المجمع **12** (1438/2017)، 1-26

الحضور والغياب في شعر عبد الناصر صالح
ديوان "مدائن الحضور والغياب" أنموذجًا
دراسة تحليلية

أزهار عطايا أبو شاويش*

تلخيص:

أخذت الدراسة على عاتقها الكشف عن تجليات ثنائية الحضور والغياب في ديوان **مدائن الحضور والغياب** للشاعر الفلسطيني المعاصر عبد الناصر صالح[1]، هذه الثنائية التي تتأتى دلالاتها من خلال

* أستاذة في اللغة العربية – غزة.

[1] **عبد الناصر محمد علي صالح**: شاعر فلسطيني معاصر ولد في مدينة طولكرم عام 1957م، تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي في مدارس المدينة، وأنهى الثانوية العامة "التوجيهي" في الفرع الأدبي عام 1976م، التحق بجامعة النجاح الوطنية في نابلس، حيث حصل على درجة البكالوريوس في تخصص علم النفس وعلم الاجتماع عام 1984، وفاز بجائزة الشعر الأولى التي نظمتها كلّية الآداب، ومجلس الطلبة ونقابة العاملين عام 1980م، وأطلق عليه لقب "شاعر الجامعة". شارك في تأسيس اتحاد الأدباء والكُتّاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة في العام 1987.

انتخب نائباً لرئيس اتحاد الكُتّاب الفلسطينّيين منذ عام 1987م وحتى عام 2005م، ومع بدء الانتفاضة الفلسطينية عام 1987م، اعتقلته سلطات الاحتلال الإسرائيلي وأمضى في معتقل النقب الصحراوي "كتسيعوت" "أنصار3" مدة 12 شهراً كمعتقل إداري في ظل أوضاع وظروف غير إنسانية فرضتها إدارة سجون الاحتلال على المعتقلين والأسرى الفلسطينيين.

أصدر سبع مجموعات شعرية حتى الآن هي:

الفارس الذي قتل قبل المبارزة (1980م)، **داخل اللحظة الحاسمة** (1981م)، **خارطة للفرح** (1986م)، **المجد ينحني أمامكم** (1988م)، **مطولة نشيد البحر** (1990م)، **فاكهة الندم** (1990م)، **مدائن الحضور والغياب** (2009م).

ويعتبر من نشطاء الحركة الشعرية الفلسطينية وأحد أبرز الشعراء الفلسطينيين داخل فلسطين، يشغل منصب مدير عام وزارة الثقافة الفلسطينية.

العلاقات التي وسمت بها الثيمات الأساسية المتعلقة بالحضور من جهة والغياب من جهة أخرى، هذه الثيمات طرحتها نصّوص المدائن في أربعة محاور رئيسة وهي: الذات، الأنثى، الزمان والمكان، اللغة.

وترجع أهمية هذه الدراسة إلى كونها تتناول جدلية قائمة تشكل جمالية النص الأدبي وفنيته، كما توجه مسار النص نحو الهدف المنشود.

وقد اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة البنية التقابلية بين الحضور والغياب في محاورها الأربعة والتي تعمل بائتلاف وليس باختلاف في نصّوص صالح، كما سلكت الدراسة المنهج التحليلي وذلك من أجل الاقتراب من كُنه النصّ الشعري، والابتعاد قدر الإمكان عن النزعات الذاتية والانطباعية، وأتبعت الدراسة بأهم النتائج وقائمة بالمصادر والمراجع.

مقدمة:

الشعر ظاهرة أدبية فنية تنطوي على جدلية قائمة بين اللفظ والمعنى، السكون والحركة، البنية السطحية والعميقة، الموسيقى الداخلية والخارجية، الحضور والغياب، هذا وترتبط الظاهرة الشعرية ارتباطًا وثيقًا بثنائية الحضور والغياب، فالحضور نقيض الغياب على المستوى المعجمي؛ ذلك لأن حضور الأول يقتضي غياب الآخر فلا يمكن للشيء أن يحضر ويغيب في آنٍ واحد، فالحضور "نقيض الغيبة"[1]، أما على المستوى السياقي الدلالي فالعلاقة تكاملية، وقد تنبه نقدنا القديم إلى هذه الظاهرة كما أورد (توفيق زياد 1929م-1994م) في كتابه عندما سُئل عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي (200هـ) لِمَ تُؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال:"إن كلامي لو كنت لا آمل فيه لإسماع الشاهد لَقَلَّ خلافي عليك ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والعابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتقييل وبقلة التلفت"[2]

فالحضور والغياب ظاهرة تراثية في النصوص الأدبية فالنصّ يطلق الحاضر لاستحضار الغائب والعكس تمامًا.

[1] الرازي، مختار الصحاح (ت: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، 1999) 167.

[2] توفيق زياد، مفهوم الأدبية في التراث النقدي (دار سرلس للنشر، تونس، 1985) 97.

وهذا الطرح القديم للظاهرة يكاد يقترب مع الفهم الحديث لهذه الجدلية الذي يُقر بوجود علاقة جدلية بين المحذوف والمثبت، وفي هذا المعنى يقول تودوروف:"هناك عناصر غائبة عن النص، لكنها إلى حد كبير حاضرة في الذاكرة الجمالية لقراء فترة معينة".[1]

فغياب أي عنصر في النصّ يستدعي حضورًا لهذا الغائب عند متلقيه.

كما لاحظ صلاح فضل أن التحليل الأدبي لأي نصّ شعري يعترضه قطاعات ثلاثة " أولهما يتصل بالمظهر اللغوي للنصّ، والثاني بالجانب النحوي بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذي يتضمن علاقات الحضور، والثالث بالجانب الدلالي الذي يمس بطبيعة الحال علاقات الغياب".[2]

وبهذا يعد الحضور عنده تشكيلاً في حين يعد الغياب دلالة لهذا التشكيل.

