



مجلة جامعة الزيتونة الدولية - مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة الزيتونة الدولية

<https://journal.ziu-university.net>

30/03/2024

339-281 : ص.ص العدد العشرون : ISSN: 2958-8537 Issue: N20

Al-Zaytoonah University International Journal for Scientific Publishing

البنية السردية في ديوان "موت يشتهي الورد" حسن بن عبده صميلي

## The narrative structure in Diwan's "Death Craves Death" by Hassan bin Abdo Sumaili

الباحثة: عائشة محمد عريشي  
Aesah mohamd aresay

قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة جازان

[ff78ff@hotmail.com](mailto:ff78ff@hotmail.com)

## البنية السردية في ديوان "موت يشتهي الموت" حسن بن عبده صميلي

### المخلص

تناول البحث تقنيات البنية السردية في ديوان " موت يشتهي الموت " لحسن بن عبده صميلي، وقد تشكلت الشخصية في الديوان من خلال الشخصية الرئيسية، والشخصية الثانوية، والشخصية النامية، والشخصية الثابتة. وتجلّى التشكيل اللغوي من خلال الحوار، والتناص، وتنوع المشهد الحوارى بين الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، وقد استبطن الحوار الشخصية، وعبر عن أبعادها، ومكوناتها النفسية، واستدعى التناص الشخصية التراثية، من خلال التناص، واستخدم الشاعر تقنية الميثاقص. وأدى الحدث وظيفة فنية في تجلية المقومات السردية لدى حسن صميلي، وهناك حدث رئيس، بجانبه أحداث ثانوية ساعدت على نسج خيوط الحدث الرئيس، ودفعه نحو الأمام. وأسهمت البنية الزمنية في بناء الشخصية والارتباط بعناصر السرد الأخرى من خلال تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق، وتقنية إبطاء السرد وتسريعه. وحلّل البحث البنية المكانية التي ارتبطت بالشخصية ارتباطاً وثيقاً، وفارق المكان في معظم النماذج جغرافيته وهندسته، ونحا نحو الفنية والجمالية، وتنوعت الأماكن في الديوان بين أنماط المكان، وآليات توظيف المكان، والتشكيل الفني للمكان. الكلمات المفتاحية: البنية - الشخصية - اللغوي - الحدث - الزمن - المكان.

### Abstract :

The research dealt with the techniques of narrative structure in Diwan's "Death Craves Death" by Hassan bin Abdo Sumaili, and the character in Diwan was formed through the main character, the secondary personality, the developing personality, and the fixed personality.

The linguistic formation was manifested through dialogue, intertextuality, and the diversity of the dialogue scene between internal dialogue, and external dialogue, and the

dialogue has internalized the personality and expressed its dimensions, and psychological components, called intertextuality heritage personality, through intertextuality. The poet used the technique of metasis.

The event performed an artistic function in revealing the narrative components of Hassan Samili, and there is a major event, next to which secondary events helped weave the threads of the main event and push it forward.

The temporal structure contributed to building character and connecting to other narrative elements through the retrieval technique, anticipation technique, and narrative slowing down and acceleration.

The research analyzed the spatial structure that was closely associated with personality, and the difference of place in most models of geography and engineering, and tended towards artistic and aesthetic, and varied places in the Diwan between the patterns of place, mechanisms of employing the place, and the artistic formation of the place.

## المقدمة

تقوم النصوص الأدبية على عدة ركائز ومقومات، حسب الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وتُعتبر بعض هذه المقومات جزءاً من النظام البنائي لتلك النصوص، وما يمكن ملاحظته في النصّ الأدبي ظاهرة السرد، وعبر تتبّع السرد في الأجناس الأدبية نجد أن للقصة بأنواعها المختلفة الصدارة في استثمار السرد بمختلف تجلياته، والشعر رغم تكثيفه ونظام تصويره الخاص نجد للسرد حضوراً متميزاً فيه، وهذا على اختلاف الشكل الشعري (عمودي- تفعيلي- قصيدة نثر)، ومن خلال التجليّ الخاص للسرد الشعري، جاءت فكرة هذه الدراسة في تقصي تجليات السرد في ديوان "موت يشتهي الورد" لحسن صميلي.

ويكتسب هذا البحث عن البنية السردية في ديوان "موت يشتهي الموت" لحسن صميلي أهميته، من تميز الديوان بالجودة والتنوع، وتتجلى فيه قيم فنية وشعرية عالية، تحتم على الدارس أن يتناول شعر الديوان بالدرس والتحليل، كذلك فقد تضمن أشكالاً سردية مختلفة.

ويهدف البحث إلى التعرف على البنية السردية، وعلاقتها بالخطاب الشعري، وتحليل تجليات السرد في ديوان "موت يشتهي الورد" لحسن صميلي.

وتسعى الدراسة إلى المحاولة للإجابة عن بعض التساؤلات التي تكشف جوانب البنية السردية في ديوان "موت يشتهي الموت"، أهمها:

ما المقصود بالسرد؟ وإلى أي مدى تتجلى العلاقة بين البنية السردية، وبين الخطاب الشعري؟ وكيف شكّل حسن صميلى البنية السردية في ديوان "موت يشتهي الورد"؟

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على القراءة التحليلية للنصوص الشعرية للكشف عن البنية السردية في الديوان مناطق الدراسة.

أما الدراسات السابقة التي تناولت شعر حسن صميلى، فهي قليلة للغاية، فلم توجد إلا دراسة واحدة مستقلة عن شعر صميلى؛ هي:

شعرية الذات وارتحالها بين الانكفاء والانفتاح في ديوان "يقيناً يرشح الرمل" للشاعر حسن بن عبده صميلى، لعائشة قاسم محمد الشماخي، مجلة جسور المعرفة، مج8، ع3، 2022م.

وقامت الدراسة في الديوان على محورين: المحور الأول الذات المنفتحة، والمحور الثاني: الذات المنكفئة، وتجلت في المحور الأول الذات الفاعلة التي يشهد القارئ على صوتها، وبدأت الذات في المحور الثاني حيادية تقترب من الحدث الشعري، ثم ما تلبث أن ترتد وتتكفى على نفسها.. وبالطبع هذه الدراسة تخرج عن نطاق بحثي.

وقبل أن نلج عالم البحث، نتعرف على الشاعر، وعلى البنية السردية وعلاقتها بالشعر.

الشاعر هو: حسن بن عبده صميلى، ولد في منطقة جازان بالمملكة العربية السعودية عام 1988م، حصل على الماجستير في الأدب والنقد من جامعة أم القرى عام 2017م، وحصل على الدكتوراه من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض عام 2022م، ويعمل أستاذاً مساعداً للأدب والنقد بجامعة جازان، وحصد العديد من الجوائز المحلية والعربية.

وصدرت له مجموعات شعرية، هي: بسملة على كتيب وطن - يقيناً يرشح الرمل - موت يشتهي الورد، نزهة في فناء الشك<sup>(1)</sup>.

أما السرد فهو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال<sup>(2)</sup>.

ومن هنا، فإن السرد أي شيء يسرد حكاية أو قصة سواء كانت حقيقة أم خيالاً، بصرف النظر عن وساطتها سواء كانت في اللغة الفصحى أم العامية، شفاهة أم كتابية أم إحياء أم إشارة، أم بوساطة صورة متحركة أم ثابتة، أم أية أداة

<sup>1</sup> - ينظر: عبير يونس، حسن صميلى آفاق اللغة تتجدد مع كل ولادة شعرية، مجلة المجلة اللندنية، 11 مايو 2023.

<sup>2</sup> - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، 2، ص 198.

أخرى تحمل في داخلها حكاية، كالكلام العادي بين الناس الذي يسرد روايات أو قصصًا أو الأفلام أو السينما أو الرسم أو النحت أو التاريخ وغيرها (1).

