***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 6, 2026, 9785**

Deanship of Scientific Research

Structural and Technical Narrative Components in Sultan Al-Owais' Poetry

Marah Husni Al-Daqqa**, Mohammad Ahmad Al-Qudah

Department of Arabic Language and Literature, The university of Jordan, Amman, Jorda

Received: 19/11/2024
Revised: 26/11/2024
Accepted: 5/12/2024
Published online: 1/1/2026

* *Corresponding author:*
Marahhosny@yahoo.com

Citation: Al-Daqqa, M. H., & Al-Qudah, M. A. (2026). Structural and Technical Narrative Components in Sultan Al-Owais' Poetry. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(6), 9785.
https://doi.org/10.35516/Hum.2026.9785

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research focuses on the narrative structure in the poetry of Sultan Al-Owais. It concentrates on studying the structural and technical components that underpin the poet's works. The study highlights selected examples to illustrate narrative elements and their prominence in Al-Owais's poetry, characterizing him as a traditional poet belonging to the 20th-century literary scene in the United Arab Emirates.

Methods: The research adopts a textual approach to trace the structural and technical components in Sultan Al-Owais's poetry, analyzing their meanings and impact on his poetic expression.

Results: The study examines the narrative structure in the poetry of Emirati poet Sultan Al-Owais, uncovering the primary structural elements present in his works, such as introductions, events, characters, and settings. It also identifies key narrative techniques employed by Al-Owais, including flashback, foreshadowing, monologue, and dialogue, and evaluates their influence on his poetry. These elements reflect his poetic experience, which revolves around themes of love, homeland, and the sea.

Conclusion: The research concludes that Sultan Al-Owais's poetry incorporates narrative elements that reveal his poetic experience and articulate his intended themes. This is evident through the structural components and narrative techniques he employed, showcasing the depth and purpose of his poetic endeavors.

Keywords: Narrative; structural and technical components; Sultan Al-Owais' poetry

مكوّنات السّرد البنائيّة والتّقنية في شعر سلطان العويس

مرح حسني فتحي الدّقة*، محمّد أحمد القضاة

قسم اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن

ملخّص

الأهداف: يأتي هذا البحثُ في إطار الحديث عن بنية السّرد في شعر سلطان العويس، ويركّز الجهد على دراسة المكوّنات البنائيّة والتّقنيّة التي نهضت عليها الأعمال الشّعريّة للشاعر؛ إذ يُسلّطُ الضَّوء على نماذج مختارةٍ تبيّنُ عناصر السّرد ومدى ظهورها في شعر العويس بوصفهِ شاعرًا تقليديًّا ينتمي إلى شعراء القرن العشرين في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة.

المنهجيّة: قد اتّبع البحثُ المنهج النصّيّ في تتبّع المكوّنات البنائيّة والتّقنيّة في شعر سلطان العويس، ودراسة دلالاتها وأثرها في شعره.

النّتائج: درس البحثُ بنية السّرد في شعر الشّاعر الإماراتيّ سلطان العويس، وكشف عن أهم المكوّنات البنائيّة التي ظهرت عنده من مقدّمةٍ وأحداثٍ وشخصيّاتٍ وأماكن، وكذلك كشف عن أهم التّقنيات السرديّة التي وظّفها العويس، ومنها: الاسترجاع، والاستباق، والمونولوج، والديالوج، وبيّن أثر تلك العناصر في شعر العويس، ومدى عكسها لتجربته الشّعريّة التي نهضت على الحبّ والوطن والبحر.

الخلاصة: خلُص البحثُ إلى أنّ شعر سلطان العويس تضمّن بعض عناصر السّرد التي أسهمت في الكشف عن تجربته الشّعريّة، والتّعبير عن الأغراض التي رمى إليها الشّاعر، وتبيّن ذلك من خلال مكوّنات البناء النّمطيّة عنده، وعناصر السّرد وتقنياته التي لجأ إلى توظيفها في شعره.

الكلمات الدّالة: السّرد، المكوّنات البنائيّة والتّقنيّة، شعر سلطان العويس.

- مفهوم السّرد لغةً واصطلاحًا ومكوّناته:

أخذت قضيّة التّداخل السّردي في الشّعر مساحةً واسعةً من تفكير المشتغلين عليها والباحثين في المجال، فهي قضيّةٌ قديمةٌ حديثة ذات استمرارٍ في الشّعر ما دام البحث عن الإبداع ومكامنه مستمرٌّ فيه، والسّردُ بحدّ ذاته ضربٌ من ضروب الإبداع، لا سيما أنّه يستحوذ على اهتمام القارئ والسّامع أكثر من تأثير الفنون القوليّة، ذلك أنّه يتطلّبُ اهتمامًا من قبلهم، وهو ما يمكن أن يحقّقه المتلقّي أكثر من الملقي عند توظيفه لها في الشّعر.

ولعلّ من أسباب توظيف السّرد في الشّعر عائدٌ إلى شكلٍ من أشكال اهتمام المرسل بالمتلقّي، أي اهتمام الشاعر بالقارئ، حيثُ بالسّرد يتمكّن من التّعبير عمّا يريد من قضايا ذاتيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة حسب ما تعبّر عنه تلك المرحلة، وحسب ما يرغب الشّاعر نفسه بالتّعبير عنه في شعره.

والحديث عن السّرد في الشّعر يقتضي الوقوف على مفهومه لغةً واصلاحًا، والتّعرف إلى عناصره ومكوّناته، وتتبّع أشكاله على المستويين النّثري والشّعري، والتّداخل بينهما، وتجلّياته على المستوى الشّعري.

أمّا السّردُ لغةً، فهو عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم العين يعني سرد القراءة، والحديث يسردهُ سردًا، أي يتابع بعضه بعضا (العين، مادّة سردَ). وهو في تاج العروس جودةُ سياق الحديث، سرد الحديث أي تابعه، وفلان يسردُ الحديث سردًا، أو تسرَّده إذا كان جيّد السّياق، وسرد القرآن أي تابع قراءته. (تاج العروس، مادّة سَرَد) وهو تقدمة شيءٍ إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا، ويُقال سَرَد الحديث، ويسردهُ سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السّياق له. (ابن منظور، مادّة سَرَدَ))

أمّا مفهوم السّرد اصطلاحًا، فقد أشارت عددٌ من معاجم المصطلحات العربيّة إليّه، ووقفت عنده بوصفهِ مصطلحًا عامًّا يشتملُ على قصّ حدثٍ أو مجموعةٍ من الأحداث، أو خبرٍ أو مجموعةٍ من الأخبار سواء أكان ذلك حقيقةً أم خيالا.(وهبة، 1979، ص112)

وعلم السّرد هو دراسة القصّ، وكلّ ما له علاقة بالنّظم التي تحكم إنتاجها وتلقّيها، وهو أحد فروع البنيويّة الشّكلانيّة كما تبلورت في دراسات كلود ليفي- ستراوس، وقد تنامى هذا الحقل في دراسات تزفيتان تودوروف، وألغردا جوليان غريماس، وجيرالد برنس. وبعدها تعرّض لتغيّراتٍ ناتجةٍ عن دخول تيّاراتٍ فكريّةٍ ونقديّةٍ مختلفةٍ متّجهةٍ نحو ما بعد البنيويّة كما ظهر عند رولان بارت وأعمال الماركسية. (البازعي، 2003، ص174)

ويعدُّ علم السّرد من العلوم التي تتداخل مع السّيمياء أو السيميولوجيا أو علم العلامات، ذلك أنّه يتناولُ أنظمةَ العلامات، وأسس دلالاتها، وهو علمٌ لا يتوقّف عند النّصوص الأدبيّة فحسب بما فيها من عنصر القصّ، وإنّما يتعدّى ذلك إلى تتبّع السّرد في الأعمال الفنيّة المختلفة من لوحاتٍ وصورٍ متحرّكةٍ وإيماءاتٍ وإعلاناتٍ وأفلام سينمائيّة، فمنها كلّها يمكن استنباطُ قصصٍ تُحكى بطريقةٍ غير المعتادة، وعلى المختصّ بالسّرد أن يستخرج تلك الحكايات حتّى يستكشف عناصرها، وما يربط بينها من أنظمة. (البازعي، 2003، ص174)

ولعلّ الوقوف على مكونات السرد يقتضي الإشارة إلى تعريفه على أنّه الحكيُ القائم على دعامتين أساسيّتين هما: أن يحتوي على قصّةٍ ما تضمُّ أحداثًا بعينها، وأن يحدّد الطّريقة التي تُحكى بها تلك القصّة، ذلك أنّ القصّة الواحدة يُمكن أن تُحكى بطرقٍ مختلفةٍ، فيعتمدُ على السّرد في تمييز أنماط الحكي بشكلٍ أساسيّ، والقصّة المحكيّة تفترضُ وجود شخصٍ يحكي، وآخر يُحكى له، وهو ما يعني وجود تواصلٍ بين الطّرف الأوّل الذي يُدعى راويًا، والطّرف الثاني الذي يُدعى مرويًّا لهُ أو قارئًا. (لحمداني، 1991، ص45).