وتجدر الإشارة إلى أن العناصر الغائبة في النصّ لا تشكل خللاً في بنية النصّ؛ بل على النقيض تشير إلى حضور قوي يقع على القارئ ومتلقي النصّ مهمة سبر أغواره، والكشف عن مغاليقه، والبحث فيما وراء الكلمات، فالغياب في النصّ هو: " نتاج فعل القراءة الواعي بإمكانات الغياب ودلالاته في النصّ"[3]

وبذلك نستطيع القول بأن الظاهرة الشعرية تحاول القبض على المرجع الغائب من النصّ، والبحث عن هذا الغائب يستلزم البحث فيما وراء الحاضر وهو " استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النصّ الحاضر لإعادة بنائه وتركيبه وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن"[4] وهذا ما ستحاول الدراسة الكشف عنه.

ولذلك جاءت الدراسة موزعة في أربعة محاور أساسية، هي:

---

[1] Todorov، (Tzvetan): Poétique، Seuil، Paris، 1973، pp: 29- 30

[2] صلاح فضل، دراسة في النقد الأدبي (منشورات دار الكتاب العربي، دمشق، 2007) 67.

[3] سيد عبدالله، استراتيجيات الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي) مجلة ألف ع21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001)، 215.

[4] أحمد الزعبي، النص الغائب -نظرياً وتطبيقياً - دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب (ط1، 1993) 123.

المحور الأول: حضور الذات/ وغيابها

النصّ الأدبي ليس وليدًا بذاته؛ بل هناك مبدع أوجده وأخرجه إلى حيز الوجود، وقد تنبه النقاد إلى أهمية دور المبدع* في عملية خلق العمل الأدبي، ومدى تأثيره على المتلقي؛ وذلك "لأن القلوب تنجذب إلى الصدق والتعبير عن ذات النفس بكشف دلالاتها التي تختلج فيها"[1]

والنصّ الأدبي يستمد قوته وبلاغته وخصوصيته من شخصية مبدعه الذي ينبغي عليه أن يكون واعيًا بكل الإمكانات اللغوية المتاحة أمامه، وبكل ما يحدثه من تغيير أو ترتيب لمفردات اللغة"[2]

ومبدع مثل صالح يمسك جيدًا بحبال اللغة، كما ويجيد تطويع مفرداتها وتراكيبها بالطريقة التي يريد، وهذا ما كشفته نصوصّه التي تدل على سمو ذوقه الفني، وامتلاكه للأدوات الفنية، التي توحي إلى مرجعية ثقافية وفكرية متأصلة في ذات الشاعر، التي تحضر وتغيب في النصّوص تبعًا لمنهجية محددة، وفيما يلي استعراض لحضور الذات وغيابها في النصّوص.

أولًا: جاءت الذات حاضرة بقوة حضورًا مؤثرًا في نفس المتلقي من خلال استخدام صالح لـ:

1. **الضمائر بنوعيها المتصلة والمنفصلة:** هذه الضمائر التي لا تخلو في ذاتها من إبهام وغموض ذلك لأن " معنى الضمير وظيفي وهو الحاضر أو الغائب على إطلاقهما"[3] والشاعر يعمد إلى توظيف الضمائر بحسب رؤيته ليؤدي " وظيفته من خلال السياق الخارجي، أو الفضاء الشعري للنصّ "[4] وهذا يساهم إسهامًا كبيرًا في إثراء الدلالة.

وقد جاء حضور صوت الشاعر من خلال توظيفه لمجموعة من الضمائر المتصلة هي:

* اهتمت الدراسات الحديثة بالمبدع كمحور أساسي في عملية الإبداع، في حين أخذ بعض رواد المدرسة الأسلوبية بالاهتمام بالمتلقي من خلال نظرية التأثير أو نظرية القارئ في النص على يد (إيرز).

[1] محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) ط1، 1990)187.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور) بيروت، دار الكتب العلمية ، ط2 ، 1987) 323.

[3] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1979)111.

[4] محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي (غزة، دار المقداد للطباعة، ط2، د.ت) 92.

أ. **الضمير المتصل (ياء المتكلم):** فاستخدام هذا الضمير يؤكد حضور ذات الشاعر في لحظة الألم، فتراه يقول:

لا وقتَ لِي لأنامَ ملءَ سريرتي[1]

وأغطَّ في النسيانْ

سأعدُّ مرثاتي

فالحضور ماثل في الضمير المتصل **(لِي _ سريرتي _ مرثاتي)**، هذا الضمير الذي غيب النسيان والنوم، وجعل صوت الشاعر في حالة استعداد تام وكامل لإعداد المرثاة.

وفي موضع آخر يتحدث أيضًا بصيغة المتكلم المضاف إلى الأفعال:

أَمضِي إلى حيثُ انتِصافُ اللّيلِ[2]

يُسلمُني الخَريفُ لياقةِ الحُمّى،

ويَحملُني الصّهيلُ على مِدادِ البَرْقِ أسئلةً

إن مجيء صيغة المتكلم تؤكد حضور ذات الشاعر المستمرة والمتجددة، والتي عبرت عنها الأفعال المضارعة **(أمضي _ يسلمني _ يحملني)** الدالة على الحركة وعدم السكون، هذه الذات التي تأبى الانفصال عن الوطن.

وفي دفقة شعرية أخرى من الديوان يطالعنا صالح بقوله:

جئتُ أسقِي الغيمَ[3]

في ألقِ الفضاء الرّخوِ

كي تتنّزلَ الأمطارُ؟

أعيَتْني تفاصيلُ السؤالِ؟

---

[1] عبد الناصر صالح، ديوان مدائن الحضور والغياب، قصيدة البدوي (رام الله، منشورات بيت الشعر الفلسطيني، 2009) 13.

[2] السابق، قصيدة المائي، 17.

[3] السابق، قصيدة صوتي هناك، 37.

استَوقفتني الغانياتُ على صراط الجلّنارِ

إن التوظيف المستمر لياء المتكلم إنما يوحي إلى انصهار الذات المفردة في الكل الجمع، فهو لم يسق الأمطار وحده، ولم يعيه السؤال بمفرده بل هو يتحدث بروح الآخرين، فالوجع واحد والأمل أيضًا واحد.

