود، ساعة زوال، عمّان- الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط٣، ٢٠١٣، ص ص٧١-٧٣.

(٢) البوسعيدي، يعقوب، ما تبقى من الحنين، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص٢٧.

(٣) الفارسي، جروح منفضة السجائر، ص٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد وسم الكاتب المشاهد التي تضمها القصة بعناوين فرعية أخذت أوصافا مكانية وزمنية مختلفة، وغير مرتبة، وهي على التوالي: "قرية الضياع ٢٠٠٠/١١/١٣م الرابعة صباحا؛ مسقط ١٩٩٩/١/٦م؛ الشارقة ٢٠٠٠/٢/٥م؛ مكة ١٩٩٨/١٠/٢١م؛ الخابورة ٢٠٠٠/٦/٢٧م؛ الإسكندرية ١٩٩٩/٥/٥؛ جنة الأرض ٢٠٠٠/١١/١٣م الخامسة والربع صباحا".

إن المتأمل وراء هذه المشاهد يلحظ مدى التوتر الدرامي الذي توفره شخصية الشاب والشخصيات الأخرى التي تدور حوله في القصة، كما يلحظ مدى التحول في الشخصية المحورية، وتطويل الحوارات، والتوالي المستمر للمشاهد ودمجها حتى تصبح نصا متصلا. كل ذلك يعطي الانطباع للمتلقي بأنه حيال قصة درامية ترصد حركة متصلة للتحول في شخصية الشاب الذي تدور حوله الحكاية.

وتقوم المشهدية في قصة "مشاهد"[١] على تقسيمها إلى أربعة مشاهد مترابطة فيما بينها من ناحية الموضوع وتسلسل الحدث، وقد استخدم الكاتب تقنية الأرقام المتسلسلة لكل مشهد منها:

١- يصور الكاتب فيه مشهد الطفل الفقير الذي يقف أمام محل بيع النظارات بالقرب من المجمعات الشاهقة، يستجدي المال بيديه المرتعشتين من الجوع، فترفض السيدة التي تمسك بحقيبتها المنتفخة أن تعطيه شيئا.

٢- يستحضر الكاتب فيه مشهد الطفل وقد أصبح رجلا يقف أمام برميل القمامة الحديدي وقد انهمكت يداه في تقليب الأشياء داخل البرميل في منتصف النهار الحارق.

(١) خلفان، المرأة الواقفة تجلس، ص٦٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣- فيه يصور الكاتب مشهد الرجل وهو يقف أمام واجهة المطعم ينظر لزبائنه يرقصون ويأكلون ما لذ وطاب من أصناف الفطائر والحلوى، ويتناثر من حولهم الطعام، فيظل في انتظار أن يفرغوا مما هم فيه حتى يسارع في جمع ما تبقى من الطعام لكي يقدمه لعائلته حينما يقبل الليل.

٤- وهو المشهد الختامي للقصة، وفيه يعقد الكاتب مقارنة بين الفقراء والأغنياء في المدينة، وذلك من خلال المقارنة بين قصور الأغنياء التي يمتد حولها أسوار شاهقة، وترقص الأضواء ويسبح القمر في صفحة الماء المنسدلة تحت قدميها، وبين البيوت الواطية خلف الأضواء، والتي تقف منحنية أمام القمر.

إن المتأمل للمشاهد السابقة يجد أن كل مشهد منها يرتبط بما قبله وبعده، فالشخصية الرئيسية هي نفسها، والحدث الرئيس هو نفسه، حيث يتطور وينمو من خلال صراع شخصية الفقير مع مظاهر الفقر في المشاهد الأربعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ٣ -

لم يتفق النقاد والدارسون على مفهوم شامل ومحدد لـ "الحبكة"، سواء أكان في القصة القصيرة أم في المسرحية، فأرسطو، مثلا، لم يضع مفهوما محددا لهذا المصطلح، فيما تباينت آراء النقاد حول مفهومها، فمنهم من ذهب إلى أنها "قصة"، ومنهم من يرى أنها "خرافة"، فيما ذهب آخرون إلى تسميتها "عقدة"، فقد ورد عند ميليت Millett وبنتلي Bentley أن "الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلاً على الفعل التمثيلي"[١]، أما أوهارا O'Hara

(١) ميلت؛ وبنتلي، فن المسرحية ، ص٣٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومارجريت برو Margaret Pro فقد عرفاها بأنها "تنظيم مخطط للشخصيات في تراكم متسلسل للوضعيات التي تكشف عن قصة المسرحية"(١)، فيما ذهب ريتشارد مولتون Richard Moulton إلى أنها "إقحام التخطيط في مضمار الحياة الإنسانية"(٢)، أما كور كينيان Core Kenyan فيحددها بأنها "ضربة جديدة متنامية باستمرار وموجهة إلى الوضعية الأساسية"(٣). وقد ترجم بعضهم مصطلح الحبكة بوصفها عقدة، غير أن الحبكة كما يرى عبد الواحد لؤلؤة أدق ترجمة من العقدة التي أشاعها بعض الكتاب، لما توحي به هذه الكلمة من التعقيد، والحبكة من الفعل حبك، أي أحكم صناعة الشيء(٤).

إن هذا الخلط في المفاهيم من شأنه أن يحدث ربكة للدارسين، فتجعلهم يستخدمون المصطلح لأكثر من معنى. ولذلك ينبغي الإشارة بداية إلى أن الحبكة لا تعني القصة كما يذكرها بعضهم، لأن الحبكة تبنى على السبب والنتيجة في حين أن القصة سرد ووصف وحوار. ولا تتضمن القصة حبكة إلا باحتوائها على السبب والنتيجة، فالحبكة هي تنظيم وترتيب الأحداث المنقولة عن القصة بشكل منطقي ومعقول، إن الحبكة "تبنى على أساس السبب والنتيجة وهي خط تطور القصة"(٥)، أي هي نظام ترتيب الأحداث المنقولة عن القصة وأسلوب صياغتها بشكل درامي من مخيلة المؤلف الدرامي. أو هي نظام بناء الأحداث على وفق علاقة سببية. أما بالنسبة إلى الخرافة فقد ميزها بعض الكتاب حينما ذهبوا إلى أنه "يمكن تمييز الخرافة عن الحبكة وذلك بإدراج

---

(١) بنتلي، إريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت– لبنان، المكتبة العصرية، ١٩٦٨، ص٢٤.
(٢) نفسه، ص٢٤.
(٣) كينيان، كور، نظرية الأدب، ترجمة: جميل نصيف، بغداد– العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠ ص٦٤٢.
(٤) انظر: دبل، اليزابيث، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد– العراق، دار الحرية للطباعة، ١٩٨١، ص١١٠ (هامش الصفحة).
(٥) أرسطو، فن الشعر، ص٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحبكة في النظام الذي يتابع فيه مجموع الأحداث (الحوافز المكونة للخرافة) داخل القصة فعليا"[١]. أما ترجمتها بالعقدة فإن من شأن غموض المصطلح الأخير أن يثير الالتباس، لهذا يرى بعضهم أن العقدة هي الجزء الذي يسبق الحل، وهي تستمر حتى الجزء الأخير الذي فيه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس.

ومن المتفق عليه أن الحبكة الدرامية من خصائص الدراما التي تكسبها معناها، وقد استعارت القصة القصيرة مضمونها، فأصبحت الحبكة الدرامية في القصة القصيرة تصرفا أدبيا فنيا يُراد منه تحويلها إلى الدراما، فالقصة هي مضمون العمل الدرامي، والحبكة صناعة الأحداث التي تحمل هذه القصة. الحبكة روح الدراما التي تميزها من القصة.

وقد تحدث أرسطو عن نوعين من الحبكة الدرامية: بسيطة ومعقدة، وفضّل الحبكة المعقدة على البسيطة لاحتوائها على عنصري التعرف والتحول. فيما يكاد يجمع النقاد على أن ثلاثية "البداية . الوسط . النهاية" هي العناصر الأساسية التي تشكّل الحبكة الدرامية في القصة القصيرة.

فبداية القصة القصيرة تكتسب أهميتها على اعتبار أنها أول ما يصادفه المتلقي، وهي أول ما يخطف بصر القارئ، فهي "مفتتح الكلام، واللحظة الحرجة التي يبدأ منها السرد، باعتبارها نقطة الانطلاق"[٢]، وعليه فإن القاص مطالب في بداية القصة أن يأخذ بيد المتلقي إلى داخل القصة دون إرباك ودون تنفير.

---

(١) بسفليد الابن، روجر، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة– مصر، مكتبة نهضة مصر، د.ت، ص١٨٩.

(٢) الرواشدة، سامح، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، عمّان– الأردن، دار الشروق للنشر، ٢٠٠١، ص١٤١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا بشأن النهايات القصصية، فإنّ القصة القصيرة تفترض وجود نهاية حاسمة سريعة، من خلال عبارة نهائية تحقق التنوير، دون اختصار مخل، ودون تطويل ممل[١]. غير أن الأهم هو ضرورة تنويع الخواتيم في القصص، حتى لا يشعر المتلقي بالنمطية التي تولد الملل. ويذكر هنا أن كتاب القصة القصيرة تعاملوا مع أشكال مختلفة من النهايات، فاستثمروا النهاية المغلقة، والنهاية المفتوحة.

ويرى بعضهم أن النهاية المفتوحة إذا استخدمت استخداما فنيا ومناسبا في الدراما كانت أبلغ، فهي في هذه الحال "تبقى سؤالا كبيرا يؤرق القرّاء والمشاهدين، وليس له من مجيب، حتى يشيع القلق في النفس ولا يحدث الشعور بالراحة"[٢]، غير أن هذا النوع من النهايات يعد شبه مغامرة فنية، وذلك لأن المتلقي ينتظر دوما حلا ونهاية منطقية لما مر معه، وأن يسدل الستار على نهاية واضحة، والمؤلف البارع وحده من يحسن استغلال النهاية المفتوحة فنيا.

وفي قصة "الهجرة إلى عالم الفكرة"، أتت البداية مختصرة للصور النفسية العديدة التي امتدت من أول القصة وحتى آخرها، فالكاتب يقدم في بداية القصة موجزا يسيرا عن الحالة النفسية التي وصل إليها الراوي بعد سلسلة من الأحداث السابقة، ثم يترك للمتلقي البحث عن أساب حدوثها، وبذلك فهي بداية غنية بالصور النفسية الغامضة التي من شأنها أن تثير المتعة والتشويق واهتمام المتلقي، "**لا تسألوني لماذا ومتى، فقد اتخذت القرار الذي لا رجعة فيه، قلتها وسأقولها**

(١) انظر: رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص١٧.

(٢) الحكيم، فن الأدب، ص١٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على مسمع الجميع ولثالث مرة: سأهاجر سأسافر وسأغادر إليها هي، سأتكبد عناء المشقة ونصب السفر لأجل عيون المليحة"[١].

بينما يبني الكاتب أحداثه في قصة "ليلة الحزن الأخير" على بداية القصة، فهو يقدم الزمان والمكان من خلالها، وعليها يتم البناء الدرامي المتبقي، ومن هنا تأتي أهميتها، فهي تشد المتلقي من خلال ما تقدمه من تشويق لمتابعة القصة منذ البداية وحتى النهاية، "**قرية تنام كل ليلة تحت وطأة الخوف والفزع من اللون الأسود الذي يزحف رويدا رويدا حتى يغلف المكان المحيط بعباءة سوداء قاتمة، عقول تهرع مهرولة عندما يحين المساء كاظمة خوفها مرتمية في أحضان جدران بيوت الطين القديمة التي غزتها التجاعيد، محرم عليها الخروج من مخبئها حتى تحين ساعات الصباح الأولى. نخيل باسقات تزيد من رهبة الموقف بتمايلها يمينا ويسارا تارة أخرى.. رياح تصدر صفيرا يخيل إلى سامعيه كأنه صوت شبح مخيف جاء ليزيد من ألم أحزان تلك الليلة الحزينة التي كان عدد ساعاتها يفوق عدد ساعات الليالي الأخرى التي انقضت وكأن الزمن توقف ها هنا في هذا المكان رافضا أن يتزعزع، رافضا أن يواصل عقرب الساعة مسيرة دورانه الرسمية التي اعتاد ممارستها كل يوم"**[٢].

في قصة "ثلج على مسقط" يبدأ الكاتب قصته بمشهد حلمي، محصور في مكان محدد هو أرض محافظة مسقط، وزمان يحدده القاص بوقت الفجر. والحدث في القصة يتزامن مع الوصف الذي امتد منذ بداية القصة وحتى نهايتها، ومن ثم فهو يفرض طبيعة البنية الدرامية التي استلزمت هذه الوتيرة السردية في القصة، "**أضواء الفجر تشق طريقها بوهن نحو الأرض، وهي تزاحم بما**

---

(١) البوسعيدي، ما تبقى من الحنين، ص١٩.

(٢) نفسه، ص٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشبه عناد الطفل السحب المتراصة، حيث بدأ يخفق في الفضاء مشهد آسر: ندفٌ ثلجية تهمي بدون انقطاع وتغمر الأفق. ومثل بحيرة ملطخة بالبياض تعوم فوق صفحتها بجعات ثلجية، بدا طرف الشاطئ حيث اكتست الصخور البحرية الناتئة بالبياض، وكذلك كل ما يستطيع أن يصله البصر إلى البحر، حيث انتشرت القطع الثلجية مكومة أو مبعثرة في مياهه"[١].

وتستهل قصة "خريف الياسمين" بدايتها بمشهد حواري يحيل المتلقي إلى جنس المسرحية، وهو يقوم على الخطاب الاستفساري المبني على السؤال والجواب: "**غرق في صمته، اقتربت منه أكثر، سكن بحزنه العينين الواسعتين اللتين تنظران إليه..**

- هل تحبينني؟!

- أما زلت تسأل؟!!

- أريد أن اسمعها منك .....

- أتمنى أن يقف الزمن عند هذا الحد.

- أحبك أكثر من أي شيء آخر.. وأنت؟!

- كل هذا .. وتسأل!!

- افتحي عينيك لأرى الإجابة"[٢].

(١) الرحبي، محمود، أرجوحة فوق زمنين، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٣.

(٢) الرحبي، محمد بن سيف، أغشية الرمل، عمّان- الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قصة "صنّاع الوجع" يبدأ الكاتب بمشهد درامي ينطلق من اللحظة التي يخمن فيها الراوي "المعلم" مشهد وصول الأب "ولي أمر الصبي الصغير" إلى المدرسة بعدما تم استدعاؤه لسرد مشاكل ابنه عليه، ويسترسل في تخيل المشهد حينما يتوقع من الأب أن يفاجأ الجميع بتوجيه كفٍ يخلع وجه الفتى الصغير، ثم يغادر المدرسة ودخان السجائر يحيط به دون أن يأبه بأحد. غير أن توقعات المعلم تخيب كلها؛ ليجد نفسه أمام مشهد درامي آخر يتجلى في الحضور المنكسر للأم: "**فاجأتني بحضورها المنكسر.. حزينة الطرف شاردة.. يغطي كفها الأيمن قفاز غريب والأخرى عارية. فاجأني طفلها يتخطاني ليرتمي بين فخذيها، مرّت براحتيها على وجهه بعد أن انحنت له وقبلته.. وبعد أن صرفته اقتعدت كرسيا يعقبها، وحينما سقطت دمعة خجولة منها، ذابت كل جلاميد الصمود داخلي.. تشردت الحروف فخذلتني الكلمات، فارتميت على كرسي يواجهها.. ما الذي فعله؟. أتى سؤالها مباغتا للحظة، فأكملت قبل أن أجيب: تقولون أنه هجم على أحد زملائه وأسال دمه. اكتفت مني بإيماءة.. صوتها يصلني متقطعا باكيا: إنه الوحيد فيهم، أرى فيه ملامح الأمل، ما الذي أفعله الآن؟! جميعهم متشابهون.. أورثوني القلق وسهر العمر. عادت برهة لصمتها، ثم سألت بارتعاش: كيف أسال دمه؟. لمحت انعقاد حاجبيّ، فأوضحت: أقصد كيف ضرب زميله؟. عضّ على أرنبة أذنه حتى.. حتى قطعها**"[1].

بعد انتهاء مشهد البداية يرتد الكاتب بالحدث إلى الوراء؛ ليصور بوساطة الحوار الدرامي بين المعلم والأم مشاهد عدة من سيرة الصبي، كانت وراء تصرفاته العدوانية مع زملائه في المدرسة وأخوته في البيت، وكان المعلم بدوره يجهلها.

(١) الحنشي، وما بكى، ص ص٣١-٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قصة "أحلام تعيب" يبني الكاتب حبكته بناء دراميا يقترب من الحبكة التقليدية، فالقصة مبدوءة بمشهد تمهيدي يجعل الحدث متوقعا، الأمر الذي يخلصه في بعض الأحيان من الدهشة الفنية، حيث تبدو كل الأحداث متوقعة. فالشاب غير المحبوب "تعيب"، والذي تصور المشاهد الثلاثة في القصة حكايته، تتناقل ألسن رجال الحارة ونسائها في مشهد البداية خبر شرائه سيارة جديدة غالية الثمن، "**انحنى أحد الشبان على أذن عجوز أصم، لوى إحدى يديه وألصقها في فمه، ثم قرب كل ذلك فوق صحن الأذن الساهية وهتف:**

– تعيب لديه سيارة من ذلك النوع الغالي.

– لا أسمعك.

– تعيب. تعيب. اشترى سيارة كبيرة من النوع الغالي.

– من هو؟

– تعيب. تعيب. تعيييييب.

ثم اقتربت امرأة من جارتها السابعة:

– هل تعرفين ماذا حدث؟

ثم تحولت إلى منزل امرأة أبعد:

– من أين جاء بالمال؟

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– **تعيب لا أحد يعرف له أمرا. ساكت ناكت**"[1].

ومع انتشار خبر شراء تعيب للسيارة الجديدة الغالية التي لا يعرف مصدر ثمنها، يزداد حقد أهل القرية عليه، فيأتي مشهد حرق السيارة نهايةً طبيعية وردة فعل متوقعة لكل مظاهر الكره والحسد التي كان يجدها من سكان الحارة.

وفي بداية قصة "يحدث في الصباحات الباكرة" يعتمد الكاتب على لعبة الزمن الدرامي الذي يمدها بسبب رئيسي من أسباب إتقان وظيفتها القائمة على إغواء القارئ لمتابعة ما بعدها طوعا، فالكاتب يحدد بشكل دقيق زمن الحوار الدرامي في كل مشاهد القصة، ومنها مشهد البداية الذي افتتح به القصة: "**في صباح باكر من كانون الثاني، راوده الانتحار. بدأ كوميض ساحر لمع في المخيلة، ثم نما شعورا ملحّا يردد: الحياة دون حنين مسرحية هزلية لا تستحق المشاهدة فضلا عن المشاركة فيها. المخرج وحارس المسرح أسقطاك من الحسابات، فلم لا تهرب؟. مضى العاشق يلجم ذلك الشعور المجنون. يفتح صدره للبرد علّ الزمهرير يطفئه. لكن الشعور راوغ، وغير من هيئته، وانقلب روحا حية تخاطبه. وقف العاشق على جسر يربط ضفتي نهر وديع، ومن عميق الزرقة النهرية ناداه الهاجس: الموت في النهر لذة. إنه موت في زرقتين: جسدك في زرقة النهر، وروحك في زرقة السماء. ورد العاشق: النهر استعار الزرقة، لذا لن أموت إلا في السماء**"[2].

(١) الرحبي، بُركة النسيان، ص ص٢١-٢٢.

(٢) الفارسي، لا يقل الحنين إلا الحنين، ص ص٧١-٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما في نهاية قصة "العتمة كحيز آمن" تضع الكاتبة بين يدي المتلقي مشهدا دراميا يتسق مع مشهد البداية، فالقصة التي تبدأ بتصوير مشهد العتمة الانفرادي للشخصية التي تحكي القصة حكايتها وهي تقف خلف باب غرفتها وقد اعتزلت العالم لأسباب كثيرة منها قبح شكلها وشعرها المجعد، تنتهي بمشهد يتسق مع ذلك الهروب من الحياة والضوء بعدما أدركت أن الهروب هو الحل الأمثل: "**الآن ودون أن تفكر طويلا، تناولت مشبك شعرها والذي بدا كمشط، وثبّتت سنّين من أسنانه في الثقب الصغير في الباب... ومن ثم أفلتت شعرها القصير والمجعد للعتمة فقط**"(١).

مشهد النهاية كذلك في قصة "الانحناءة الأخيرة لرقبة مالك الحزين"، يحمل في طياته سخرية صامتة تربط بمشهد الافتتاح الذي بدأت القصة به في سرد الحدث الدرامي. فمالك الحزين الذي كان يقف في المشهد الأول معجبا بلون عينيه اللتين تشبهان الجرح على زجاج الماء، ومنقاره العاجي وبياضه الناصع، والذي كان يرفع ساقه اليمنى ويقف على ساقه اليسرى بين الفينة والأخرى مختالا بجماله أمام الصبية التي كانت تغتسل في الماء، يكشف المشهد الأخير في القصة عن عدم استطاعته فعل ذلك: "**حاول أن يحرك ساقه التي يقف عليها لكنه لم يستطع، ثم حاول أن يحرك جناحيه لكنه لم يفلح، حتى عينيه لم يستطع أن يحركهما ..... انفجرت فجأة دمعة من عينيه اللتين لا يستطيع تحريكهما؛ في البداية تدحرجت على منقاره ومن ثم هوت على سطح الماء كالشهقة**"(٢).

(١) الجهوري، نميمة مالحة، ص١١٢.