والسّرد عند فان ديك وصفُ أفعالٍ يكون فيه لكلّ موصوفٍ فاعل، وقصد، وحالة، وعالم ممكن، بالإضافة إلى حالاتٍ ذهنيّةٍ وشعوريّةٍ وظروفٍ متّصلةٍ بها، ناتجةٍ عن عمليّتي الإرسال والتّلقّي، فما يرسلهُ المؤلّف من سلسلةٍ لفظيّةٍ مشفّرة، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثّقافي. (إسماعيل، 1958، ص13)

والسّرد أو القصّ هو فعلٌ يقومُ به الرّاوي المنتج للقصّة، يكون حقيقيًّا أو خياليًّا ثمرتهُ الخطاب، ويشملُ مجمل الظّروف المكانيّة والزّمانيّة والواقعيّة والخياليّة التي تحيط به، وهو عمليّةُ إنتاجٍ يقوم فيها الرّاوي بدور المنتج، والمروي له بدور المستهلك، والخطاب بدور السلعةِ المنتَجَة، ويكون السّرد تمثيلًا للحوادث؛ إذ يمثّل صيغةً من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعلٍ في زمن. (زيتوني، 2002، ص105-106)

وعليه، فإنّ السّرد يقوم على عناصر أساسيّة تتألف من الرّاوي أو السّارد، والمروي له أو المسرود له، والمسرود أو المروي الذي يكون رسالة الرّاوي إلى المروي له.

وبالوقوف على مفهوم الرّاوي أو السّارد، فلا يشترط فيه أن يكون اسمًا متعيّنًا، فقد يتمكّن من التّواري خلف صوتٍ أو ضميرٍ يصوغ من خلاله المروي بأحداثه ووقائعه، وعُنِيَ عنايةً كبيرةً برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي ينتجه السّرد، وموقفه منه. (إبراهيم، 2005، ص7-8)

أمّا المروي فهو كلّ ما يصدر عن الرّاوي، وينتظم حتّى يشكّل مجموعةً من الأحداث المقترنة بأشخاصٍ ضمن إطار الزّمان والمكان، وتعدُّ الحكايةُ جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كلّ العناصر حوله، وهو يقوم على مستويين مختلفين هما: الأوّل: متوالية من الأحداث المرويّة بما فيها من ارتجاعاتٍ واستباقاتٍ وحذف، وهو ما اصطلح عليه الشّكلانيّون الرّوس باسم "المبنى"، أمّا الثّاني فهو الاحتمال المنطقيّ لنظام الأحداث وعُرِفَ بالمتن، فالمبنى هو الانتظام الخطابيّ للأحداث في سياق البنية السّرديّة أمّا المتن فيحيل على المادّة التي تشكّل جوهر الأحداث في سياقها التّاريخيّ. (إبراهيم، 2005، ص8-9)

وبالنّظر إلى المروي له، فهو المسرود له أو المتلقي أو المرسل إليه، وهو السّامع أو القارئ الموجّه له القصد، فهو ليس مجرّد فرد تُقصّ عليه القصّة، وإنما على النّص أن يتضمّن ما يشير إلى أنه موجهٌ إلى جمهور أو قارئٍ معيّن. (خفاجي، 2012، ص217-222) فهو من يتلقّى ما يرسلهُ الرّاوي سواء أكان اسمًا متعيّنًا ضمن البنية السّرديّة أم مجهولًا، وكلّ السّرود تستدعي راويًا ومرويًّا، والمروي له شخصٌ يوجّه إليه الرّاوي خطابه، والاهتمام به جعل البحث في البنية السّرديّة أكثر موضوعيّةً من ذي قبل. (إبراهيم، 2005، ص9)

- التّداخل السّرديّ بين الشّعر والنّثر:

إنّ من أعقد الخلافات التي نشأت في تاريخ الشّعر العربي التّساؤل الدّائم إن كان غنائيًّا أم أنه ينزعُ إلى شيءٍ من تقنيات السّرد الدّرامي، وقد ذهبت معظم الدّراسات القديمة إلى القول بخلوّ الشّعر القديم من الدّراميّة، حيثُ نظرت إلى الدراما من منطلق أرسطو بكونها مسرحيّةً، وذهب محمد مندور إلى القول بأنّ الشعر العربيّ يتميّز بخاصيّتين هما: النّغمة الخطابيّة، والوصف الحسي، وهما خاصيتان لا تشكّلان شعر الدراما القائم على الحوار المختلف النّغمات، وخلق الحياة الشخصية وتصور الأحداث لمجرد الوصف الحسي المباشر بعيدًا عن الخيال. (تميم، 2003، ص129)

واتّفق عز الدين إسماعيل في كتابه "قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" مع ما ذهب إليه مندور، فرأى أنّ الإدراك المأساوي للحياة لم يكن متوافرًا عند الشّاعر الغنائي القديم، فكان ذلك سببًا في خلو تعبيرنا القديم من الشعر الدّرامي. (تميم، 2003، ص130)

إنّ علاقة الشّعر بالدراما علاقةٌ وثيقة، لأنّ جوهر الدّراما شعريٌّ، حيثُ إنّ العرض المسرحي يستدعي عناصر رئيسية من الشعر مثل: الخيال واللغة، وإعادة خلق عالم داخل الصراعات الإنسانيّة، وتتوثق هذه العلاقة في أنواع الإلقاء الشعري، ومسرحة الأشعار والقصائد، وإبراز الشعر بوصفه طاقةً لغويّةً ممسرحةً، حيث تصبح القصائد عند إلقائها دراما مصغّرة، وتقديم الشاعر قصيدته إلى الجمهور يجعله يمزج بين القيمة الشعرية للنص والقيمة الدرامية للإلقاء. (تميم، 2003، ص131-132)

إنّ الحديث عن السّرد وتجلياته داخل الشّعر يتكثف حين لا تقوم القصيدة على صوتٍ واحد، فالشّعر الذي لا ينزعُ إلى الدراميّة ثمّة فيه ما هو أكثر من الذات والموضوع، فيدمجهما معًا في سياقٍ حضاريّ مستخدمًا تقنيّاتٍ عدّة منها: دخول الأبعاد التّاريخيّة والأسطوريّة إلى النّص، وتقنية الأصوات والسّرد القصصي ووفرة الحوار. فلم تخل غنائية القصيدة العربية التراثية دون ظهور الحوار والسرد القصصي، فقصائد امرئ القيس كانت تزخر بالحوارات، وكذلك التفت ابن الرّومي إلى أشكال الصّراع النّفسي مع قوى عدّة، وبرزت لغة التّجسيد عند أبي تمام. ولم يكن توظيف الدراما مقصودًا لذاته، بل كان الشّاعر يحاكي الواقع الذي تجلّى له، فيعبر عنه بعفويّةٍ وتلقائية. (حافظ، 2002، ص139-140)

إنّ الحديث عن التّداخل بين الشّعر والنّثر يحيل إلى ما أشار إليه عز الدّين إسماعيل في التّفريق بين الشّعر والنّثر، وما يدفع الشّاعر إلى كتابة الشّعر لا النّثر، فهو يرى أنّ الشّاعر حين يبدأ عمله الفنّي لا يختار بين الشّعر والنّثر، وإنّما ما يدفعهُ إلى ذلك حالته الوجدانيّة التي تجعلهُ في وضعٍ يرى أنّ التّعبير الشّعريّ هو التّعبير الكافي، فلا تكون مادّتهُ الشّعريّة مستقلّةً عن بصيرته الشّعرية والعمل الشّعري تبعًا لنظريّة عدم الفصل بين الصّورة والمحتوى، فلا يتحقق فيه الموضوع منفصلًا عن صورته أو مستقلًا عنها، فموضوع القصيدة هو القصيدة بذاتها، ويوصف بأنّه شعريٌّ حين يتحقّق في عملٍ شعريّ، ويكون التّعبير الأدبيّ الشّعريّ مختلفًا من ناحية استخدامه للغة وإمكانيّاتها نوعًا من الاختلاف عن التّعبير النّثريّ باعتبار المصدر الأوّل وهو الحالة العقليّة أو ما يسمّى بالحساسيّة الشّعريّة. (إسماعيل، 1958، ص104-105)

والحديث عن الوظائف التي يطرحها السّارد في النّص الشّعريّ يذهب تجاه الوظائف اللغويّة والتّفريق بين خطابٍ وآخر على مستويات أدواته وبنائه ووظائفه البنائيّة، ووضع تصوّرٍ كاملٍ للعناصر التي تشكّل الخطاب السّرديّ في النّص الشّعري والعلاقة بين مستوياتها وعناصرها بوساطة الخطاب الفعليّ في الشّعر؛ إذ إنّ تتبع هذا التّصوّر يكشفُ عما يتضمّنهُ الخطابُ وعناصرهُ وأدواته ومستوياته من دلالاتٍ إنسانيّة، وما له من أوجه التّماسك والانسجام التي يتحقّق بها بصورةٍ فعليّةٍ بدءًا من الوحدة السّرديّة في الكلمة، ثمّ الجملة، ثمّ النّص بما فيه من إشاراتٍ، وإحالاتٍ، تصاحب الوحدات والبنى السّرديّة، ويكشف ذلك كلّه عن الذّهنيّة التي أسّست لبنية الخطاب بوصفه جزءًا حيويًّا من البنية الاجتماعيّة التي لعبت دورًا في إيجاده بشكلٍ فعليّ. (زيدان، 2004، ص68-69)