أما البنية السردية فتقوم على العلاقات بين اللغة والحوار، والحدث، والمكان والزمان، وارتباط الشخصيات بالزمان والمكان ارتباط وثيق، وهذه الشخصيات هي التي تؤدي الحوار، وتنسج خيوط الحدث، وهذه العناصر مجتمعة هي التي تتكون منها البنية السردية.

وتتفاعل هذه العناصر جميعًا داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفية وواقعية وجمالية تحمل رؤى فلسفية أو طرحًا اجتماعيًا، يمزج بين الشعرية والسردية (2).

وإن محاولة البحث عن الجوانب السردية في النص الشعري، "هو محاولة الكشف عن تجليات ومظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النسق الشعري، والمتمثلة أساسًا في الحوار، والحدث، والمكان، والزمان، وذلك ما يكرس لفكرة تداخل الأجناس الأدبية، ومع هذا التداخل يبقى النص الشعري السردى مختلفًا عن النص القصصي والروائي، من حيث لغته الفنية، وأسلوبه" (3).

وتتصف البنية السردية في النص الشعري الذي يُسمى بالقصيدة السردية بوجود صوت الراوي، الذي يؤدي مهمة عرض الأحداث، وتصوير المواقف وفقًا لرؤية ومنظور خاص، وتكون القصيدة فضاءً للحكي، ورصد حركة الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأماكن، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن (4).

وقد وُفق حسن صميلي في إثراء نصه الشعري بالتقنيات السردية، وهو ما نعرضه، من خلال خمسة مباحث رئيسة؛ هي: تشكيل الشخصية، والتشكيل اللغوي، وبنية الحدث، وبنية الزمان، وبنية المكان.

1 - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ط1، ص19.

2 - أحمد مداس، السرد في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب، العددان 10، 11، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، يونيو 2012، ص70.

3 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998 م، ص256.

4 - ينظر: محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية نماذج من الشعر الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب،

العدد 10، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، ديسمبر 2016، ص6، 7.

## المبحث الأول: تشكيل الشخصية

تُعَدُّ الشَّخْصِيَّةُ في العمل السردِي "وحدة متكاملة ذات تأثير ديناميكيّ في المجال الذي تُوجد فيه، ويُعتبر التَّأثير بين الشَّخْصِيَّةِ وعالمها الخارجي متبادلاً بصفة مستمرة ودائمة؛ حقيقة إنها مزودة ببعض النزعات الوراثية؛ إلا أن هذه النزاعات قابلة للتعديل والتغيير بحكم الظروف المحيطة بها<sup>(1)</sup>.

والشخصية السردية " أهم عنصر مفرد من عناصر العمل السردِي"<sup>(2)</sup>، وهي " أحد العناصر الرئيسة التي تتجسد بها فحوى القصة"<sup>(3)</sup>.

ويختلف بناء الشخصية من أديب إلى آخر، وقد يختلف هذا البناء من نصّ سردي إلى نصّ آخر عند الكاتب ذاته؛ فلكل " نمط من أنماط الشخصيات طريقته الخاصة في الظهور ... وكل نمط يتفق، وأساليب خاصة؛ تلجأ إليها الشخصيات للدخول في الحكمة"<sup>(4)</sup>.

وللشخصية فائدة كبيرة للشاعر وللمتلقي فالشاعر يحتاج لها ليستطيع التحرك داخل النص فنراه يصول ويجول ويرتب الأحداث وينتقل بواسطتها في الزمان والمكان الذي يريده أيضاً، ويستطيع المتلقي أن يتفاعل مع هذه الشخصية ويسقطها على نفسه عندما يمر بشخصية مشابهة لشخصيته، وهو نفسه أيضاً يحاول أن تكون نموذجاً له إذا كانت هذه الشخصية جيدة تسعى للمثالية والفضيلة<sup>(5)</sup>.

وشعر حسن صميلي، يوحى ولا يصرح، يشير ولا يبوح، يقوم على الترميز، ومن ثمّ لا تظهر أبعاد الشخصية بصورة واضحة، بل يعتمد على تشكيل الشخصية من خلال أنواعها، وسوف أدرس هذه الأنواع من خلال أربعة محاور؛ هي: الشخصية الرئيسة، والشخصية الثانوية، والشخصية النامية، والشخصية الثابتة.

### 1- الشخصية الرئيسة

تُدعى الشخصية الرئيسة "شخصية القصة الأولى Protagonist ... هذه الشخصية الأولى: الشخص موضع الإعجاب الذي يجسد بعض مُثُلنا؛ فإن عرفنا فيه مشابهة قوية لأنفسنا، أو إذا كانت ظروفه ومعضلاته تشبه ظروفنا ومعضلاتنا؛

1 - محمد إفرخاس، سيكولوجية الشخصية بين تنمية الأبناء وبناء المجتمع، دار نينوى، دمشق، 2011، ص 119 .

2 - ديفد لودج، الفن الروائي، ترجمة، ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 78.

3 - لين أولتنبيرند، الوجيز في دراسة القصة، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1983، ص 128.

4 - فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة، عبد الكريم حسن، و سمير بن عمّوه، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 102.

5 - ينظر: جواهر أحمد مسلم، تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2021، ص 36، 37.

قرنًا أنفسنا به، وفي معنى ما؛ نعاني فيه التجارب نفسها التي يعانينا، وهذه المعرفة، أو التمييز؛ تُدعى أيضًا التقمص العاطفي" (1).

وهذه الشخصية تمتاز بالثراء الفني، يختارها الكاتب، لتمثل ما يريد تصويره، أو التعبير عنه من أحاسيس أو أفكار، وتتمتع بالاستقلالية في الرأي، والحرية في التحرك داخل النصّ السردى، وهي شخصية قوية ذات فاعلية، كلما منحها السارد كثيرًا من الحرية، وجعلها تتحرك، وتتمو وفق قدراتها وإرادتها (2).

وتتسم هذه الشخصية " بالفاعلية والنمو والاستقلالية في رأيها، كما أنها مسؤولة عن تجسيد الحدث، وبالتالي فهي تُعتبر شخصية صعبة التكوين" (3).

ونلاحظ الشاعر راويًا، وشخصية رئيسة في قصيدة "امتلاء بظلّ مرتبك":

لَمْ أَرْتَبِكْ..

كُنْتُ أَهْدِي عَلَّ نَافِذَةً

سَتَحْجِبُ الْكَائِنَ الْمُخْبِوءَ وَالسَّكَا

وَحَيْنَمَا تَلْتَقِي نَارٌ وَحَارِسُهَا

سَتُحَمِّي الذَّاتَ

إِنَّ الذَّاتَ مَحْضُ بُكَاءٍ

وَحَيْنَمَا جَنَّةٌ

تَتَنَالُ فِي مَلِكٍ

الْجَنَّةُ الْآنَ تَهْدِي طِينَتِي الْمَلَكَا

مُسْتَوْطِنًا لِرُفُوفٍ

ثُمَّ مَنْ عَبَّرُوا عَلَى الْبَيَاضِ

وَدَرَبِي يَعْبُرُ الشَّرَكَاءَ (4)

1 - لين أولتبيرند، الوجيز في دراسة القصة، ص 128، 129.

2 - ينظر: سميرة معز، بناء الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية " طيناء وبعض قصص أخرى لباديس فوغالي " أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2012، ص 34.

3 - علا العتابي، عناصر القصة القصيرة، موقع موضوع شبكة الإنترنت، 22 /10 /2008.

4 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2018، ص11.