وفي قوله أيضًا:

بيدي عصايَ وبعضُ أُغنيتي[1]
فهل سَيَؤمُّني نَخْلُ الجزيرةِ
كُنْ معي[2]
لي فيضُ أغنيةٍ تَبُزُّ
فَمَن يُقاسمُني انفجارَ البَرْقِ؟
ها لُغتي تَزِخُّ جراحَ شَهْوَتِها

فالحضور هنا ماثل من خلال ياء المتكلم **(بيدي _ عصاي)** فهذا الحضور يستدعي غائبًا ألا وهو الموروث الديني قصة عصا سيدنا موسى، كما أنه ماثل بقوله (**أغنيتي - يؤمني - يقاسمني - لغتي)** فالحضور للذات التي تستشرف الأفق وتأبى الرضوخ للواقع المرير.

وسيأتي اليوم الذي يؤمنا فيه نخل فلسطين وأغانيها ولغتها، فالكل يقاسمك انفجار البرق والانتفاضة.

ب. **الضمير المتصل (تاء الفاعل):** إن لمعان هذا الضمير يؤكد حضور الشاعر بقوة (**سرحتُ _ روضتُ _ شرعتُ _ هيأتُ _ أقمتُ _ أزحتُ**) وكأنه يأبى الانفصال لحظة عن وطنه وقضيته وهذا اللمعان ساهم في بناء النص واتساقه وانسجامه بما يعبر عن روح الجماعة.

[1] الديوان، قصيدة مدائن الحضور والغياب، 54.

[2] السابق، 57.

أنا البدويُّ سرّحتُ النجومَ على مناديلي،[1]

وروّضتُ الذئاب أليفةً لقبائلٍ رحلتْ

وفي موضع آخر من المدائن:

شرّعتُ النوافذ لاستضافتهِ،[2]

وهيّأتُ المدائحَ كي تلامسَ حسنهُ المجدولَ

وقوله أيضًا:

وأقمتُ في ساح الولاية قُبّتي[3]

وأزحتُ عن وجهي اللثامَ؟

إن المتأمل في هذه الأسطر الشعرية يلاحظ طغيان الضمير المتصل (تاء الفاعل)، الدال على المفرد (سرحت _ روضت _ شرعت _ هيأت...) وهذا الطغيان ليس سلبيًا كما قد يتوهم البعض؛ ذلك لأن صالح يستعير بالضمير المتصل أفعالًا استقرت في الوجدان الجمعي لأبناء شعبه، فالعلاقة حلولية حلّ فيها الضمير المتصل الدال على المفرد في الضمير الجمعي الغائب فهم وإن غابوا على مستوى الأسطر الشعرية، فإن حضورهم ماثل بقوة من خلال انصهارهم واتحادهم داخل نطاق الكل المجموع.

يطالعنا صالح في دفقات شعرية أخرى موظفًا هذا الضمير ولكن بتقنية التكرار، فيقول:

سئمتُ من بَوْحٍ يُعربِدُ إذْ توضأتِ الخُيولُ[4]

سئمتُ من لصٍّ تَسلَّحَ بالنَّزاهةِ

[1] الديوان، قصيدة البدوي، 13.

[2] السابق، قصيدة صوتي هناك، 38.

[3] الديوان، قصيدة صوتي هناك، 39.

[4] السابق، قصيدة المائي،20.

فهو بلجوئه إلى هذه التقنية يعبر عن دوافع نفسية، كيف لا وهو وأبناء شعبه سئموا من هذه المفارقات العجيبة تجاه قضيتهم العادلة.

وفي مكان ليس ببعيد، ما زال تكرار الجملة الفعلية سيد الموقف:

مللتُ التراتيلَ [1]

تزحَفُ ذاهلةً في الخسارةِ،

مثل نياشينِ قتلى الجنودِ

مللتُ تقاسيم حزني

مللتُ الصحاري وغَرْغَرَتي فوق كُثبانِها،

مللتُ صريرَ الكهوفِ

تكرر الفعل (مللت) أربع مرات، وهو وإن كان من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعًا إلا أنه يعمل على تهيئة الجو النفسي للقارئ وتنبيهه للمعنى المقصود فالتكرار لدى صالح يمثل "الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره"[2]

ج. **الضمير المنفصل (أنا):** لم نجد له حضورًا واسعًا بين دفتي الديوان، فالشاعر لم يوظفه بكثرة، إذ لا يمكن اعتباره ظاهرة دلالية سيطرت على صياغة النص، ومن ذلك قوله:

أنا البدويُّ سرّحتُ النجومَ على مناديلي،[3]

أنا البدويُّ،

لم أسجُدْ لطاغيةٍ

وفي موضع آخر:

[1] السابق، قصيدة معراج اللذة، 62.

[2] مصطفى السعدني، البنيات الشعرية في لغة الشعر العربي الحديث (مصر، منشأة المعارف، ط1، 1998) 172.

[3] الديوان، قصيدة البدوي، 14.

أنا العاشقُ الذائعُ الجرحِ،[1]
قد غَسلَ الثلجُ بين ضلوعي ثلاثينَ حزناً
ومملكةً للجنون..

حضور صوته هنا جاء من توظيفه للضمير (أنا) الخاص بالمتكلم المفرد، ولكن توظيف صالح له كان بهدف إثبات هويته ووطنيته، والأنا جزء لا يتجزأ من الجماعة، وهو إن عبر عن شيء فإنما يعبر عن التزام صالح بقضايا وطنه، وبالدور النضالي الملقى على عاتقه، فالشاعر ليس وحده عاشقا لوطنه وليس جرحه وحده غائر فهو يتحدث بصيغة المفرد إلا أنه ملتزم بذاته بوصفها روحًا معبرة عن مبدأ يكافح من أجله.