ويتداخل السّرد والشّعر معًا من وجهة نظر بسّام قطوس في حديثه عن الشعرية والسرد، حيثُ يؤكّد على صلة تلك الشّعريّة بالأدب عمومًا نثره وشعره بوصفهِ خطابًا متميّزًا بالخطابات الأخرى، والممارسات الرّمزيّة المختلفة، وما يتمثّل بالخطابات الفلسفيّة والسّياسيّة والدّينيّة ليندرج كلُّ ذلك تحت إطار المشروع الشّعريّ العامّ المتمثّل في إنتاج علم الخطابات مهما تعدّدت، وتتمثّل العلاقة بين الشعر والسّرد أيضًا بما تضفيه أدبيّة السّرد أو شعريّته على الشّخصيّات والوقائع المختلفة من إحساسٍ بمدى تفاعل السّارد مع ما يسرده، وقدرته على استثمار التقنيّات الأسلوبيّة المتعدّدة. (قطوس، 2002، ص534-535)

وتتحقّق بنية الخطاب السّردي في الشّعر من خلال تصوّرٍ قائمٍ على السّارد ودوره في حركة النّص، والفعل السّرديّ وبنية السّرد وعلاقات الزّمن والشّخصيّات النّصيّة ودورها في تشكيل بنية السّرد والفضاء السّردي. (زيدان، 2004، ص70)

أما الوقوف على السّارد ودوره في حركة النّص الشّعري، فإنّ ذلك يفضي إلى القول إنّ العمل السّرديّ لا ينشأ من فراغ، وإنّما هو ضرورةٌ يوجدها

السّارد أو المؤلّف بغية إنجاز اللغة في شريطٍ حيٍّ يعالج أحداثًا متخيّلةً أو واقعيّةً في زمانٍ ومكانٍ محدّدين، وهذا الإنجاز في النّص الشّعريّ موكلٌ إلى السّارد الذي قد يكون المؤلّف نفسه، أو صوتًا ثانيًا قدّمه المؤلّف وأنجزهُ في درجةٍ على مستوى معيّن من المستويات المختلفة للرؤية التي يمثّلها، فبالسارد يتّجه الخطابُ نحو السّرد، وقد تتصف بعض أجزاء الخطاب بوظيفةٍ واحدةٍ هي نقل الذّاتيّة القائمة على الضّمائر المنفصلة وأسماء الإشارة وأزمنة الأفعال وأجزاء أخرى ذات صلة بالواقع الاجتماعي. (زيدان، 2004، ص70-71)

إنّ التّداخل بين القصّة والشّعر سهلٌ رغم أنّ كلَّ جنسٍ محتفظٌ بهويته، ودخول الشّعر إلى عالم القصّ يكون دخولًا دون تطفّل، فالشّعر يوجد عوالم القصّ عبر الأشكال المقطعيّة المتنوّعة لموسيقا الشّعر، فقصيدة الحكاية تستفيد من البناء الفنيّ للقصّة، وتقيم هيكلها من خلال التّشكيل الشّعريّ. (الحربي، 2021، ص44)

وتكمنُ القيمةُ الوظيفيّة للحكاية الشّعريّة في كونها تجنّب القصيدة الحديثة من السّقوط في الغنائيّة المطلقةِ والذّاتيّة، وتكسبها بعدًا موضوعيًّا يتيح للشاعر التّعبير عن قيمه الفكريّة والعاطفيّة بعيدًا عن التّقريريّة المباشرة أو الغموض والتّجريد الميتافيزيقي. (الحربي، 2021، ص45)

ولعلّ محاولة ربط هذه المقدّمة عن مفهوم السّرد ومكوّناته، وتداخله بين الشعر والنّثر يحيلُنا إلى نموذج هذه الدّراسة المتمثّل بالشّاعر الإماراتي سلطان العويس (1925-2000)، الذي صنّفه عددٌ من النقّاد والدّارسين بين شاعرٍ تقليديّ ومجدّد، ذلك أنّه انتمى إلى مرحلةٍ تاريخيّة انتقاليّة في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة.

وسلطان العويس شاعرٌ وتاجرٌ للؤلؤ، ينتمي إلى عائلةٍ ذات اهتمامٍ بالتّاريخ والأدب والتّجارة، اهتمّ بالشّعر والتّجارة معًا، وكانت له إنجازاتٌ كبيرةٌ على المستويين، إذ حقّق نجاحاتٍ كبيرةً في أسفاره وأعماله، وكذلك في شعره وثقافته وإبداعاته الأدبيّة، والمطّلع على شعر العويس يدركُ تلك الموضوعات الأساسيّة التي نهضت عليها تجربته الشّعريّة، حيثُ ترى الباحثة أنّ تجربته انقسمت إلى الحديث عن الوطن، والبحر، والحبّ، فعمد إلى توظيف عددٍ من مكوّنات السّرد وتقنيّاته التي من شأنها أن تعبّر عن تلك الموضوعات، واستعان بما أمكنه من عناصر سرديّة في مواضع عدّة في شعره.

وترى الباحثة أن بنية السّرد في شعر سلطان العويس يُمكن أن تُدرس في مبحثين أساسيّين: المبحثُ الأوّل يتناول نمطيّة البناء في شعره وعلاقة ذلك بعناصر السّرد، لا سيّما أنّه شاعرٌ تقليديٌّ كتب القصيدة العموديّة، أما المبحثُ الثّاني من هذه الدّراسة، فقد حاولت فيه الباحثةُ أن ترصد مدى ظهور التّقنيات السردية ونسبتها في شعره، وغلبة الواحدة منها على الأخرى.

المبحثُ الأوّل: عناصر السّرد والبناء النّمطي في قصيدة سلطان العويس:

أما الحديثُ عن عناصر السّرد في شعر سلطان العويس، فإنّه يوجّه الدّارس نحو تناول بنية القصيدة، ذلك أنّ السّرد -كما سبق وأشرنا- ليس مجرّد عناصر قصصيّة، بل هو في الوقت نفسه علامات وإشارات تتصل بالشّكل الخارجي للقصيدة وبموضوعاتها وبنيتها عمومًا، وتتبّع قصيدة العويس الشّعريّة يعكسُ ما ظهر عنده من بنيةٍ نمطيّةٍ مُستقاةٍ من روح القصيدة الكلاسيكيّة، حيثُ لجأ إلى المقدّمات في شعره، وإلى توظيف الأحداث والشّخصيّات والأمكنة المختلفة.

- المُقدّمة:

ظلّت القصيدةُ السّرديّة في الإمارات في القرن العشرين متأثّرةً بالجوانب البنائيّة التّقليديّة للقصيدة العربيّة على اختلاف موضوعاتها التي تأثّرت بالمجتمع العربيّ عمومًا، والمجتمع الخليجيّ على وجه الخصوص، حيثُ تمثّلت الجوانب البنائيّة بالتّمسّك بعمود الشّعر ومحدّداته، بالإضافة إلى البناء الثابت المتوارث، وعلى ذلك نموذجٌ لقصيدةٍ سرديّةٍ للشاعر سلطان العويس يعكس لنا نمطيّة البناء في قصيدته، حيثُ يقول: (العويس، 1999، ص46)

بكيتُكِ يا حياتي قبل موتي
كما بكت العروبة في الكويت
فصبحي غير راضٍ عن مسائي
وليلي في مخاضٍ حين يأتي

فالمقدّمة في هذين البيتين ليست طلليّةً ولا خمريّةً ولا غزليّة، وإنما هي مقدّمةٌ خاصّةٌ بالحدث الذي ستقرّرهُ القصيدة لاحقًا، فهو يهيّئ للمتلقّي ما سيأتي من تفاصيل في هذه القصيدة ذات علاقةٍ بحرب الخليج والبكاء على العروبة بعد أن اشتعلت الحرب في الكويت، واجتاحها الجيش العراقيّ، ولعلّه بهذه المقدّمة يعود بالمتلقّي إلى مقدّمات القصائد العربيّة القديمة لما فيها من تهيئةٍ لموضوعٍ حزينٍ يريدُ أن يبكي من خلاله على الحياة عمومًا، وعلى حياة المشرّدين الذين فقدوا هويّاتهم خصوصًا، بالإضافة إلى استخدام الشّاعر لفظةَ البكاء التي هي عادةُ الشّعراء القدامى حين يبكون على أطلالهم.

ولكنّ الشّاعر في الوقت نفسه كان يلجأ إلى المقدّمات الخمريّة والغزليّة في مواضع عدّة في شعره، لا سيّما أنّه عرف بموضوعاته الشعريّة في الحبّ والمرأة، فيقول مثلًا في قصيدته "أنتِ": (العويس، 1999، ص68)

سألتِ الصّحبَ يومًا عن قصيدي
وهل عندي قصيدٌ غير أنتِ
ولو طلبَ الجمالُ له كمالًا
لَطَوَّفَ ثُمّ عاد وقال أنتِ

إنّ هذه المقدّمة التي لجأ إليها العويس تتقاطعُ مع مقدّمات القصائد التّقليديّة، حيثُ قامت على الغزل بالمحبوبة والبكاء عليها على امتداد قصيدته التي تألّفت من ستة أبيات، ومن خلالها شكّل الشّاعر أرضيّةً مهدّت لموضوع قصيدته، وفيها وظّف أيضًا لفظة "الصّحب" التي هي مفردةٌ متداولةٌ في معظم المقدّمات الطّلليّة.