تتوافر في النصّ عناصر السرد، فالحدث الرئيس هو ارتباك الظل، والمكان الجنة والدرب، والزمن/ زمن السرد الزمن الآني، والشاعر هو الراوي والشخصية الرئيسة في آن واحد، وتوجد ذاته معادلاً لظله المرتبك الذي يحاول أن ينفلت من شركه، وشخصية الملّك شخصية ثانوية في النصّ وقد قدم الراوي شخصية الشاعر/ الشخصية الرئيسة بضمير المتكلم، وقدم الذات/الظل المرتبك، والملّك بضمير المخاطب.

وتقديم الشخصية بضمير ما، له وظيفة فنية في السرد، حيث " إن وظيفة الضمير تساعد المتلقي على تحديد زاوية الدلالة؛ لأن ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية... بينما يختص ضمير الخطاب بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بكونه التماساً وعظيماً؛ أما ضمير الغائب، فيفتح المجال بشكل أقوى أمام الوظيفة المرجعية" (1). فضمير التكلم أظهر مشاعر الشخصية الرئيسة/ الشاعر، وكشف عن انفعالاته تجاه الآخر الذات/ الظل المرتبك، بينما كشف ضمير الخطاب تأثير الذات على الشاعر ومدى تعلقه بها، فهي هو، فيحاول أن ينجو بها من عالم الارتباك والحيرة، ويعبر الشّرك. وتتجلّى الشخصية الرئيسة في مقطوعة "ماء":

سَيِّدَةَ الْمَاءِ الْأَزْرَقِ  
وَالْمَاءِ الْأَبْيَضِ  
وَاللَّامَاءِ .  
إِنِّي أَسْأَلُ  
فِي شُرْفَاتِكَ بَعْضَ شَتَاءِ  
إِنِّي شَيْءٌ  
يَبْتَكِرُ الشَّهَقَةَ  
ثُمَّ يَخُونُ الْأَشْيَاءَ (2)

<sup>1</sup> - رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998، ص 32.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 20.

هذه المقطعة نصُّ سردي قصير، وتبدو سيدة الماء الشخصية الرئيسة في النصِّ، وتظهر هيمنتها من خلال حوار الشاعر لها، والراوي يهمل شخصية الشاعر، ونراه يتسوّل سيدة الماء، ويبدو شيئاً، وتتكبر شيء يُظهر مدى هيمنة الشخصية الرئيسة على النصِّ.

وتبدو حاجة شخصية الشاعر إلى سيدة الماء من خلال أن في الماء كل شيء حيّ، فهي بالنسبة له طوق النجاة، لكن تبدو المفارقة في نهاية النصِّ أن الشاعر الذي تحول شيئاً، يخون الأشياء، أي يخون نفسه، وهنا يحبط توقع المتلقي، ويكسر أفق توقعه، ولم يستطع مجابهة الشخصية الرئيسة، فلا ثمة صراع خارجي، فالصراح داخلي، داخل الذات نفسها. ومن نماذج الشخصية الرئيسة قول الشاعر في قصيدة "شقوق على اشتها الصخر":

وَيَفِيقُ

مِنْ خَيْبَاتِهِ الْخُبْلَى

لَقَدْ أَفْنَى الْمُرِيدُ

بِكُلِّ دَرْبٍ ضَعْفَهُ

وَتَقُولُ بَعْضُ مَا تَمِ

وُلِدْتَ عَلَى جَسَدِ الْفَتَى:

قَدْ كَانَ يُشْبِهُ خَوْفَهُ<sup>(1)</sup>

نلاحظ في هذا النصِّ الشاعر هو الراوي، والفتى هو الشخصية الرئيسة، والمريد شخصية ثانوية، وعنوان النصِّ "شقوق على اشتها الصخر"، والشقوق ضعف ووهن، وبالتالي جاءت الشخصية الرئيسة مصابة بالخيبة، ولم تكن خيبة الفتى واحدة، بل وصفها الراوي بصيغة الجمع (خيبات) والجمع يدل على الكثرة، وتعميقاً للمعنى، وتكثيفاً للدلالة، وصف الراوي الخيبات بلفظ (حبلَى).

وجاءت الشخصية الثانوية المريد ظلّاً للشخصية الرئيسة وكاشفة ضعفها، فالمريد عند الصوفية " هو تابع مطيع أمين لشيخه بشكل تكاد تنتفي فيه شخصيته تماماً، فلا رأي له فيما يتلقاه، ولا يستطيع أن ينخرط في طريقة أخرى أو يعترض على أمر قائم، فمن اعترض امترض، كما يقول المتصوفة، ومن تمادى في اعترضه طرد من الطريقة وفق المدد"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص46.

<sup>2</sup> - عمار على حسن، الشيخ والمريد الاستبداد في الطرق الصوفية، جريدة الكويتية، 2009/7/21.

ومن ثمّ فقد تجلّت الشخصية الرئيسة التي منيت بالخيبات؛ من خلال شخصية المرید الضعيفة المسلوبة الإرادة أمام شخصية أستاذه، فقد أفنى هذا المرید بكل الدروب ضعفه ووهنه، ومن هنا يكون الشاعر نجح في توظيف الشخصية في النصّ توظيفاً فنية في خدمة النصّ الشعري السردى.

## 2- الشخصية الثانوية

ومما لا شك فيه أن الشخصيات الرئيسة تستدعي شخصيات أقل منها أهمية؛ فثمة " وظائف أخرى لشخص ليست جوهريّة؛ كالتى تكون عليه الشخصيتان الأولى وخصمها، وبسبب هذا قد تظهر تلك الشخص الثانوية، أو لا تظهر في أية قصة معينة، وغالباً ما يجد الكاتب من المناسب، والممكن درامياً أن تكشف الشخصية الأولى، أو شخصية أخرى رئيسة آراءه وآماله ببحثها مع شخصية أخرى تعرف بالمؤتمن... وقد يجري تصوير شخصية ثانوية غير متميزة وجامعة؛ لكي يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الأولى تصويراً واضحاً؛ بطريق المقابلة ( فالضد يظهر حسنه الضد)، ونمو الشخصية المتطورة قد يُقاس بالثبات الذي يمثله الشخص الجامد، وتعرف مثل هذه الشخصية الثانوية بالمغاير " (1).

ولا ينبغي التقليل من الشخصية الثانوية أو المساعدة؛ فهي تقوم بدور بارز في تجلية الشخصية الرئيسة، وإبراز الدور الذي تقوم به، فمن خلال الشخصية الثانوية يصنع الكاتب الحدث والحبكة (2). وتبدو الشخصية الثانوية في قصيدة اصطلياد لفتى مخبوء:

وَأَنَا وَأَنْتَ

نَدْرِبُ الشَّرَفَاتِ

صَلَّصَالُ القُنُوتِ إِذَا تَقَرَّرَ ظِلُّهُ

مُدُّ أَطْفَافَ عُرْفِ المُنْتُولِ

شُحُوبَهَا العَبَثِيِّ

لَمْ يَعْبُدْ ظِلَامَ لَيْلِهِ (3)

<sup>1</sup> - لين أولتبيرند، الوجيز في دراسة القصة، ص 140، 141.

<sup>2</sup> - ينظر: سعد عودة حسن عدوان، الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية" دراسة في ضوء المناهج النقدية"، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2014، ص 15.

<sup>3</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 23.