2_ **توظيف تقنية الحوار:** ينفتح الشاعر على مستوى حواري راقٍ، فيترك الباب مفتوحًا للتفاعل بعيدًا عن العزلة والانغلاق، وهذا الانفتاح جاء متعدد الأصوات داخل الأسطر الشعرية فقد جاء على لسان الفتى الصغير (الشهيد فارس عودة) [2]في مرثيته " وجه الغزالة ":

قال الفتى وهو ينفضُ أعباءهُ:[3]
ليس يأخذني النوم من يقظة السيفِ،
لا وقتَ للنومِ،
لا وقتَ للانتظارِ قليلاً لكي تعبر الحافلاتُ.
قالت له أمهُ:[4]
هل رأيت على السّفْح زيتوننا؟

[1] الديوان، قصيدة معراج اللذة، 61.

[2] فارس عودة: (1985_ 2000) طفل فلسطيني قتلته نيران الاحتلال الإسرائيلي قرب معبر كارني في قطاع غزة خلال الشهر الثاني من انتفاضة الأقصى عام 2000.

[3] الديوان، وجه الغزالة، 67.

[4] السابق، 70.

ذات يومٍ سيكبرُ
ذات نهارٍ ستجري القصائدُ في النهر.
والسماءُ البعيدةُ هل يعمر البومُ أبوابَها؟

فهنا حوار ذو وتيرة واحدة بين الفتى وأمه، هذا الفتى الذي ينفض أعباءه، ويمضي نحو الحياة ضارباً بعرض الحائط كل الصعاب، من هنا يبرز صوت صالح الذي يطرح قضايا وهموم شعبه فبحواره يعطي قوة دافعة لاستنهاض الهمم وشحذها.

لا يغيب عن بالنا ونحن نطالع هذا الحوار القائم على تساؤل خطابي يطرحه الشاعر على لسان الأم (**هل رأيت...**) الرؤية الاستشرافية التي يراها صالح لمستقبل أطفالنا (**ذات يوم.. ذات نهار**) كما أنه يرى نهاية للظلم (**والسماء البعيدة هل يعمر البوم أبوابها؟؟**).

وفي مقطوعة شعرية أخرى نجد أسلوب الحوار (الديالوج)، يطفو على الأسطر، باعتباره قوة دلالية وجمالية في الوقت نفسه، فصوته يقول:

يبادِرُني بالتحيّةِ [1]
يدنو من الرُّكنِ،
حيث أُجمّعُ أدعيَتي
في فصولِ الخواءِ
على ورقٍ جارحٍ
أترك الذكريات تسيل على حائطِ العمرِ
يدنو،
وآذار سنبلةٌ بين عينيهِ
ماذا كتبتَ على صخَبِ الليل في بردِ آذارَ؟
كنتُ على أُهْبَةِ الشعرِ

[1] الديوان، قصيدة يزهو بقامته،75.

أُغوي الفراشَ إلى حجرتي

فالحوار هنا قائم بين صوت الشاعر وشخصية عزت الغزاوي[1] (**يبادرني التحية**)، فالشاعر يستدعي غائبًا فارق الحياة، لكن آثاره ما زالت باقية ومؤثرة (**ماذا كتبت على صخب الليل في برد آذار؟؟**)

ثانيًا: غياب الذات الشاعرة

إن غياب الذات في نصّوص صالح ليس غيابًا حتميًا أو واقعيًا؛ بل هو "غياب استراتيجي"[2] والذات وإن غابت إلا أنها موجودة، وهذا أدى إلى تعزيز تجربته الشعرية والشعورية على حدٍ سواء.

فلتكتب قصيدتكَ الجديدةَ أيها البدويُّ[3]

ولتخلع هواجسَك القديمةَ،

وغياب صوته جاء من خلال تعبيره باستخدام ضمير غائب مستتر تقديره (**أنت أيها البدوي**) حيث جرد من الصوت الحاضر صوتًا غائبًا؛ بهدف الابتعاد عن الواقع لتصبح الصورة أكثر تأثيرًا وإيحاءً.

أما في قوله:

سَلِمتْ يمناكْ[4]

سَلِمتْ زهرةُ عمرك إذ تبدأُ

دورتُها

[1] عزت الغزاوي: (1951-2003) كاتب فلسطيني كتب عن معاناة الشعب الفلسطيني، اعتقلته قوات الاحتلال الإسرائيلي عدة مرات بسبب نشاطاته السياسية، حاصل على جائزة سخاروف لحرية الفكر عام 2001.

[2] أحمد الزعبي، النص الغائب (د.م، ط1، 1993) 14.

[3] الديوان، قصيدة البدوي، 7.

[4] الديوان، قصيدة سلمت يمناك، 31.

سلِمت عيناكْ.

سَلِمت كوفيتُكَ السمراءُ ونورُ

جبينكَ،

سَلِمت نظراتُك ثاقبةً تأتي

سَلِمت كفّاكْ

يلجأ صالح إلى تغييب الضمير (هي)، فالأصل (**سلمت هي يمناك، وهي زهرة عمرك...**) فهو يحيل الضمير إلى مجهول تمثل في الضمير الغائب، لكي يبتعد بالقول المباشر إلى الإيحاء والتكثيف؛ وذلك من أجل تحقيق تماسك نصّي وتعبيري منح الأسطر شرعيتها، هذه الشرعية تترجم واقعًا، فالضمير وإن كان مستترًا فهو عائد إلى كل ما هو فلسطيني بعينيه ونظراته وكوفيته السمراء.

ونستطيع القول بأن غياب صوت صالح هنا هو حضور قوي في أعماق ذاته رافضًا لكل أشكال الظلم والاستبداد.

المحور الثاني: حضور الأنثى / غيابها

استطاعت الأنثى أن تثبت حضورها المتألق دائمًا فهي لم تغب عن أي نصّ أدبي، وهذا الحضور يعود إلى التأثير الذي تتركه في مراحل التاريخ الإنساني على امتداد العصور.

وفي نصّوص صالح اتخذت الأنثى أكثر من صوت فهي الأنثى الشاعرة، الأنثى الحياة، الأنثى الأرض/ الوطن.

إن حضورها جاء من خلال الحوار الذي يجريه الشاعر بينه (ذاته) وبين المرأة الحاضرة/ الغائبة في ذات الوقت والذي عبر عنه باستخدام صيغة الماضي (**استوقفتني _ قلن _ فقلتُ**)

استَوقفتني الغانياتُ على صراط الجلّنارِ[1]

أتيْنَ من وادي الهناءةِ،

قلنَ لي:

[1] الديوان، قصيدة صوتي هناك،37.