(٢) المزروعي، الرائحة الأخيرة للمكان، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويأخذ مشهد النهاية في قصة "معصوبة العينين إلى البحر" صورة النهاية المفتوحة، فالكاتبة تدفع فضول المتلقي وتحث مخيلته لوضع احتمالات مناسبة لمشهد المرأة الأرملة التي كانت تستحم في البحر بعد انقضاء عدتها على زوجها المتوفي، وقد أغراها ماء البحر المالح على الانغراس فيه أكثر: "**ورغم أن البحر لم يفقد شهيته بجذبي في اتجاهه إلا أن رؤوس الأسئلة تداعت كالأفاعي في خوفي... يا إلهي ما الذي حدث؟**"[١].

إن فتح النهاية بالصورة السابقة وترك المجال للمتلقي لتخيل النهاية التي قد تكون حدثت للمرأة وهي في البحر، لا تأتي بترا عشوائيا من قبل الكاتبة، بل هي جزء عضوي من الهندسة المعمارية للقصة، وهي تسهم بصورتها السابقة في رفع مستوى التوتر الدرامي في الحدث الذي تحكيه.

- ٤ -

يتسع مفهوم "الصراع" بشكل عام باتساع دائرة المتغيرات والمستجدات والحركات السياسية والفكرية والاجتماعية والمذهبية والفنية وما إلى ذلك، مما يلقي بظلاله على خارطة النشاط الثقافي عامة، والإبداع الفني – والقصصي منه– خاصة، والتحديد الدقيق للصراع يحيل إلى أنه" التدفق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة، فإذا هي تتقارب وتشتبك وبعد ذلك تصطرع، ثم تبلغ الذروة في العنف، ثم تنحدر إلى الحل"[٢]، ولا يمنع هذا التحديد

(١) الجهوري، نميمة مالحة، ص٧١.

(٢) العشماوي، محمد زكي؛ وآخرون، توفيق الحكيم: الأديب المفكر الإنسان، القاهرة– مصر، المركز القومي للفنون والآداب، ١٩٨٨، ص١٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كذلك من القول إنه عبارة عن "مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"[١].

وقد ظل الصراع الدرامي مدة طويلة يدور في إطار معارك الخصومة، فأساسه هو "الصراع المباشر بين قوتين منفصلتين تماماً، إحداهما خيّرة تعمل لصالح الإنسان، والأخرى شريرة تعمل ضده"[٢]، وكأنه جاء لإثبات عنصرين متشابكين متنافرين لا يخرجان عن دائرة الخير والشر، أو الخُلق الرضي والتردي المتناهي، أو الجبروت والضعف، أو التشابك الأسري والقبلي ... إلخ، وكان المتلقي يدرك تماما –بحسب تلك المقاييس– أن الخير لابد أن ينتصر في نهاية المطاف.

غير أن تطور الدراما قلب كثيرا من مقياس بناء النص؛ وما صاحبه من المكونات الأساسية الأخرى، ومن هنا أصبحت مهمة الكاتب أيسر في طرح أفكاره الإبداعية في صور جديدة من الصراع الدرامي؛ ومن تلك الوسائل المعمقة الرموز والتوتر والانفراج ؛ التي كانت هي ذاتها من أهم شواخص تنشيط الأحاسيس الذهنية وتوجيها إلى معنى مشوق للصراع. وعليه فإن نمطية الصراع الدرامي قد تغير كثيرا في منهاجه عن مفهوم الخصومة والمنازلة أو الهجوم والدفاع الذي تعارف عليه القارئ أو المشاهد ؛ حيث "توجه بالتطور والتدريج نحو مجاله الأعمق في التعبير عن ذروة فلسفية تعنى بالصدمة والتأزم والتوتر للوصول إلى قمة الحدث الأهم في بناء النص، وهو الهدف الذي يسعى إليه أي كاتب ينشد إبراز عمق المعنى الجوهري في بساطة لغوية، بحيث تصل إلى المتلقي بكل يسر ووضوح"[٣].

---

(١) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ص١٦٢.

(٢) صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٢١.

(٣) عزمي: خالص، تطور الصراع الدرامي المسرحي، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٧/١٢/١٩م، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=118941.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتبع أهمية الصراع من منطلق أنه "يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي"[١]، وهو في القصة القصيرة عنصر أساسي في بنيتها وذو أثر عميق، حيث يمتد أثره الفعال إلى سائر العناصر المشكّلة لها، فمن خلاله تتكشف علاقات الشخصيات ببعضها، وموقفها من الأحداث والبيئة الزمانية والمكانية، كما أن لغة السرد والحوار لابد أن تتشكل في ضوء الصراع وتبادله التأثير، وعليه فهو "يسهم في دعم البنية الحركية للقصة القصيرة وإثرائها بالإضاءات البنيوية والتشكيلية والتركيبية والأدائية التي يتوارى خلفها الحس الذاتي للكاتب نحو القضايا العامة للوجود الإنساني ككل"[٢].

ففي قصة "لكَ المسير ولي وهم الوصول" يظهر الراوي وهو في صراع مع الفقر الذي يحاول أن يواجهه بالعمل على باص نقل الركاب في شوارع مدينته "صحار": "**مساكين أمثالي ممن ترميهم الحياة في الشوارع. يقفون قرب باصات الأجرة التي يملكونها في انتظار حفنة بيسات ينتزعونها من بؤساء أمثالهم، بينما يحصد الغير آلاف الريالات دون عناء**"[٣].

والراوي يبرز مظاهر ذلك الصراع من خلال المشاهد المختلفة التي يصورها. فهو يصور مشهد "الهنود" المساكين الذين يعيشون بدورهم في صراع مع الغربة لأجل لقمة العيش، ويعيش هو وأمثاله الصراع لأجل اقتناص فرصة خروجهم من المتنفس الوحيد لهم، وهي سينما قديمة في صحار يرتادها الوافدون أمثالهم كل يوم خميس: "**ها هي أفواج الهنود تخرج الآن من السينما باتجاهنا. كالعادة، ككل خميس، ككل فرصة مناسبة، ندير محركات السيارات والباصات. نضع في المسجلات آخر الأشرطة الهندية الموجودة في الساحة ونرفع أصواتها. نبدأ بالنداء جميعا:**

(١) حمّودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، عمّان– الأردن، دار البشير، ١٩٨٨، ص١٦.
(٢) برزنجي، ٢٠١٠، الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي، ص١٣.
(٣) الفارسي، لا يقل الحنين إلا الحنين، ص٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– رفيق. تعال.

– فلج القبايل. لوى. شناص.

– صديق. تعال.

– الملتقى. العفيفة. مجيس.

يتحول الليل الموحش إلى مهرجان صاخب يضج بأبواق السيارات، والأغاني الهندية، ونداءات سائقي الأجرة. مهرجان تضيع فيه التفاصيل وتعلو به نبرات التحدي"[1].

وفي قصة "تواطؤ" يوظّف الكاتب التفاصيل توظيفاً ناجحا ليرسم للمتلقي حدود الصراع بين البطل الذي هو طالب جامعي مجتهد، وبين أستاذ الفلسفة الوحيد في الجامعة، وهو صراع، في الحقيقة، بين أحلام الطالب وبين واقعه المخيب لأمله، فالطالب المحب للدراسة لاسيما مادة الفلسفة، يسعى للتحصيل الجيد، ولكنه يفاجأ منذ اليوم الأول له في الجامعة بعدم اكتراث الأستاذ بحضور المحاضرات أو تحصيل الطلاب: "**كانت الساعة العاشرة والخمس دقائق من يوم الثلاثاء، لم ينتظر الأربعة أستاذهم في القاعة أكثر من ذلك الوقت، توجهوا مباشرة إلى مكتبه ولم يجدوه، رجعوا للقاعة، انتظروا خمس دقائق أخرى، لم يأت الأستاذ، فقرروا أن يذهبوا إلى كافتيريا الطلبة في الطابق السفلي. في الممر إليها، شاهدوا أستاذ المادة في استراحة الموظفين، كان يشرب شايا أحمر ويدخن، يتحدث مع الآخرين، دخل هو من الطلاب الأربعة وأخبر الأستاذ:**

– أستاذ، أنا من الطلاب الذين سوف يدرسون معك مادة فلسفة الجمال.

---

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص ص٢١-٢٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أهلا يا ابني.

- أستاذ نحن ننتظرك في القاعة منذ العاشرة والآن الساعة العاشرة والنصف.

- أيه يا بني، أنت مين حضرتك. أنت جاي تحاسبني؟

- حاشا والله يا أستاذ، بس حبيت أأكد عليك الوقت!!

- طيب.. طيب، أنا جاي بعد خمس دقائق.

انتظر الطلاب الأربعة بالقاعة. مرت نصف ساعة أخرى، لم يأت الأستاذ، كانت الساعة قد تجاوزت الحادية عشرة والربع حضر الأستاذ ....، صرخ الأستاذ فجأة:

- أنت يا حضرة صاحب الوقت والتأكيد عليه..... اقرأ الصفحة خمسة بسرعة"[1].

أما الصراع الدرامي في قصة "ثرثرات على ضفاف قبر فارغ"[2] فهو صراع نفسي داخلي يعيشه الراوي مع ذكرياته الحزينة التي تأبى أن تفارقه، وهي ذكريات تربطه بصديقه المتوفى، حيث يأتي إلى قبره كل يوم، يرقد بجواره ويسرد له أحداث يومه، وذكريات سابقة مرت عليهما معا. والكاتب يبني ذلك الصراع من خلال مشاهد درامية كثيرة تضع المتلقي داخل ذلك التوتر الناجم عن الحدث الرئيسي وهو موت الصديق.

(١) العزري، سلطان، تواطؤ، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧، ص ص٢٩-٣١.

(٢) الخنبشي، لذة ميتة، ص١٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثل "التوتر" عنصرا من العناصر البنائية في الدراما، وهو من أهم سمات العلاقة بين أجزاء العمل الفني، وهو يمثل حال الجذب وأساس التشويق في العمل، ويتفاوت قوة وضعفا، وتعقيدا وبساطة، حتى يصل إلى قمة التوتر فيحدث ما يقال له "الذروة الدرامية". ومن صور التوتر الدرامي "سوء التفاهم"، أو ما يسمى بـ "المفارقة الدرامية".

وتبرز المفارقة أثراً من آثار الفن المسرحي توظفه القصة القصيرة في بنائها الفني، حيث "تلعب دوراً كبيراً في إضفاء الحركة الدرامية على العمل القصصي"(١). وهي عنصر مهم في بناء القصة القصيرة، تثري نسيجها بالعنصر الدرامي الذي يمدها بالحيوية، لذا فإن الحس المسرحي لكاتب القصة القصيرة يجعل جهده زاخراً بهذا اللون، فالقصة القصيرة تقوم على التقابل والتضاد والصراع.

ففي قصة "قهقهة أعمى" تبرز المفارقة الدرامية على نحو واضح من خلال ذلك التناقض بين موقف أهل القرية تجاه الرجل "جميل"، حينما كان أعمى، وبعد اكتشافهم لحظة احتضاره بأنه كان مبصرا. فالجارة "بسمة" التي كانت نافذة حمامها تطل على نافذة منزله، كانت كغيرها تظنه أعمى، فكانت تحسن الظن ببعض التصرفات الغريبة التي كانت تصدر منه، ولكنها حينما أدركت أنه كان مبصرا تغيرت نظرتها تجاه تلك التصرفات: "**لم أجد ما يدعوني إلى المبالاة بغطاء الستر والحياء وأنا أستمتع بحمامي اليومي بعد ساعات طويلة من أعمال البيت المضنية، كدت أقع مغشية عليّ ذات يوم حين سمعت قهقهته القوية، أتراه أبصرني وأنا أنزلق أرضا في الحمام؟**

(١) الزيّات، لطيفة، من قصص توفيق الحكيم، القاهرة– مصر، دار الهلال للطباعة، ١٩٦٨، ص١٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

راقبته فترة من الزمن، ضحكت في سري لتفكيري الغبي، الأعمى يهوى التمثيليات الضاحكة، كان يقهقه جالسا أمام نافذته مع مذياعه المفضل"[1].

قصة "الأقنعة" تستمد، أيضا، حيويتها من تقنية درامية، وهي إبراز مفارقات التضاد بين السلوكيات المختلفة، فهي تكشف التناقض في شخصية "الشيخ" الثري الذي عرض على والد الفتى ذات يوم مساعدته وتسهيل أموره في العاصمة مسقط التي تبعد عن مدينته كثيرا: "**أين يدرس ولدك؟**

- في العاصمة.

- وهل يذهب يوميا؟

- لا .. أعطوه سكنا.

- إنه ولدنا، ونتمنى أن يزورنا (اتجه نحو الفتى) أبوك صديق قديم، ولا تبخل بالزيارة.

فرح الفتى بهذا التواضع الجم وأحنى رأسه عدة مرات دلالة الموافقة. أخذ أرقام هواتف البيت والمكتب والنقال والمزرعة وابتسم"[2].

غير أن حقيقة ذلك العرض يكشف عن مفارقته الدرامية المؤثرة في أحداث القصة حينما يتبين للفتى أثناء زيارته للشيخ أن مآربه كانت مختلفة تماما عما صرح به، فتبدو سلوكاته مختلفة ومتناقضة عما كان يبدو عليه: " **تصدق، أول مرة شاهدتك فيها أعجبتني، شكلك حلو، لا تسيء**

(١) اللواتي، أمامة، ما وراء الأمس، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٠.
(٢) الرحبي، أغشية الرمل، ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الظن بي كثيرا، سنقضي معا أوقاتا حلوة، سنكون صديقين، سأعطيك ما تريد، فقط لا تقطع زيارتي.

– أتشرف.

لا تقل هذه الكلمة، نحن صديقان، سأخبر مدير مكتبي أن تكون لك أولوية الدخول إلى مكتبي.

اقترب الشيخ من الفتى، وخلع ما على رأسه. ذعر قلب الفتى، كأن شيئا مريعا سقط داخله...

– شعرك جميل .. لماذا تعذبه بهذا الرباط، الأشياء الجميلة يجب أن لا تسجن.

انكمش الفتى إلى داخل نفسه أكثر فأكثر... احتضن الشيخ الفتى، قبله طويلا، الفتى كان أسير صدمة لا زالت تسجنه"[1].

والمفارقة الدرامية التي تسفر عنها قصة "الوردة الذابلة" تتدرج ضمن سياق مفارقات الشخصية القصصية، فخاتمة القصة تكشف عن صياغة مشهد سردي درامي تتفاعل فيه شخصية الفتى "ربيع" مع شخصية الفتاة "ثريا" التي تكبره بعشر سنوات، فالفتاة التي حنّت عليه ذات يوم حينما قسا عليه أصدقاؤه، فأدهشته بطيبتها وحنوها ونقاء سريرتها، هي الفتاة اللعوب نفسها التي حذره أهله منها ذات يوم، وحّذر أهل البلدة أبناءهم منها كذلك: "**سألته بحزن: ماذا بك يا ربيع؟ هل عاد أبوك لضربك؟. هز رأسه إيجابا وقال: نعم. ولا أعرف هذه المرة من كذب عليه.. الكل يكذب عليه، وهو يصدقهم ولا يصدقني أنا.. أنا لا أذهب إلى أي ساقطة.. أقسم بذلك.. هل**

(١) الرحبي، أغشية الرمل، ص ص٣٦-٣٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تصدقيني أنت يا ثريا؟. قالت ثريا: بالطبع أصدقك..... ربتت على كتفه وهي تقول: اسمعني يا ربيع .... إن الساقطة التي يتحدثون عنها هي أنا"[١].

٢- الحوار:

- ١ -

الحوار في صورته العامة "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب"[٢]، وقد نقل باختين قوام هذا المصطلح إلى السرد تحت مسمى "الحوارية"، وأعطاه مفهوماً واسعا يجاوز في دلالته الحوار العادي والمشهدي ذا الوظائف المتعددة: "الكشف، والصراع، والاستجابة، وغيرها"، إلى السرد الحواري، و"تتحقق في السرد الحواري أسلبة اللغات الاجتماعية أو الأدبية بمختلف مستوياتها"[٣]. ويدرج باختين "الأسلبة" ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في العمل السردي، والتهجين –الذي يشير إليه باختين– فهو عنده لا يقترن بأية دلالة سلبية، بل هو عنصر إيجابي مولد للجديد، وعلى هذا الأساس يعرف التهجين بأنه "مزج لغتين داخل ملفوظ، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بهيمنة أيدلوجية أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة الملفوظ"[٤].

---

(١) البادي، سلطان، الذنب الأخير، عمّان– الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص ص٢٠–٢٢.

(٢) الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، بيروت– لبنان، دار المكتبة العصرية، ١٩٦٨، ص٣٥.

(٣) أسويرتي: محمد، ميرامار وجدل السرد والحوار، مجلة فصول، القاهرة– مصر، مجلد٨، عدد١–٢، ١٩٩٨، ص٣٥.

(٤) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة– مصر، دار الفكر، ١٩٨٧، ص١٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد استعارت القصة القصيرة مصطلح الحوار من المسرحية، فكيّفت مفهومه وأخضعته لقوانينها الخاصة، حيث أوجدت مسافة واضحة بينه وبين حوار النص المسرحي. فالحوار في القصة القصيرة يعرّف بأنه: "الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص، وهي عملية صعبة تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله"(١). ويشكل الحوار في القصة القصيرة نمطا تواصليا فنياً "يتبادل فيه المتحاورون الإرسال والتلقي في تعاقب يحدده فضاء نصي، تعمل وحداته الكلامية على إنتاج دلالة في خط متنام لفعل درامي"(٢)، فهو يتمثل التبادل الشفاهي، ويفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية سواء أكان مدرجا بين قوسين أم لا. ولكي يحقق الحوار فاعليته في القصة القصيرة "لا بد من وجود متكلم أو مخاطب، ولابد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته"(٣)، فهو يشكل محورا يستقطب أفكار المتحاورين، ويسعى للتعبير عن مضامينها. ويعد الحوار ثالث الأدوار القصصية الرئيسية المتمثلة في السرد "حكاية الأعمال"، والوصف "حكاية السمات والأحوال"، والحوار الذي يعمل على جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال(٤).

(١) عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩، ص ص٢٩–٣٠.

(٢) عبد العزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، القاهرة– مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٢٩.

(٣) صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ترجمة: توفيق سلوم، بيروت– لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٦، ص٥٠١.

(٤) انظر: قسّومة، صادق، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، تونس– تونس، مسكلياني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وللحوار أهمية بنائية في القصة القصيرة، في ظل حقيقة أنه عنصر بنائي وافد إليها من عالم الدراما. وتاريخياً، فالحوار في الرواية أسبق منه في القصة القصيرة، لذلك أفادت القصة القصيرة في مفاهيمها ومرتكزاتها الجوهرية من معطى النوع الأدبي السابق لها وهو الرواية، ولا سيما في بناء المشهد في القصة القصيرة، حيث الحوار هو عماد المشهد وواساطته في الظهور، ولأن القصة القصيرة لها استقلالية واضحة في البناء والفضاء والإفادة من الأجناس الأدبية السردية الأخرى، فقد امتلكت خواص ميزت الحوار فيها، وهي خواص استمدت إمكاناتها من روح الفردية والذاتية في المعالجة والتوحد العالي لأجزاء النص في اتجاه واحد يقود الشخصية والحدث في القصة القصيرة استناداً إلى أنه "يوجد في القصة القصيرة شيء لا نجده في الرواية عادة وهو إحساس عارم بالتوحد الإنساني"(١)، فضلا على أن كاتب القصة القصيرة ليس له بديل عن التكثيف في استخدام الحوار، كي لا يميل إلى الإطالة في شروحات وتفاصيل، الأمر الذي قد يتوافر في الرواية بحكم عناصرها وبنائها.

والحوار مادة أساسية مهمة تشترك مع السرد والوصف في بناء نص القصة القصيرة بدلالته الخاصة، وهو عنصر مساعد للسرد والوصف، يتناوب معهما في عملية القص ويجعل المتلقي قريباً من الشخصيات المتحدثة عن ذاتها بأسلوبها الخاص، فالحوار يحتل موقعاً متميزاً بفضل "وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن على أساليب الكتابة فترة زمنية كبيرة"(٢). والحوار يعتبر النص هو العنصر الذي يحمل الدراما، وإمكانية تحقيق الدراما مرتبطة بإمكانية تحقيقه بوصفه فعلا من الأفعال يزداد به مداها النفسي

(١) برات: ماري لويز، القصة القصيرة بين الطول والقصر، ترجمة: محمد عيّاد، مجلة فصول، القاهرة– القاهرة، مجلد٢، ١٩٨٢، ص٤٩.

(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٦٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عمقا والحدث الدرامي تقدما[١]، والحقيقة أن استخدام الحوار تقنيةً أساسية في كتابة القصة القصيرة يحتاج إلى حرفية عالية حتى لا يبدو زيادة أو ثقلا على بنائه، بل يجب أن يسهم في تطويره بما يخدم غرض الكاتب.

- ٢ -

إن أهمية الحوار الدرامي في القصة القصيرة تنبع من وظائفه المتعددة، لذا فهو يلقى عناية مضاعفة من الكاتب، لأن القصة القصيرة تلجأ إليه "لحاجة أساسية في بنائها للتكوين المشهدي الذي يسعى إلى تسليط الضوء على جزء زمني من حركة الشخصية وفعلها الحدثي. فيكون الحوار في القصة القصيرة نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي، ولعلها رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواء جديداً يضخ في أجزائها"[٢].

إن الحوار الدرامي في القصة القصيرة يؤدي مهام السارد، أو يعوض وظيفة السرد حينما يحتاج إليه الكاتب، وهو في ذلك يختلف عن الحوار في المسرحية، التي لا تعتمد على سواه. وهو في القصة عنصر من عناصرها الحيوية يقوم بدور كبير في تقديم الشخصيات ورسم صورة توضح طبائعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية، وهو يشترك مع السرد في أداء هذه الوظيفة، فيستطيع الحوار الدرامي في القصة القصيرة أن يجعل من الشخصية شخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون تدخل من الكاتب، فهو يجعلها تنمو وتتطور من خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطباع، فلا "تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث؛ وتلوين

(١) الصالحي، فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، إربد– الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص٥٠.
(٢) عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ص٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المواقف؛ بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكوين الشخصيات؛ فلا بد لنا أن نعرف عن طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفي، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا، ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم في أعماق النفوس"(١).