تتجلى الشخصية في النص من خلال ثنائية الأنا والآخر، الأنا الشاعرة هي الشخصية الرئيسة في النص، والآخر (أنت) هو الشخصية الثانوية، وإن كان الشاعر يمثل الشخصية الرئيسة والفاعلة في النص، ويمتلك زمام المبادرة، إلا أنه في حاجة إلى شخصية ثانوية، ومساعدة يحرك من خلالها الأحداث، ويأتي الصلصال بطينته شخصاً، وليس شيئاً، فهو المعادل الموضوعي للإنسان في نشأته الأولى، وخلقه من طين، أو من حمأ مسنون، وبالأحرى فالصلصال معادل لشخصيتي السرد (أنا - أنت)، وعلى أية حال فقد أدت الشخصية الثانوية وظيفه فنية في النص. وتتجلى الشخصية الثانوية في قصيدة "ثلاثيات الرمل والحصى":

أَفْرُ

مِنْ عَرَقِ الْفَانُوسِ

صَوَّبَ خُطَى أُمِّي

فَيَلْقُنِي فِي الرَّحَلَةِ اللَّصِّ

أَفْرُ

مِنْ سَفَرِ التَّأْوِيلِ

لِلْقَدْرِ الْعَارِي

فَيَمْتَلُ فِي التَّغْرِيبَةِ النَّصِّ<sup>(1)</sup>.

الشاعر هو الراوي والشخصية الرئيسة في النص، والأُم واللص شخصيتان ثانويتان، الشاعر يفر من سفر التأويل، ويترك مهمة تأويل النص للمتلقي؛ عبر القراءة الواعية، والراوي ذكر في نهاية النص العبارة الشعرية (فَيَمْتَلُ فِي التَّغْرِيبَةِ النَّصِّ)، والتغريبة: الغربية والرحيل، و"التغريبة الفلسطينية" من أشهر قصائد الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان التي صور فيها معاناة الشعب الفلسطيني.

ومن خلال القراءة التأويلية، تكون الشخصية الرئيسة في النص تتنوع بقناع الشعب الفلسطيني، وشخصية الأُم ترمز إلى فلسطين، وشخصية اللص ترمز للمحتل الغاصب، تكون شخصية الأُم هي موطن الصراع في النص بين الشخصية الرئيسة، وبين الشخصية الثانوية/ شخصية اللص.

ومن نماذج الشخصية الثانوية أيضاً قول الشاعر في قصيدة "إنسان الفلاة":

يَا رَفِيقِي

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص79.

لَذَّةُ أُخْرَى بَعَيْبِكَ تَرْتَدِينِي  
نَمُّ أَلْتَهْمِ ارْتِبَاكِي فِي وَعَاكَ  
أَحْتَسِي نَخْبًا مِنَ السِّفْرِ الْمُقَدَّسِ  
بَعْضَ حَشْرَجَةٍ تَضِيقُ وَلَا أَضِيقُ.<sup>(1)</sup>

الشاعر هو الراوي والشخصية الرئيسية، وشخصية إنسان الفلاة شخصية رئيسة أيضًا، وشخصية الرفيق شخصية ثانوية، والشاعر يريد أن يعبر عن أفكاره من خلال حوار مع الشخصية الثانوية، والشخصية الثانوية تمثل الإنسان المعاصر الذي يعاني أزمت عصره، ونمزق ذاته، وتشظي نفسه، والشاعر يتماهى في إنسان الفلاة، أو بالأحرى إنسان العصر الماضي إبان قوة الأمة ونهضتها، ومن هنا يجد الشاعر لذة في غياب الرفيق، والشاعر يضيق برفيقه الذي يمثل جيلًا بأسره، وضيق الشاعر ما هو إلى ضيق إنسان الفلاة، أو الجد الذي ملك الدنيا، وفتح البلاد من أقصاها إلى أقصاها، ومن هذا المنطلق أنهى الشاعر قصيدته بقوله:

قَدْ كَانَ إِنْسَانُ الْفَلَاةِ بِنَا يَضِيقُ<sup>(2)</sup>

### 3- الشخصية النامية

يقابل الشخصية النامية الشخصية الثابتة أو الجامدة، فقد " نميز كذلك بين الشخوص الجامدة والنامية؛ أن الشخصية الجامدة؛ تبقى في جوهرها غير متغيرة خلال القصة؛ فليس من المحتمل أن ترتبط ارتباطًا مباشرًا بتغيرات العلاقات البشرية التي هي في صميم القصص، وقد تقوم بدور مؤازر في الفعل القصصي، ففي الفعل القصصي؛ يوجد شخص متطور؛ فهو الذي يتطور في شخصيته، أو ينمو إلى مستوى من إدراك بالحياة " <sup>(3)</sup>.

ومن ثمَّ فهي الشخصية " المعقدة التي لا تظهر للقارئ معالمها وأبعادها؛ إلا مع آخر صفحات القصة، وهي تلك الشخصية التي تتفاعل مع الأحداث؛ فتسيرها وتسير معها، وتتطور بتطور الحدث القصصي، وتتضح أبعادها شيئًا فشيئًا؛ حتى تبدو بصورتها العامة مع آخر صفحات العمل القصصي " <sup>(4)</sup>.

ونذكر من نماذج الشخصية النامية في الديوان قول صميلي في قصيدة " ما لا يعرفه الموتى":

قَدْ كَانَ مِثْلَ الْقُبْرَاتِ الْبَيْضِ

1 - المصدر السابق، ص 87.

2 - المصدر السابق نفسه، ص 88.

3 - لين أولتبيرند، الوجيز في دراسة القصة، ص 136، 137.

4 - محمد نصر عباس، البناء الفني في القصة السعودية " دراسة نقدية تحليلية"، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983، ص 32.

يَسْرِقُ حَطْوَهُ  
بَيْنَ اِزْتِطَامِ الْبَحْرِ وَالْبَحَّارِ  
يَنْتَرِعُ اِنتِبَازِ الرِّيحِ  
يَرْمُقُهُ الدُّخَانُ مِنَ الْبَعِيدِ  
وَكَانَ اَكْبَرَ مِنْ مَجَابَاتِ اِحْتِمَالِ مُتْرَفٍ  
وَالآنَ يَدْفِنُهُ السَّمَاوِيُّ الْقَرِيبُ عَلَى الصَّهِيلِ  
وَلَا صَهِيلٍ.<sup>(1)</sup>

الشاعر / الراوي والشخصية الرئيسية في النص لم يحدد لها الشاعر اسماً، بل جاء الحديث عنها بضمير الغائب، ومع ذلك هذه الشخصية هي شخصية نامية متطورة، ولم تبقَ على حال واحدة، تقاوم الثبات والجمود، وقد بدأ الراوي القصيدة بالانزياح الأسلوبي عن الحقيقة إلى المجاز من خلال تشبيه الشخصية بالقبرات، ويكتف الراوي الدلالة بجملة (يَسْرِقُ حَطْوَهُ).

ويتحرك بين البحر والبحَّار، وينابذ الريح، وأفعال التفضيل (أكبر)، يعبر عن نمو الشخصية وتطورها، وتظل الشخصية متطورة نامية حتى ناهية النص، فيبدأ كل فقرة بسطر شعري يدل عن نمو الشخصية ثم يتناسل السطر في الفقرة، مثل قول الشاعر:

قَدْ كَانَ يَنْصِبُ خَيْمَةَ الْأَلْوَاِحِ<sup>(2)</sup>  
قَدْ كَانَ يُوقِظُ إِثْمَهُ<sup>(3)</sup>  
قَدْ كَانَ يَفْتَرِشُ السَّوَادَ عُرُوقَ شَتْلَتِهِ الْيَتِيمَةِ<sup>(4)</sup>

والنص مكون من أربع فقرات هذه بدايات كل فقرة في الفقرات الثلاث الباقية في النص، والفعل المضارع يدل أشد الدلالة على نمو الشخصية فقد تكرر الفعل الماضي خمس مرات في النص، بينما تردد الفعل المضارع إحدى عشرة مرة، والفعل المضارع يفيد التجدد والاستمرار.

وتتمو الشخصية في قصيدة "رسل من سلالات القصيدة"، حيث يقول الشاعر:

1 -- حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص82.

2 - المصدر السابق، ص82.