هيّء خيامكَ للرحيلِ

فقلتُ: تشربُها بحارُ اللهِ

قلنَ: أمامكَ الطوفانُ

فاسترسلْ

وأيضًا في حواره مع روح الشاعرة الغائبة فدوى طوقان (1917م _ 2003م) فهي وإن غابت بكينونتها فهي حاضرة بدلالاتها وآثارها التي ما زالت باقية، فامرأة مثلها عصية على النسيان.

وحدكِ الآنَ،[1]

لا لستِ وحدكِ،

تغتسلينَ بماء العيونِ الأسيفةِ

إذْ جفّ ضِرْعُ الينابيعِ

.. لست وحدكِ،

تفتَتحينَ البياضَ على أفُقٍ

يتراوَح بين بكائيْنِ/

خلف الجدارِ خُطى الراحلينَ

واللافت في هذه الدفقة الشعرية أن صالح يميل إلى الطابع الحواري، فالشاعر جعل من اللغة السردية أداة أساسية في إنتاج شعريته.

والمتأمل لنصّوص المدائن يلاحظ وجود لفظة (امرأة) ولكن ليس بكثرة؛ ذلك لأنها في انزياح دلالي فهي تعبر عن معناها الحقيقي كامرأة تارة، وتارة أخرى تستعمل بمعنى مختلف عن معناها الأصلي، كما أن حضورها الكثيف في الأسطر الشعرية جاء من خلال إضمارها، الأمر الذي جعلها محلقة في فضاء النص.

وفي ذلك نراه يقول:

[1] السابق، قصيدة لم يبتعد صوتك المشتهى،44.

آهِ يا امرأةً من ندى الأقحوانِ [1]

تردّدتُ في وصف عينيكِ[2]

كان المساء ثقيلاً..

ولمّا أزل

أتوجّس رائحةَ الطيبِ فوق الجدارِ،

وحين يمرُّ وميضُ الستائر

تَفرشينَ الوسادةَ والذكرياتِ الصّدى

آهِ يا امرأةً من هديل النّدى،

عارياً من ذنوبي أتيتُ

يستهل صالح دفقته هذه بصيغة ندائية (**يا امرأة من ندى الأقحوان**) هذه المرأة الغائبة هي الأرض الخصبة الحاضر، فحضورها جعلها معادلاً موضوعيًا للأرض.

وحضور الأنثى جاء أيضًا من خلال تعبير الشاعر عن روح عزت الغزاوي* الذي كان متأثراً بمقولة للكاتب الإنجليزي (شكسبير 1564م _ 1616م) عن امرأة الصيف، فقال:

فمن يَنْشُد امرأةً،[3]

ويُترجِمها كالقرنفلِ طازجةً

في كتابِ الغوايةِ؟

آهِ يا امرأةَ الصيفِ

هل تشبهينَ نساء القصائدِ

---

[1] الديوان، قصيدة معراج اللذة، 59.

[2] السابق، 60.

* كان عزت الغزاوي متأثرًا بأعمال شكسبير الأدبية وهذا يظهر من خلال كتاباته الأدبية التي تناص بها مع شكسبير.

[3] الديوان، قصيدة يزهو بقامته، 72 _ 73.

في شعرنا العاطفيّ؟

المحور الثالث: حضور/غياب الزمان والمكان

تتفجر فاعلية الزمن الإنتاجية من مصدرين رئيسين هما: الزمان والمكان، فهما عنصران مهمان يشكلان فضاء النصّ، فعلى نبضات الزمان يسجل النص أحداثه، وفي حيز المكان تجري الأحداث.

وفي المدائن يستنهض صالح الأزمنة والأمكنة بحضورها تارة وبغيابها تارة أخرى.

أولًا: حضور / غياب الزمان

ويتجلى حضور الزمان عند الشاعر من خلال دلالاته العامة المتعارف عليها والتي تشير إلى مطلق الزمان كاستخدامه لألفاظ تدل عليه كقوله:

لا يجيءُ سوى السؤال المُرّ وسط خرائب الأعوامِ[1]
مثل عباءةٍ خضراءَ يُلقيها الإله
على سفوحِ الليلِ، كي تخْضَرّ

فلفظتا (الأعوام _ الليل) دلتا على الزمان المطلق الذي يحمل في ثناياه غياب الزمن المقصود والتي تسعى الأسطر إلى إثارته في ذهن القارئ، من أجل الكشف عن هذا الزمن الغائب، فالزمن الذي لم يصرح به هو زمن الاضطهاد، إنه زمن الظلم والقهر والألم والذي غيبه الشاعر ليترك للمتلقي الدور في اكتشافه والوصول إليه.

وحينما استخدم أيضا لفظة (العمر) في قوله:

أسلمتُ قلبي للغزالةِ،[2]
واستَويتُ على رصيفِ العمر
كي أتنفّسَ الصّعداءَ

[1] الديوان، قصيدة البدوي، 8.

[2] السابق، قصيدة صوتي هناك،36.

وقوله أيضًا:

والأصدقاء - يجيئون [1]

يتجهون إلى أول العمرِ

نجده قد تعمد إلى تغييب الزمن الفعلي المقصود من وراء هذا اللفظ، وترك المجال مفتوحًا للقارئ من أجل سبر أغوار هذه الأسطر، والوصول إلى الزمن المقصود، الذي يعد معادلاً موضوعياً للبقاء والوجود.

بيد أن الشاعر في بعض المواضع لجأ إلى تحديد هذا الزمان فهو لم يتركه مطلقا بيد متلقيه، فتراه يقول:

أيلول شهرُ المخاضِ[2]

وفاتحةٌ للبهاءِ الطليقِ

ومئذنةُ الضائعين

إن حضور شهر (أيلول) في هذه الأسطر قيد الزمن به، فأيلول هو شهر الخصب والنماء، هو زمن ولادة فارس عودة.