والحوار الدرامي حينما توظفه القصة القصيرة فهو يكشف عن الحدث أو الموضوع من خلال كشف الشخصيات، ورسم ملامحها المختلفة وأبعادها المتعددة، وربط السياق بعضه ببعض من خلال التعبير الذي تشارك فيه عناصر القصة جميعاً، فعلى عاتق الحوار يقع تلوين المواقف والأحداث، فهو "يعد أداة طيعة في الكشف عن الأحداث وتطويرها، ودفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها، كما يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطارا للحدث والشخصية"(٢).

وقد أشار النقاد إلى جملة من الوظائف التي يؤديها الحوار الدرامي في النصوص السردية، ومنها القصة القصيرة، من أهمها:

١- خلق جو عام للنص الأدبي.

٢- إعطاء المعلومات.

٣- تطوير النص من خلال تطوير الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة.

٤- الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية.

---

(١) الحكيم، فن الأدب، ص ص١٤٩-١٥٠.

(٢) عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ص١٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- الإيحاء بصدى الأحداث إلى المتلقي[١].

في قصة "عُبيد" يكشف الحوار للمتلقي عن طبيعة الشخصية الدرامية وتكوينها النفسي والاجتماعي، فشخصية "عُبيد" الذي تسرد القصة حكايته على لسان جارته "المعلمة"، يكتشف المتلقي أن "عبيد" قضى حقبة كبيرة من عمره في دولة "الكويت" قبل أن يعود إلى وطنه "عُمان": "**كلما التقيته صباحا وأنا في طريقي إلى العمل رفع صوته ويده، وقال بلهجة كويتية مميزة جدا:**

- صباح الخير أستاذة .

- صباح الخير عبيد.

- كيف المدرسة وخالتي؟

كان يطلق لفظ خالتي على كل امرأة تكبره ولفظ بنت خالتي على كل واحده تصغره"[٢].

كما يكتشف المتلقي من خلال الحوار بأنه يتعاطى شرب الكحول باستمرار، وأن له حكاية مؤلمة مع امرأة تسببت في كرهه للنساء باستثناء قلة منهن: "**عندما يقول لنا عبيد: أنت طيبة وأبوك طيب وأمك طيبة، نعرف جميعا أنه سكران. يبدأ بإطلاق صفة الطيبة على كل من يصادفه وبعدها يختار تجمعات الناس بالقرية....، ومن ثم يقول عبارته المشهورة: الله يلعن الحريم.... الله يلعن الحريم.. كلهن يريدن الفلوس. بعدها يبدأ حديثه الذي ينهره عليه أهل القرية:**

---

(١) انظر: مورجان، تشارلس، الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، القاهرة- مصر، مؤسسة سجل العرب، ١٩٩٤، ص٢٦٨ وما بعدها.

- وانظر: مقلّد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، القاهرة- مصر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥، ص١٣.

(٢) المغيزوي، رحمة، كاذية بنت الشيخ، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– فلانة كنت أنام معها للفجر، وفلانة نصف أولادها مني.

ثم يوجه الكلام إلى إحدى النساء في التجمع الذي يختاره:

– خالتي تعرفي أنا اشتريت الذهب لفلانة، هذا الدليل على حبنا (يرفع كمه ليري الجميع وشما لحرف باللغة الإنجليزية على ساعده الأيمن).

– هذا أول حروف اسمها، في الكويت وشمت نفسي حتى تكون معي دائما.

– اسكت يا عبيد، عيب هذا الكلام، تريدهم يذبحوك؟

يصرخ عبيد بعد التشهير بأسماء النساء اللائي عرفهن:

– الله يلعن الحريم.... الله يلعن الحريم.. كلهن يريدن الفلوس.

بعدها يبكي عبيد بكاء مرا لرجل مقهور ينتحب....

– بنات الحرام.. دخلت السجن وضاعت فلوسي، وتركت بلادي بسببهن.

– الله يجازيهن يا عبيد، أنت توب لربك وحياتك تتغير"[1].

والحوار في قصة "صمت المخيمات" لا يستخدم بمعزل عن النظام السردي العام فيها؛ فهو جزء أصيل من النسق الدرامي بين الشخصيات دون وساطة الراوي. وقد نهض الحوار بمسؤولية توضيح أفكار الشخصية الرئيسة "داليا" تجاه قضية العدوان الإسرائيلي على بلدها فلسطين، وما خلفه ذلك العدوان من تشريد للفلسطينيين في المخيمات: "**كل ما تحمله مخيلتي أولئك الأشخاص الذين قالوا إنهم أصحاب أرضي وبناة هيكلها وأنا أجول في المخيمات الباردة التي لا تحمل في**

(١) المغيزوي، كاذية بنت الشيخ، ص ص١٣٣-١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جوفها سوى الصقيع. لماذا لا يبنون هيكلهم في المخيم ويتركون لنا أرضنا؟! لا خطوط الطول ولا خطوط العرض حمتنا.

– محمد: اعتبري مخيمك مصدر عز.

داليا: بل هو مصدر عار للجميع بما فيهم نحن. لماذا تدافع عن مكان لا يصلح لأي شيء إلا للموت؟! المخيم غرفة انتظار كبيرة، .... نموت فيه ويموت فينا"[١].

بالإضافة إلى تقديم الشخصية المحورية في القصة بوساطة الحوار الدرامي، فإنه يتولى أحيانا تقديم الشخصيات الثانوية التي تظهر حينما تشتد الحاجة إليها ويكون ظهورها لحاجة فنية يخدم المشهد الدرامي في القصة، فهي همزة الوصل التي تخطو بالحدث خطوة أخرى إلى الأمام، "وظهور مثل هذه الشخصية بهذه الصورة هو ما يسمى في عالم المسرحية بالمشهد الإجباري"[٢].

مثل ذلك نجده في قصة "كاذية بنت الشيخ"[٣]، حيث ينهض الحوار في القصة بتصعيد الحدث الدرامي بوساطة مجموعة من الشخصيات الثانوية: شيوخ محافظة الباطنة: "محمد ولد الصد؛ سعيد ولد البحر؛ حميد الأصم"، وعجائز محافظة الباطنة: "صَبحى؛ الأم هنيّة؛ شريفة بنت الخير؛ ريّا أرملة مصبّح". والقصة تقدم هذه الشخصيات في مشاهدها، وتعرف بها بشكل متتالٍ كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

(١) البلوشي، رشا، لم تبق طويلا، مسقط– عُمان، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ص٦٨.

(٢) رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص٦١٣.

(٣) المغيزوي، كاذية بنت الشيخ، ص١٣٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"الحوار الداخلي" أو "المونولوج" شكل من أشكال الحوار الدرامي التي اتبعها بعض كتاب النصوص السردية، وهو نمط يقف على كشف خبايا النص، وفيه يتحول الحوار "من نمط تناوبي يدور بين شخصيتين، إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية"(١)، إذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، فهو يعمل على "تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه إنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقي"(٢)، وعلى ذلك، فهو يعرّف بأنه "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"(٣).

ويقسّم روبرت همفري Robert Humphrey المونولوج على نمطين، هما:

١- المباشر الذي يمثل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن ثمة سامعاً بل هو موجود بإشاراته.

(١) عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ص٣٩.

(٢) سرمليون: ليون، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد- ع٣، ١٩٨٢، ص ص٨٥-٨٦.

(٣) همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة- مصر، دار المعارف، ١٩٧٥، ص٤٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢- غير المباشر الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلّم بها ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي الشخصية[١].

فيما يذهب نجيب العوفي إلى جعله على ثلاثة أنماط، هي:

١- المونولوج الواعي "الذاكرة الإرادية"، الذي يشكل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي، ويتخذ ثلاثة مظاهر هي: التذكر والنجوى والتخيل.

٢- المونولوج اللاواعي "الذاكرة اللاإرادية"، الذي يشكل التدفق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضوابط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية. ومن مظاهره: الحلم الصريح، وهذيان الذاكرة، أو تداعيها الحر.

٣- المونولوج الإنشائي أو فقدان الذاكرة، وهو الصراع المتجدد "الحاضر"، والمخزون النفسي الملغوم بالعقد وبالمكبوتات "الماضي" والتطلع نحو التحرر والخلاص من "المستقبل"[٢].

وفي كل الأحوال، فإن المونولوج في القصة القصيرة، ذو تنوع وغنى في أساليبه وأنماطه الوظيفية التي تحقق له غايته الفنية. ولا يمكن أن يُحلَّل إلا استرشادا بمعطيات الذاكرة وقدرتها على الاسترجاع والكشف عن أحداث الزمن الماضي وارتباطها بالمحفزات في الزمن الحاضر في سياق تطور الحدث والشخصيات، فضلا على العلاقة المهمة بين حوار الذات مع نفسها، والمخيلة بوصفها مولدا مستمرا لأحوال وصور ورغبات تقيم فعل المواصلة مع النفس البشرية في موقف مسبب. وقد دعا هذا الأمر إلى تبين علائق التشابك بين الذاكرة المسترجعة للصور، والمخيلة المؤسسة لها والمبتكرة لما ليس له وجود في وعي الإنسان. وذلك كله ينشط في ضوء فلسفة اتجاه

(١) انظر: همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ص٤٤ وما بعدها.

(٢) العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ص٥١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدبي مهم، هو تيار الوعي الذي يقود القصة في سياق خطابها العام على ضوء المعطى الجوهري للوعي وإمكانيات التوليد الذهني. ولأن القصة القصيرة ذات ارتباط وثيق بالنزعة الذاتية، وبالحدث المفرد فإن المونولوج يرتبط غالبا بكلية حدث القصة، مؤديا إلى جعل هذا الأسلوب عنصر انتماء وانبثاق في داخل النص على نحو شمولي. في الوقت الذي يمكن أن نجد مونولوجا جزئيا يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري في سياق النص كله(١).

إن المونولوج الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها يعمل على تحقيق وظيفته الدرامية في القصة القصيرة، من خلال تمكين الشخصية من التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه، فهو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر، فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام، حيث إن المونولوج يتعلق بالترابط المنطقي، ومبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يفترض مسبقاً مبدأ السببية تماماً، كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة، فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وإنما يتغلغل داخلها، محاولا الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها(٢)، إذاً، فهو أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل، فضلاً عن الحال الشعورية التي تنطوي عليها، كما أنه دليل على وئام الشخصية وانسجامها مع الواقع الخارجي، فتسعى إلى عرض همومها، وأمانيها، وتصوراتها عن الحياة والناس عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

(١) عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ص٣٤.

(٢) أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، عمّان- الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكاتب حينما يوظف المونولوج في كتابة القصة القصيرة يعمل على "خلق ظل للراوي في القصة، فيحاوره لإنتاج معطيات سردية معينة"[١]، كما أنه يتيح للمتلقي التأمل فيما وراء النص فليحظ مدى اغتراب الشخصية وارتباكها إزاء فعل واقعي سبب لها أزمة، وحملها على البحث عن مخرج، ثم إن هذه الكيفية التعبيرية على لسان الراوي تشني سلوكات المجتمع الذي تم اختيار الشخصية منه، فتغدو معطيات السياق دالة على حالات اجتماعية إنسانية. ومن هذه الزاوية يكون القارئ مشاركا في البحث عن الدلالات المثارة في سياقات النص ، وعدم الوقوف عند التوصيلات الإخبارية التقليدية للنص، فالمبدع "كالمفكر ينقبان على الحقيقة. بطريقة مختلفة؛ المبدع يجعل المتلقي أو القارئ يشاركه، ليكون طرفا في البحث، وليكون طرفا في المحاورة، وليكون طرفا في علاقته بالشخوص وبالأبعاد الزمانية وبالأبعاد اللغوية"[٢]، فالحوار بهذه الكيفية يجعل المتلقي متحركا في فضاءات النص الكامنة ، و يكون أساسا للبحث والتنقيب عن حقيقة محتملة يقدمها التأمل في القصة.

وقد ذهبت فاطمة الكعبي في دراسة لها إلى أن هذا النوع من الحوار، ربما يعد أكثر الأنواع ظهوراً في القصة القصيرة العمانية[٣]، وإن كان الباحث يرى أن القصة العمانية القصيرة قد وظفت الحوار بنوعيه، وهي لم تختلف عن مثيلاتها في الوطن العربي في توظيف الحوار الخارجي بصورة أكثر، فلا يكاد يخلو أي نص قصصي من هذا النوع من الحوار،"لأن القصة بأبسط صورها هي محكي الحدث الذي تقوم به الشخصيات، مما يستوجب نوعا من العلاقات المتبادلة بينها، هذه

(١) مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا، عمّان– الأردن، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢، ص٢٥٥.

(٢) انظر: نفسه، ص٢٥٥.

(٣) انظر: الكعبي، فاطمة، ٢٠١١، القصة القصيرة العمانية الراهنة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦: موضوعاتها وجمالياتها، رسالة ماجستير، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات، ص٢٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العلاقة تحتم حوارا بينها يعد كوسيلة اتصال من جهة، وصيغة تفاهم يتجلى عبرها الحدث على نحو ما من جهة ثانية"[١].

فقد استطاع الحوار الداخلي في قصة "شبح المرآة" أن ينقل للمتلقي عبر مشهد درامي، تأثير فعل السنوات في الرجل الأربعيني، الذي اعتاد أن يكون محط أنظار النساء والرجال على حد سواء ذات يوم: "**أقف أمام المرآة، أرى ملامحي، أتمرأى بما يشبع رغبتي هذه اللحظة، بودي أن أقرأ السنوات التي أطفأت جمرها في قسمات وجهي، في المرآة يلوح لي رجل غائر الملامح. من هذا الذي أراه؟ أهو أنا أم شبح يختبئ خلفي؟ لكن لا أحد ورائي. أحاول خداع الصورة لأتأكد من هذا الماثل أمامي. أميل برأسي جهة اليمين فيميل برأسه أيضا، أتقدم قليلا فيكبر، ثم يفيض خارج البرواز،الشبح يبدو أكثر بشاعة. أهو أنا؟. أرجع إلى الوراء فأرى الصورة منكمشة، أدلع لساني فيخرج من الفم المواجه لسان متقرح، لا يبدو عليه لشخص في سن الأربعين، أهرش رأسي فيهرش رأسه**"[٢].

إن لغة الحوار الداخلي السابقة استطاعت نقل طبيعة الأحاسيس التي تعيشها الشخصية، وقد تعدت وظيفة هذا الحوار من التعبير عن الحال الوجدانية فقط إلى وظيفة التشكيل والتمثيل للعالم الداخلي "الذهني والنفسي" الدرامي للشخصية، فالمقطع الحواري بمثابة مناجاة درامية يعبر فيها الراوي عن وعيه الشعوري بالحزن على تقدم العمر به وبداية انحسار الجاذبية التي يتمتع بها.

---

(١) البياتي، سوسن، المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي: رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، الشارقة- الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠، ص٥٠.

(٢) الحضرمي، محمد، أسرار صغيرة، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص ص١٦٣-١٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويأتي الحوار الداخلي في قصة "عينا محب" على شكل فقرات ومقاطع لمشاهد حوارية تعبيرية، تقوم على الاستحضار الفوري والمكثف لمستويات متنوعة من الوعي واللاوعي للشخصية القصصية، فيكشف عن حالاتها الوجدانية التي تتزامن مع سير الحدث في القصة حتى النهاية: "**أنا وحدي أبكي الآن لوحدي ولا أحد يمسح دمعتي.. سعادتي أين تكون، لست أدري. تترآى أنت أمامي ولا أرى منك شيئا، كعينيك تلمعان في وضح النهار بشعاع حاد ملك عليّ قلبي، أغلق عليّ أنفاسي**"(١).

وفي قصة "عندما خلعت النظارة" مثلت بنية الحوار الداخلي وسيلة أسلوبية درامية حدت من رتابة السرد والوصف والحوار الخارجي، إذ أتاحت للكاتبة توضيح بعض أفكارها تجاه مشاعر الحب من خلال حوارات داخلية ضمتها المشاهد التي ترسمها القصة: "**أي شعور يعتريني هذه اللحظة المنبثقة من عمري القادم، تناوشني الكلمات جيئة وذهابا، علها تفترس بادرة اعتراف حميمة تنبئ بالحقيقة، أي عمر بور انسل مناوئا إرادتي العمياء، متجاوزا حدود خنوعي الأبدي، أحاول الدنو من ذاتي، أنكمش، أفر بعيدا، يطاردني الهروب الذي طالما استوطن رغبة وضع الأشياء في مكانها الصحيح، يتوشجني الخجل مما وقعت فيه، لطالما نبذت فكرة العاطفة من حياتي، لطالما عشت بالعقل وللعقل وحده، لطالما أخفيت رهبتي من الرجل وراء نظارة متزمتة.....**"(٢).

---

(١) البلوشي، عينا محب، ص٤١.

(٢) النحوي، نوح الغياب، ص٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعرّف "الحوار الخارجي" أو "الديالوج" أنه ذلك "الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة"(١)، ويطلق عليه "الحوار التناوبي"، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، فالتناوب هو السمة الظاهرة عليه، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف، وهو أكثر أنواع الحوار شيوعاً في القصة القصيرة، "إذ له وجود واضح في أية قصة تضم شخصيتين بينهما وشيجة تربطهما بحدث وزمان ومكان"(٢).

والحوار الخارجي عامل أساسي في دفع العناصر السردية إلى الأمام. حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي، ومن شأنه أن يعطيه تماسكاً ومرونة واستمرارية. فهو "الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص. وهي عملية صعبة تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله"(٣). ويرى بيرسي لوبوك Percy Lubbock أن ذلك هو مسرحة الحركة والأفكار ويسميها "الدراما الناطقة"، لأن الشخصيات تعبر عن ذواتها من خلال أفكارها المنطوقة في إطار من صراع الأحداث. في حين يطلق لوبوك على التأملات والتداعيات المحصورة في ذهن الشخصية مصطلح "الدراما الساكنة"(٤).

---

(١) عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، ص٢١.

(٢) نفسه، ص٢٩.

(٣) نفسه، ص٢٩.

(٤) انظر: نفسه، ص٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحوار الخارجي لا يأتي معزولاً عن عناصر اللغة الأخرى من سرد ووصف، بل يتداخل معها، فعندما يبدو الحوار يغيب صوت الراوي، وتبدأ الشخصيات تقديم نفسها، معبرة بصدق عن دواخلها، وما يعتمل في نفسها، فيزيد ذلك من حيادية القصة القصيرة وصدقها.

في قصة "رائحة لا تشبه أحدا" يتمحور الخطاب الخارجي بين الزوج وزوجته بعد إنجابها لمولودتها التي وضعتها أنثى بعد ثلاثة ذكور، وقد كان لون عينيها أخضرَ لا يشبه لون عيني أحدهما أو أحد في الأسرة أو حتى القبيلة، مما جعل أعين النسوة تتغامز: "**أسمتها مريم، كاسم أمها.. وعندما تغامزت النسوة على لون عينيها التي تشبه خضرة الشجر، حملتها على خاصرتها وأغلقت بابها، ولم تشرب القهوة معهن ثانية**"(١).

وفي المشهد الذي يجمع الزوج بزوجته بعد عودة الأول من السفر وإبلاغه نبأ ميلاد ابنته التي كان ينتظر قدومها، يتفاجأ بلون عينيها التي لا تشبهه، فيساوره الشك كما ساور نساء القرية من قبله في حقيقة أبوته للطفلة: "**في الدار ضمهم إلى صدره وشم رائحتهم، عند الباب وقفت مريم ترقب امتداد الشوق إليها، وقفت طويلا حتى أبصر ظلها على الحصير، فتح ذراعيه وضمها، شمها طويلا، رفعت عينين بخضرة الخلال.. وعندما اختلى بالمرأة، قال:**

- **لم تفرغي رائحتي في رحمك.**

- **بلى.**

- **والعينان لمن؟.**

- **العرق يمد لسابع جد.**

---

(١) خلفان، رفرفة، ص٣٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– لا شيء غير السُمرة فينا.

– لم أحمل إلا رائحتك.

– والعينان لمن؟"[1].

إن الحوار الخارجي في المشهد السابق، تمليه طبيعة الحدث الذي أراد الكاتب توصيله للمتلقي، فأتى الحوار المباشر بين الشخصيتين في لغة منظمة ليعبر عن أفكار الزوج، ومحاولة دفاع الزوجة عن نفسها، الأمر الذي يعمل على نقل الحدث إلى مستوى متقدم داخل القصة.

وأتى الحوار الخارجي في قصة "في منطقة حظر التجاوز" ليعبّر عن أزمة الانكسار التي تعيشها شخصيتا الحبيبين، وقال طال بهما الزمن دون أن يحققا حلمهما في الزواج. ففي المشهد الذي يجمع بينهما لحسم الأمر بعد أن طال به الأمد، نجد الحوار الآتي:

"يأتي صوتكِ من خلف النقاب كالضباب، كالسراب، كالفجيعة، .....أصطاد بعضا.. كلمات، كلمات:

– جئتَ؟ الآن رضخت لواقع التحديد الأخير. جئت مبكرا على غير العادة. أهو استعجال لتلك اللحظة؟ .....

– مقيتٌ هاجس الكلام. صاخبٌ ينتابه الهدوء. دعيني أهتف بكلمات لم أقو يوما على البوح بها. علها تزحزح شبح الفراق.