3 - المصدر السابق نفسه، ص83.

4 - المصدر السابق نفسه، ص83.

نَزَعَ الْمُرِيدُ  
جَمَاجِمَ الشَّجَرِ الْمُعْبَدِ  
وَاسْتَحَالَ غَمَامَتَيْنِ مِنَ النَّصُوفِ  
غَابَتَيْنِ مِنَ الْعُرُوجِ  
وَوَغَابَةُ الْإِغْوَاءِ تَرْكُضُ فِي الدُّخَانِ لِنَمْلَاءُ  
وَنَزَعَتْ وَجْهِي  
مِنْ سُلالاتِ الْأَوَائِلِ  
مِنْ بَقَاءٍ كَانَ يَلْقَى فِي السُّقُوفِ  
وَمِنْكَ يَا عَرَقًا يُسَافِرُ فِي نَشِيجِ الْمَدْفَأَةِ.<sup>(1)</sup>

رأينا شخصية المرید - من قبل - شخصية جامدة ثابتة؛ تفني في شخصية الشيخ، ويصوره الراوي في هذا النص شخصية نامية متمردة على واقعها فتخرج من عباءة الشيخ، وتنزع جماجم الشجر، لتتحول الجماجم سحابتين من التصوف، وغابتين من العروج، فيسبق أستاذه فيعرج إلى سماء التمرد على التبعية الصوفية، عبر فعل الغواية. وتأتي شخصية الشاعر في نهاية النص شخصية نامية، فكما تمرد المرید على واقعه، تمرد الشاعر أيضًا على واقعه، وراح ينزع وجهه من سلالات الأوائل، ويتماهي في الماضي، حيث مجد الأمة، فتكون العودة إلى الماضي فاتحة الغناء، والبقاء في الحاضر نهاية البكاء.

ومن نماذج الشخصية النامية أيضًا قول الشاعر في قصيدة "ظلال يحرسها الخراب"

يَمْشِي قَلِيلًا  
نَمْ يَسْقُطُ قَلْبُهُ  
قَدْ كَانَ يَحْمِلُهُ بَعِيدًا دَرْبُهُ  
قَدْ كَانَ يَقْرَأُ صَفْحَتَيْنِ مِنْ  
الْكِتَابِ الْجَدْبِ،  
حَتَّى لَا يُوَارِي جَدْبُهُ  
وَهُوَ الْمُسَيِّجُ بِالظَّلَالِ وَكَلَّمَا

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص94.

## هَبَطَتْ طُيُورٌ جَاءَ يَهْدِي عُشْبُهُ<sup>(1)</sup>

الشاعر في القصيدة هو الراوي، بينما الشخصية الرئيسية النامية في النص، لم يحدد اسمها، ومن ثمّ فستستخدم الشاعر ضمير الغائب، لتبقى الشخصية سالحة؛ لأنّ تتلبس أي شخص، فالشخص يمشي، يسقط قلبه، يبعده دربه، ولا يذكر الشاعر إلى مكان يبعده هذا الدرب.

ويقرأ في كتاب الجذب، وبقي جذبه لا يُمَحَى، وهو محاط بالظنّ، والجذب هو جذب حياة الإنسان، وتنمو الشخصية في النصّ، فيخبرنا الشاعر أن غول الموت ينتظره، ويرى الشاعر - من وجهة نظره - أن نهاية الحياة كذبة، ويكشف الشاعر في نهاية النصّ أن الشخص:

## مَاضٍ إِلَى الْأَبَدِ الْخَرَابِ<sup>(2)</sup>

والشخصية النامية ما هي إلا شخصية الإنسان ورحلته في الحياة الدنيا إلى النهاية المحتومة التي لا فرار منها، وهي حياة كلها صراع، تنتهي إلى سكون أبدي.

### - الشخصية الثابتة

يتجه مسار تلك الشخصية في السرد نحو الثبات والسكون؛ لأنها تدور حول فكرة واحدة؛ فلا تتغير على مدار العمل السردية، وتفتقد إلى الترتيب، ولا تُدهش أقوالها وأفعالها المتلقي<sup>(3)</sup>.

فهي " شخصية لا تتغير ولا تتطور، ولا تسهم إسهامًا كبيرًا في الحكمة الروائية؛ يمكن التعبير عنها بجمل قليلة؛ لأنها لا تحمل أبعادًا متعددة، أو أفكارًا مختلفة؛ فهي تبقى جامدة وثابتة؛ أي إنها ليست ممتدة ومتطورة"<sup>(4)</sup>.

وبالتالي فهي الشخصية " البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير، ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها، وأطوار حياتها بعامة"<sup>(5)</sup>.

ونلاحظ الشخصية الثابتة في قصيدة "شقوق على اشتها الصخر":

## وَيَصِيحُ أْبَلَهُ

1 - المصدر السابق، ص 95.

2 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 97.

3 - ينظر: فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، 1988، ص 212.

4 - حياة فرادي، الشخصية في رواية ميمونة لمحمد بابا عمي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2016، ص 37.

5 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ص 89.

## كَانَ يَحْمِلُ سَيْفَهُ

### بَيْنَ الْمَدِينَةِ

### كَيْ يُحَارِبُ سَيْفَهُ<sup>(1)</sup>

شخصية الأبله شخصية جامدة تبقى على حال واحد، لا تتبدل ولا تتغير هذا في عالم الواقع، والشاعر في عالم النصّ حاول أن يغير من طبيعته عبر التخيل الشعري، فصوره يصيح عله يتمرد على واقعه، فيحمل سيفه في فضاء المدينة، لكن سيفه لا يوجهه إلى صدر العدو، بل ينكفي على ذاته ويحارب سيف الأبله سيفه نفسه، أو بالأحرى يتجه السيف نحو صدره، فلا نرى في هذه الشخصية نموًا أو تتطورًا بل نرى جمودًا وثباتًا. وتتجلى الشخصية الثابتة في قصيدة "نوارس من رجوع"

### وَسَرَقْتَنِي

### مِنْ عَابِدٍ يَتَوَجَّسُ

### مِنْ مُطْلَقٍ لِلرِّيحِ جَاءَكَ يَكْنُسُ

### وَسَرَقْتَنِي

### مِنْ نَكْهَةٍ فِي الْجُوعِ تَغْفُو

### عَلَّ جُوعًا بِالْوِلَادَةِ يَأْنَسُ<sup>(2)</sup>

الشخصية الرئيسة في النصّ هي شخصية الشاعر الراوي في الوقت نفسه، والنصّ يقوم على الصراع القائم بين الشخصية الرئيسة وشخصية السارق، وفي النصّ شخصيتان ثابتتان: شخصية العبد، وشخصية مطلق الريح، واللصّ سرق الشاعر من العابد المتوجس، وشخصية العابد شخصية ثابتة لا تطور ولا تنمو، وسرقة الشاعر من العابد هي محاولة من السارق سلب الإيمان من الشاعر، وشخصية مطلق الريح شخصية جامدة أيضًا، وسرقة الشاعر منها، تعني توقفه عن الحركة، وهذه السرقة أسهمت في جوع الشخصية الرئيسة.

ونلاحظ الشخصية الثابتة أيضًا في قصيدة "ثلاثيات الرمل والحصى":

### هَذَا الْمَخَاضُ

### عَلَى إِيْمَانِ سَيِّدَةٍ

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص44.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص59.