وفي موضع آخر:

وآذار سنبلةٌ بين عينيهِ[3]

ماذا كتبتَ على صخَبِ الليل في بردِ آذارَ؟

هذه الأسطر من مرثية صالح التي رثى بها الأديب عزت الغزاوي، فهو يشير إلى الدور النضالي الذي لعبه عزت الغزاوي من خلال كتاباته المناهضة والفاضحة لسياسة المحتل، فهو وإن أطلق لفظ الشهر (آذار) إنما أراد به أشهر السنة كلها، فقلم الغزاوي ينبض بنبض الزمن.

[1] السابق، قصيدة وجه الغزالة،67.

[2] الديوان، قصيدة وجه الغزالة، 69.

[3] السابق، قصيدة يزهو بقامته، 76.

ويمكن القول بأن هذه الإشارات المرئية للزمن في المدائن **(الأعوام _ الليل _ العمر _ الأيام _ أيلول _ آذار)** هي التي كشفت عن جدلية الحضور والغياب في زمن النصّ؛ إذ إن " المرئي قد يكتسب حضوراً ظليّاً ويدخل فعلياً في عالم الغياب وفي هذه الحالة تتحول لغة الحضور إلى لغة للغياب " [1]

ثانيًا: حضور / غياب المكان:

لم يعد المكان في النصّ الشعري يحمل معنى الحيز والحجم؛ بل أصبح هو "الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عملية الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشعورها، وذلك عبر عملية تجادل بينه وبين الذات"[2]، وصالح في نصّوصّه يعمد إلى استنطاق دلالات المكان التاريخية والحضارية، من أجل تعميق رؤيته الشعرية.

فالمكان إذن ليس "بناءً خارجيًا مرئيًا، ولا حيزًا محدد المساحة، ولا تركيبًا من غرف وأسيجة ونوافذ؛ بل هو كيان من الفعل المتميز والمحتوي على تاريخ ما"[3]

وقد شكل المكان حضورًا واسعًا وبارزًا في نصّوص صالح، فهو متجلي من خلال ما هو متحصل من الثيمات الدالة عليه بدلالات مفتوحة تدفع المتلقي للبحث عما وراء هذا المكان المفتوح كقوله:

ضاقت الغاباتُ وانفرطتْ عقودُ العمرِ[4]

وارتجّت عروشُ الغربة الحمقاءِ

إن استخدامه لمكان مفتوح **(الغابات)** مع الفعل الماضي **(ضاقت)** الدال على الضيق والانحسار يجعل القارئ يسأل نفسه: هل تكون الغابات ضيقة وهي متسعة المساحة؟

[1] كمال ابو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة) بغداد، مجلة الأقلام، ع5، أيار، 1989) 9.

[2] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001) 279.

[3] ياسين نصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسة نقدية (د.م، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) 8.

[4] الديوان، قصيدة صوتي هناك، 40.

إن ما دفع الشاعر للتعبير عن مكان مفتوح بدلالة الصغر هو الحالة النفسية التي يعبر عنها فالفلسطيني في غربته يرى كل الأماكن صغيرة ومنحسرة مقارنة بوطنه.

ويتخذ المكان عند صالح طابعًا سياسيًا له دلالاته، فيقول:

أيُّ صبيٍّ أنتَ القادمُ من [1]

حضنِ الخيمةِ

إن استدعاء (الخيمة) هو استحضار لحالات الوجع والألم، فالخيمة تحيل الفلسطيني إلى أيام الهجرة القاسية، تلك الأيام التي أجبروا فيها على ترك الأرض، واللجوء إلى الخيام.

ويعبر أيضًا :

مللتُ الصحاري وغَرْغَرَتي فوق كُثبانِها،[2]

مللتُ صريرَ الكهوفِ

مللتُ حريقَ الخطابةِ يلفَحني في الجنازاتْ.

مللتُ الهتافَ المُقنّعَ في المهْرَجاناتْ.

نجد صالح قد استدعى أماكن مفتوحة **(الصحاري - الجنازات - المهرجانات)**، مع الفعل الماضي **(مللت)** للتعبير عن البعد السياسي للمكان، فهو قد سئم من النفاق السياسي، وكأنه يوجه دعوة شعبية للتحرر من الانقسامات والتوحد تحت راية واحدة.

ولم تقتصر صورة المكان عند هذه الدلالات بل مثلت عند صالح حبًا داخليًا، ولدّت عنده معانٍ شعريةٍ، عبر عنها بقوله:

صرتِ غناءَ الحواكيرِ [3]

يَقْطُر،

[1] السابق، قصيدة سلمت يمناك، 35.

[2] السابق، قصيدة معراج اللذة، 62.

[3] الديوان، قصيدة لم يبتعد صوتك المشتهى، 49.

حول البيوتِ العتيقةِ

يستحضر الشاعر **(الحواكير)** و **(البيوت العتيقة)** أماكن الألفة والذكريات في الوطن، فهي تحمل دلالات نفسية باعتبارها ملجأً للدفء والأمان.

وأما قوله :

واعرُجْ بالقرى لمطالعِ الأفق الهلاميّ[1]

واكتبْ عن سلالاتِ المدائنِ

فالمكان هنا حاضر بشكله وملامحه وحضوره جاء ليعطي طابعًا للهوية الحضارية الفلسطينية المتمثلة ببيئة (القرى _ المدائن).

إن توظيفه للمكان المفتوح هو معادل موضوعي للحرية التي فقدها الشاعر وأبناء شعبه، من خلال ضياع المدن والقرى الفلسطينية بعد احتلالها.

[1] السابق ، قصيدة البدوي،10.