– التحديد، لا بد من التحديد. ما عدت أحتمل التسويف، لا بد من تقديم التنازل وإلا ...

---

(١) خلفان، رفرفة، ص ص٣٢-٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– كلا. كنتِ لي عمرا جمعني برياح التغيير. أشعل في داخلي حب الأشياء، أيقظ فيّ رياح التجديد. أي أمر هذا الذي يفصلنا؟ أهي المادة يا روح العطاء؟.

– المادة؟!!!. كنتَ لي همس البلابل حين داهمتني المصاعب ذات ضعف. رأيتكَ تحمل العواطف على كف من ذهب، قدمتها لي، غيرت معاني العطاء في قاموسي. ربطتني بهلام إحساس جميل. لست أنكر فضلك. ما عشقتك من أجل المادة.....

– هو الرحيل إذن.

– نعم"[1].

إن التعبير الدرامي في المشهد الحواري السابق يمنح الكاتب مجالا لتقديم الحدث في القصة، حيث يتحول الحوار إلى ناقل لفكرة الحدث وتفاصيل الصراع فيه، كما يمنح الشخصيتين مجالا لتقديم بعض التوصيفات عنها، وتتحدد من خلال هذه التوصيفات الأبعاد النفسية والسلوكية لهما. وبالتالي يكون المتلقي مدعوا للاشتغال حول تكوين أفكار عامة عن الشخصيتين، وتأسيس مرجعية عنها.

(١) الفارسي، لا يفل الحنين إلا الحنين، ص ص٤٣-٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عند الحديث عن الحوار الدرامي في القصة القصيرة ينبغي التفريق بين مصطلحي "الحوار" و"المحادثة"، فالمحادثة "تستعمل لكلام الناس في الحياة العادية وهي أقرب ما تكون إلى الثرثرة"(١)، أما الحوار فهو كلام الشخصيات في القصص القصيرة، المبني "بناء فنيا بحيث تنتقى له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار الذكية"(٢)، فالحوار، إذاً، أكثر إفصاحا وإيجازا واختصارا من المحادثة التي تتسع لأحاديث قد لا يكون لها صلة بموضوع المحادثة، لأنها قد لا تكون هادفة، لذا فهي غير منضبطة؛ وعلى ذلك فإن "آفة الحوار التي تقضي على حيويته هي الإطناب، فما أسهل أن ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته تتحدث كثيرا أو تندمج في حديث لا طائل منه، في الوقت الذي يجب إسكاتها فيه، لأنها حينئذ تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها"(٣).

وعلى ذلك، فإن من شروط القصة القصيرة ذات الصبغة الدرامية أن تستخدم الحوار في جمل قصيرة لكي لا تتحول إلى خطب متبادلة. وهي تختلف في ذلك عن غيرها من الأجناس الأدبية، فالرواية مثلا – لطبيعتها المرنة– تتيح "مجالا واسعا للوصف وللعرض حيث يتحرك قلم الكاتب فيصف المشاهد الطبيعية والبيئات التي تتحرك فيها الشخصيات وتدور فيها الأحداث، كما يصف شخصياته وأبطاله بحرية واسعة"(٤). إن الاستغراق في الوصف بالصورة السابقة من شأنه

(١) تاورته: محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة– الجزائر، عدد٢١، يناير ٢٠٠٤، ص٥٩.

(٢) نفسه، ص ٥٩.

(٣) مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، ص١٠.

(٤) عثمان، بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، ص٢٠٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن يبطئ الحركة في القصة القصيرة، وهذا الأمر يعاكس تماما طبيعة الحوار فيها فهو يفترض فيه دفع الأحداث والمواقف إلى الأمام، فمن "طبائع الحوار الفني أنه يعمل على تغيير رتابة السرد ويعمل على تنويع المواقف وإيضاحها كما يعمل على نمو العمل الروائي أو القصصي باستمرار"(١).

ويؤكد توفيق الحكيم أن أهم صفات الحوار الجيد الإيجاز، وهو يقارن بين المقطع الحواري والبيت الشعري، فكما يخضع البيت الشعري للوزن، وكلماته معدودة ومنسجمة مع الوزن، على الجملة في الحوار أن تخضع للإيجاز والتلميح والتكثيف، فالحوار عدو الحشو والإطالة شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة والتكرار(٢).

وعليه، فإنه لكي تؤدي الجمل الحوارية في القصة القصيرة وظيفتها الدرامية، سواء في إظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث بصورة واضحة ومحددة، يجب أن تكون موجزة ومكثفة في الوقت ذاته، إذ إن الإيجاز والتكثيف في لغة الحوار في القصة القصيرة، عنصران مهمان يؤديان إلى مواءمة حديث الشخصيات مع تكوين القصة القصيرة من حيث فضائها الزماني والمكاني والحدثي، ومن ثم فهما يتناسبان مع طبيعة القصة القصيرة التي من سماتها التكثيف والوحدة، لذا يمكن اختزال كثير من الحوارات التي ترد في القصة القصيرة دون إحداث أي ضرر ببنيتها، بل أن حذفها يؤدي إلى الأفضل بلا ريب.

في المشهد الذي يدور بين الزوج وزوجته في قصة "أزرق للحزن"، نجد الكاتبة تستخدم الحوار الدرامي للتعبير عن الصراع النفسي لدى الزوجة المطلقة التي ما زالت تحن إلى زوجها،

---

(١) تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص٥٩.

(٢) انظر: الحكيم، فن الأدب، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي تنجح في توظيف الحوار المقتصد في المشهد لتصعيد التوتر الذي يعد عنصراً أساسياً في البناء الدرامي الجيد. تقول:

" **– يؤلمكَ أن لا أحبكَ.**

– يؤلمني أني لم أزل أريدكِ.

– ويؤلمني ألا أستطيع أن أتعاطف مع رغباتكَ.

– لكنكِ زوجتي، وفراشكِ جزء من حقوقي.

– لم أحرمكَ منه، لكنكَ اخترت فراشا آخر.

– خشية حزنكَ، هذا الأزرق البارد كالصقيع"[1].

إن لكل كلمة تقولها الشخصية في المشهد السابق وظيفة محددة، إذ يبلغ الاقتصاد في الحوار درجة عالية، وذلك دون افتعال أو تصنع، إذا لا نستطيع أن نعثر على جملة واحدة لا تؤدي وظيفتها في تحريك الصراع، أو إبرازه، أو تطويره.

ومثل ذلك نجده، أيضا، في مشهد الافتتاح في قصة "جنان"، فالحوار الدرامي يمضي بين الحبيبين موجزا أشد ما يكون الإيجاز، موحيا بالحال النفسية التي يعيشها كل منهما، فالكلمة في الحوار تؤدي وظيفتها في إطار الجملة لتحقيق هدف الكاتب في إيصال الحال النفسية والشعورية للشاب والفتاة:

---

(١) خلفان، رفرفة، ص١١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"أمسك وجهها بكفيه، وقال:

- أنتِ جنتي.

غشَّى الدمع على عينيها، همست:

- أنتَ كنوزي.

تشبثت بكتفه، وأيقنت في تلك اللحظة أنها ستفقده.....

جلست القرفصاء:

- لا أريد العودة.

واقفا مادا يده يقول:

- ستغرب الشمس.

طأطأت:

- فلتغرب.

ضحكت عمته وخطّت بعصاها على الرمل خطا سرعان ما أتى الهواء على أثره فمحاه"[1].

كما أن الحوار المقتصد والمكثف في مشهد البداية في قصة "على الكرسي الخشبي في الحديقة.. جلسنا"، يؤدي وظيفته الدرامية في التعريف بطبيعة شخصيتي الشاب والفتاة في القصة:

"قال لي: أنا وحيد بلا أصدقاء، وسعيد بوحدتي.

---

(١) الحارثي، جوخة، صبي على السطح، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦، ص ص٦٣-٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلت له: أنا وحيدة بلا أصدقاء، وحزينة لوحدتي.

قال: لا أحب الأصدقاء، كل صديق هو مشروع خيانة مؤجل.

قلت: أحب الأصدقاء، لكني فقط لا أجدهم"(١).

وعلى عكس ذلك تماما نجد لدى بعض كتاب القصة العمانيين نماذج من الحوارات الدرامية المطولة، فبقدر الاقتصاد في بعض النماذج، نلاحظ إسرافا في توظيف تلك الحوارات في المشاهد الدرامية التي تفتقد التركيز وقوة الإشارة داخل الحدث ذاته، وإصابته دون استطراد. فمثلا نجد المشهد الحواري في قصة "مكنسة الغروب" قد اتسم بطول جمله الحوارية، الأمر الذي ساعد على التقليل من فاعليته، بحيث اقترب من السرد العادي: "**يدخل الأب، يوسع حدقته في جسد المرأة قبل أن يزعق، كانت تصارع فراش الحوش، تضربه بعصا صلبة .....**

– أين الأطفال يا امرأة، الليل سيأتي وأنتِ تُرقّصين مؤخرتك فوق الأفرشة.

– خاف الله يا رجل، أح، أح، خاف الله ألا تراني أعارك هذه الخرقة القديمة.

– دعي خلقانك الآن وأحضري أولادي قبل أن يبتلعهم الظلام.

– سوف يتأتون بأنفسهم، دعني الآن أنتهي من هذا البساط الأغبر.

– وما أدراك أنهم لا يبتعدون إلى أضواء الشوارع القاتلة.

– قلت لك اذهبي وإلا دفنت رأسك في جوف ذلك المرحاض.

---

(١) الحارثي، صبي على السطح، ، ص٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلتفت إلى الجهة التي أشار إليها، حيث الحمام الذي بلا باب، ثم ترتدي نعلها وتخرج وهي تقذف باللعنات من فمها"[1].

وفي قصة "صياغة أخرى للنسيان" نجد مثل تلك الحوارات المطولة التي بنيت عليها مشاهد القصة، غير أن طول تلك الحوارات لا يأتي فقط من طبيعة الجمل الحوارية وإطناب الكاتب فيها، بل من استرساله في الوصف والتقديم لقول الشخصية والتعليق الواصف الذي يردف الحوار أو يسبقه، حيث يكثر الكاتب من استخدام المواقف السردية والوصفية ضمن المشاهد الحوارية: "**قال لها: احتجتك كثيرا. انتابتني رغبة ملحة في البكاء بين يديك. ضاع عليك المشهد.**

كانا يفترشان الرمل والغياب. السماء فوقهما منيرة وأنجمها حائرة.. وهما يحاولان رؤية القمر كاملا دون أن يختفي جزء منه خلف سعف النخلة المتمايل مع الهواء اللطيف. شعرها يمتزج بالرمل، يتطاير بفعل الهواء فيدخل بعض منه فمها من الجانب الأيسر..... ظن أنها تريد تغيير الموضوع. قال بعد تفكر:

– غريب أمر النخيل. تستطيع العيش رغم كل الغدر. هذه النخلة أهدت سر عروقها للرمل. ألا تشعر بالبرودة؟!

لمحت يديه ترتفعان وتنخفضان بتسارع أكبر. كانت مشغولة بظن الحلم ومشهده حين يبكي..... قالت محاولة استدراجه:

(١) الرحبي، أرجوحة فوق زمنين، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– النخيل تشرب دموع الأرض. ترسل جذورها أبعد من قدرتنا على التحمل، ثم ترتفع بالسر عاليا.. هناك في أطراف السعف. انظر إلى القمر. لو لم يكن السعف عارفا بدموع الأرض لسمح للقمر بأن يراها طيلة الوقت. الأرض تتوارى عن الآخرين حين تهم بالبكاء.

حرك الهواء شعرها فلامس شفتيه. باعد بينهما ليذوق طعمه. امتزج ريقه بنكهة شعرها والرمل. قال وقد أزاح جزءا من الشعر بلسانه إلى خارج فمه:

– طعم خرافي.

لم تنظر إلى يديه. كانت تبحث عن طلع النخلة. همست:

– البكاء طعمه خرافي دائما.

كان صدرها يرتفع ببطء. توقع أنها لم تنتبه إليه. أراد إيصال قصده فأردف:

– وشعرك ممتزجا بالرمل خرافي الطعم أيضا"[1].

إن المتأمل للمشهد الحواري السابق يجد أن الكاتب قد افتعل الحوار الدرامي ليقوم مقام الحدث في القصة، فبوساطته تقام التوازيات بين المتحاورين لكنها لا تصب في صميم الحدث الدرامي، بل تثقله بالأحاديث المطولة على لسان الشخصيتين.

(١) الفارسي، جروح منفضة السجائر، ص ص٤٢-٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد أجمع النقاد على استخدام اللغة الفصحى لغة للوصف في النصوص السردية، لكنهم اختلفوا في طبيعة اللغة المستخدمة في حوار الشخصيات، سواء أكان خارجيا أم داخليا، فظهرت ثلاثة اتجاهات بين النقاد والدارسين: الاتجاه الأول دعا إلى التمسك بالفصحى في الحوار المستخدم في النصوص، كما هي الحال في السرد والوصف، بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع وجعله عملا أدبيا مفيدا وجميلا. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الفصحى قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات والتوغل في الكشف عن التضاريس النفسية والعوالم الداخلية للإنسان، كما أن الكتابة بها يساعد على التوحد بين أبناء الأمة العربية الواحدة، ويحفظ لغة الضاد من الإهمال والضياع. فالكتابة بالفصحى تحقق هدفين أحدهما فني والآخر قومي(١).

فيما دعا أصحاب الاتجاه الثاني إلى استعمال العامية في الحوار دون السرد والوصف، بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات، وأصحاب هذا الاتجاه يرون أن الحوار بالعامية في النصوص السردية أكثر واقعية وحياة وصدقا في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى، لأنها لغة الحياة، والقصص القصيرة صور لهذه الحياة(٢).

أما الاتجاه الثالث فقد حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين ودعا إلى لغة وسطى تتمثل في استخدام الفصحى في المفردات والعامية في التركيب(٣).

---

(١) انظر: هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، بيروت– لبنان، دار العودة، ١٩٧٥، ص٨٩.

(٢) انظر: مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة– مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص ص١٢٥–١٢٦.

(٣) انظر: نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي، القاهرة– مصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٧، ص٣٠ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمتتبع للغة الحوار في القصة القصيرة المعاصرة يجد أن تلك الاتجاهات الثلاثة لا زالت حاضرة في بناء القصة القصيرة، حيث يلحظ تنوعا في استخدامه وفق رؤية الكاتب ومتطلبات السرد في القصة.

في قصة "كاذية بنت الشيخ" جاءت لغة الحوار الدرامي بلغة التداول اليومي والشعبي المحلي لمحافظة شمال الباطنة، وبكثافة تعبيرية، الأمر الذي مكّن الكاتبة من التعبير عن المواقف والتصورات في المشاهد بقوالب لغوية عالية الدلالة، مختزلة بواسطتها كثيرا من الكامن في ذهنية الجماعية الشعبية وتصوراتها؛ ففي المشهد الذي تلتقي فيها عجائز المحافظة يسردن الحكايات ويتذكرن الماضي؛ تسترجع إحداهن بلهجتها المحلية حكاية "كاذية بنت الشيخ": "**تحكي عجائز الباطنة عن كاذية بنت الشيخ على لسان شريفة بنت الخير: عن حرمة ما من الجن ولا من الإنس ياكل الطير من يدها.عن حرمة لبست الثوب العود، ريحتها من الرويحينة وعطرها من الكاذي والمسك، وشعرها من الليل والآس. عن حرمة حامل وما هي حامل، يوم وضعت حملها كان الموت ولدها.**

قالت العجوز صبحى: هذي الكاذي بنت الشيخ، حتى القفار ما وصل لطريقها يوم شردت مع عشيقها. خطواتها خطوتين، خطوة من الجن وخطوة من إنس.

قالت أمي هنية: هذي الكاذي بنت الشيخ، ريحتها في المكان اللي تمر به تبقى شهر. حبّت واحد يبيع جت، وأبوها ما رضى وحبسها في بيت الطين.

قالت ريا مخلّفة مصبح: هذي الكاذي بنت الشيخ، يوم مات عشيقها سوّت عزا سبع أيام، وصارت في النهار تسير بلا نعال، وفي الليل تعوي مثل الذياب.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قالت شريفة بنت الخير: هذي الكاذي بنت الشيخ، حرمة تجي مرة واحدة في الدهر.

قالت العجوز صبحى: هذي الكاذي بنت الشيخ، يوم بغت من أهلها يذبحوها خلّت القماش تحت ثوبها، وقالت للحارة إنها حامل من عشيقها"[1].

إن هذا المستوى من التعبير اللغوي العامي والشعبي في لغة الحوار الدرامي في القصص التي تسرد موضوعات من الذاكرة الشعبية، من شأنه أن يحتفظ بالقيمة التعبيرية والتصويرية لبنية الحوار، فهو يعكس رؤية الجماعة الشعبية ويحتفظ ببلاغة العامي والمأثور.

ويقترب الكاتب في قصة "عسل" من لغة الحوار في القصة السابقة، فهو يوظف كذلك اللهجة العامية المنبثقة من البيئة الشعبية لمحافظة الداخلية في بنية المشاهد التي يحكيها، فتأتي لغة الحوار مختزلة لكثير من المدلولات والتعبيرات بلهجة شعبية مكثفة المعنى. ففي المشهد الذي يجمع بين الشاب "عسل" وأخيه، على إحدى قمم جبال المحافظة، يخبره بأنه وجد له عملا في مسقط، فيقول:

"**– لقيت لك شغل في مسكد.**

– والحرمة أخليها وحدها؟

– الحرمة عندي، وتروم تزورها كل جمعة. أنا بحل مكانك في الشغل في ذاك اليوم، وهتقاسمني المعاش، انته شايف الحالة وحدك، راتب التقاعد ما يكفي، والأولاد ماشي ما يبغوه.

– ولادك همه ولادي. أعطيك بو تبغاه.

---

(١) المغيزوي، كاذية بنت الشيخ، ص ص١٤١-١٤٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-عجب من باكر نروح رباعة مسكد"[1].

والكاتب في مجموعة "قمر لا يشبه امرأة" يوظف اللغة الفصحى في جميع الحوارات التي وردت فيها، ففي قصة "بريال واحد فقط" يوظف اللغة الفصحى في المشهد الذي جمع شخصيتي الشاب والصبي بائع البخور في محطة تعبئة الوقود، وهي لغة أدبية قريبة من لغة النثر الفني البسيط الذي عرفه تاريخ الأدب العربي في الخطب والرسائل والمقامات والمقالات والخواطر، ولعل الكاتب ينطلق في ذلك من قناعته بأن استخدم الفصحى في الحوار ميزة تحسب –أدبيا– للكاتب، لأنه يستطيع أن يطوع الفصحى للغة الحوار، وهنا يجمع الحوار الفصيح بين السلامة اللغوية والجمال الأسلوبي في التعبير عن المشهد الدرامي في القصة، يقول: "**أسرعت إلى فتح النافذة حين رأيت العرق قد نال من جلده الضعيف..**

- هل تريدُ شيئا؟

- اشتر مني البخور.. بريال واحد فقط.

- شكرا لا أريد بخورا.

- بريال واحد فقط!

- قلت لك لا أريد! .. ثم لماذا لست في المدرسة؟!

- السنة القادمة.. ولكن اشتر مني البخور بريال واحد فقط.....

- ما اسمك؟

---

(١) الرحبي، ساعة زوال، ص٥٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- محمد.

- نعم يا محمد.. لماذا لا نعقد صفقة.. أعطيك ريالا ولا تعطيني بخورا..

- لا.

- لماذا لا؟! أنا لا أريد البخور.. خذ الريال.

- لا.. لا يجوز.

- لا يجوز!! من قال لك هذا يا محمد؟!.

- أبي.

- إذا خذ الريال ولا تخبر أباك..

- لا.. لا يجوز.

- اسمعني محمد.. خذ الر...

- أرجوك اشتر البخور.. بريال واحد فقط!!"[1].

إن استعمال اللغة الفصحى في المشهد السابق ممثلة في حوار الشاب مع الصبي، بالرغم من أنه يعد مزية تحسب للكاتب، إلا أنه قد أصاب الحوار بالمبالغة أو التكلف، فالتباين الثقافي بين الشخصيتين يفترض أن يكون حاضرا، حتى يلامس الحوار الواقع.

(١) الحراصي، قمر لا يشبه امرأة، ص ص٢٠-٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي مجموعة "ضجيج الأسماء العابرة" يحسم الكاتب مسألة توظيف لغة الحوار في المشهد الدرامي في القصة القصيرة، لصالح المزاوجة بين الفصحى والعامية، ففي المشهد الذي يجمع بين شخصيتي الطبيب والمريض في قصة "زهران"، نجد أن الحوار يتدرج من الفصحى إلى العامية، فالطبيب يتحدث في البداية باللغة الفصحى، ومن ثم ينتقل بلغة الحوار إلى اللهجة العامية حتى تتناسب ولغة المريض، وفي آخر المشهد يعاود الحديث بالفصحى مع الممرضة: "**تنادي الممرضة باسم أول مريض.. تم تدوين اسمه بالسجل، يقف.. يتمطى.. ثم يمضي إلى غرفة الطبيب:**

- **نعم. مم تشكو؟**

- **مريض يا دكتور.**

- **للأسف أعرف إنك مريض، لكن أيش مرضك؟**

- **هذا عملك يا دكتور، شوف مرضي، افحصني.**

- **أيش تشعر بالضبط؟**

- **أشعر إني مريض.**

- **هاذي نكتة ولا أيش؟**

- **أشعر إني بموت قريبا.**

- **من متى عندك هذا الشعور؟**

- **من يوم طلقت أم ولادي.**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- وليش كان الطلاق؟

- لأني يوم أشوفها أتذكر أولادي.

- وهين أولادك؟

- ماتوا يا دكتور.

- كيف؟

- هي قتلتهم. كانت تسوق السيارة وسوّت حادث.