تَخُونُ هَالْتُهُ تَزْيِلَةَ الْعَبَشِ  
هَذَا الْكَمَانُ بِمُوسِيقَاهُ  
عَارِيَةٌ شُخُوضُهُ  
كَقُنُوتِ ضَاعَ فِي الْعَطَشِ  
هَذَا الْحَصَادُ  
جَفَافُ الْغُولِ أَنْهَكَهُ بَرَعَشَةٍ  
تَمَحَى فِي كَفِّ مُرْتَعَشٍ<sup>(1)</sup>

هذا النصّ الموجز تكثر في الشخوص، التي تتمثل في السيدة، والمرتعش، والشخوص التي وردت بصيغة الجمع، فالسيدة لم تظهر إلا مضافاً إليها الإيمان، وهي شخصية ثابتة فلا نرى لها أية دور نام، يماثل دور المرأة الفعال في الواقع، وكذلك لم تظهر الشخوص في النصّ إلا عارية، والعري ثبات ليس فيه أي عنصر من عناصر النمو، والصورة نفسها نجدها في تشكيل شخصية المرتعش الذي صورته الشاعر بصورة ثابتة أشبه بالصورة الفتوغرافية في ثباتها

والشخصيات الثابتة شخصيات جامدة جافة، وبالتالي جاءت الألفاظ محاكية جفاف النفس وخوائها ) غبش - عارية - قنوت - عطش - جفاف).

### المبحث الثاني: التشكيل اللغوي

النصّ الأدبي وعاءه اللغة، و هي مدخله، ومن ثمّ م فاللغة "هي التفكير، وهي التخيل؛ بل لعلها المعرفة نفسها؛ بل هي الحياة نفسها؛ إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج اللغة؛ فهو لا يفكر إذاً إلا داخلها، أو بواسطتها؛ فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره؛ فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه؛ فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيمياً، والإنسان دون لغة يستحيل إلى الألكائن، إلى لا شيء"<sup>(2)</sup>.

فبقدر الإتقان الفنّي للغة؛ يكمن سرّ نجاح الأديب لأنّ الكتابة عندما تدخل عالم السرد، وتنحو نحو القصّ، تكون أقرب الأعمال الأدبية ملامسة للواقع؛ حيث تلتقط عناصرها من الواقع، ثم تحاول إعادة بناء هذا الواقع؛ ممّا يبقّيها في عالم التّجريب الذي يبحث عن لغته الخاصّة<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص77.

<sup>2</sup> - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، 107.

<sup>3</sup> - ينظر: صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص 173.

ويمكن تناول التشكيل اللغوي للنصّ السردّي في ديوان "موت يشتهي الورد" من خلال محورين: هما: الحوار والتناص.

## 1- الحوار

الحوار تقنية مسرحية؛ استعاره السرد منها، وهو "تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"<sup>(1)</sup>.

والحوار يجمع بين مرسل ومستقبل، و"المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام"<sup>(2)</sup>.

يؤدي الحوار وظيفته " من خلال المساهمة إلى حد كبير في إضاءة ماضي الشخصية وواقعها، وما يتصل بها من أبعاد ... وما يتعلق بطريقة تفكيرها، والأيدولوجية التي تحملها، وهو ما أسهم في جعل الشخصيات مكشوفة بأرائها وأفكارها ووعيها وأزماتها؛ أمام المتلقي"<sup>(3)</sup>.

والحوار ينقسم قسمين: حوار داخلي/ مونولوج، وحوار خارجي/ ديالوج، وسوف أدرس هذين النوعين في ديوان "موت يشتهي الورد" على النحو الآتي:

### أ- الحوار الداخلي/ المونولوج

الحوار الداخلي هو "العملية التي ينثال فيها الكلام عفويًا، لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيرًا هينًا، لينًا، يتلاءم مع سيولة المادة الشعرية"<sup>(4)</sup>.

وهذا النوع من الحوار "يثري النصّ، ويضفي عليه الحركة، لما فيه من حيوية، وبُعد عن رتابة الأساليب المألوفة"<sup>(5)</sup>.

1 - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي وعلاماته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991، ص41.

2 - حميد لحمداني، بنية النصّ السردّي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2003، ص136.

3 - ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقبي "دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، 1436-2015، ص 223.

4 - عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص188.

5 - نوال ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر 1961-1990، دار مفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1429-2008، ص17.

وهنا تتكفى الشخصية على ذاتها في مونولوج يعبر عن أفكارها وأزماتها من تلقاء نفسها بلا وسيط<sup>(1)</sup>. ويُعتبر الحوار الداخلي / المونولوج أكثر شيوعاً في الشعر العربي بوصفه شعراً ذاتياً، ويتسم بالغمائية، حيث إنه من الوسائل التي تسهم في بناء النص الشعري السردى، وتعبر عن تجربة الشاعر، وتؤثر في القارئ وتردد الحوار الداخلي في كثير من قصائد الديوان، نذكر منها قول صميلي في قصيدة "عطش":

بي ..  
صرخةُ الماءِ القديمِ  
وبي انسكاباُتِ العَطَشِ

بي ..  
مَا يُؤْهِلُنِي  
لِأَحْتَرَفِ الدُّرُوبِ  
وَأَقْتَفِي هَذَا الْعَبَشِ  
وَأَنَا

الَّذِي مُذْ قَالَتْ الصَّلَوْتُ:  
"نَقُشُ فَيْكَ يَنْمُو"  
كُنْتُ أَجْهَلُ مَنْ نَقُشُ<sup>(2)</sup>.

يبدأ الشاعر نصّه بالتعبير الشعري (بي صرخةُ الماءِ القديمِ)، وهذه العبارة تفكُّ شفرة النصِّ، وتجعل المتلقي يتجاوز بنية السطح؛ ليتجه نحو بنية العمق، فلا ثمة عطش حقيقي، فالعطش للماء القديم، ما هو إلا حنين إلى الماضي، إبان مجد العرب، وازدهار حضارتهم، وبالتالي فالشاعر يعاني أزمة الإنسان المعاصر، وتمزق العرب، فراح يهرب من واقعة المتردي إلى الماضي المشرق ينوب فيه حنيناً عبر الترميز والتخييل الشعري.

ومن ثمَّ كان الحوار الداخلي أنسب الأساليب للتعبير عن البوح الداخلي، وكشف النفس الملتاعة، والذات الحزينة، فالذات الشاعرة بها انسكاباُتِ العَطَشِ، فاحترف الدروب، وهي عبارة تشير إلى ذات تلهث خلف مجد الماضي، وتحول الحوار إلى آخر حتَّى يبدو الحوار خارجياً (نَقُشُ فَيْكَ يَنْمُو)، وهو في الواقع ليس حواراً خارجياً، إنما الشاعر يحاور ذاته،

<sup>1</sup> - ينظر: جبرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 1997، ص188.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص5.

وحوار الذات منولوج، ونقش في ذات الشاعر هو مجد الأجداد والآباء، وقد أضفى الشاعر على هذا المنولوج مسحة من الجمال من خلال وظيفة أسلوب الالتفات الفنية حيث انتقل الخطاب من التعبير بضمير المتكلم إلى التعبير بضمير الخطاب، مما يحدث إثارة ذهنية للمتلقي، ويدفع عنه الملل، ويطرده من نفسه السأم. ويتجلى المنولوج عبر حديث النفس في قصيدة " نشوء آخر ":

صَوْتًا فَايْمَاءَ  
سَتَقْتَرِفُ الْحَقِيبَةَ شَكْلَهَا  
فَمَتَى اقْتِرَافُكَ يَنْفَدُ؟!  
وَمَتَى اقْتِرَافُكَ  
سَوْفَ يُنْقِنُ بُوَصَلَاتِ الْمَوْتِ؟  
إِنَّ الْمَوْتَ ذَاتُ أَبْعَدُ<sup>(1)</sup>

يعتمد النص هنا على بنية السؤال، والاستفهام يضيف على النص مزيداً من الدرامية، فإذا نظرنا إلى أسلوب الاستفهام من حيث القيمة الفنية وجدناه " قد يكون حواراً مع النفس، أو مع الغير، ولهذا فإنه يخلق ثنائية، وحركة في بنية العمل الأدبي، تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرامي"<sup>(2)</sup>.