المحور الرابع: حضور اللغة وغيابها

اللغة هي الأداة التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن مقاصده ومضامينه، وهو لا يستخدم التصريح دائمًا ويبتعد عن التقريرية المباشرة، ويلجأ إلى الإشارات والعلامات داخل نصّه الأدبي فالنصّ الغائب عند صلاح فضل: " هو ما لم يذكره النصّ، ولكنه يتضمنه، والبحث في النصّ الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النصّ الحاضر بشكل أساسي فهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات"[1]

وتمثل حضور اللغة وغيابها بتوظيفه الكبير لظاهرة الاستفهام، التي مثلت ثيمة أساسية في المدائن، وذلك من خلال:

حضور الاستفهام وغياب الجواب

فالاستفهام ظاهرة فنية لها وزنها وقيمتها في النص الشعري، وهذه الظاهرة ليست وليدة عصرها بل هي أزلية قائمة منذ بدء الخلق باستخلاف الله لآدم على البشرية، لقوله تعالى: ﴿قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك﴾[2]

ويُعدُّ أسلوب الاستفهام من الأساليب اللغوية والبلاغية التي تضفي على دلالة التراكيب دقة المعنى، وانفتاحه إلى دلالة أخرى تعتمل في النفس وصولاً إلى إثارة فكر القارئ، فأدوات " الاستفهام والنداء تمرق من حدودها الضيقة وتتجاوز وظيفتها المحددة"[3]

[1] صلاح فضل، دراسة في النقد الأدبي، 53.

[2] سورة البقرة، الآية 30.

[3] رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة) (مصر ، منشأة المعارف، 1995) 210.

وقد جاءت نصوص صالح مكتنزة بكمٍ لا بأس به من التساؤلات الخطابية على النحو الآتي:

1_ **صيغة (مَنْ)** التساؤلية التخاطبية: جاءت ممتدة في توال منتظم في هذه الأسطر:

من سيخطبُ، بعد هذا اليوم، في قصر الخليفةِ؟[1]

من سيقرأُ شعره لينال جائزة الخليفة؟

من سيظْفرُ بالمشانق أو سينْعم بالخراجْ؟

وفي أسطر أخرى ما زال السؤال بـ(مَنْ) متربعًا:

فمنْ سيُكفكفُ حزنَ السماءِ ودمعَ القصائدِ؟[2]

من سيُجهّزُ للموت رقصَتَهُ؟

ومن سيُهدهِدُ وُجْنَةَ جرزيمَ، يَنْفضُ غربتَهُ

إن تكرار (مَنْ) الاستفهامية مع الفعل المضارع الدال على الاستقبال **(سيخطب _ سيقرأ _ سيظفر _ سيكفف _ سيجهز _ سيهدهد)** يفجر طاقة كبيرة تمارس فاعليتها في القارئ لاستفساره للإجابة، فمن الذي يستطيع أن يقوم بهذه الأفعال، إذن كل الاحتمالات مفتوحة أمام المتلقي ليستشعر الإجابات المحتملة.

كما تكرر السؤال بهذه الصيغة في مواضع أخرى، كقوله:

من يفركُ الحلَم لمّا يضيءُ فنارُ اللغاتِ المُعكَّرِ؟[3]

من يشتهي نَفْخَةَ الطينِ في جسد الماء

إن تكرار (من) الاستفهامية "مكن الظاهرة من أداء بعض وظائفها الماثلة في خلق أنغام تعكس الموقف العام"[4]، فهنا غياب للمشهد العربي أمام معاناة الفلسطيني.

[1] الديوان، قصيدة البدوي، 8.

[2] السابق، قصيدة لم يبتعد صوتك المشتهى،45.

[3] السابق، قصيدة يزهو بقامته، 77.

[4] عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر (رسالة ماجستير) (القاهرة، دار العلوم، 1979) 79.

2_ **صيغة (أي) الاستفهامية:** وهي اسم استفهام يطلب به تعيين الشيء، وتلزم الإضافة لإزالة الإبهام عنه إلى الاسم النكرة [1]، وكان قد تردد كثيراً في قصائد الديوان مسندًا إلى أسماء نكرة كما هو موضح:

فلأيّ موتٍ تنتمي؟[2]

ولأي ذاكرةٍ سترجعُ حين يدْهمك الضبابُ

وفي قوله أيضًا:

أيُّ صبيٍّ أنت الطالعُ من عَبَقِ[3]

الجرحِ

أيُّ صبيٍّ أنتَ الصاعدُ من جمرِ

الغربةِ

أيّ صبيٍّ أنت؟

أيّ صبيّ أنت؟

وقوله:

أي الدروبِ سيسلكها دمُهُ؟[4]

أي قنبلةٍ ستفجّر رأسَ الفتى

وتميطُ اللثامَ عن الجرحِ

أي متاريس يعبرها الطفلُ،

أيّ ميادينَ سوف يعانقُهُ رمْلها؟

أي طلحٍ سيلمسُ أهدابَه؟

---

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي (بيروت، دار النهضة العربية، 1974)35.

[2] الديوان، قصيدة البدوي، 11.

[3] السابق، قصيدة سلمت يمناك، 32.

[4] السابق، قصيدة وجه الغزالة، 66_ 76.

في أي زاويةٍ سيُعدُّ الكمين؟

الاستفهام هنا يعد بمثابة محفز يحفز العقل، ويعمل التفكير عند متلقي النصّ الذي قد يتوهم أن الغرض من الاستفهام هنا الإمعان في النهاية المأساوية المحتومة، بيد أن من يتأمل ما وراء الاستفهام يجد أن النصّ يطرح مجموعة من التساؤلات التي غرسها اسم الاستفهام ذو الحضور الكثيف، هذه التساؤلات يقف وراءها عوامل عدة أهمها محاولة استشراف المستقبل، فهو بتغييبه للجواب إنما يتأمل واقعًا أفضل لوطنه بعيدًا عن الموت والضباب والجرح النازف.