ومن جهةٍ أخرى، نجد أنّ بعض المقدّمات في بدايات القصائد السّرديّة يكون الوصف فيها سيّد الموقف، فالمتلقّي قد يجد أنّ الشّاعر خصّص قصيدةً كاملةً للوصف قد يتداخل في بعض الأحيان مع مقدّمات قصائده، فيقولُ في قصيدته "القدّ المياس": (العويس، 1999، ص99-100)

ضحكت فالحسنُ لها بُردُ
فتمايل كالبان القدُّ
وأريج المسك لها نفسٌ
وورودُ الرّوض لها خدُّ
وحرير الفتنة تنشرهُ
ومحطُّ الخصر له ورد
بدرٌ يتجلّى مكتملًا
وعيون النّاس لها وعدُ

إنّ المقدّمة التي انطلق منها الشاعر في قصيدته هي مقدّمةٌ غزليّةٌ يصفُ فيها حسن الفتاة ويتغزّل بها، ويتّخذُ العويس من هذه المقدّمةِ خطوةً أولى باتّجاه الوصف؛ فالأبيات كلّها التي تأتي بعدها هي وصفٌ لحسن الفتاة، فيقفُ عند وصف خدّها، ونفسها، وخصرها، وعينيها، وأهدابها، وحركاتها، وسكناتها، وكلّ ما يحيط بها، ويضفي صفة التّباهي على الحسن، والسّعد، وعيون النّاس، والأرض التي تحملها، وهو ما يعني أنّ المقطع الأوّل من قصائده أو المقدّمة عنده قد تتداخل أحيانًا مع الأبيات التي تليها، وهو ما يخالفُ إلى حدٍّ ما بنيةَ القصيدة الكلاسيكيّة التي تنفصل فيها المقدّمة بموضوعها عن باقي لوحات القصيدة، وفي الوقت نفسه نجد أنّها أحيانًا قد تتصل بالموضوعات الأخرى لا سيما إن أراد الشّاعر أن يطرح قضيّةً ذات صلة بالوجود والحياة والموت، فالمقدّمة عند العويس تشكّل أساسًا وبؤرةً للبناء السّرديّ، ومنها يتمكّن من الولوج إلى موضوع السّرد المباشر لتبدأ الشّخصيات بالتّفاعل، وتتصاعد الأحداث وتتنامى في قصيدته حتى تصل إلى الحل أو النّهاية.

إنّ المقطع الذي يُمثّل أساس السّرد في قصائد العويس هو ذلك الذي يلجُ فيه إلى موضوع السّرد مباشرةً، فتتفاعل الشّخوص في قصيدته، وتتداخل الأحداث باتّجاهٍ متصاعدٍ حتّى ينكشف هدف الصّراع عندهُ الذي غالبًا ما يكونُ مع المحبوبة، واصِلًا بالمتلقّي إلى الحلّ الجاهز الذي أحضرهُ الشّاعر السّارد متدرّجًا بهِ إلى نهايته الخاصّة لأحداث القصيدة التي تبدأ بالتّكشُّف، ويُنجز كلُّ شخصٍ دوره وصولًا إلى خاتمة القصيدة التي تكون في أغلب الأحيان ذات توجّه غزلي أو وعظي أو سياسي أو اجتماعي.

- **الأحداث:**

يشكّل الحدث عنصرًا أساسيًّا من عناصر السّرد، وقد يأتي ضمن عددٍ من الأشكال والطّرق، فإمّا يكون تراتبيًّا يتضمّن سلسلةً من الوقائع المتلاحقة التي تسير في مسارٍ واحدٍ ينطلقُ من البداية، ثمّ الوسط، فالنّهاية. أو أن يسير عبر لوحاتٍ ومساراتٍ متفرّعة. (برنس، 2003، ص19)

ويُعدُّ الحدث البؤرةَ التي تنطلق منها مفاصل قصيدة السّرد التّقليديّة، والعويس في قصائده يأتي بأحداثٍ عامّة أو شخصيّة ذات صلة بتفاعله مع يوميّاته ومجتمعه، فيؤدّي من خلالها عملًا يتّصل بالمضامين التي أُشير إليها سابقًا، كما أنّه يقف عند بعض الأحداث الشّخصيّة ذات الصّلة بجوانب حياته الخاصّة، بالإضافة إلى الأحداث الإنسانيّة الكبرى، ومنها: الحروب التي دارت على الأراضي العربيّة، وما له علاقة بالعروبة، وهو ما نجده في قصيدته "بيروت" التي يعرضُ فيها الشّاعر لأحوال لبنان ويقارن فيها بين ماضيها وحاضرها، فيقول: (العويس، 1999،ص183)

"بيروت" يا جنّة الخلّان، كيف لنا
أن نثني الدّمعَ من أن يملأ الحَدَقا
عودي ربيعًا كما قد كنتِ وارفةً
وانْسي الشّتاء الذي قد أسقطَ الورقا
إنّ العروبةَ في أرجاء عالمها

عادت كرامتها في أرضِها مِزَقا
أمسَت دماءُ بني قومي مُلَطِّخَةً
وجهَ الذي باعنا بالبَخسِ مُرتَزِقا

فالشّاعر في الأبيات السّابقة يستحضر أحداث لبنان، وما آلت إليه حالها بعد الحرب، ويقارن بين ربيعها حين كانت آمنةً مُستقرّةً، وشتائها الذي جعل منها موحشةً غير آمنة، ويجعل من بَيعها والتّخلي عنها وسم عارٍ على وجه كلّ من تنازل أو تخاذل، فاستحضار الشّاعر لمشهد البكاء والتّساؤل عن أحوال الكرامة العربيّة، وحدث تلطيخ الوجوه بالدّماء، وكذلك حدث بيع الأراضي العربيّة هو استحضارٌ لأحداث من الواقع العربيّ، أعاد توظيفها متّكئًا على الوصف والتّصوير.

وكذلك قصيدة "مأساة شاعر في حرب الخليج" التي يصفُ فيها ما يمرُّ به العربيّ المشرد وصولًا إلى نهاية القصيدة التي تكشف عن النّهاية المأساويّة المتمثّلة في طعن الشّقيق لشقيقه والغدر به، فيقول أيضًا: (العويس، 1999،ص46

أنا البطلُ الذي قتلوهُ ظُلمًا
أنا ذاك السّجينُ بكلّ وقتِ
أنا ذاك المشرّدُ في بلادي
بدون هُويّةٍ وبدون بيتِ
بأيّ الحقّ قد قُتِلَت سُلَيمى
بأيّ شريعةٍ أختي اغتُصِبْتِ؟
طُعِنتُ من الشّقيقِ فصرتُ عبدًا
لآخرَ حسبما يهوى سيُفتي..!

فتساؤل الشّاعر عن القتل والاغتصاب والطّعن، هو تساؤلٌ محمّل بالأحداث التي يستنكرها بعد أن تاه وتشرّد العربيّ، وبعد أن مُزّقت هويّته، حيثُ حاول أن يعبّر بنفسه عن لسا كلّ عربيٍّ تعرّض للخيانة من شقيقه.

ومن الأحداث ذات الصلة بموضوعاته الذاتية لا سيما الحب، ما قاله في مقطوعته "نداء طيف" (العويس، 2005، ص64):

أكادُ من الهوى أُصغي لِطَيفٍ
يُناديني على نأيٍ حبيبي
تمرُّ الذّكرياتُ وأنتِ غِلٌّ
أعاتبهُ معاتبةَ اللبيب
تخيُّلُ عاشقٍ وجنون صَبٍّ
كأنّ البينَ قُدِّر من نصيبي

فهذه الأحداث في قصيدة الشاعر التي قالها أثناء وجودِهِ في باكستان تنمُّ عن حدث الفراق السابق لها، فهو ضمن سياقٍ من التخيُّل للمحبوبة وعتابها واسترجاع ذكرياتها؛ إذ يبدأ أوّلًا بذكر سماعه لصوت المحبوبة يناديه من بعيد، وهذا الصّوت هو صوتٌ متخيَّل صار يسمعه من وقتٍ إلى آخر لشدّة حبّه لها وتعلّقه بها، ثمّ يتبعه مرور شريط الذّكريات من أمامه، لنجدهُ بعد ذلك يستحضر مشهد عتاب المحبوبة.

وهذه الأحداث التي رسمها الشّاعر لا تتعدّى أن تكون محض خيال، لكنّه لجأ إلى توظيفها توظيفًا سرديًّا حتّى يصل بالمتلقّي إلى حقيقة أنّ ما أصابه هو ضربٌ من الجنون بعد أن افترق من محبوبته، وأصابته لوعة هذا الفراق فلم يعد قادرًا على فعل أي شيء.

يمكنُ القول إنّ الأحداث في قصائد العويس السّرديّة شأنها شأن قصائد تلك المرحلة، فهي عادةً ما تعرضُ للمعطيات الاجتماعيّة والسّياسيّة والذّاتية، لكنّ البحث عنها في شعره يؤكّد أنّه مال إلى الأحداث الذّاتية أكثر من ميله إلى الاجتماعيّة والسياسيّة، حيثُ إنّه فضّل أن يبتعد عن السياسة التي تتغيّر من يومٍ إلى آخر.

بالإضافة إلى اقتران مقدّمات القصائد التي سبق الوقوف عليها بأحداثها اقترانًا مباشرًا ينتقل فيه الشّاعر من مقدّمة قصيدته إلى أحداثها دون تبطيءٍ أو انقطاع، ممّا يشكّل نمطًا سرديًّا معبّرًا عن أغراضه، وما كان يرمي إليه من مضامين أراد أن يحمّلها في شعره.