والحوار مع الآخر حوار خارجي، والحوار مع النفس حوار داخلي، والشاعر يخاطب نفسه، فقد جرد من ذاته آخر يحاوره، وقد حققت بنية الاستفهام هذه المهمة، وقد كشف حوار النفس عن الحالة النفسية للشخصية، فالشاعر/ الراوي مسكون بهاجس الموت، والموت الذي يفتر منه الإنسان فهو ملاقيه لا محالة، وبالتالي فالموت الحقيقة الثابتة في الحياة، والسؤال في النص لا يحتاج جواباً، وكأن الراوي يخبرنا بأن الحقيقة ستقترف شكلها، واقترافه الحقيقة الثابتة لا ينفد، ومن هنا فقد كشف الحوار الداخلي الذات الشاعرة في قلقها وحيرتها وحوافها من حقيقة الموت.

ومن نماذج الحوار الداخلي في الديوان قول الشاعر في قصيدة "فَلْتَشْرَبْ ذُنُوبَكَ":

هَآ أَنتِ..  
وَجْهِي لَمْ يَعُدْ يَحْتَالُ  
فَلْتَشْرَبْ ذُنُوبَكَ

1 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد ، ص7.

2 - حسني عبد الجليل يوسف ، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " التركيب والموقف والدلالة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د-ت)،

مِنْ بَقَاءِ الْوَحْيِ  
وَلْتَنْزَعِ مَلَامِحَ مَنْ تَوَلَّوْا يَوْمَ رَحَفَ.  
هَآ أَنتِ..  
تَطْرُدُنَا كَمَا طَرَدْتِكِ  
جَنَّتْنَا الْفَقِيرَةَ  
أَوْ كَمَا أَغْوَى يَقِينَ الْإِلَإِرَادَةَ  
نَارَ خَوْفٍ.<sup>(1)</sup>

ويبدو هذا الحوار خارجياً في شكل الديالوج، لكنه في الواقع هو حوار قائم على الوهم، فالحوار الخارجي؛ يقوم على المحاوره بين الأنا، وبين الآخر، والآخر عند صميلي وجهه وهو جزء منه، والنفس ماهي إلا الذات نفسها، أي أن الذات تخاطب الذات.

وهذا الحوار الداخلي يُشكل نوعاً من أنواع السرد تؤديه الشخصية مع نفسها، فتكون هي المرسله والمستقبله في آن واحد، ومن هنا فيختلف الحوار، فالشاعر/ الراوي هو المتحدث في إجراء المحاوره. والحوار يكشف عن بعد الشخصية النفسي، فالنفس مثقله بالذنوب، تعيش حالة من الخوف، الذي تحوّل في النصّ إلى نار، وتخشى الذات الشاعره الطرد من الجنّة، ومهما يكن من أمر سواء كانت الجنة تعبيراً حقيقياً، أم تعبيراً مجازياً، فإن الحوار جعل الشخصية تتكشف أمام القارئ، وقد نجح في إحداث مشاركة وجدانية بين الشاعر، وبين المتلقي، ونجح أيضاً في نقل تجربة الشاعر من خلال الصدق الفني بعيداً عن التشويش والخداع.

#### ب- الحوار الخارجي/ الديالوج

الحوار الخارجي/ الديالوج يضيف على النص الشعري السردية دلالة جمالية، وذلك لوجود أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية، وهذا التعدد يحقق للنص الدرامية، ويفتح وعياً فكرياً يتطلب مساحة سردية، من خلال أفعال القول (قال - قلت) التي تفرض على النص مساحة سردية، وتعطي القصيدة النبض والحياة، فيضحي الحوار تقنية مهمة في بناء النص الشعري السردية.

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص18.

والحوار الخارجي: "صوتان لشخصيتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ الحوار الخارجي في قول صميلي في قصيدة "مشاهد من قيامة لم تكتمل":

تُقْبُ

عَلَى الْجَسَدِ الـ يَكُونُ تَأْسَنًا

مِنْ أَيِّ خَارِطَةٍ سَتَنْحُثُ سَوْسَنًا؟!

مِنْ صُدْفَةٍ

أَمْ خَيْبَةٍ سَتَنْفُرُ

قَالَ: سَأَسْتَعِيرُ مِنَ الْمَسَافَةِ مُنْحَنَى

وَتَوَصَّاتُ تِلْكَ الْحَقِيبَةَ

بِالْغُبَارِ الـ لَا يَخُونُ

مَتَى سَأَعْبُرُ يَا أَنَا؟! <sup>(2)</sup>

أنسن الشاعر/ الراوي الثقب وأدخله في دائرة الحوار الخارجي، وقد بدأ الإيقاع مع البنية السردية الحوارية سريعاً بعض الشيء حيث استخدمه الصيغة القولية مثل (قال، واستبدال السؤال بفعل القول: قلت)، فكان الحوار أكثر تأثيراً لدى المتلقي.

واتسم هذا الحوار بالإيجاز وتكثيف المعاني، فحشد كثيراً من المعاني، بألفاظ موجزة، وهذا أسهم في بناء النص الداخلي، وساعد على نمو وتطور النسق الشعري، وكان محوراً أساسياً في بنائه السردية.

وهذا المقتبس مشهد من "مشاهد قيامة لم تكتمل"، كما تخبرنا عتبة العنوان الرئيس، إذا الشاعر يحاول أن يعبر هو والجسد عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فالجسد عبر الجملة الحوارية المصدرة بالفعل قال، يحاول أن يستعير من المسافة منحنى، علّه يستطيع العبور.

بينما الشاعر الراوي يسأل الجسد الذي يحاول العبور (مَتَى سَأَعْبُرُ يَا أَنَا؟!)، لكنَّ السؤال يعبر عن صعوبة العبور، فمشاهد القيامة لم تكتمل، وقد تجاوب التعبير اللغوي في هذا التصوير المشهدي؛ مع الحالة النفسية التي أنتجها الحوار،

<sup>1</sup> - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987، ص294.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص47.

فقد غلب على الحوار الفعل المضارع الذي تكرر ست مرات، وقد اقترنت ثلاثة أفعال منها بحرف الاستقبال السين، ليخلص الفعل للمستقبل بجانب دلالة المضارع على التجدد والاستمرار. ويبدو الحوار الخارجي في قصيدة " الآن في الحجرات موت "

يَا مَنْ

أَتَيْتَ تَهْرُؤَ غَيْمَتِكَ الْفَقِيرَةَ

فِي الْحَقَائِبِ

خَيْبَةً مَنْزُوعَةً الْفَوْضَى

وَأَبْنِيَّةً

تَنَائِرَ ظِلِّهَا الْمَشْدُوهُ

نَمَّةً خَائِنٌ يَنْلُوهُ بَحْثُ

الآن

فِي الْحَجَرَاتِ مَوْتٌ<sup>(1)</sup>

اعتمد الحوار في النصّ على أسلوب النداء، والنداء يؤدي وظيفة فنية من خلال الانسجام والاتساق بين النداء والحوار، والحوار عن طريق النداء يكون حوارًا خطابيًا، يشجع المنادي (مَنْ) على تلبية مضمون الخطاب، والشاعر يحاور الآخر (مَنْ) في قضية مهمة؛ هي الموت في الحجرات، فكان للنداء دلالاته الفنية، حيث يوجه أحد طرفي الحوار/ المنادي حول قضية مهمة الهدف منها توجيه الاهتمام إلى هذه القصيدة، ومن ثمّ يدخل النداء المتلقي إلى عالم النصّ. والشاعر/ الراوي أحد طرفي الحوار، لكنه يمارس دور الشخصية الاستبدادية، فهو الذي يحرك ضفة الحوار، باعتباره منتج أسلوب النداء، وبالتالي يحرك الشخصية المشاركة في الحوار كيفما يشاء، أو بالأحرى جعلها تنطق بأفكاره، وتعبّر عنه، كأن المحاور هو المحاور الذي يهزُّ غيمته، وخيبته منزوعة من الفوضى، والأبنية متناثرة؛ بسبب الخيانة، وبالتالي نراه محاط بالموت.