- أعتقد أنك بحاجة إلى طبيب نفسي، أنا ما طبيب نفسي.

يقف المريض فجأة ويغادر الغرفة مسرعا.... تثب الممرضة إلى الغرفة صارخة:

- دكتور أحد المرضى قد سقط ميتا بالخارج.

- إذن كالعادة، حرري شهادة الوفاة واحضريها لأوقعها، ولا تنسي ختم العيادة"[1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣- الشخصيات:

إن التنوع النصي في المسرحية قد بسط أحكامه فيما يخص مسألة الشخصيات، فثمة مسرحيات ذات شخصيات لا تتعدى أصابع اليد، وأخرى ذات شخصية واحدة "مونودراما"، وأخرى تضم شخصيتين فقط، وربما يزيد على ذلك بقليل بحسب مقتضيات الحدث وطبيعة الشكل الذي

(١) بني عرابة، ضجيج الأسماء العابرة، ص ص٤٨-٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتمي إليه ضمن النوع الواحد، وتلتقي القصة القصيرة مع بعض أنواع المسرحية في وحدة الشخصية، غير إن الشخصية الممسرحة تختلف بالتأكيد عن الشخصية القصصية النمطية، لأنها تعلم كليا بكل تفاصيل مكان وزمان الحدث، لذا نجد "إصرار الكاتب في مثل هذا الاشتغال، يدفعه إلى أن يبني القصة على شخصية واحدة، ويجعلها قريبة من فن الميلودراما المسرحي حيث يقف الممثل وحده في مواجهة الجمهور"(١).

إن القصة القصيرة تلتقي مع المسرحية في أن كاتب كل منهما يهتم بالشخصية اهتماما بالغا، فيقدمها على القضية والحدث، فالشخصية تخلق من القضية والموقف، ولا يمكن للشخصية أن تأتي أفعالا لا تناسبها أو لا تنسجم مع تكوينها وتوجهاتها، وبعبارة أخرى لا يمكن للشخصية أن تقدم على فعل لا تبرره طباعها. فالطباع "هي التي تقود الشخصيات إلى أفعالها وأقدارها"(٢)، إن الشخصية وليدة طباعها التي تحركها في اتجاه مصيرها الذي لا يفرض عليها من الخارج، أي لم تعد الشخصية ضحية أشياء خارجية، بل طبعها هو الذي يقودها إلى قدرها.

إن طبيعة الشخصية القصصية والمسرحية، لا تتضح إلا من خلال سلوكها، وما تأتيه من أفعال، وتصرفات في بعض المواقف، حيث تظهر القيم والتكوين النفسي والخلقي والفكري وغير ذلك من جوانب النفس الإنسانية، ويحاول المؤلف قدر طاقته أن يبلور هذه المواقف ويكثف سلوك الشخصية بحيث تبرز سماتها المقصودة في أوضح صورها، من خلال الإمكانات المحدودة، والحركة المقيدة، والزمن الضيق المتاح للشخصية.

---

(١) قرانيا: محمد، تجليات الحداثة في القصة القصيرة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق– سوريا، عدد٤٢٨، ٢٠٠٦، ص٨١.

(٢) علاوي، حميد، ٢٠٠٦، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، ص١٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما تتم مسرحة الأحداث القصصية، تتحرك فاعلية الشخصية عبر الفضاء تحركا أكبر، لأن الشخصية هي صانعة للأحداث، لذا يهيمن ظهور الشخصية والحدث معاً على ما عداهما. لكن تكرارية المشهد، تحد من تنامي الشخصية وتتجه إلى إعادة إنتاجها في كل مشهد أو مقطع، وفق الكيفية التي استخدمها القاص في النص، ونماء الشخصية يحتاج إلى نقلات مشهدية مختلفة، كأن يصاحب النمو والحركة تغيرات متصاعدة للأمكنة والأزمنة وللأشياء المحيطة.

في قصة "نهاية كرسي" يسعى الكاتب إلى تصوير الشخصية المحورية من الداخل خلال إطلاق العنان أمام أفكارها ومشاعرها، وهمومها التي تتدفق من الأعماق، ممتزجة بالحوار تارة وبالأحداث تارة أخرى وذلك لكشف الصراع داخل هذه الشخصية والهواجس التي تنتابها، فهي شخصية موظف بسيط مهزوم عانى أشد أنواع الظلم والإهانة من قبل رئيسه المباشر، ولم تكن لديه القدرة لمواجهته كونه يمتلك السلطة وبيده قرار فصله من العمل، "**تذكر الموظف ... كلام رئيسه المباشر عندما أسمعه هذا الأخير كلاما جارحا وصل لحد التحقير والنهر، لا لشيء سوى أنه أقدم على طلب السماح له بإبقاء الكرسي المعهود ليجلس عليه ذلك الموظف في مكتبه المنزوي آخر أطراف القسم، مما أعده ذلك المسئول تجاوزا خطيرا لقواعد السلوك الإداري**"[1].

وحينما يقرر المسؤول تغير أثاث مكتبه، يتولى الموظف البسيط مهمة نقل الأثاث القديم، فيدور بينه وبين الكرسي الذي لطالما أحبه المسؤول وتمسك به، حوارا دراميا مطولا يكشف الموظف من خلاله مدى استيائه من رئيسه، ورغبته في الانتقام من الكرسي كونه مفضلا من قبل المسؤول: " **لحظة.. لحظة.. لقد تذكرت الآن وجهك وملامحك..... نعم.. نعم الآن تذكرت عندما**

(١) الخنبشي، لذة ميتة، ص٥٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبخوك أشد توبيخ وقرروا الخصم من راتبك، وعندما خرجت باكيا من ذلك المكتب وأنت تصر وتقسم بأنك مظلوم.. إني أتذكر ذلك جيدا....

– يجب عليك الآن أيها المبجل أن تنسى سلطتك السابقة ومكانك السابق، لأنك بكل بساطة خرجت من ذلك المكتب، وأصبحت تحت إمرتي وسلطتي، وأنك واحد من المركونين والمهملين"[١].

والشخصية الدرامية في قصة "أحلام خلفان وحبيبة" تتضح معالمها ونتعرف عليها من خلال الحوار الخارجي بين الشخصيات أحيانا، وحين يتدخل الكاتب ليثري تلك الحوارات أحيانا أخرى، فشخصية "خلفان" كما يرد في القصة على لسان أمه وأبيه وحبيبة: "**له عقل يفكر ويرتب له أموره وشؤونه وأولويات حياته. له قلب يخفي أسراره الخاصة ومكائده. له شارب نحيف عديم الفائدة سوى أنه يطبع عليه جمالا وفحولة**"[٢]، و"**خلفان أحب حبيبة.... راسلها سرا كما أحبها سرا. بادلته حبيبة الحب. الحلم، المشاعر. طفقا يرسمان حدودا هلامية لعالمهما الصغير، العالم الذي سيجمعهما فيما بعد**"[٣]. وهو يملك من الطموح ما يجعله يتنازل عن مجرد بيع الخضار في السوق مع والده: "**يا أبوي أنا طموحاتي كبيرة. أكبر من بيع القت في السوق.**

– ومن قال إنك تبيع قت؟. أنت تبيع الخضرة، وأنا القت.

– كله واحد يا أبوي. أنا أريد أشتغل في مسقط....

– خلاص يا ولدي. الله يعينك على طموحاتك. أنا ما أوقف في طريقك"[٤].

---

(١) الخنبشي، لذة ميتة، ص ص٥٣-٥٤.

(٢) بني عرابة، قلق آخر، ص٣١.

(٣) نفسه، ص٣٢.

(٤) نفسه، ص٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتولى لغة الحوار في قصة "لمن أسرد حكاياتي"[١] تقديم الشخصية في الخطاب القصصي من خلال لغة التخاطب المتبادلة بين شخصيتي الحبيبة والحبيب، إضافة إلى المدركات البصرية والسمعية والنفسية التي حاول الكاتب تقديمها للمتلقي بطريقة مباشرة مصاحبة لفعل الحوار: "قالت لنفسها؛ أكملت دون وعي؛ هبّت واقفة؛ بدأت في التلاشي؛ اقتربت مني وأكملت؛...."، فتمثل هذه العناصر اللفظية وغير اللفظية كالنظر، أو اللمس أو غيرها مدركات تستثير وعي المتلقي، وتعمل على توجيهه نحو رؤى ومواقف ووجهات نظر يرتضيها الكاتب من الخطاب الحواري تجاه الشخصية.

فتكون وظيفة لغة الحوار في هذا المجال هو التمثيل بالفعل الحواري لرؤى ووجهات نظر الشخصية القصصية وتشخيص وعيها، ومن خلفها رؤى الكاتب ووعيه وقناعاته، فمن وظائفها "التعبير عن الرؤى الفكرية والقناعات الفنية والتشخيص لأشكال الصراع الفكري والفني ومختلف القيم والمفاهيم والسلوكيات ومحاولة إقامة فعل تحاور بين هو تقليدي وما هو حداثي"[٢].

وفي قصة "غنِّ لي.. وقد يتفتح الزهر حينا" يهتم الكتاب كثيرا بالناحية الوجدانية للشخصية الرئيسية التي يبني عليها الحدث الدرامي في القصة، وهو يتبع وسائل متعددة للكشف عن مدى توتر الشخصية واغترابها الذي تعيشه، ومن ذلك توظيفه للحوار الداخلي الذي يوحي بطبيعة الشخصية منذ السطور الأولى: "**وحيدٌ ومحتاجٌ لك الآن. وحيدٌ إزاء كل هذا الليل والحزن والألم. غادرتني الأصوات والأصداء. ركلني المارة في الطرقات. نبذتني الشواطئ فجئت أبحث عن مكاني بين أضلعك. لمَ تركتني وحيدا هكذا؟!. يطعنني شك بأني فقدت صوتي. فتشت في أروقة الصمت**

(١) الفارسي، العابرون فوق شظاياهم، ص٦١.

(٢) لحمداني، حميد، أسلوبية الرواية، الدار البيضاء- المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٩، ص٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنه فلم أجده. هل أملكه حقا؟. هل تسمعني الآن؟. أضعت بوصلتي والخرائط، وغرقت سفني وسط العاصفة. أشعر أني مستباح وغريب أيضا. غريب وطني القلب. أبكي كثيرا. أنشج فيسمعني الراحلون أينما أهدوا خطاهم، أو أشعلوا نيرانهم في قلوب المودعين... هل تسمع الأنين يا صديقي؟"(١).

٤- البنية الزمنية:

شغل الزمن مساحة كبيرة في حقل البناء الدرامي وأنماط كتابة النص الحديث وطرائقه، واختلفت الرؤى وتباينت أساليب التعامل معه بعد أن تجاوزت النظريات الأدبية والفنية الحديثة معظم المفهومات التقليدية التي كانت تدعو إلى التقيد بوحدة الزمن إلى درجة التقديس، فصار الزمن متداخلا أو افتراضيا أو استرجاعيا أو مستقبليا، وفي كل هذه المستويات فإن كاتب الدراما يسعى من خلال التعامل مع الزمن إلى تعزيز الرصيد الدرامي الذي يسعى إلى بثه عبر نصه .

ويلجأ كاتب القصة القصيرة مثل المسرحي إلى استغلال تقنيات الزمن المختلفة لإبراز مقدرته الفنية، وذائقته الجمالية وإضفاء الصبغة الدرامية على ما يكتبه، ولعل من بين هذه التقنيات الاختزال الزمني، وأسلوب الارتداد والإبطاء والاستباق، ومعظمها مأخوذة من لغة السينما وتقنيات الخطاب السينمائي؛ لتفي بأغراض عنصر الزمان، ولعل أسلوب الارتداد المعروف باسم "الفلاش باك"، هو أكثر الأساليب شيوعاً حيث يحدث بوساطته التفاعل بين الحاضر والماضي، فتتصهر المسافتان الزمنيتان في بوتقة واحدة. وبطبيعة الحال، فإن رهافة الإحساس أصبحت عند كاتب

(١) الفارسي، العابرون فوق شظاياهم، ص٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدراما "تنمو وتتطور مما ساعد على مزج هويته بين اللحظة الآنية والزمن الماضي ليجعل من ذلك المزيج همّا طاغيا على كل ما عداه، مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء دراميا"[١].

لقد جاء الزمن في قصة "إعدام" ليخترق زمن الخطاب الآني ويعيد المتلقي من خلال الاسترجاع المقترن بالتذكر والتداعي إلى لحظات تبلور الزمن الداخلي المرافق للشخصية كاشفا عن تفاصيل الأحداث التي دعت القاضي إلى أن يحكم عليه بالإعدام: "**يا إلهي! الفجر على وشك البزوغ وأنا لم يغمض لي جفن، وكيف يستطيع النوم من حكم عليه بالإعدام، وعند شروق الشمس ينفذ الحكم؟! .... كنا مجموعة من الأصدقاء، بدون عمل نتسكع في الشوارع، ولا نكف عن الضحك والسخرية من الناس، أو مغازلة البنات في المحلات التجارية، وقد كانت الأخيرة هي سبب البلوى ....**"[٢].

إن الاسترجاع أو الارتداد إلى الوراء في بنية القصة السابقة، قد شكل حلقة وصل بين أحداثها فتم من خلاله عقد الروابط بين خيوطها التي بدت متنافرة ومتباعدة في مستهل القصة، لكنها سرعان ما ائتلفت أثناء الحوارات الداخلية التي ضمتها مشاهد القصة.

والاستهلال في قصة "الغزال الذي تحول رأسه إلى يقطين" يختزل زمن القصة في مفردات وعبارات محددة، ليقدم مشهدا إخباريا يضم حوارا بين شاب وفتاة، من شأنه عرض تفاصيل الأسطورة التي طواها الزمان، والتي تشتبك في تفاصيل أحداثها مع تفاصيل الحدث الذي تحكيه القصة: "**تتشابه معظم رؤوس النساء المتخفية في السواد، تتصارع فيما بينها؛ لكنها لا تتصادم،**

---

(١) محمد، بشير بو يجرة، الزمن في المسرحية، القاهرة– مصر، دار الثقافة، ١٩٩١، ص٧١.

(٢) البادي، الذنب الأخير، ص ص٤٧–٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بينما رأسكَ يلج في الخطايا والله وحده يعلم متى سيقع؟ .... تقول الأسطورة على لسان صديقتي.. أن فتاة غريبة قعدت في ذات المكان هنا بالتحديد، تضللها الأشجار، تنتظر شيئا يحدث قد لا يأتي أبدا، وقد يأتي....، وذات يوم...."[1].

ويتم سرد الحدث الرئيسي وتفاصيله في قصة "تفاصيل" وفق تراتبية زمنية مسترجعة، حيث تقسم الكاتبة القصة إلى سبعة مشاهد متصلة يربط بينها وحدة الحدث الدرامي المسترجع وهو موت ابن الخالة "خميس"، حيث يجري كل مشهد منها في وقت محدد من نهار يوم الوفاة وصبيحة اليوم الذي يليه (الساعة الثانية ظهرا، الساعة الرابعة والنصف عصرا، الساعة الخامسة والربع مساء، الساعة الثامنة مساء، الساعة العاشرة مساء، الساعة التاسعة إلا ربعا صباحا، الساعة العاشرة صباحا): "**تذكرت ساعات ذلك اليوم بكل وضوح، وبرزت كل التفاصيل دفعة واحدة في تدفق مستمر لم أستطع إيقافه بينما كنت أحاول الفرار من هيمنة تلك الساعات المقيتة التي بدأت تصدر ضجيجا عاليا وتفرض نفسها على أعتاب ذاكرتي النخرة**"[2].

إن التوليف الزمني بين الحاضر والماضي في سرد مشهدي يجعل المتلقي يعيش مادة الحدث وكأنها تحدث الآن أمامه، ومثل ذلك نجده في قصة "حين تحدثت ذاكرة أم مبارك"، حيث تحكي القصة عبر ذاكرة الشخصية الرئيسة "أم مبارك" خمس حكايات منفصلة تدور كل منها حول خاتم من الخواتم الخمسة التي كانت تمتلكها أم مبارك: "**شعرت أم مبارك بالحزن بعد أن نظرت إلى الخاتم الأخير في بنصرها الأيمن، كانت تتمنى أن يظل هذا الخاتم في يدها حتى لحظات موتها بعد أن أوصت ابنتها الكبيرة بضرورة أخذه والمحافظة عليه بعد رحيلها لأنه عاش معها**

(١) البلوشي، عينا محب، ص ص٨١-٨٢.

(٢) المغيزوي، وتنفس الصبح عن حزن، ص٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتغذى بلحم إصبعها لزمن ليس بالقصير، تذكرت أم مبارك في الوقت نفسه الخواتم الخمسة التي ودعت أصابعها بسرعة لم تكن تتوقعها، ولعلها حفظت في ذهنها الحكاية الخاصة بكل خاتم"[1].

مثل ذلك نجده، أيضا، في قصة "الخبزة الأولى محروقة"، حيث يعتمد الكاتب على تقنية التزامن بين الماضي والحاضر في سرد مشهد القصة، وهي تقنية فنية توظفها الدراما، حيث "لا تعتبر احترام التتابع الزماني أمرا ضروريا بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية في شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزماني..... الشيء الذي يعطي للحدث الوارد دلالات متعددة ويعطي للشخصية أكثر من وجه"[2].

فالراوي الذي تشغله حكاية الفتى الذي يمر صبيحة كل يوم من أمام بيته في مظهر مضحك، يلجأ إلى ذاكرة أمه لتسرد عليه حكاية ذلك الفتى "ابن الجارة القديمة صبيحة": "**في المساء، كنت أجلس أمام أمي وهي تعجن الدقيق ناصع البياض. تغمس يدها بسرعة في إناء صغير، ثم ترش الماء على الدقيق وتعيد عجنه. شعرها الأبيض لم يزل ناصعا يدهشني. قلت: صبيحة تسلم عليك.. وتقول: اسردي لابنك كل السالفة. رفعت رأسها:**

- المرأة ميتة منذ سنين. أين رأيتها؟!

- السالفة أولا.

- إنها تحتاج مزيدا من العجن كي تستساغ.

- رشي عليها من هذا الإناء الصغير قربك.

---

(١) المغيزوي، وتنفس الصبح عن حزن، ص٢١.

(٢) المديوني، محمد، مسرح عز الدين المدني والتراث، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– الماء لا يصلح لعجنها. الدموع وحدها تصلح لعجن الحكايات. ألم تعلمك الغربة ذلك؟

– علمتني الحنين فقط.

– والضحك والسخرية أيضا (رشت مزيدا من الماء، ثم مسحت وجهها بغطاء الرأس).

– السالفة.. أماه..

– لها بدايات كثيرة..

– ونهايات أكثر، لذا اختاري أي بداية تريدين"[1].

٥- البنية المكانية:

يكتسب المكان في القصة القصيرة أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض القصص إلى فضاء يحتوى كل العناصر القصصية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعّل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء القصة، والحامل لرؤية السارد، والممثل لمنظور المؤلف، فالمكان ليس عنصرا زائدا في القصة القصيرة، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل قد يكون في بعض الأحيان الهدفَ من وجود العمل كله.

(١) الفارسي، جروح منفضة السجائر، ص ص١٨-١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويقدم المكان حلّا للكاتب حينما يريد الهروب إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر الكاتب أن يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار، ليبث الرمز نفسه، ويهرب، من خلاله[١]، لذلك فقد عُني القاص به اعتناء خاصا، وتجلى ذلك من خلال المشهد القصصي/ المسرحي، الذي يتم تحديد تشكيله بالمكان. ولأن المشهد في القص يتسم بالتأملية/ الوصف، وفي المسرح بالحيوية/ السرد، فإن المنفعة المتبادلة بينهما تعمل على دفع المغايرة باتجاه عملية المسرحة. ويعتمد في القصة الممسرحة على تنضيد وحدات المكان سواء أكانت ثابتة كما في المسرح "مغلقة، محددة" أم كانت متحركة كما في القص "مفتوحة، مطلقة"، وغالبا ما تتم حركية المكان بين هاتين البنيتين بوساطة شخصيتين تعملان على منح القصة القصيرة ميزة التمسرح[٢].

إن المكان في القصة القصيرة هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون إلا في مكان محدد وبين شخصيات محددة، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية؛ هي الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه عليها. ولا شك في أن الصورة الشعرية، بتكوينها

(١) انظر: الجيّار: مدحت، جماليات المكان في المسرح، مجلة البلاغة المقارنة بالجامعة الأمريكية، القاهرة- مصر، عدد٦، ربيع ١٩٨٦، ص٢١.

(٢) انظر: إلياس: جاسم خلف، تقنيات السرد القصصي: قراءة في مجموعة ما أتلفته الرفوف، للقاص بيات مرعي، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٩/١٢/٢٩م، http://www.aswat-elchamal.com/ar/.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزماني، تزيد من خصوصية اللحظة الدرامية، حيث يشير البعد المكاني وزمانه فيها إلى عالم المتكلم، وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله[١].

ولا يمكن فصل المكان عن الزمان سواء أكان ذلك في القصة القصيرة أم في المسرحية، إذ أنه ما من حدث يقع إلا ويقع في زمن معلوم ومكان محدد، "فليست هناك لحظة زمانية بغير موضع في المكان، ولا موضع في المكان بغير لحظة زمانية... فالموضوع يتمثل في لحظة واللحظة تشغل موضعا. وليس هناك تلك الأشياء التي يقال لها مواضيع أو لحظات تقوم بذاتها، كل ما هناك لحظات موضعية أو أحداث صرف"[٢].

إن الخطاب الاستهلالي في قصة "وانقضى ما كان" يحيل إلى عرض مسرحي، فالكاتبة تستهل القصة بوصف لمكان العرض: "**عجت المحكمة بالحضور ممن توافدوا عليها منذ الساعة الخامسة، ازدحمت القاعة بالحضور، وبقي الفائض خارجها ينتظر الحكم. أغلقت أبواب القاعة، صوت مدو قال: مح...ك...مة. دخل القاضي، وما أن جلس على كرسيه حتى هوى بالمطرقة على طاولته الخشبية إيذانا ببدء الجلسة**"[٣].