- **الشّخصيّات:**

يُمكن تعريفُ الشّخصيّة في السّرد على أنّها كلُّ مشاركٍ في أحداث الحكاية، سواء أكانت مشاركةً إيجابيّةً أم سلبيّة، في حين أنّ الشّخصيّة التي لا تُشاركُ في الحدث لا تنتمي إليه، (زيتوني، 2002، ص113-114) فالشّخصيّةُ واحدةٌ من أهمّ المكوّنات للبنية السّرديّة، ذلك أنّ السّرد لا يخلو منها، ولا بُدّ للخطاب السّرديّ من فاعلٍ يتحكّمُ في عناصره السّرديّة. (بارت، 1988، ص123)

وتنقسمُ الشّخصيّاتُ في السّرد إلى شخصيّاتٍ رئيسيّةٍ وأخرى ثانويّة، وتُعرف الرّئيسيّة بالمدوّرة أو النّامية، وهي تلك الشّخصيات الإيجابيّة التي تتطوّر بتطوّر الأحداث، وتنمو أثناء صراعها معها، أو مع المجتمع حتّى تتكشّف للقارئ. (هلال، 1997، ص530)

ومن أمثلتها في شعر سلطان العويس حين يستنطقُ شخصيّاتٍ أخرى ويجعلها تتحكّم بالأحداث وتسردها، ومن ذلك ما كان في قصيدة "فكوا قيودي" التي سلّم فيها الأحداث لفتاةٍ وجعلها تصف حالها وهي مقيّدةٌ والجميع من حولها أحرار، ثمّ بعد ذلك تبدأ بالصرّاخ، وتنادي العتاة والظّالمين، وتُخاطب آخرين تذكرهم في القصيدة، وتستنكر حالها، فتقول: (العويس، 1999، ص270-271)

عجزتُ عن التّفسير في كلّ مرّةٍ
فلم يبق عندي ما أقول وأشرح
فصحتُ أنا مظلومةٌ كيف يفتدي
جوازي لدى الشرطي يمسي ويصبح
ففكّوا قيودي يا عتاة فإنني
خلقتُ لحبٍّ أجتنيه وأصدح

فالشّخصيّة التي تتكلّم في قصيدة العويس هي شخصيّة الفتاة التي تصرخ، والصّورة التي رسمها من صور التمرّد والرّفض للخنوع رغم كلّ القيود، هي صورة المتمرّدة على كلّ ما يقيّد عاطفة الحب، ويبدو أنّ الشّاعر مال إلى مثل هذا التّوظيف لما آمن به من أولويّةٍ للحبّ في هذه الحياة، حيثُ قرنه في مواضع عدّة بالحريّة.

فصورة البنت هي صورة الشّاعر نفسه الذي يتمسّك بكلّ ما يحرّك تلك العاطفة، وبحثها عن الحريّة هو بحث الشّاعر الدّائم عن الحبّ المقترن بالحريّة في تلك الحياة.

بالانتقال إلى الشّخصيات الثّانوية، فهي تلك الشّخصيات السّلبية غير النّامية، أو ما يُمكن أن نسمها بالشّخصيات المسطّحة أو البسيطة، حيثُ لا يكاد يطرأ عليها أي تغيير منذ بداية القصيدة حتّى نهايتها، وإنما تظهر وتكون مكتملة النّمو، وثابتة لا تتغير منذ بداية الأحداث حتّى نهايتها، حيثُ تبقى تصرفاتها تتسم بالثّبات معظم الوقت. (إسماعيل، 1987،ص192-193)

والبحثُ عن هذا النّمط من الشخصيات في شعر العويس يوفّر نماذج عدّة لا سيّما على مستوى المحبوبات، فيقول مثلًا: (العويس، 2005، ص137)

أُهدي الطّبيب شعور أصحاب الهوى
هل يستطيع علاجهم من غادرِ
لمّا رأوهُ سقاهمو من نظرةٍ
خمرَ الوعود فيا لهُ من ماكرِ

جاءت الشّخصية الثّانوية (الطبيب) في الأبيات السّابقة بسيطة وغير متطوّرة، حيثُ انحصر دورُ الطّبيب في محاولةٍ فاشلةٍ لعلاج العاشقين، وهذه الشّخصيّة وإن كان دورها بسيطًا في تلك المقطوعة، إلا أنها تمثّل إسقاطًا على حالة الحبّ التي حين تصيب الفرد وتلازمهُ يُصبح من الصّعب عليه أن يتخلّص منها، فلم يكُن سقيم الجسد، وإنما سقيم القلب، وسقيم القلب أكثر شقاءً من غيره.

ويذكرُ أيضًا شخصيّة "سُليمى" حين قال: (العويس، 2005، ص70)

سيبقى الحبُّ ما بَقِيَت سُلَيمى
فإنّ بقاءها للحبِّ قوتُ
وإن غابت سُليمى أو تَوَلّت
فإنّ الحُبَّ في الدُّنيا يموتُ

مثّلت الشّخصيّة "سُليمى" المُصغرة تدلّلًا رمزًا للمرأة التي يُحبّها الشاعر سواء أكان مصرّحًا باسمها أم غير مصرّح، فعلى الرّغم من أنّها لم تحضر حضورًا فيزيائيًّا في قصيدته، إلا أنّها عبّرت عن قيمة الحبّ في حياة الإنسان، وما يحملهُ من أبعاد نفسيّةٍ تترتّبُ على وجوده، فهي مقترنةٌ بالبقاء والقوت بحضورها، في حين أنّ غيابها أو رحيلها يعني غياب الحياة عن صاحبها.

إنّ العويس في هذا السّياق شاعرٌ عبّر عن تجربته الشّعرية من خلال مكوّن الحبّ، حيثُ أولاهُ أهميّةً كبيرةً في قصائده، وجعلهُ موضوعًا قائمًا بذاته؛ إذ كان يستدعي أسماء المحبوبات ويذكرهنّ، فأعطى المرأة من ذاته ما يؤنس ويرمزُ لتنويعات الجمال، فلا بُدّ من العشق في هذه الحياة. (العويس، 1999، ص15) فكثيرٌ من قصائده عُنونت بأسماء شخصيّات المحبوبات حيثُ مثّل الشّاعر سلطان شخصيّةً رئيسيّةً في الحبّ، في حين أن المحبوبات مثّلن الشّخصياتِ الثّانويةَ اللواتي يخاطبهنّ في معظم الأحيان، ومن قصائده: "غجرية (العويس، 2005، ص129)، وعبير (العويس، 2005 ص96)، وعلياء (العويس، 2005، ص112)، ورانية (العويس، 2005، ص143)، وليلى (العويس، 2005، ص160).

ويمكنُ القول ممّا سبق أيضًا إنّ الشّخصيّات في قصائد السّرد عند سلطان العويس هي شخصيّاتٌ فاعلةٌ بحضورها في القصيدة، وقد تكون في بعض الأحيان هي المحرّك الأساسيّ للأحداث كما هو الحال في المثال السّابق المتمثل في قصيدة "فكّوا قيودي"، وتتعدّد عندهُ وفقًا لموضوع القصيدة، لكنّ ظهورها الأكبر كان يندرج تحت الشخصيات الثانوية التي جاءت استجابةً لموضوع الحبّ.

- المكان:

للمكان قيمةٌ في النّص الأدبيّ؛ إذ يشغلُ الحيّز الذي تدور فيه الأحداثُ عمومًا، وتنمو فيه عناصر القصّة كلّها، وتتطوّر في حيّزه الجغرافيّ، فهو يستقي قيمته ومكانته من تداخله مع مكوّنات السّرد المختلفة. (حسين،2000، ص78) وبه تصيرُ الأحداث أكثر منطقيّةً في وقوعها، فيقوم بدور الديكور، والخشبة في المسرح، ولا يمكن تصوُّر أيّ حدثٍ إلّا ضمن إطارٍ مكانيٍّ بعينه. (لحمداني، 1991، ص65)

وتتجلّى أهميّة المكان في شعر سلطان العويس بوضوح، حيثُ سيرصدُ هذا المحور من البحث الأمكنة التي وردت في أعمال العويس الشّعريّة، وإحالاتها الدّلاليّة لمحاولة فهم دلالتها ومدى تأثيرها في البنية السّرديّة بناءً على التّقسيم السّابق لأنواع الأماكن.

المكان	توصيفه وصفحة وروده	
الرّوض	مفتوح	101، 113، 190، 192، 212، 220، 233، 241،237، 275
الدُّنيا	مفتوح	70 ،86 ،98، 101، 242، 271، 280، 295
الحياة	مفتوح	58، 95، 96، 143، 155، 156
الأرض	مفتوح	88، 92، 218، 297
الموج	مفتوح	63، 157
الخليج	مفتوح	45، 49، 329
الشّاطئ	مفتوح	157، 169
الصّحراء	مفتوح	175
الغَيم	مفتوح	80
السّماء	مفتوح	55
الفضاء	مفتوح	44
المريخ	مفتوح	48
الإمارات	مفتوح	37، 79، 260، 331
بغداد	مفتوح	41، 215
فلسطين	مفتوح	39
الكُويت	مفتوح	40
مِصر	مفتوح	110، 111
الدّيار	مُغلق	87
الحانَة	مُغلق	119
المَنزل	مغلق	255
المَسبح	مغلق	52

فلو تتبّع البحثُ المكان المفتوح "الأرض" وفقًا لمواضع ورودها في الدّيوان عند العويس، لوجد أنّه توزّع بين غرضين أساسيّين في شعره هما: المحبوبة والوطن. فيقول في قصيدته "الأرض" التي قالها في العيد الوطني لدولة الإمارات العربيّة المتّحدة: (العويس، 2005، ص218)

ماذا أقولُ لأرضٍ كنتُ فلذَتَها
كانت بلا بسمةٍ واليوم تبتسمُ
كانت لنا الأمّ رغم الجوعِ تُرضِعُنا
واليَوم فاض على أفواهِنا الدّسَمُ

فالشّاعر يتساءل عمّا يجب أن يقوله لهذا المكان "الأرض" الذي شبّهه بالأم الرؤوم التي تخاف على أولادها، وترعاهم، وتحافظ عليهم حتّى يكبروا، وينطلقوا في مسارات الحياة المختلفة، فتوظيف الشّاعر للمكان جاء مقترنًا بالحدث الذي أراد أن يعبّر عنه، وكذلك في حدث تساؤل الابن عن أمّه في الأبيات السّابقة.