3_ **صيغة (هل) الاستفهامية:** وهي أداة استفهام تدخل على الأسماء والأفعال لطلب التصديق الموجب [1]، ويستفهم بها عن الجملة الاسمية والفعلية على حد سواء، وقد وظفت في بعض النصّوص وقد غاب جوابها على النحو الآتي:

فهل يُجدي البكاءُ المرُّ حين تُصادَرُ الكَلِماتُ؟[2]

وهلَّ نجمٌ بين مأذنتينِ

يُقرؤني السلامَ

فهل سَيَؤمُّني نَخْلُ الجزيرةِ [3]

إن نَزَفْتُ دمي

هل لا زلتَ مَشْدوهاً بأُفْقٍ زائفٍ؟

فالملاحظ على صالح أنه وظف صيغة (هل) في غير دلالتها الحقيقية، إذ قام بنقلها إلى دلالة الإنكار الذي يفيد التهكم **(هل يجدي البكاء، هل نجم...؟)** فهو يتهكم من هذا الحال وفي الوقت ذاته هناك تساؤلات الحنين إلى واقع أفضل عبر عنه بقوله:(**هل سيؤمني؟**)

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، 36.

[2] الديوان،قصيدة مدائن الحضور والغياب، 52.

[3] السابق، 54.

4_ صيغة (أين) الاستفهامية: عبارة عن ظرف يستفهم به عن المكان الذي حلّ به الشيء، سواء أكان هذا المكان حقيقيًا أو مجازيًا، ففي السطرين الآتيين:

<u>أينَ</u> أحبّتي؟[1]

وبكارَةُ العمرِ الذي يَمْضي على وَقْعِ المماللكِ

<u>أينَ</u> ناصيَةُ البلاغةِ؟

جاء الاستفهام بـ (أين) عن مكانين أولهما حقيقي (**مكان الأحبة**)، وثانيهما مجازي (**ناصية البلاغة**)، وهذا مفاده بأن الإحساس بالمكان قد يكون واقعيًا في عالمنا الملموس، وقد يكون خياليًا مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالأماكن المجهولة.

الخلاصة:

بعد أن طوفت الباحثة في ديوان مدائن الحضور والغياب، وتنقلت بين ثنايا أسطره للكشف عن ثنائية الحضور والغياب، خرجت بالنتائج الآتية:

1. هذه الثنائية (الحضور/ الغياب) تشير إلى دلالاتي التخفي والتجلي في النص؛ إذ إن صالح لم يصرح كثيرًا في أسطره الشعرية عن كل ما يعتمل صدره بل يعبر أحيانًا برموز وإشارات تستلزم من متلقيها إمعان نظره من أجل الكشف عما وراء كلماته.
2. إن دلالات الغياب المتخفية في النصّ نستطيع الكشف عنها من خلال دلالات الحضور فالحضور يحيلنا إلى الغياب، كما الغياب يحيلنا إلى الحضور.
3. إن موقف الشاعر من تجاربه الحية لم يعد محصورًا في منظوره الفردي، حتى ولو عُبر عنه بضمير المتكلم (الياء _ التاء) واستخدامه للضمير (أنا)؛ إنما تجاوز ذلك وامتد إلى الضمير الجمعي في حركته الرامية إلى احتواء مأساة الشعب الفلسطيني.
4. أفصحت الأسطر عن نوع من الدرامية المتمثلة بالحوار بين صوته الحاضر وصوت الآخر الغائب.

[1] الديوان، قصيدة المائي، 21.

5. جاء حضور المرأة وغيابها في المدائن ليعطي مؤشرًا على اتخاذها أكثر من صوت فهي الذكريات الغائبة، والأرض الحاضرة.
6. نجحت الصورة في ديوان المدائن في تجاوز نطاقها الحاضر _ زمانًا ومكانًا _ واجترحت وصولًا إلى نطاقات أوسع امتدت عبر الزمان والمكان.
7. تنضح نصوص المدائن بكم لا بأس به من الصيغ الاستفهامية المتعددة، والتي ترك جوابها غائبًا ليستحضره المتلقي.

وأخيرًا، يمكن القول بكل موضوعية: إن هذا الديوان هو نصّ ثري، يمنح المتلقي خصوبة متسائلة ومنتجة في نفس الوقت، ولقد حاولت الباحثة الغوص في أعماقها واستكشاف جمالياتها المتمثلة في الحضور والغياب، وإن كانت دراستها قد أسهبت حينًا وأوجزت أحيانًا أخرى، فقد كان ذلك من قبيل الالتزام المنهجي، ومع ذلك حاولت الإفلات من هذه المنهجية من أجل الولوج في هذا الإبداع الناصري.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

حسان، تمام. **اللغة العربية معناها ومبناها**. ط2. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

أبو حميدة، محمد صلاح. **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**. ط2. غزة: دار المقداد، (د. ت).

أبو ديب، كمال. "لغة الغياب في قصيدة الحداثة." **مجلة الأقلام**، ع (5)، أيار، 1989.

الراجحي، عبده. **التطبيق النحوي**. بيروت: دار النهضة العربية، 1974.

الرازي، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. **مختار الصحاح**. ط5. تحقيق: يوسف الشيخ محمد، بيروت: المكتبة العصرية، 1999.

الزعبي، أحمد. **النص الغائب - نظريًا وتطبيقيًا - دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب**. ط1. (د. م): (د.ن)، 1993.

زياد، توفيق. **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**. تونس: دار سرلس للنشر، 1985.

السعدي، مصطفى. **البنيات الشعرية في لغة الشعر العربي الحديث**. ط1. مصر: منشأة المعارف، 1998.

السكاكي. **مفتاح العلوم**. ط2. تحقيق: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية، 1987.

صالح، عبد الناصر. **ديوان مدائن الحضور والغياب**. رام الله: منشورات بيت الشعر الفلسطيني، 2009.

عبد الله، سيد. **استراتيجيات الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي)**. القاهرة: الجامعة الأمريكية، ع (2)، 2001.

عبد المطلب، محمد. **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**. (د.م): (د.ن)، 1990.

عقاق، قادة. **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001.

عيد، رجاء. **القول الشعري (منظورات معاصرة)**. مصر: منشأة المعارف، 1995.

فضل، صلاح. **دراسة في النقد الأدبي**. دمشق: دار الكتاب العربي، 2007.

الكبيسي، عمران. **لغة الشعر العراقي المعاصر**. رسالة ماجستير، القاهرة: دار العلوم، 1979.

نصير، ياسين. **إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسة نقدية**. (د.م): دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

Todorov, (Tzvetan). **Poétique, Seuil**. Paris: s.n., 1973