والمتلقي حين يتأمل هذا المكان ويتقصى تعالقاته مع المتن، يجد أن الكاتبة قد استطاعت توظيفه بما يخدم الحدث، فموضوع القصة يدور في إطار خيانة الحبيب لحبيبته التي لا تجد سببا لتلك الخيانة، فتطلب الإنصاف من قاض عادل، وشهود أبصروا الحكاية معها، فيأتي توظيف (المحكمة) كمكان مسرحي مناسب لخدمة الحدث والموضوع.

---

(١) انظر: بشلار، جماليات المكان، ص ٤٦.

(٢) إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة، القاهرة– مصر، دار الفكر العربي، د.ت، ص٢٥٢.

(٣) العريمي، أساطير عشق، ص٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"تحت المطر" هو المكان الذي تبني عليه الكاتبة أحداث قصة "لرجل قلما ينتبه"، وهو مكان نوعي له سياقاته الحلمية والطفولية التي تتسرب إلى تشكيل المشاهد في القصة، فتحت المطر حيث يقيم الفرح "**تتسلق سلمى الهواء وتمضي، تلثمها قطراته التي تختلس الاسترخاء على جسدها الراقص**"(١)، وتحته، أيضا، تسترجع أحلامها وقصتها مع "علي" في مشهد مشحون بالمتعة ودفء الحب، فيأخذ المكان بذلك دورا أساسيا في تشكيل المشهد الدرامي: "**تعاود الثرثرة من جديد بفرح يشبه رائحة الحب: آآآآه يا علي أيها الزئبقي، يدهشني هذا التواشج معك.. تدهشني رغبة الانتباذ إليك.. يتملص منها بحنان جارف، وهو يبتسم بعينين غائبتين، يبدو أنه بتر لسانه هذه المرة لينبهها إلى أن الأرض تحتهما زلقة، وهشة... لينبهها إلى أن جسده المطاطي الذي كان يعلو ويهبط سينزلق نحو الداخل، فلا وقت لفك أزرار العبث**"(٢).

ويبدو "المستشفى" مكاناً يُعرض فيه المشهد في قصة "الحصن الأسود"، موحيا بالانقباض والريبة، وقد ساعدت على ذلك طبيعة الحدث، فالكل في قلق وترقب لسماع نتيجة الفحوصات الطبية للطفلة الصغيرة التي وضعت في غرفة العناية الفائقة: "**في مقدمة باب الغرفة ثمة أحذية ملقاة على الجانب الأيمن بقرب الجدار، في المحاذاة له حجرة أدوات التنظيف، وأخرى ملحقة بها، رصت على جدرانها أجهزة أنابيب التنفس. على اليسار باب مفتوح علق في جبينه لوحة بلاستيكية كتب عليها: غرفة العناية الفائقة، وبها حجرة ملاصقة لها، أقل خطرا عن الأخرى، رصت في جبهتها لوحة: غرفة الملاحظة**"(٣).

---

(١) الجهوري، نميمة مالحة، ص٢٥.

(٢) نفسه، ص٢٦.

(٣) الكلباني، الحصن الأسود، ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل ذلك يوحي بالنتيجة التي أقرها الطبيب في نهاية القصة حول حقيقة المرض الذي تعاني منه الطفلة الصغيرة: "**إن الطفلة أصيبت بمرض التكيس الكلوي الوراثي وتليف الكبد، وهو مرض يندر شفاؤه، أصيبت به الطفلة، وهو في مرحلته الأخيرة**"(١).

وفي قصة "إخراج" تضع الكاتبة المتلقي أمام حركة دائبة داخل المكان "المدرسة"، وذلك حسب متطلبات المشاهد الثلاثة التي ترسم الحدث الدرامي في القصة، فالقصة التي تقوم على وصف الحركة، تبدأ بوصف تلك الحركه من "الخارج" مرورا بـ "المدخل" وانتهاء بـ "الساحة". ففي الخارج "**يمتد الطريق المنبثق من خلف الجبل باستقامة سرعان ما تحدها انحناءة خفيفة تلفظ جموع السيارات المختلفة الأشكال والألوان لتصطف بانتظام أمام المبنى البني.... هناك أمام البوابة الحديدية تتكاثف تجمعات الفتيات وهن يتبادلن تحية الصباح، وفي زاوية قريبة تقتعد امرأة كرسيها لترقب وتسجل أسماء المتأخرات.. الحارس في جيئته وذهابه يحاول تنبيه المرأة إلى طيفي فتاتين مقبلتين من مكان بعيد..تبدو هي متذمرة ولا تعيره انتباها**"(٢)، وفي المشهد الآخر تنتقل الكاتبة بالحدث إلى مدخل المدرسة، وهو "**ممر طويل مسيج بالأشجار وتتدلى من سقفه نباتات ملتوية وزهور ملتفة حول الأعمدة التي تسند السقف. العاملات يبللنه بالماء كل صباح، وهذا الصباح لم يكن هناك الماء الكافي فترك على حاله**"(٣).

وبتطور الحدث في القصة تنتقل الكاتبة بحركة المكان إلى مستوى أعمق "الساحة"، فيتصدر المكان بشكله ومحتوياته المشهد القصصي: "**الساحة حامية ومدوخة لولا المظلات الخضراء، الأصوات تتراخى، المرأة تزُمُّ شفتيها ثم يصخب صوتها بالتهديد وإطالة اليوم والوقوف**

---

(١) الكلباني، الحصن الأسود، ص١٧٨.

(٢) خلفان، المرأة الواقفة تجلس، ص ص٢٧-٢٨.

(٣) نفسه، ص٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لساعات أطول، عندها تتعالى الضحكات مسرورة بذلك حيث لن تضطر الفتيات للإنصات بأدب إلى دروس النظافة.. التحية تعاد للمرة الثالثة رغم أن القطعة الحريرية ذات الألوان الثلاثة لا تسأم الرقص، بالونات بيضاء منفوخة عن آخرها تنتصب بوقار خلف الناصية الحديدية، تحاول الفتاتان شد القطعة الحريرية إلى الناصية، لكنها تسقط فجأة، تثور وتزبد المرأة، المنتصبون خلف الناصية يبدو عليهم الاستياء، وفي آخر الساحة تنفلت نكات لاذعة لكن بهمس"[١].

والمكان في قصة "السرداب" يشير إلى اختيار واع من قبل الكاتب، وهو سرداب مظلم يرسم من خلاله مشهدا دراميا يضم الأب وابنيه "الراوي، وسليمان"، وقد جاء اختيار هذا المكان ملبيا لحاجة الكاتب للتدليل على الهاوية السحيقة التي يعيشها الإنسان من خلال ضيق مكان الحدث، ووقوعه أسفل الأرض: "**تلتمس طريقا ضيقا في الظلام، وسط السرداب الأضيق، يمسك كل منا بجسد صاحبه في خوف:**

– صه.. عواء ذئب موتور غدار يتعالى....

– سليمان يا حبيبي يا فلذة كبدي.. لا تفقد الأمل. لا بد من نهاية السرداب المظلم (يتهادى صوت والدي الخمسيني في هدوئه المعهود ليعانق قلوبنا مشتتا عنها الشعور بالرعب للحظات).

– سليمان تحرك تحرك. العواء ... إنه يتصاعد ويقترب.. أجذبه إلي بقوة.. أساعده على الوقوف بجراحه.. يتحرك ولكن بصعوبة وبطء.

– هناك يبدو نور ضئيل.. هيا بنا إليه"[٢].

---

(١) خلفان، المرأة الواقفة تجلس، ص ص٢٨-٢٩.

(٢) العريمي، سفر هو حتى مطلع الشمس، ص٤٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

– أصبح انفتاح الجنس الأدبي على غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، أمرا بدهيا، وسمة من سمات الكتابة الأدبية الحديثة، فلا وجود لجنس أدبي قائم بذاته دون امتصاصه لروافد من غيره، لغةً ومضموناً، فهو نتاج تفاعل مع الأفكار والمرجعيات، والقراءات التي ينهل منها أي فكر، ولهذا فإن صياغة أي فكر فردي تبدو مستندة إلى ما تداخلت به من عوالم، ومن ثم فإن انفتاح الجنس الأدبي على غيره من الأجناس يثري ذلك الجنس، ويثري الخطاب الذي يتأسس بفعل القراءة والكتابة في آن، وتكون وجهات النظر المثارة فيه أكثر عمقاً، وحملاً على شحذ الذاكرة لتجميع خيوط المعاني وإعادة نسجها للوصول إلى مفاهيم ودلالات تتحصل بتعدد القراءة، وهذا يعطيه عمقاً إضافيا ويرفع من سوية المتلقي، وكل ذلك يحسب للنص وكاتبه، إن تمكن من التعامل في إنتاج نصوصه بدربة وحرفية ووعي، من حيث توظيف أدوات البناء المستعارة من الأجناس الأدبية الأخرى وأساليبها وتقنياتها.

– لا يزال تحديد مفهوم الشعرية وحقولها بدقة، في مجالي الشعر والنثر على حد سواء، من الأمور التي يعتريها كثير من الإبهام وعدم الاتفاق، وذلك بالرغم من أن مجال الشعر قد حظي بقدر كبير من الدراسات والتطبيقات الشعرية الإجرائية وكان الأشدّ ارتباطا بمفهوم الشعرية، في حين تقل الدراسات في مجال النثر، لاسيما تلك التي عالجت قضايا الشعرية المرتبطة بالقصة القصيرة، إلا أن ذلك لم يمنع النقد الأدبي الحديث من أن يخصص حيزا للتفكير في بلورة شعرية معنية بالقصة القصيرة، لتحليل مكوناتها وبنياتها، على اعتبار أنها واقعة لغوية، فنية وإبداعية، تتأبى على التحديد والانحصار في قواعد ثابتة ومعيارية، بل تحتفي بالقراءات المتعددة وبالتأويلات المنفتحة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– أصبحت الشعرية سمة لا تتعلق بالشعر وحده، بل يمكن أن تكون مكونا جوهريا في بنية النثر، فهي تدرس الأعمال النثرية ومقاطعها اللغوية من خلال الدراسة الباطنية ودلالاتها المترابطة. والقصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي تداخلت مع الشعر، فحققت بوساطتها آفاقا جمالية ودلالية جديدة، وقد استطاع القاص العماني أن يوظف كثيرا من مظاهرها وتقنياتها في كتابته للقصة العمانية القصيرة المعاصرة، فاستثمر بناء العتبات النصية للقصة القصيرة التي يكتبها، استثمارا فنيا وجماليا، أسهم في فهم سائر عناصرها، الأمر الذي مكن تلك العتبات أن تتحول من مجرد حلية تخدم النص، إلى جزء من مكونات الإبداع القصصي تتحقق الشعرية بوساطته. كما أفاد القاص العماني من الشعرية ووظفها في تطوير أدوات اللغة التي يستخدمها بوساطة تقنيات عبّر من خلالها عن نزوعه الشخصي نحو الشعرية، فبدت تلك اللغة نسيجا من الاقتباسات والإحالات والصلات التناصية المختلفة التي تضافرت فيها حرية الحلم والأسطورة فأنتجت حال شعرية تتجاوز منطق النثر وإحالاته الخارجية، كما برزت ظواهر لغوية عديدة كالمفارقة والتكرار الذي كانت له دلالاته الحسية والانفعالية المختلفة. كما تلحظ اللغة الشعرية في ثنايا القصة العمانية القصيرة من خلال تكثيفها، ورمزيتها، وكثرة التشابيه، والاستعارات، والصفات الموحية الدالة كالألوان وغيرها. كما استطاع القاص العماني أن يوظف أنواعا مختلفة من الرواة في كتاباته القصصية بما يخدم النصوص، وقد أضفى ذلك التنوع سمة جمالية تجلت في كسر رتابة السرد، ورسم الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، كما كانت للقاص العماني طرائقه الخاصة التي تتصل باللعبة الزمنية، وذلك كالاسترجاع والاستباق والتلخيص والحذف وغيرها، وهو يوظفها في كتابته القصصية ليخلق واقعا جماليا يسهم في تحقيق مشهدية شعرية تغوي المتلقي وتدفعه للتواصل والمتابعة. كما يعي جيدا البعد الجمالي لتوظيف المكان في العمل القصصي الذي ينتجه، ويعتني به ويرصد تفاعلاته وتناقضاته مع بقية العناصر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– ترى الدراسة أهمية الوقوف عند القصة العمانية القصيرة باعتبارها مكونا مركزيا في الرواية، فقد لوحظ أنها تمثل نواة مشتركة لكثير من الأعمال الروائية، ثم تأخذ في التشكل وفق تقنيات خاصة تتحدد بها الهوية الأجناسية، ومن تلك الأعمال: "الرواية القصيرة"، و"المتوالية القصصية".

– توجه القاص العماني نحو الإفادة من الدراما في استخدام تقنيات فنية جديدة لإثراء كتابته، وليتيح لنفسه مساحة يجسد من خلالها رؤيته الثقافية والفكرية، فأفاد من عناصر البناء الدرامي في بناء الحدث القصصي حينما وظف تتابع المشاهد واللوحات، وتصاعد الحدث تدريجيا، ونموه على طريقة الاكتمال، واختلاف المواقف وتصارعها، كما أنه أفاد من عنصر الحوار فغدا وسيلة تعبيرية مهمة لا يمكن فصلها عن سائر الوسائل والتقنيات التي يستخدمها، فهو يحد من رتابة السرد والوصف، ويجعل الكاتب والمتلقي يغوصان معا في الكشف عن الرؤى الفنية والفكرية المجسدة داخل الخطاب القصصي بشكل عام.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

-القرآن الكريم.

- أحمد، أزهار، الممثل، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٧.

- الإسماعيلي، بدرية، ملح، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٤.

- البادي، سلطان، الذنب الأخير، عمّان- الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

- البادي، هلال، لا يجب أن تبدو كرواية، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- _____ ، مجرد خيال عابر، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.

- البلوشي، رشا، لم تبق طويلا، مسقط- عُمان، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.

- البلوشي، لينا، عينا محب، القاهرة- مصر، مكتبة بيروت، ٢٠٠٩.

- البوسعيدي، يعقوب، ما تبقى من الحنين، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- الجهوري، هدى، نميمة مالحة، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.

- الحارثي، جوخة، صبي على السطح، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

- _____ ، منامات، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

- حبيب، عبدالله، فراق بعده حتوف، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

- حبيب، مازن، الذاكرة ممتلئة تقريبا، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- الحراصي، منتصر، قمر لا يشبه امرأة، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.

- الحضرمي، محمد، أسرار صغيرة، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- الحنشي، نبهان، وما بكى، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- خلفان، بشرى، رفرفة، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

- خلفان، زوينة، المرأة الواقفة تجلس، مسقط- عُمان، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، ٢٠٠٥.

- الخنبشي، يعقوب، السفر آخر الليل، عمّان- الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

- _____ ، لذة ميتة، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر، ٢٠١١.

- الراسبي، زهرة، أشواك الورد، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

- الرحبي، سيف، الجبل الأخضر، دمشق- سوريا، د.ن، ١٩٨٣.

- الرحبي، محمد بن سيف، أغشية الرمل، عمّان- الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

- _____ ، وقال الحاوي، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨.

- الرحبي، محمود، لماذا لا تمزح معي؟، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- _____ ، أرجوحة فوق زمنين، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- _____ ، بُركة النسيان، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- _____ ، ساعة زوال، عمّان- الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط٣، ٢٠١٣.

- بن رشيد، حمد، زغاريد الصهيل، روي- عُمان، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، ١٩٩٠.

- الرواحي، معاوية، إشارات، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- الزيدي، خلفان، ذاكرة الحنين، بعضٌ مما علق من صدى الأمس، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.

- الشكيلي، حمود، سرير يمتطي سحابة، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- عبدالله، عبد الحكيم، استراق، المنامة- البحرين، دار مسعى للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- العبري، حسين، ديازبيام، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٠.

- _____ ، نوافذ وأغطية وأشياء أخرى، اللاذقية- سوريا، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

- العبري، خليفة، يوم على تخوم الربع الخالي، مسقط- عُمان، بيت الغشام للنشر والترجمة، ٢٠١٣.

- العبيداني، فاطمة، كأني لا أراك، بيروت-لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.

- بني عرابة، عبدالله، ضجيج الأسماء العابرة، القاهرة- مصر، مكتبة بيروت، ٢٠٠٩.

- _____ ، قلق آخر، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.

- العريمي، سامية، نبيل، صُور- عُمان، مكتبة فينيق، ٢٠٠٥.

- العريمي، سعاد، أساطير عشق، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.

- العريمي، سمير، سفر هو حتى مطلع الشمس، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- العزري، سلطان، تواطؤ، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٧.

- الفارسي، عبد العزيز، العابرون فوق شظاياهم، بيروت-لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.

- _____ ، جروح منفضة السجائر، عمّان- الأردن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- _____ ، لا يفل الحنين إلا الحنين، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

- _____ ، مسامير، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٦.

- القصّابي، زيانة، الظّل، الإسكندرية- مصر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- الكلباني، عادل، الحصن الأسود، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

- الكندي، طيبة، جارة الوادي، مسقط- عُمان، مطابع النهضة، ٢٠٠٤.

- اللواتي، أمامة، ما وراء الأمس، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- المزروعي، الخطاب، الرائحة الأخيرة للمكان، دمشق- سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- المعمري، سليمان، الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٥.

- _____ ، ربما لأنه رجل مهزوم، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٠.

- _____ ، عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٩.

- المغيزوي، أمل، وتنفس الصبح عن حزن، بيروت- لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١١.

- المغيزوي، رحمة، كاذية بنت الشيخ، دمشق- سوريا، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- المنجي، ناصر، عيون الفتى الميت، مسقط- عُمان، مؤسسة الرؤيا للصحافة والنشر، ٢٠٠٧.

- النحوي، مريم، نَوح الغياب، بيروت- لبنان، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٦.

- اليحيائي، محمد، طيور بيضاء طيور سوداء، عمّان- الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

- _____ ، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، بيروت- لبنان، دار الفارابي، ١٩٩٨.

ثانيا- المراجع العربية:

- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة- مصر، دار المعارف، ١٩٧٧.

- أدونيس، علي أحمد سعيد، الأعمال الشعرية، دمشق- سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦.

- _____ ، الشعرية العربية، بيروت- لبنان، دار العودة، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- إسماعيل، صدقي، قصائد الخالدين: شعراء وقصائد من ثقافات العالم، تحرير: عواطف الحفار إسماعيل، دمشق- سوريا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢.

- إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، القاهرة- مصر، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.

- _____ ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة، القاهرة- مصر، دار الفكر العربي، د.ت.

- إسماعيل، محمد السيد، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

- إلياس، ماري؛ وقصّاب، حنان، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت- لبنان، مكتبة لبنان، د.ت.

- إمام، سيد أحمد، حول التجريب في المسرح: قراءة في الوعي الجمالي العربي، القاهرة- مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢.

- الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، اللاذقية- سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

- بسيوني، كمال، في النقد اليوناني، القاهرة- مصر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٠.

- بكر، أيمن، السرد المكتنز، القاهرة- مصر، هيئة قصور الثقافة، ٢٠٠٢.

- بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الجزائر- الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨.

- البياتي، سوسن، المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي: رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، الشارقة- الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠.

- تاوريرت، بشير، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، القاهرة- مصر، عالم الكتب، ٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- التكريتي، جميل نصيف، موسوعة نظرية الأدب، بغداد- العراق، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

- تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة- مصر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.

- تيبرماسين، عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة العاصرة، القاهرة- مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٧٩.

- الجنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد- العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١.

- الجوّة، أحمد، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، صفاقس- تونس، قرطاج للنشر، ٢٠٠٧.

- جورج، إيفلين فريد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، عمّان- الأردن، دار الشروق للنشر، ١٩٨٧.

- جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت- لبنان، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.

- حافظ، صبري، التجريب والمسرح: دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي والمعاصر، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

- الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، بيروت- لبنان، دار المكتبة العصرية، ١٩٦٨.

- الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص: البنية والدلالة، الدار البيضاء- المغرب، منشورات الرابطة، ١٩٩٦.

- الحديدي، عبد اللطيف، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، المنصورة- مصر، دار المعرفة، ١٩٩٦.

- الحسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جدا، دمشق، سوريا، دار عكرمة، ١٩٩٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- حسين، عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عمّان- الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- الحطّاب، محمد جميل، العيون في الشعر العربي، دمشق- سوريا، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٣.

- الحكيم، توفيق، فن الأدب، بيروت- لبنان، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٣.

- _____ ، مدرسة المغفلين، القاهرة- مصر، مكتبة مصر، د.ت.

- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة- مصر، دار المعارف، ١٩٨٥.

- حمّودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، عمّان- الأردن، دار البشير، ١٩٨٨.

- الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت- لبنان، دار الآداب، ١٩٩٣.

- _____ ، مقالات في ظاهرة القصة- القصيدة ونصوص مختارة، القاهرة- مصر، دار شرقيات، ١٩٩٤.

- خليل، إبراهيم، النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، عمّان- الأردن، دار الكرمل، ١٩٩٥.

- _____ ، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، عمّان- الأردن، وزارة الثقافة، ٢٠١٠.

- _____ ، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، عمّان- الأردن، دار الجوهرة، ٢٠٠٣.

- خمري، حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدلالة، الجزائر- الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧.

- الداية، فايز، جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت- لبنان، دار الفكر، ط٢، ٢٠٠٣.