أمّا المكان المغلق "الديار" الذي ذكره الشّاعر في قصيدته قائلًا: (العويس، 2005، ص87)

مررتُ على الدّيار فلم أجدكم
فضاعت دارُكُم وبَقِيتُ وحدي
فهل عينٌ سَتُبصِرُ دون نورٍ
فعودي فالهَوى يُحيي.. ويُردي

فإنّه يأتي أيضًا في سياق التّعبير عن حدث فراق المحبوبة، حيثُ جاء ذكره بوصفه الحيّز الذي جاء إليه الشّاعر باحثًا عن محبوبته فلم يجدها، فبقِيَ وحيدًا بعدها لا يبصر نور الحياة؛ إذ يشبّه نفسه بالميّت بعد رحيلها.

من الملاحظ أنّ الأماكن عند العويس توزّعت بين مفتوحةٍ ومغلقةٍ للتعبير عن مضامينه الأساسيّة، وتجربته الشّعريّة، والأحداث الشّعريّة، غير أنّ الأماكن المفتوحة كانت أكثر بروزًا في الدّيوان، وشملت معظم النّماذج الشّعريّة التي عبّر فيها العويس عن الحبّ والوطن، ومردُّ ذلك عائدٌ إلى إيمانه بالحريّة التي تقترن بالحبّ ووطن المرء، في حين أنّ الأماكن المغلقة عبّرت عن الضياع والفقد والتّجارب السّلبية التي عايشها الشّاعر.

المبحثُ الثّاني: تقنيّاتُ السّرد القصصي في شعر سلطان العويس:

أمّا المحور الثّاني من هذا البحث، فإنّه يرمي إلى تتبّع التّقنيات السّرديّة التي استخدمها العويس في شعره، ممّا يتّصل بالزّمان وسَيْرِه في أحداثه، والحوار بأنواعه المختلفة؛ ذلك نظرًا لما ظهر عنده من توظيفٍ لتلك التّقنيات بنسبٍ مختلفةٍ.

- الاسترجاع:

إنّ الحديث عن الاسترجاع يحيلُ القارئ إلى ما قبل ذلك من حديثٍ عن الزّمن، فالزّمن يُشكّل ركنًا أساسيًّا في أركان البنية السّرديّة، ذلك أنّ العلاقة بينهما علاقةٌ مزدوجة، فكلاهما يُصاغ داخل الثّاني. (عبد اللطيف، 1985، ص56)

ويرتبط بقضيّة الزّمن ركنان أساسيّان هما: الاسترجاع والاستباق. والاسترجاع هو شكلٌ من أشكال مخالفة الزّمن العاديّ وسيرورة السّرد، حيثُ يعود السّارد به إلى الوراء سواء أكان ذلك حقيقيًّا أم متخيّلًا. (عبد اللطيف، 1985، ص58) فيخرج به السّارد من العادي إلى اللا عادي. (بحراوي، 1990، ص121-122)

ويُسهم الاسترجاع في إعانة السّارد على تشكيل نوعٍ من الذّاكرةِ القصصيّة التي تربطُ الحاضر بالماضي، وتعين على تعليله وتفسيره، وتكشفُ عن الأحداث السّابقة التي لم يكشف عنها الحاضر، وتعكسُ مساراتِ هذه الأحداث في امتداداتها وانكساراتها. (إبراهيم، 2013، ص119)

وقد تمثّل الاسترجاع في قصيدة سلطان العويس "إغفاءة" حين قال: (العويس، 2005، ص 328)

نامي على كتفيّ نامي
وترفّقي بي يا غرامي
يا طيب أنفاس الخزامى
في القلبِ أنتِ على الدّوامِ
قد كنتِ لي وطنًا ومأوى
وصُداح طيرٍ في هيامي

إنّ الشّاعر يستفتح مقطوعته بفعلَي الأمر "نامي، وترفّقي" وهو يضعُ القارئ في مشهد اللقاء بينهما، ويمتدح أنفاس المحبوبة ويصفها بالحاضرة دائمًا في قلبه، لكنّه سرعان ما ينتقل إلى توظيف الفعل الماضي "كنت" الذي يدلُّ على مضيّ هذا المشهد، ففي اللحظة التي كانت هي الوطن بالنّسبة له، وكلّ أهله وناسه، فإنّ دلالة الماضي هنا تشير إلى غيابها عنه، فينتقل بنا من مشهدٍ إلى آخر يؤكّد حضورها القلبي، حيثُ كانت فيما مضى وطنه وملجأه، أما الآن فيبدو أنّ حدث الفراق وقع بينهما، فيصير الأمر الموظّف في الأبيات السّابقة يخرجُ إلى الطّلب في أمل منه لعودتها إليه.

وهو ما نجدهُ أيضًا في قصيدته "جمح الحبُّ" حين يقول: (العويس، 2005، ص212-213)

جمح الحبُّ بنا يا صاحبي
بعد أن كان الهوى في المعقِلِ
فإذا الدُّنيا لنا أغنيةٌ
يرقصُ الرّوض بها للجدول

جُمِّعَت آهاتُنا في آهةٍ
فغدا الشّوقُ صريعَ القُبَلِ
عودةُ اللُّقيا نعيمٌ كلّها
أي نعمى يا حبيبي أنتَ لي

فالشّاعر في قصيدته يبدأ بحديثه عن لقاء المحبوبة، وعن مشاعر الحبّ التي تجعل الحياة جميلةً وملوّنة، إلّا أنّه ما يلبث حتّى يعود بالمتلقّي إلى لحظة الفراق التي كانت قبل اللقاء؛ إذ يريد أن يبيّن أنّ هذا اللقاء نتاجُ حالةٍ من الشّوق، وفراقٍ كان قد مضى، وأنّ مضيه تمّ باللقاء مع محبوبته من جديد، فيُسائل اللوام والعذّال قائلًا: (العويس، 2005، ص212-213)

أين لُوّامي على بُعد المدى
أين منّي أذنٌ للعُذَّلِ
أتُرى في البُعدِ أنسى أدمُعي؟
أتُرى في القرب ألّا أجتَلي؟

ويسترجعُ الشاعر ذكرياته في بيت محبوبته ومرافقته لها في حديقة البيت، ثُمّ يعود إلى مشهد الفراق فيقول: (العويس، 2005، ص219-220)

سألتُها قبلةً قالت: فداك أبي
قَبِّل.. وقَبِّل.. فما جودٌ بمذمومِ
يا بيتها، وضفاف النّهر تحضنهُ
كزورقٍ في حنايا النّهر مرسوم
كم في ذراك مشينا والحديث هوىً
نرتادُ روضًا.. ونلهو بالبراعيم
ما بين نفحكِ والأزهارُ معركةٌ
وقد تدوم ولن يقضى بتحكيم

حيثُ ينتقل من مشهد التّقبيل حين كان يطلب ذلك منها، إلى مشهد استذكاره لبيتها وتمشّيهما معًا في حديقته، وأحاديثهما فيما يدلُّ على أنّ اللقاء بينهما كان ماضيًا، وأن الفراق الآن هو الأمر المحقّق.

لجأ العويس في مواضع شتّى من أعماله الشّعريّة إلى تقنيّة الاسترجاع للتعبير عن آلام الحبّ، وذكرياته مع المحبوبات، فاقترنت تلك التّقنيّة في سرده وتعبيره عن القصص التي جمعته بمن أحبّهنّ، واللقاءات التي كانت بينهم.

- الاستباق:

أمّا الوقوف على الاستباق فإنّه يحيل إلى الحديث عن تجاوزِ فترةٍ من الزّمن نحو المُستقبل، والقفز عنها بغية استشراف أحداثه، وما يستجدُّ عليها (بحراوي، 1990، ص132) وهو تقنيّةٌ يلجأ إليها الكاتب لتوقّع الأحداث قبل تحقّقها في زمن السّرد، حيثُ تصطدمُ أمام ترتيبٍ زمنيّ غير طبيعيّ (برنس، 2003، ص136) فهو بمثابة مفارقةٍ تتجهُ نحو المُستقبل فيما يخصُّ اللحظة الرّاهنة أو اللحظة التي يتوقّف فيها القصّ الزّمنيّ. (بحراوي، 2009، ص132)

ولم يكُن الاستباق بارزًا في شعر سلطان العويس، حيثُ إنّ النماذج التي مثّلت هذه التّقنيّة قليلةٌ ومحدودة، ومن ذلك قوله: (العويس، 2005، ص180)

إنّ العروبةَ أولاها وآخرها
عادت كرامتها في أرضها مِزَقا
وأطلقَ اللصُّ قوسًا دون أسهمه
فينا.. ولكنّه من جُبنِنا اخترقا

فهو في قصيدته يؤكّد على رؤيته الاستباقيّة لحال الأوطان العربيّة بما فيها من خذلانٍ وآلام نتيجة الصّراعات السياسية والاجتماعيّة التي تملأ مجتمعاتنا، ويتمثّل على ذلك بأبياته الشّعريّة السابقة عن لبنان، حيثُ يؤكّد على أنّ هذه الأمّة ستظلُّ متفرّقة وممزّقة حاضرًا ومستقبلًا.

ومن النّماذج الأخرى التي يمكن توظيفها في الحديث عن هذه التّقنيّة، ما قدّمهُ من شعرٍ عن القيادة الحكيمة في عهد "زايد" فيقول: (العويس، 2005، ص42)

الاتّحادُ قصيدةٌ وحُروفُها
أبناؤها وَقِوامُها الأمراءُ
وأبو الجميع قيادةً ورِيادةً
هو "زايدٌ" تُجلى بهِ الظّلماءُ

فهو يستشرف المستقبل في عهد زايد، ويطمئنُّ له لما سيشهدهُ من حكمةٍ وسعيٍ دؤوبٍ يزيل كلّ ظلمةٍ ألمّت بالبلاد، ويسعى إلى ازدهار المستقبل الوطنيّ وتطوّره، حيثُ بدأ بتحقيق طموحات الشّباب التي تؤمّنُ لهم عيشًا كريمًا.

ترى الدّارسة أنّ توظيف الشاعر العويس لتقنيّتي الاسترجاع والاستباق توظيفٌ محدود، فقد مال إلى ضبط الزّمان في قصائده، وسار في معظمها بتسلسلٍ متصاعدٍ دون توقّفٍ أو انقطاعٍ فيه، حيثُ كان يرصدُ الأحداث، ويسردها من الماضي إلى الحاضر، أو من البدايةِ إلى النّهاية. وأمثلةُ ذلك كثيرة في شعره إلّا أن الدّارس لا بُدّ أن يتقصّى ملامح التّقنيات السّابقة ويرصدها.

- الحوار:

تُعدُّ تقنيّة الحوار واحدةً من التّقنيات التي تعزّز السّرد القصصيّ في الشّعر وتؤدي الغرض من إيصال الرّسالة المرادة، وتُعين الأحداث على الوضوح أكثر للمتلقّي.

ويتّخذُ الحوار أنماطًا عدّةً تُستدعى وفقًا لأحوال المتكلّم والمخاطب والموقف، حيثُ عادةً ما يكون في نمطين هما: الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الدّاخلي (المونولوج). ويحضر هذان النّمطان في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، ويكون وجوده وجودًا عضويًّا ذا قيمةٍ يضفيها على النّص الشّعري، وليس مجرّد شكلٍ أو زخرفةٍ؛ إذ يسهمُ في الكشف عن الشّخصيّات وطبائعها وأشكالها وعواطفها (ميليت، 1966، ص481) ويقف وراء الحقائق النّفسيّة لها. (الموسى، 2003، ص281)

أمّا الحوار الخارجيّ فهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين، يتمُّ فيه تبادل الآراء والأفكار بطريقةٍ منطقيّةٍ، وينقسمُ إلى قسمين هما: الحوار الخارجيّ المباشر، والحوار الخارجيّ غير المباشر. أما المباشر فهو الذي تتناوبُ فيه شخصيّتان أو أكثر داخل العمل بطريقةٍ مباشرةٍ، حيثُ تردُّ كلّ واحدةٍ على الثانية. (عبد السلام، 1999، ص41) في حين أنّ غير المباشر هو الذي يكون فيه الكلامُ منقولًا عن الشّخصيّة، ولا يكاد يخرج عن لغة الرّاوي الخاصّة به، فلا ينطقُ فيه لسان الشّخصيّة، وإنما لسان الراوي مستندًا في معظم الأحيان إلى ضمير الغائب. (القاضي، د.ت، ص180) ولعلّ الحوار الخارجيّ غير المباشر كان الأكثر ظهورًا عند الشّاعر العويس، حيثُ تمثّل في معظم نماذج الدّيوان، ومن ذلك ما قاله: (العويس، 2005، ص204)

قالوا: فُتِنتَ بِيُسرى.. قلتُ: إنّ لها
عينًا تحاورني وجدًا فأمتَثِلُ
قلبي إليك سأهديهِ بلا ثَمَنٍ
قولي قبلتُ فإنّ الحُبَّ يكتَمِلُ
إنّي أحِبُّكِ.. هل تدرين ما صفتي؟
أنا الزّهور، وأنتِ الغيثُ ينهمِلُ..

يدورُ الحوار في الأبيات السّابقة بين الشّاعر ومحبوبته يُسرى، بالإضافة إلى صوت النّاس الآخرين من حوله الذين يراهنون على وقوعه في حبّ يُسرى، فيرسُمُ لنفسه صورة المحبّ المخلص لمحبوبته حيثُ يقدّم لها قلبه على طبقٍ من الذّهب، ويرى أنّ حياته عادت إليه بعد أن عرفها كما تعود الحياةُ إلى الأزهار الذّابلة حين يهطلُ عليها المطر، ويمثّلُ السّاردُ في هذه الأبيات الشّخصيّة الرّئيسيّة في الحوار، حيثُ يعبّر عن مشاعره تجاه هذه التّجربة.

وقد أولى العويس عنايته في التّعبير عن تجربته مع الحب من خلال هذا النّمط الحواريّ، فتجدهُ في نموذجٍ آخر يقول: (العويس، 2005، ص210)

قالت: نسيتَ الورد؟ قلتُ: نسيتُهُ
في وجنتيكِ بدائلٌ لا تَذبُلُ
أعَلِمَتِ؟ أم لم تعلمي؟ بل فاعلمي
عيناكِ دون إرادةٍ تتغزّلُ

ففي الأبيات السّابقةِ يستعين بالحوار بينه وبين محبوبته في غرضٍ غزليٍّ جمع بينهما، حيثُ شبّه فيه وجنَتها بالورد، مستعينًا بالنّمط الخارجيّ غير المباشر ناقلًا للكلام الذي دار بينه وبينها.

أما بالانتقال إلى الحوار الدّاخليّ، فهو تقنيّةٌ أو تكتيك تابعٌ للقص، يهدفُ إلى تقديم محتوى نفسيٍّ للشخصيّة وما فيها من عمليّات نفسيّة (همفري، 1974، ص46) وهو كلامٌ لا يكون مسموعًا أو ملفوظًا تعبّر فيه الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة التي تقتربُ من اللا وعي. (إبرل، 1959، ص117)

واستعان العويس في الحوار الدّاخليّ أيضًا في التّعبير عن هذه التّجربة فيما قاله في قصيدته "الحُسن": (العويس، 2005، ص88)

أرى الحسنَ فيكِ ليس في الأرض مثلُهُ
فهل ما أرى صدقٌ؟ أمِ العينُ تجحدُ؟
بلى إنّه حقٌّ.. وصِدقٌ.. وشاهدي
إذا هي ما مرّت ترى النّاسَ تسجُدُ

فالشّاعر في هذه الأبيات يحاورُ ويسائل نفسه عن حسن محبوبته وجمالها، ففي اللحظة التي لا يعرفُ فيها إن كان عليه أن يُصدِّق نفسه أو يكذّبها ينتقل رادًّا على تساؤله بالتّوكيد على أنّ ما يراه حقيقةً، ويستحضر الشّاهدَ على هذه الحقيقة من مرورها الذي يلفت الأنظار، ويدفع كلّ النّاس للسجود لها، ولعلّ ما قصده في توظيفه للفظة الدّينية "السّجود" وفعلها المضارع لما لحضورها من جاذبيّةٍ ودهشة وجمال، فيبرزُ الصّوتُ الدّاخليّ للشاعر الذي يخاطب ذاته ويحاورها، ليعبّر عن حبّه لتلك الفتاة، ودهشته منها حيثُ لا أحد يشبهها.