- دومة، خيري، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية ١٩٦٠-١٩٩٠، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- أبو ديب، كمال، في الشعرية، بيروت- لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٧٩.

- ذهني، محمود، القصة في الأدب العربي القديم، القاهرة- مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣.

- رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، القاهرة- مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤.

- _____ ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما وأشكالها وتطورها، القاهرة- مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢.

- رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢.

- الرواشدة، أميمة عبد السلام، شعرية الانزياح: دراسة في تجربة علي محمد شمس الدين الشعرية، عمّان- الأردن، أمانة عمّان، ٢٠٠٥.

- الرواشدة، سامح، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، عمّان- الأردن، دار الشروق للنشر، ٢٠٠١.

- الزيّات، لطيفة، من قصص توفيق الحكيم، القاهرة- مصر، دار الهلال للطباعة، ١٩٦٨.

- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت- لبنان، مكتبة لبنان، ٢٠٠٢.

- الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، قرطاج- تونس، منشورات سيراس، ١٩٨٥.

- ستّار، ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات، مشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

- السعافين، إبراهيم، الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، عمّان- الأردن، دار الشروق، ١٩٩٦.

- _____ ، المبحرون إلى أعالي النخيل: دراسات في أدب الخليج، دبي- الإمارات، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- سماوي، أحمد، فن السرد في قصص طه حسين، صفاقس- تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، ٢٠٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن- الفضاء- السرد، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩١.

- السيّاب، بدر شاكر، الديوان، ج٢، بيروت- لبنان، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٥.

- السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، بيروت- لبنان، عالم الكتب، ط٢، ١٩٦٨.

- الشاروني، يوسف، في الأدب العماني الحديث، بيروت- لبنان، دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٠.

- _____ ، قراءات في إبداعات من عالمنا العربي، دمشق- سوريا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

- _____ ، مع الدراما، أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية: القصة والدراما، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

- الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة- مصر، مكتبة نهضة مصر، ط٨، ١٩٧٣.

- شعث، أحمد جبر، شعرية السرد: الرواية العربية المعاصرة، القاهرة- مصر، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

- صالح، عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمّان- الأردن، دار أزمنة، ٢٠٠٥.

- الصالحي، فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، إربد- الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

- الصفدي، عالية أنور، شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف، عمّان- الأردن، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، عمّان- الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

- عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.

- عبد العزيز، سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، القاهرة- مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.

- عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

- _____ ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الجيزة- مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥.

- عبيد الله، محمد، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، بنية الرواية القصيرة: دراسة، نصوص، أنطولوجيا/ ببلوغرافيا، أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

- _____ ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، عمّان- الأردن، وزارة الثقافة والأردنية، ٢٠٠١.

- عبيد، محمد صابر، التجربة والعلامة القصصية: رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل لعلي القاسمي، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١١.

- _____ ، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق- سوريا، إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

- _____ ، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد: قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، عمّان- الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، القاهرة-مصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٢.

- عزّام، محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد العرب، ٢٠٠١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، بيروت- لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

- العشماوي، محمد زكي؛ وآخرون، توفيق الحكيم: الأديب المفكر الإنسان، القاهرة- مصر، المركز القومي للفنون والآداب، ١٩٨٨.

- العظمة، نذير، مرايا ومسافات: قمم عالمية وأصداء عربية، الرياض- السعودية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ.

- العلاق، علي، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، عمّان- الأردن، دار الشروق، ٢٠٠٢.

- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت- لبنان، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.

- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، القاهرة- مصر، عالم الكتب، ط٢، ١٩٩٧.

- أبو عوف، عبد الرحمن، حوار مع هؤلاء، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١.

- العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

- عيّاد، شكري، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة- مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩.

- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت- لبنان، دار الفارابي، ط٣، ٢٠١٠.

- الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة لنموذج إنساني معاصر، جدّة- السعودية، النادي الثقافي، ١٩٨٥.

- فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.

- _____ ، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهرم- مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- _____ ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة- مصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٠.

- قاسم، سيزا، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت- لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

- القاعود، حلمي محمد، تطور النثر العربي في العصر الحديث، الرياض- السعودية، دار النشر الدولي، ٢٠٠٨.

- قسّومة، صادق، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، تونس- تونس، مسكلياني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

- قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، القاهرة- مصر، الدار المصرية اللبنانية، ط٢، ٢٠٠٨.

- الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العربي المعاصر، الصفاة- الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٨٢.

- الكردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، القاهرة- مصر، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٩.

- _____ ، الراوي والنص القصصي، القاهرة- مصر، مكتبة الآداب، ٢٠٠٦.

- أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، عمّان- الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

- لحمداني، حميد، أسلوبية الرواية، الدار البيضاء- المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٩.

- الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

- الماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، عمّان- الأردن، دار ود الأردنية، ط٢، ٢٠٠٨.

- الماكري، محمد، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- محمد، بشير بو يجرة، الزمن في المسرحية، القاهرة- مصر، دار الثقافة، ١٩٩١.

- محمد، شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة من ١٩٦٠-٢٠٠٠، دسوق- مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- مداس، أحمد، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، ط٢، ٢٠٠٩.

- المديوني، محمد، مسرح عز الدين المدني والتراث، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

- مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا، عمّان- الأردن، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

- المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، تونس- تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥.

- المسدّي، عبد السلام، النقد والحداثة، بيروت- لبنان، دار الطليعة، ١٩٨٣.

- مشوّح، وليد، الصورة الشعرية عند البردوني، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦.

- مقلّد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، القاهرة- مصر، مكتبة الشباب، ١٩٧٥.

- مكي، الطاهر أحمد، القصة القصيرة: دراسات ومختارات، القاهرة- مصر، دار المعارف، ١٩٧٧.

- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بغداد- العراق، مطبعة التضامن، ط٢، ١٩٦٥.

- مندور، محمد، الأدب وفنونه، القاهرة- مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

- _____ ، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة- مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.

- الموسوي، شبّر بن شرف، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠: دراسة فنية موضوعية، مسقط- عُمان، وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

- أبو ناصر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت- لبنان، دار النهار للنشر، ١٩٧٩.

- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

- نجم، محمد يوسف، فن القصة، بيروت- لبنان، دار الثقافة، ط٥، ١٩٦٦.

- نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي، القاهرة- مصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٧.

- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، بيروت- لبنان، دار العودة، ودار الثقافة، ط٥، ١٩٨٧.

- _____ ، النقد الأدبي الحديث، القاهرة- مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

- هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، بيروت- لبنان، دار العودة، ١٩٧٥.

- هويدي، صالح، الترميز في الفن القصصي الحديث: دراسة نقدية، بغداد- العراق، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.

- الورقي، السعيد، القصة والفنون الجميلة، القاهرة- مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.

- وغليسي، يوسف، الشعريات والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، قسنطينة- الجزائر، منشورات مخبر السرديات جامعة قسنطينة، ٢٠٠٦.

- وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت- لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٧٩.

- ويس، أحمد محمد، ثنائية الشعر والنثر: بحث في المشاكلة والاختلاف، دمشق- سوريا، منشورات وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٢.

- اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- _____ ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق- سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.

- ياقوت، محمود سليمان، علم الجمال اللغوي، ج١، القاهرة- مصر، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥.

- يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

- _____ ، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، ١٩٩١.

- يعقوب، ناصر، الرؤية والتشكيل: دراسة في فن جمال ناجي الروائي، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

- يقطين، سعيد، القراءة والتجربة في الخطاب الروائي، الدار البيضاء- المغرب، دار الثقافة، ١٩٨٥.

- _____ ، الكلام والخبر، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.

- _____ ، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، القاهرة- مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

- يوسف، آمنة، شعرية القصة القصيرة في اليمن، صنعاء- اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.

ثالثا- المراجع المترجمة:

- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة: رشدي عياد، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- إسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد- العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

– أمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، القاهرة– مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

– أوكونور، فرانك، الصوت المنفرد: مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٩.

– باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة– مصر، دار الفكر، ١٩٨٧.

– بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء– المغرب، ط٣، ١٩٩٣.

– بارت، رولان؛ ولاكان، جاك؛ وديفيرو، جورج، سحر الرمز: مختارات في الرمزية والأسطورة، ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، اللاذقية– سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

– برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزن دار، القاهرة– مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

– بسفليد الابن، روجر، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة– مصر، مكتبة نهضة مصر، د.ت.

– بشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بغداد– العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ودار الجاحظ للنشر، ودار الحرية للطباعة، ١٩٨٠.

– بنتلي، إريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت– لبنان، المكتبة العصرية، ١٩٦٨.

– بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت– لبنان، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢.

– بورنوف، رولان؛ وأوئيلية، ريال، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد– العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.

– تشادويك، تشارلز، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، القاهرة– مصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– تودروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٩.

– تيغم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت– لبنان، منشورات عويدات، ط٣، ١٩٨٣.

– جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، القاهرة– مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.

– _____ ، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال، ط٢، ١٩٨٦.

– دبل، اليزابيث، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد– العراق، دار الحرية للطباعة، ١٩٨١.

– ديرلاين، فردريش فون، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، بيروت– لبنان، دار القلم، ١٩٧٣.

– زيرافا، ميشال، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دمشق– سوريا، دار الحوار، ١٩٨٥.

– بن سلطان، سالمة بنت سعيد، مذكرات أميرة عربية، ترجمة: عبدالمجيد حسيب القيسي، مسقط– عُمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ط٥، ١٩٨٥.

– صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ترجمة: توفيق سلوم، بيروت– لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٦.

– غودين، رينية، القصة الفرنسية القصيرة: نشأتها، تطورها، تقنياتها، ت: محمد نديم خشفة، حلب– سوريا، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠٠٠.

– فاليت، برنار، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: سمية الجراح، بيروت– لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١.

– كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق– سوريا، دار الأوابد، ط٢، ١٩٦٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، بغداد، العراق، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩.

- كوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة: أمير اسكندر، القاهرة- مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال، ١٩٨٦.

- كينيان، كور، نظرية الأدب، ترجمة: جميل نصيف، بغداد- العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

- لويس، سيسيل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك مير، وسلمان حسن، بغداد- العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

- مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت- لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢.

- _____ ، القصة الرواية المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، القاهرة- مصر، دار شرقيات، ١٩٩٧.

- _____ ، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.

- مورجان، تشارلس، الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، القاهرة- مصر، مؤسسة سجل العرب، ١٩٩٤.

- موير، أدوين، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة- مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت.

- ميلت، فردب؛ وبنتلي، جيرالد أديس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، بيروت- لبنان، دار الثقافة، د.ت.

- ميويك، دي سي، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

– همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة– مصر، دار المعارف، ١٩٧٥.

– ويلك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت– الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧.

– _____ ، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت– لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.

– ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، الدار البيضاء– المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

رابعا- المجلات والدوريات:

– أسويرتي: محمد، ميرامار وجدل السرد والحوار، مجلة فصول، القاهرة– مصر، مجلد٨، عدد١– ٢، ١٩٩٨.

– بدر الدين: محمد حسن، رؤية نقدية في قشة البحر، الملحق الثقافي لجريدة عُمان، مسقط– عُمان، عدد١٤يوليو ١٩٩٤.

– برات: ماري لويز، القصة القصيرة بين الطول والقصر، ترجمة: محمد عيّاد، مجلة فصول، القاهرة– القاهرة، مجلد٢، ١٩٨٢.

– البوعمراني: محمد الصالح، المسألة الأجناسية: قراءة عرفانية، مجلة فصول، القاهرة– مصر عدد٧٠، ٢٠٠٧.

– تاورته: محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة– الجزائر، عدد٢١، يناير ٢٠٠٤.

– الجزائري: محمد، تخصيب النص، التشكيل بين التناص والسرد: تجربة البينال نموذجا، مجلة الرافد، الشارقة– الإمارات، عدد٦٨، ٢٠٠٣.

– الجوخ: حسن، الرواية القصيرة: آراء في تحديد المصطلح، مجلة إبداع، القاهرة– مصر، عدد ديسمبر ١٩٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- الجيّار: مدحت، جماليات المكان في المسرح، مجلة البلاغة المقارنة بالجامعة الأمريكية، القاهرة- مصر، عدد٦، ربيع ١٩٨٦.

- حافظ: صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة بالجامعة الأمريكية، القاهرة- مصر، عدد٤، ١٩٩٤.

- الحسن: صالح إبراهيم، بين الرواية والقصة القصيرة، المجلة العربية، الرياض- السعودية، عدد٣٩٠، حزيران ٢٠٠٩.

- حمداوي: جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، بيروت- لبنان، مجلد٢٥، عدد٣، ١٩٩٧.

- خليل: إبراهيم، تحولات القصة القصيرة وتداخل الأجناس، الملحق الثقافي لجريدة الدستور، عمّان- الأردن، عدد ١٥ يناير ٢٠١٠.

- الرواشدة: سامح، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، الكرك- الأردن، مجلد١٢، عدد٢، ١٩٩٧.

- زنيبر: أحمد، المكان في العمل الفني: قراءة في المصطلح، مجلة عمّان، عمّان- الأردن، عدد ١٢٩، آذار ٢٠٠٦.

- ريتسوس: يانيس، مسيرة المحيط، ترجمة: رفعت سلام، مجلة نزوى، مسقط- عمان، عدد٩، يناير ١٩٩٧.

- سرمليون: ليون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ترجمة: ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد- العراق، عدد١، سنة٢٤، ٢٠٠٣.

- _____ ، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد- ع٣، ١٩٨٢.

- السويلم: نوال بنت سالم، تداخل الأجناس الأدبية في نص الحديقة السرية لمحمد القيسي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها بجامعة مؤتة، الكرك- الأردن، مجلد٩، عدد٢، تموز ٢٠١٣.

- عبد القادر: فاروق، حاضر القصة القصيرة، مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة- مصر، عدد١٥-١٦، إبريل ١٩٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- عبد الهادي: علاء، الشعرية المسرحية المعاصرة، مجلة فصول، القاهرة- مصر، عدد٦٠، ٢٠٠٢.

- عبدالله: فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، مجلة علامات في النقد، النادي، جدّة- السعودية، مجلد١٤، ج٥٥، ٢٠٠٥.

- العدواني: معجب، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، جدّة- السعودية، عدد٤٨، ٢٠٠١.

- الغزوان: عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، بغداد- العراق، عدد١١- ١٢، ١٩٨٧.

- الفيّا: عبد المعم عجب، ما أرانا نقول إلا معارا، حول التناص في القصيدة الحديثة: قراءة في أسلوب تي. إس إليوت، مجلة الرافد، الشارقة- الإمارات، عدد٤٨، ٢٠٠١.

- الفيومي: إبراهيم، النزعة المثالية في مجموعة على الكلباني: صراع مع الأمواج، جريدة عُمان، مسقط-عُمان، عدد ١٩٨٣/٥/١.

- قرانيا: محمد، تجليات الحداثة في القصة القصيرة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق- سوريا، عدد٤٢٨، ٢٠٠٦.

- قطّوس: بسّام، التجريب عند محمود شقير: قراءة في مجموعة طقوس المرأة الشقية، مجلة جامعة دمشق، دمشق- سوريا، مجلد١٣، عدد١، ١٩٩٧.

- _____ ، شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي: سرايا بنت الغول، مجلة أبحاث اليرموك، إربد- الأردن، مجلد١٤، عدد٢، ١٩٩٦.

- القيسي: نوري حمود، الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، مجلة الأقلام، بغداد- العراق، عدد١، سنة٥، ١٩٦٩.

- لحمداني: حميد، عتبات النص الأدبي: بحث نظري، مجلة علامات في النقد، جدّة- السعودية، مجلد١٢، عدد٤٦، شوال ١٤٢٣هـ.

- مرتاض: عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت- الكويت، عدد٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

– مروشية: محمد، القصة القصيرة العُمانية المعاصرة: الريادة والتأصيل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان– إيران، وجامعة تشرين– دمشق، عدد٥، ٢٠١١.

– مسلم: صبري، الحوار في الفن القصصي، مجلة اليرموك، إربد– الأردن، عدد٦٢، ١٩٩٩.

– مشبال: محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت– الكويت، عدد٣٠، جزء١، ٢٠٠١.

– المطوي: محمد الهادي، فن التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس– تونس، عدد٣٢، ١٩٩٧.

– مفتاح: محمد، النصنصة أو النص المركب، مجلة الآداب، بيروت– لبنان، عدد٣–٤، آذار– نيسان ١٩٩٨.

– نصيف: جميل، المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، مجلة المسرح والسينما، بغداد– العراق، عدد١٠، ١٩٧٢.

– يقطين: سعيد، التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، جدّة– السعودية، عدد٣٢، ١٩٩٩.

خامسا- الرسائل الجامعية:

– الباتول، عرجون، د.ت، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية: التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بو علي، الجزائر.

– برزنجي، أمل عبدالله، ٢٠١٠، الصراع الحضاري في الإبداع القصصي السعودي: دراسة في الاتجاهات والبنية الدرامية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإدارية، جامعة أم القرى، السعودية.

– تاوريريت، بشير، ١٩٩٨– ١٩٩٩، مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة قسطنطينية، الجزائر.

– السعدي، خالصة بنت خليفة، ٢٠١١، شعرية اللغة في القصة العمانية المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عُمان.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- علاوي، حميد، ٢٠٠٦، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر.

- عون، سعاد، ٢٠١٤، شعرية السرد في قصص غادة السمّان، المجموعة القصصية القمر المربع أنموذجا: دراسة سيميوتأويلية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

- غنيم، محمد عبد الحليم، ٢٠٠١، الفن القصصي عند فاروق خورشيد: دراسة نقدية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر.

- القاضي، كوثر بنت محمد، ٢٠٠٨، شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة: دراسة فنية في نتاج الربع الأول من القرن الخامس عشر الهجري ١٤٠٠-١٤٢٥هـ، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية.

- الكعبي، فاطمة، ٢٠١١، القصة القصيرة العمانية الراهنة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦: موضوعاتها وجمالياتها، رسالة ماجستير، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات.

- الكندي، محسن، ١٩٩٤، أدب وحياة عبدالله الطائي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عُمان.

- شكاط، مريم، ٢٠١١- ٢٠١٢، جماليات اللغة في رواية تفنست لعبدالله حمادي: قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر.

- واصف، أحلام، ٢٠١٠، القصة القصيرة مكونا روائيا: التحول والتشكيل، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن.

سادسا- الندوات والمؤتمرات:

- الجهوري: هدى، خيانات مجتمع القاع في سفر الخنبشي.. خيانات غير مكتملة، (سعفة تحرك قرص الشمس)، أماسي أسرة كتّاب القصة في عُمان لعامي ٢٠٠٧ و٢٠٠٨، مسقط- عُمان، نشر مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- الخراط: إدوار، أفكار أولية عن القصة القصيدة والكتابة عبر النوعية، مؤتمر القاهرة الأدبي الأول، ٢٠-٢٢ فبراير ١٩٩٩، القاهرة- مصر.

- خضر: غنّام محمد، السرد في المونودراما: قراءة في مسرحيات محي الدين زنكة ذات الفصل الواحد، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج١، إشراف وتحرير: نبيل حدّاد؛ ومحمود درابسة، ٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨، إربد- الأردن، نشر جدارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن؛ وعالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٩.

- خضيّر: ضياء، القصور وتدرج الوعي بفن وآليات القص في عُمان، الفعاليات الثقافية لمهرجان مسقط، ٨ يناير - ١٤ فبراير ٢٠٠٣، مسقط- عُمان.

- خليل: إبراهيم، بلاغة المفارقة في قصار القصص، مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس: القصة القصيرة في الوقت الراهن، تحرير: غسان إسماعيل عبد الخالق، ١٦-١٨ آب ٢٠٠٨، عمّان- الأردن، نشر دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ٢٠١١.

- خوري: إلياس، دراسات في القصة العربية، ندوة مكناس، مكناس- المغرب، د.ت، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ١٩٨٦.

- الشمعة: خلدون، الشعرية العربية المعاصرة: بحث في جدلية الأجناس الأدبية، ندوة مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة: المحور الخامس (الشعر والأجناس الأدبية)، د.ت، بغداد- العراق، نشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- العراق، ١٩٨٧.

- الشيخ: خليل، المغامرة والتجريب لتأسيس أفق للكتابة القصصية العمانية، الفعاليات الثقافية لمهرجان مسقط، ٨ يناير - ١٤ فبراير ٢٠٠٣، مسقط- عُمان.

- صلاح: ماجد، البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، إشراف وتحرير: نبيل حدّاد؛ ومحمود درابسة، ٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨، إربد- الأردن، نشر جدارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن؛ وعالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٩.

- عبيد الله: محمد، التجربة القصصية لإلياس فركوح، مؤتمر جمعية النقاد الأردنيين الخامس: القصة القصيرة في الوقت الراهن، تحرير: غسان إسماعيل عبد الخالق، ١٦-١٨ آب ٢٠٠٨، عمّان- الأردن، نشر دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ٢٠١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

– العريمي: محمد عيد، توظيف المتخيل الشعبي في القصة القصيرة، ندوة القصة العمانية القصيرة وأفق التحولات ٢٠٠١-٢٠٠٦، ١٠-١١ نوفمبر ٢٠٠٦، مسقط- عُمان، نشر المنتدى الأدبي، مسقط- عُمان، ٢٠١٠.

– العمامي: محمد نجيب، في علاقة الرواية بالمسرح، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، إشراف وتحرير: نبيل حدّاد؛ ومحمود درابسة، ٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨، إربد- الأردن، نشر جدارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن؛ وعالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٩.