الخاتمة و أبرز النّتائج:

وبعد، فإنّ الشّاعر سلطان العويس يمثّل أحد الشّعراء الإماراتيين الذي ظهروا في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ووظّفوا عناصر السّرد وتقنيّاته في قصائدهم التّقليديّة، في محاولةٍ منه لتوظيف كلّ ما من شأنه أن يدعم تجربته الشّعريّة، ومضامينه التي أراد أن يعبّر عنها في حياته، وقد قرأ البحثُ أعمال العويس الشّعريّة الكاملة في طبعتها الأولى عام 1999، والثّانية عام 2005 وخلُصَ إلى مجموعةٍ من النّتائج تمثّلت في:

- أوّلًا: جعل العويس من مقدّماتِ قصائدهِ أرضيّةً تُمهّدُ لما يريد أن يسردَهُ من أحداثٍ أو موضوعات ذات صلة بعناصر السّرد الأخرى في شعره، ممّا جعلها مقترنةً بالأحداث والشّخصيّات والحوارات المتعدّدة.
- ثانيًا: عبّرت الأحداث في قصائد العويس عن المعطيات الاجتماعيّة والسّياسيّة والذّاتيّة، غير أنّ الذّاتية كانت الأكثر بروزًا في ديوانه.
- ثالثًا: مال العويس إلى جعل ذاته شخصيّةً رئيسيّةً في معظم قصائده الشّعريّة، حيثُ كان الأكثر ظهورًا ونموًّا في شعره إذا ما قورن مع الشّخصيّات الثّانويّة الأخرى، إلّا أنّه في الوقت نفسه كان يُسلّم القصيدة إلى شخصيّاتٍ أخرى فاعلة غيره تُدير تقدُّم الأحداث وسيرها في مواضع قليلة.
- رابعًا: عبّرت الشّخصيات الثانويّة في أعمال العويس الشّعريّة عن مكوّن الحبّ الأساسي في تجربته، فكان حضورها مقترنًا في التّعبير عن هذه العاطفة على وجه الخصوص.
- خامسًا: وظّف الشاعر العويس نماذج محدودة في شعره تعبّر عن تقنيّتي الاستباق والاسترجاع، ذلك أنّ معظم شعره كان يسير بزمنٍ تسلسليّ للأحداث.
- سادسًا: وظّف العويس في شعره الحوار الخارجي (الديالوج) في مواضع كثيرة، لا سيما الحوار الخارجي غير المباشر المُقترن بضمير الغائب في التّعبير عن تجربته الشّعريّة في موضوعاتها المختلفة مثل: الحب والوطن.
- سابعًا: لجأ العويس إلى الحوار الدّاخلي (المونولوج) في شعره فيما يُعبّر عمّا أراد قوله، غير أنّ ظهور هذا النّمط محدودٌ مقارنةً مع النّمط الخارجي.
- ثامنًا: توزّعت الأماكن في شعر العويس بين مفتوحةٍ ومغلقة، وغلب توظيف الأماكن المفتوحة على المُغلقة، حيثُ جاءت المفتوحة للتعبير عن عاطفة الحبّ ولقاء المحبوبة والوطن، والحريّة، أمّا المغلقة فكانت للتعبير عن حالة الحزن والفراق والضّياع.

المصادر والمراجع

إبراهيم، س. (1998). *نظريّة الرّواية "دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فن القصة* (ط1). القاهرة: دار قباء للطباعة والنّشر.
إبراهيم، ع. (2005). *موسوعة السّرد العربي* (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنّشر.
إسماعيل، ع. (1985). *الأدب وفنونه* (ط2). مصر: دار الفكر العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع.
بارت، ر. (1988). *النقد البنيوي للحكاية* (ط1). بيروت: منشورات عويدات.
البازعي، س. (2002). *دليل النّاقد الأدبي* (ط3). المغرب: المركز الثقافي العربي.
بحراوي، ح. (1990). *بنية الشّكل الرّوائي* (ط1). بيروت: المركز الثّقافي العربي.
بحراوي، ح. (2009). *بنية الشّكل الرّوائي* (ط2). بيروت: المركز الثّقافي العربي.
برنس، ج. (2003). *المصطلح السّردي* (ط1). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
تميم، ع. (2003). *السّرد والظّاهرة الدّراميّة* (ط1). المغرب: المركز الثقافي العربي
حافظ، ص. (2002). *تكوين الخطاب السّردي العربي* (ط1). المغرب: مطبعة دار القرويين.

الحربي، ف. (2021). *الحكائي في الشّعر العربيّ المعاصر* (ط1). مصر: دار النّابغة للنشر والتّوزيع.
الخفاجي، أ. (2012). *المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث* (ط1). عمان: دار صفاء للنشر والتّوزيع.
الزّبيدي، م. (1968). *تاج العروس* (د. ط). الكويت: مطبعة حكومة الكويت.
زيتوني، ل. (2002). *معجم مصطلحات نقد الرواية* (ط1). لبنان: مكتبة لبنان ناشرون وموزّعون.
زيدان، م. (2004). *البنية السّردية في النص الشعري* (ط1). مصر: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة.
عبد السّلام، ف. (1999). *الحوار القصصي: تقنيّاته وعلاقاته السّرديّة* (ط1). بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر.
عبد اللطيف، ح. (1985). الزّمان والمكان في قصّة العهد القديم، *مجلة عالم الفكر*، 16(3)، 56.
العويس، س. (1999). *الأعمال الشّعريّة* (ط1). بيروت: دار العودة.
العويس، س. (2005). *الأعمال الشّعرية الكاملة* (ط5). الشّارقة: مؤسسة سلطان بن علي العويس الثّقافيّة.
الفراهيدي، ا. (1984). *معجم العين* (د. ط). بغداد: دار الحريّة.
القاضي، م. (د. ت). *معجم السّرديات* (ط1). تونس: دار محمّد علي للنشر والتّوزيع.
قطوس، ب. (2002). شعريّة الخطاب وانفتاح النّص السّردي في رواية إميل حبيبي خرافيّة "سرايا بنت الغول". *الندوة الدولية: مجادلة السائد في اللغة والأدب والفكر*، 2، 531.
لحمداني، ح. (1991). *بنية النّص السّردي (ط1)*. بيروت: المركز الثّقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع.
ابن منظور، م. (د. ت). *لسان العرب* (د.ط). بيروت: دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع.
الموسى، خ. (2003). *بنية القصيدة العربيّة المعاصرة المتكاملة* (ط1). دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.
ميليت، ف. (1966). *فن المسرحيّة* (ط1). بيروت: دار الثّقافة
هلال، م. (1997). *النّقد الأدبي الحديث* (ط1). القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع.
وهبة، م. (1979). *معجم المصطلحات العربيّة* (ط1). بيروت: مكتبة لبنان.

References

Abdel-Latif, H. (1985). Time and space in the story of the Old Testament. *Alam Al-Fikr Journal*, *16*(3), 56.
Abdel-Salam, F. (1999). *Story dialogue: Techniques and narrative relations* (1st ed.). Beirut: Arab Studies Institution.
Al-Bazai, S. (2002). *Guide to literary criticism* (3rd ed.). Morocco: The Arab Cultural Center.
Al-Farahidi, Al-Khalil. (1984). *Al-Ayn dictionary* (No ed.). Baghdad: Dar Al-Hurriyya.
Al-Hamdani, H. (1991). *The structure of narrative texts* (1st ed.). Beirut: The Arab Cultural Center for Printing, Publishing, and Distribution.
Al-Harbi, F. (2021). *Narrative in contemporary Arabic poetry* (1st ed.). Egypt: Al-Nabigha Publishing.
Al-Khafaji, A. (2012). *Narrative terminology in modern Arabic literary criticism* (1st ed.). Amman: Safaa Publishing House.
Al-Mousa, K. (2003). *The structure of the complete contemporary Arabic poem* (1st ed.). Damascus: Arab Writers Union.
Al-Owais, S. (1999). *Poetic works* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Awda.
Al-Owais, S. (2005). *Complete poetic works* (5th ed.). Sharjah: Sultan Bin Ali Al-Owais Cultural Foundation.
Al-Qadhi, M. (n.d.). *Dictionary of narratology* (1st ed.). Tunisia: Muhammad Ali Publishing House.
Al-Zubaidi, M. (1968). *Taj al-Arus* (No ed.). Kuwait: Kuwait Government Press.
Bahrawi, H. (1990). *The structure of the novel form* (1st ed.). Beirut: The Arab Cultural Center.
Bahrawi, H. (2009). *The structure of the novel form* (2nd ed.). Beirut: The Arab Cultural Center.
Barthes, R. (1988). *Structural criticism of narrative* (1st ed.). Beirut: Owaidat Publications.
Hafez, S. (2002). *Formation of Arab narrative discourse* (1st ed.). Morocco: Dar Al-Qarawiyyin Press.
Hilal, M. (1997). *Modern literary criticism* (1st ed.). Cairo: Nahdet Misr Publishing.
Ibn Manzur, M. (n.d.). *Lisan al-Arab* (No ed.). Beirut: Dar Sader.
Ibrahim, A. (2005). *Encyclopedia of Arab narratives* (1st ed.). Beirut: Arab Studies Institution.
Ibrahim, S. (1998). *The theory of the novel: A study of literary criticism methods in addressing the art of storytelling* (1st ed.). Cairo: Qaba'a Publishing House.
Ismail, A. (1985). *Literature and its arts* (2nd ed.). Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Millet, F. (1966). *The art of drama* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Thaqafa.

Prince, J. (2003). *Narrative terminology* (1st ed.). Cairo: Supreme Council of Culture.

Qatus, B. (2002). Shu'riyyat al-khitab wa anifatah al-nass al-siradi fi riwayat Imil Habibi kharafiyat "Saraya Bint al-Ghul". In *Al-Nadwa al-Dawliyyah: Majadalah al-sa'id fi al-lugha wal-adab wal-fikr* (Vol. 2, p. 531).

Tamim, A. (2003). *Narrative and dramatic phenomena* (1st ed.). Morocco: The Arab Cultural Center.

Wahba, M. (1979). *Dictionary of Arabic terminology* (1st ed.). Beirut: Library of Lebanon.

Zaidan, M. (2004). *Narrative structure in poetic texts* (1st ed.). Egypt: General Authority for Cultural Palaces.

Zaytuni, L. (2002). *Dictionary of narrative criticism terminology* (1st ed.). Lebanon: Library of Lebanon Publishers and Distributors.