– العيد: يمنى، شعرية القص وملامح التجديد في النص القصصي العُماني، ندوة أسئلة النص القصصي في عُمان، مسقط- عُمان، ٢٢-٢٤ سبتمبر ١٩٩٦، نشر النادي الثقافي، مسقط- عُمان، ١٩٩٦.

– القصراوي: مها حسن، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي: نظرية الرواية نموذجاً، مؤتمر النقد الثاني عشر لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك: تداخل الأنواع الأدبية، ج٢، إشراف وتحرير: نبيل حدّاد؛ ومحمود درابسة، ٢٢-٢٤ تموز ٢٠٠٨، إربد- الأردن، نشر جدارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن؛ وعالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٩.

– المعمري: سليمان، مدخل إلى الرواية العمانية، ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي: المشهد الروائي العربي، ١٧-٢٠ فبراير ٢٠٠٨، القاهرة-مصر، نشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ٢٠١١.

– الموسوي: شبّر بن شرف، الوعي الفني وإشكالية القص في القصة القصيرة العمانية، ندوة القصة العمانية القصيرة وأفق التحولات ٢٠٠١-٢٠٠٦، ١٠-١١ نوفمبر ٢٠٠٦، مسقط- عُمان، نشر المنتدى الأدبي، مسقط- عُمان، ٢٠١٠.

– ميدان: أيمن، تجليات المكان والزمان في القصة العمانية، ندوة المنتدى الأدبي: قراءات في القصة العمانية المعاصرة، ١٦، و١٧ سبتمبر ٢٠٠١، مسقط- عُمان، نشر وزارة التراث والثقافة، مسقط- عُمان، ٢٠٠٢.

– هيّاس: خليل شكري، فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السيري: السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، المؤتمر النقدي الثامن لقسم اللغة العربية بجامعة جرش: الثقافة العربية/ جدل الحرية والإبداع، جرش- الأردن، نشر مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمّان- الأردن، ٢٠٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- هيكل: سمير، القصة القصيرة بسلطنة عمان في عصر النهضة، ندوة الأدب العماني، فبراير ٢٠٠٠، مسقط- عُمان، نشر جامعة السلطان قابوس، مسقط- عُمان، ٢٠٠٠.

سابعا- المواقع الإلكترونية:

- إلياس: جاسم خلف، تقنيات السرد القصصي: قراءة في مجموعة ما أتلفته الرفوف، للقاص بيات مرعي، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٩/١٢/٢٩م،

http://www.aswat-elchamal.com/ar/

- الحارثي: جوخة، القصة القصيرة العمانية بين الهموم الذاتية والتطلعات الجماعية، على شبكة الإنترنت ١٨ أغسطس ٢٠٠٥،

http://om.s-oman.net/showthread.php?t=189806

- خضر: غنّام محمد، السرد في المونودراما: قراءة في مسرحيتين لمحيي الدين زه نكنه، على شبكة الإنترنت ١١ فبراير ٢٠١٥،

http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=4986

- خليل: رياض، أفكار حول القصة القصيرة، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٤/٦/٢٩م،

http://www.ahewar.org/

- رحيمة: صباح، النص الدرامي، على شبكة الإنترنت ٢٠١٣/٧/٢٧م،

http://kitabat.com/ar/print/14796.php

- الريماوي: أحمد، التقبيل (تاريخا وآثارا)، على شبكة الإنترنت ٢٤ مارس ٢٠٠٩،

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?44370

- زايد: عبدالله، حوار مع الكاتبة جوخة الحارثي، على شبكة الإنترنت ١٧ يناير ٢٠٠٦،

http://www.aleqt.com/2006/01/17/article_23157.html

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- صالح: رقية، الأدب الإيطالي، على شبكة الإنترنت ٢٤ فبراير ٢٠١١،

http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=3819

- عزمي: خالص، تطور الصراع الدرامي المسرحي، على شبكة الإنترنت ٢٠٠٧/١٢/١٩م،

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=118941

- العلي: رشا ناصر، تجليات العولمة وذوبان النوعية في الجنس الروائي، على شبكة الإنترنت ٢١ فبراير ٢٠١٥،

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1

- الغيلاني: ناصر بن صالح، قراءة في عمل ديازبيام، على شبكة الإنترنت ١١ سبتمبر ٢٠٠٤،

http://eid.4t.com/diazpiam.htm

- يوسف: شوقي بدر، الرواية الاجتماعية واستلاب الواقع، على شبكة الإنترنت ٢٤ مايو ٢٠١٠،

http://www.nourallah.com/muslims-news/2/57832/

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

ملحق (١)

ببليوغرافيا المجموعات القصصية العمانية القصيرة المنشورة

١٩٨١ – ٢٠١٤م

م	عنوان المجموعة	الكاتب/الكاتبة	سنة النشر (الطبعة الأولى)	الناشر
١	سور المنايا	أحمد بلال	١٩٨١م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
٢	لا يا غريب	أحمد بلال	١٩٨٣م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
٣	وأخرجت الأرض	أحمد بلال	١٩٨٣م	مطابع العقيدة روي- عُمان
٤	التباسات قصصية ضمن ديوان (الجبل الأخضر)	سيف الرحبي	١٩٨٣م	د.م دمشق- سوريا
٥	قلب للبيع	محمود الخصيبي	١٩٨٣م	مطابع العقيدة روي- عُمان
٦	انتحار عُبيد العماني	أحمد الزبيدي	١٩٨٥م	دار الحقائق للطباعة والنشر بيروت- لبنان
٧	من أين الدرب؟	إحسان بن صادق	١٩٨٦م	د.م مسقط- عُمان
٨	شرخ في المرآة	محمد زاهر الهنائي	١٩٨٦م	د.م القاهرة- مصر
٩	يوم قبل شروق الشمس	سعود المظفّر	١٩٨٧م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
١٠	صراع بين الأمواج	علي عبدالله الكلباني	١٩٨٧م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
١١	هروب	إحسان بن صادق	١٩٨٨م	دار الفكر العربي للطباعة بيروت- لبنان
١٢	وأشرقت الشمس	سعود المظفّر	١٩٨٨م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
١٣	ساعة الرحيل الملتهبة	محمد القرمطي	١٩٨٨م	مطبعة الألوان الحديثة مسقط- عُمان
١٤	الدجّالة	صادق عبدواني	١٩٨٩م	مطابع العقيدة روي- عُمان
١٥	من واقع الحياة	عبد العزيز النقبي	المجموعة غير مؤرخة، لكن المصادر تشير إلى صدورها في أواخر فترة الثمانينات.	

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٦	زغاريد الصهيل	حمد بن رشيد	١٩٩٠م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
١٧	مريم	محمد علي البلوشي	١٩٩١م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
١٨	جمعوه وناس آخرين	إسماعيل السالمي	١٩٩٢م	مكتبة مدبولي القاهرة- مصر
١٩	أيام الرعود عش رجبا	علي هلال المعمري	١٩٩٢م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
٢٠	النذير	يونس الأخزمي	١٩٩٢م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
٢١	مفاجأة الأحبة	علي هلال المعمري	١٩٩٣م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
٢٢	نافذتان لذلك البحر	يحيى سلام المنذري	١٩٩٣م	المطابع العالمية مسقط- عُمان
٢٣	أشرعة الضوء	بدر الشيدي	١٩٩٤م	دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية- سوريا
٢٤	مواسم الغربة	خليفة سلطان العبري	١٩٩٤م	المجموعة الصحفية للدراسات الجيزة- مصر
٢٥	المطر قبيل الشتاء	سالم آل تويه	١٩٩٤م	مطبعة عُمان ومكتبتها مسقط- عُمان
٢٦	قشة البحر في سرد بعض ما يتشبث	عبدالله حبيب	١٩٩٤م	مطبعة الألوان الحديثة مسقط- عُمان
٢٧	كانت ليلة طويلة	إحسان بن صادق	١٩٩٥م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٢٨	سفينة الخريف الخلاسية	علي هلال المعمري	١٩٩٥م	دار الجديد بيروت- لبنان
٢٩	خرزة المشي	محمد اليحيائي	١٩٩٥م	دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة- مصر
٣٠	حبس النورس	يونس الأخزمي	١٩٩٦م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٣١	روائح الفقراء	سالم الحميدي	١٩٩٧م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٣٢	أسفار دملج الوهم	علي هلال المعمري	١٩٩٧م	المركز الثقافي العربي عّمان- الأردن
٣٣	ضيوف من السماء	نمير آل سعيد	١٩٩٧م	د.م مسقط- عُمان
٣٤	سبأ	خولة الظاهري	١٩٩٨م	الدار المصرية اللبنانية القاهرة- مصر
٣٥	يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها	محمد اليحيائي	١٩٩٨م	دار الفارابي بيروت- لبنان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٦	اللون البني	محمود الرحبي	١٩٩٨م	دار المدى للثقافة والنشر دمشق- سوريا
٣٧	هذيان الدمى	خالد العزري	١٩٩٩م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٣٨	ما قالته الريح	محمد سيف الرحبي	١٩٩٩م	دار الشروق القاهرة- مصر
٣٩	رماد اللوحة	يحيى سلام المنذري	١٩٩٩م	دار المدى للثقافة والنشر دمشق- سوريا
٤٠	حمى أيار	يونس الأخزمي	١٩٩٩م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٤١	حد الشوف	سالم آل تويه	٢٠٠٠م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٤٢	ربما لأنه رجل مهزوم	سليمان المعمري	٢٠٠٠م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٤٣	سفر الغياب	نمير آل سعيد	٢٠٠٠م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٤٤	مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل	جوخة الحارثي	٢٠٠١م	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة- الإمارات
٤٥	أغشية الرمل	محمد سيف الرحبي	٢٠٠١م	دار أزمنة للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
٤٦	فنجان في سوق مطرح	خليفة سلطان العبري	٢٠٠٢م	الرؤيا للصحافة والنشر مسقط- عُمان
٤٧	لعنة الأمكنة	الخطاب المزروعي	٢٠٠٣م	دار ميريت القاهرة- مصر
٤٨	الرحلة رقم ٨	ريا سلطان البوسعيدي	٢٠٠٣م	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة- الإمارات
٤٩	جروح منفضة السجائر	عبد العزيز الفارسي	٢٠٠٣م	دار الكرمل للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
٥٠	بيت وحيد في الصحراء	يحيى سلام المنذري	٢٠٠٣م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
٥١	رفرفة	بشرى خلفان	٢٠٠٤م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٥٢	نوافذ وأغطية وأشياء أخرى	حسين العبري	٢٠٠٤م	دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية- سوريا
٥٣	الذنب الأخير	سلطان البادي	٢٠٠٤م	دار الكرمل للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
٥٤	جارة الوادي	طيبة الكندي	٢٠٠٤م	مطابع النهضة مسقط- عُمان
٥٥	فراق بعده حتوف	عبدالله حبيب	٢٠٠٤م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٦	المرأة الواقفة تجلس	زوينة خلفان	٢٠٠٥م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
٥٧	نبيل	سامية العريمي	٢٠٠٥م	مكتبة فينيق صُور- عُمان
٥٨	الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة	سليمان المعمري	٢٠٠٥م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٥٩	نورا	طاهرة اللواتي	٢٠٠٥م	د.م مسقط- عُمان
٦٠	العابرون فوق شظاياهم	عبد العزيز الفارسي	٢٠٠٥م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٦١	مجرد خيال عابر	هلال البادي	٢٠٠٥م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٦٢	أقفال	أحمد الرحبي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٦٣	سرير يمتطي سحابة	حمود الشكيلي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٦٤	هوس الزرقة	حمود سالم الكلباني	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٦٥	تواطؤ	سلطان العزري	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٦٦	سفر هو حتى مطلع الشمس	سمير العريمي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٦٧	القفار سردا	طالب المعمري	٢٠٠٦م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
٦٨	الحصن الأسود	عادل الكلباني	٢٠٠٦م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
٦٩	مساس	عبد الحكيم عبدالله	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٧٠	لا يفل الحنين إلا الحنين	عبد العزيز الفارسي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٧١	قلق آخر	عبدالله بني عرابة	٢٠٠٦م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٧٢	كورون أو الماء باتجاهين	علي الصوافي	٢٠٠٦م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
٧٣	كأني لا أراك	فاطمة العبيداني	٢٠٠٦م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٧٤	الذاكرة ممتلئة تقريبا	مازن حبيب	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٧٥	بُركة النسيان	محمود الرحبي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧٦	نوح الغياب	مريم النحوي	٢٠٠٦م	دار الكنوز الأدبية بيروت- لبنان
٧٧	إشارات	معاوية الرواحي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٧٨	وما بكى	نبهان ا لحنشي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٧٩	المشي إلى مدار المطر	نمير آل سعيد	٢٠٠٦م	مركز الحضارة العربية القاهرة- مصر
٨٠	نميمة مالحة	هدى الجهوري	٢٠٠٦م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٨١	لا يجب أن تبدو كرواية	هلال البادي	٢٠٠٦م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٨٢	نقوش	يونس الأخزمي	٢٠٠٦م	دار جريدة عُمان للصحافة والنشر روي- عُمان
٨٣	الممثل	أزهار أحمد	٢٠٠٧م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٨٤	صبي على السطح	جوخة الحارثي	٢٠٠٧م	دار أزمنة للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
٨٥	ذاكرة الحنين: بعض مما علق من صدى الأمس	خلفان الزيدي	٢٠٠٧م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٨٦	أساطير عشق	سعاد العريمي	٢٠٠٧م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٨٧	سغب الجذور	فايزة اليعقوبي	٢٠٠٧م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٨٨	ما قبل البكاء	قاسم اليعقوبي	٢٠٠٧م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٨٩	الذاكرة ممتلئة تقريبا	مازن حبيب	٢٠٠٧م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٩٠	طيور بيضاء طيور سوداء	محمد اليحيائي	٢٠٠٧م	دار أزمنة للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
٩١	وقال الحاوي	محمد سيف الرحبي	٢٠٠٧م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
٩٢	قمر لا يشبه امرأة	منتصر سلام الحراصي	٢٠٠٧م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٩٣	عيون الفتى الميت	ناصر المنجي	٢٠٠٧م	مؤسسة الرؤيا للصحافة والنشر مسقط- عُمان
٩٤	إعدام الفراشة	أحمد الزبيدي	٢٠٠٨م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
٩٥	غبار	بشرى خلفان	٢٠٠٨م	دار أزمنة للنشر والتوزيع عمّان- الأردن

© Arabic Digital Library Yarmouk University
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٩٦	في مديح الحب	جوخة الحارثي	٢٠٠٨م	دار ميريت القاهرة- مصر
٩٧	تبسّمت ضاحكة	حمود العويدي	٢٠٠٨م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
٩٨	زر أسفل السجّادة	خولة الظاهري	٢٠٠٨م	دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة- مصر
٩٩	كاذية بنت الشيخ	رحمة المغيزوي	٢٠٠٨م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
١٠٠	الظل	زيانة القصابي	٢٠٠٨م	مؤسسة حورس الدولية للنشر الإسكندرية- مصر
١٠١	رائحة لم ينتبه لها أحد	سعيد الحاتمي	٢٠٠٨م	وزارة التراث والثقافة مسقط- عُمان
١٠٢	صمت كالعبث	ليلى البلوشي	٢٠٠٨م	مركز نهر النيل للنشر القاهرة- مصر
١٠٣	لماذا لا تمزح معي؟	محمود الرحبي	٢٠٠٨م	دار أزمنة للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
١٠٤	ما تبقى من الحنين	يعقوب البوسعيدي	٢٠٠٨م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
١٠٥	شمس النهار من الماء	حمود الشكيلي	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٠٦	سفر المنامات	رحمة المغيزوي	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٠٧	عبد الفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل	سليمان المعمري	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٠٨	وأخيرا استيقظ الدب	عبد العزيز الفارسي	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٠٩	المغلغل	عبدالله الطائي	٢٠٠٩م	شركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت- الكويت
١١٠	ضجيج الأسماء العابرة	عبدالله بني عرابة	٢٠٠٩م	مكتبة بيروت القاهرة- مصر
١١١	ثايبة ليست من هنا	عيسى البلوشي	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١١٢	عينا محب	لينا البلوشي	٢٠٠٩م	مكتبة بيروت القاهرة- مصر
١١٣	قوارير	مريم النحوي	٢٠٠٩م	دار الكنوز الأدبية بيروت- لبنان
١١٤	ظل يسقط من مرآة	نبهان الحنشي	٢٠٠٩م	دار الفارابي للنشر والتوزيع بيروت- لبنان
١١٥	ليس بالضبط كما أريد	هدى الجهوري	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١١٦	تنهشه الفئران	هلال البادي	٢٠٠٩م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١١٧	أشجار محمد الصغيرة	أزهار أحمد	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١١٨	صائد الفراشات الحزين	بشرى خلفان	٢٠١٠م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١١٩	الرائحة الأخيرة للمكان	الخطاب المزروعي	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢٠	سيرة الحجر	زهران القاسمي	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢١	خشب الورد	سمير العريمي	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢٢	بذور البوار	محمد الشحري	٢٠١٠م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
١٢٣	أميرة	محمد العدوي	٢٠١٠م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٢٤	قوس قزح	محمد عيد العريمي	٢٠١٠م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٢٥	أرجوحة فوق زمنين	محمود الرحبي	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢٦	الطيور الزجاجية	يحيى سلام المنذري	٢٠١٠م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢٧	ما وراء الأمس	أمامة اللواتي	٢٠١١م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٢٨	وتنفس الصبح عن حزن	أمل المغيزوي	٢٠١١م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٢٩	ستائر مسدلة	حنان المنذري	٢٠١١م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٣٠	سيرة الحجر ٢	زهران القاسمي	٢٠١١م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٣١	تفاصيل صغيرة	سالم ربيع الغيلاني	٢٠١١م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٣٢	أسرار صغيرة	محمد الحضرمي	٢٠١١م	دار الفرقد للطباعة والنشر دمشق- سوريا
١٣٣	لذة ميتة	يعقوب الخنبشي	٢٠١١م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٣٤	رأسي مستعار	إيمان فضل	٢٠١٢م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٣٥	لا أمان في الماء	حمود الشكيلي	٢٠١٢م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣٦	على الباب طارق	خليفة سلطان العبري	٢٠١٢م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٣٧	أشواك الورد	زهرة الراسبي	٢٠١٢م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٣٨	الصندوق الرمادي	عبد العزيز الفارسي	٢٠١٢م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٣٩	الصفرد	محمد سيف الرحبي	٢٠١٢م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٤٠	ساعة زوال	محمود الرحبي	٢٠١٢م	فضاءات للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
١٤١	مقدّر أن يكون	نمير آل سعيد	٢٠١٢م	المؤسسة العربية للدراسات بيروت- لبنان
١٤٢	خفّة ظل	وليد النبهاني	٢٠١٢م	دار نينوى للدراسات والنشر دمشق- سوريا
١٤٣	عمامة العسكر	حمود سعود	٢٠١٣م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٤٤	النهايات ليست مفتوحة	حمود الشكيلي	٢٠١٣م	فضاءات للنشر والتوزيع عمّان- الأردن
١٤٥	يوم على تخوم الربع الخالي	خليفة سلطان العبري	٢٠١٣م	بيت الغشّام للنشر والترجمة مسقط- عُمان
١٤٦	استراق	عبد الحكيم عبدالله	٢٠١٣م	دار مسعى للنشر والتوزيع المنامة- البحرين
١٤٧	قوس قزح	محمد عيد العريمي	٢٠١٣م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٤٨	ما لاذ به الحلم	ناصر صالح الغيلاني	٢٠١٣م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٤٩	الإشارة برتقالية الآن	هدى الجهوري	٢٠١٣م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٥٠	ملح	بدرية الإسماعيلي	٢٠١٤م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٥١	لم تبق طويلا	رشا البلوشي	٢٠١٤م	مكتبة الضامري للنشر والتوزيع مسقط- عُمان
١٥٢	البطاقة الشخصية للعمانيين	مازن حبيب	٢٠١٤م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٥٣	الدخول مجاني	هلال البادي	٢٠١٤م	مؤسسة الانتشار العربي بيروت- لبنان
١٥٤	خاصرة الذهول	وفاء سالم عبدالله	٢٠١٤م	بيت الغشّام للنشر والترجمة مسقط- عُمان

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

Overlapping genres in Oman's short story 2000 – 2014

Prepared by:
Sultan bin Said bin Mohammed AL.Fazari
Supervised by:
Prof. Dr. Nabeel Haddad

There are certainly clear differences between literary works according to modern critical directions. The literary works became to tend to chaos and free from any restrictions and principles. There fore, they characterize as being literary, scientific and cultural. The most impotent characteristics for the culture are choos, dispersion and discontinuation The characteristics increase at chaos depending at creator's awareness who wants to recombine them whether he a wares or doesn't. He intends to free from model and finds more modern forms to be with what he wants to from at created formats in accordance with his awareness and his personality and perspective.

The current study aimed at trying to esure that short story is related and with other literary works (Poetry , novel, and play). It is initiated to deal with literary works because it is considered as open and flexible concept, and it allows to diversity and interrelating They literary work isn't stable but changes from one time to another as a result of change at relations among formats, which compose the work.

Therefore , it isn't effective that there is on definitive work classification for any literary works.

The study came at three chapters. The first chapter aimed at explaining the interrelating between Omani short story and poetry. He followed the manifestations of that interrelating and its forms through five poetic merits which are prominent at Omani short story

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

These are poetry language at the beginning and at style, narrator, time and place.

Chapter Two was aiming with the light of the relation between Omani short story and novel, trying to explain the Structure of story to be considered as the nearest from of short story because it is in the middle between two works.

It follows up the problem of works at stories sessions in which the story indirectly interacts which the novel. The chapter three deals with the issue the interrelating between the Omani short story and. Play in which dealt with the elements of play structure from which the Omani short story took according to five elements which the study determined the elements are dialogue characters, time and place

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

www.manaraa.com