ويكثر الحوار عن طريق النداء في قصائد الديوان حتّى يُضحى ظاهرة أسلوبية، فمن نماذجه أيضًا قول الشاعر في قصيدة "سفر في تخوم الذاكرة":

يَا حِكْمَةَ الْأَشْجَارِ

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص55.

تَحْرُسُنَا عُرُوفُكَ فِي الْقَصِيدَةِ

مِنْ عَذَابَاتِ الْعَمَى

يَا أَنْتَ

يَا نَقْشَ الْأَوَائِلِ فِي السُّفُوحِ،

مَتَى نُوَارِي فِي السُّفُوحِ تَجَهُّمًا؟!

مِنْ نَكْهَةِ فِي الْوَرْدِ

جَاءَ السَّيِّدِ الْأَشْهَى،

عَلَى كَفَيْهِ عِطْرٌ خَيْمًا<sup>(1)</sup>

ويحاور الشاعرُ المجرّدَ المعنويّ، فيُحدثُ تجديدًا في وسيلة الحوار، فالمتّبع في الحوار أن يكون بين شخصين، بينما الشاعر يحوّل حكمة الأشجار المجرّد المعنوي إلى إنسان يتكلم ويحاور، وهذا الانزياح الأسلوبي يدخل النصّ منطقة الشعرية.

ويكرر الشاعر النداء ثلاث مرات والماندى واحد (يَا حِكْمَةَ الْأَشْجَارِ - يَا أَنْتَ - يَا نَقْشَ الْأَوَائِلِ)، ويكشف النداء الأخير عن حكمة الأشجار، فنقش الأوائل ما هو إلا مجد المسلمين على مدار قرون عديدة، وهذا يرتبط بالعنوان الرئيس (سفر في تخوم الذاكرة).

والحوار في النصّ غير مباشر؛ ليدل على توتر الشاعر وتذبذب أحاسيسه، وهو الهارب من واقعه بذاكرته نحو الماضي؛ مما انعكس على مفردات قصيدته (عُرُوفُ - عَذَابَاتِ الْعَمَى - تَجَهُّمًا)، وعندما فارق الشاعر الزمن الآني والواقع، إلى الزمن الماضي، تحوّل الأسلوب من دلالة الحزن إلى دلالة مغايرة ف (السَّيِّدِ الْأَشْهَى) تخوم الأمة العربية المترامية الأطراف في الماضي، و (عِطْرٌ خَيْمًا) المعادل لمجدها.

## 2- التناص

ومن المعروف أنه "لم تنقطع، علاقات النصوص الأدبية بعضها ببعض أبدًا في أي وقت، فهي تعيش حياة خاصة فيما بينها، تسمح لها أن تتصارع، وتتصالح، ويحيك بعضها لبعض المكائد، وينصب الفخاخ؛ فهي عائلات لها أنساب وسلالات؛ تتحدر من نصوص أمهات، وآباء وأجداد، ولا يرتبط ذلك - بالطبع - بلغة أو بثقافة معينة"<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد ، ص73.

<sup>2</sup> - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص 9.

فالنص - كما ترى جوليا كرسنيفا- " هو امتصاص، وتحويل لنص آخر"<sup>(1)</sup>، أو هو نسيج جديد من استشهادات سابقة<sup>(2)</sup>، وعصارة من التفاعلات النصية؛ التي تتم على المستويين الشكلي والدلالي<sup>(3)</sup>.

ويستدعي التناص الشخصية في قول الشاعر في قصيدة "نشوء آخر"

وَيَمُرُّ غَيْبٌ

مِنْ (سُلَيْمَانَ) الْبَعِيدِ يَهْزُ فِتْنَتَهُ

فِيهِبُطُ (هُدْهُدُ)

عَدَمًا تَلَبَّسَ

وَالنِّبَاسُ يُخِيطُهُ

هَلَّا سَيَرَّشُخُ فِي النِّبَاسِ الْمَوْرِدُ<sup>(4)</sup>

يسترفد النصُّ قوله تعالى: {وَتَقَفَّذَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ

لَأُدْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ فَمَكَتْ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَأٍ يَقِينٍ} النمل الآيات 20-22.

وتعدُّ الشخصيات في النصِّ، يُضفي عليه مزيدًا من الدرامية، فقد حفلت القصيدة بمجموعة من الشخصيات هي: الشخصية الرئيسية/ الشاعر (الراوي)، وشخصيات هامشية ( الأنثى - السيد - الإنسان - الطفل)، وبجانب هذه الشخصيات نرى شخصية نبي الله سليمان عليه السلام، وشخصية الهدهد، وشخصية النبي أضفت على النصِّ هالة من القداسة، بوصفها شخصية مقدسة.

والشاعر لم يستدعِ عالم النصِّ الشخصية فحسب، بل يستدعي معها قصة من خلال التجريب، وهذا يُطلق عليه الميَّتا قص الذي يعني قصة على قصة، يعني وجود قصتين تحتوى إحداهما الأخرى، ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية<sup>(5)</sup>.

<sup>1</sup> - ليون سمغيل : التناصية ، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم و المنظور ، ترجمة محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : د.ت، ص 98.

<sup>2</sup> - ينظر : رولان بارت : نظرية النص ، ضمن كتاب آفاق التناصية ، ص42.

<sup>3</sup> - ينظر : جميل حمدوي، مناهج النقد الأدبي الحديث و المعاصر ، نادي القصيم الأدبي ، السعودية ، 1430-2009، ص 49.

<sup>4</sup> - حسن بن عبده صميلى، موت يشتهي الورد ، ص8.

<sup>5</sup> - ينظر : محمد القاضي وآخرين، معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010، ص336.

وتبدو أهمية الميثاقص في إثراء النصّ السرديّ جراء تعدد الأصوات، وخلق نصّ سرديّ يعمل على استقطاب القارئ، ليتوجه لمناقشة العملية الإبداعية، ورصد عوالم النصّ التخيلية، ويصبح شريكاً في لعبة السرد من خلال سد فجوات النصّ، وبذل نشاط قرائي يسهم في فك شفرة النصّ. ونلحظ التناص في قصيدة "ارتباك":

هَذِي بِنَفْسَجَةٍ  
تَلَوْنَ فِي خَرَائِطِهَا  
عُدُوقَ الْآدَمِيَّةِ  
ثُمَّ يَرْتَبِكُ الْفَنَاءُ عَلَى الْفَنَاءِ  
قَبَائِلُ  
مِنْ حُزْنِ يُوسُفَ  
تَقْتَفِي هَذَا الْفَنَاءَ.<sup>(1)</sup>

تُعدُّ شخصية يوسف أكثر الشخصيات استلهاماً للشعراء قديماً وحديثاً، وقصته عليه والسلام من القصص المنفتحة على دوائر المعنى الذاتية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، وهي قصة تغوص في الذات الإنسانية، وتكشف أدواء النفوس وعللها، وتساءل الوعي الفردي والجماعي.

شخصية يوسف عليه السلام في النصّ؛ هي شخصية القناع، فقد تقنع الشاعر/ الشخصية الرئيسة بقناع نبي الله يوسف، فحزن الشاعر لا يختلف عن حن سيدنا يوسف، وجود الشخصية تستدعي طرفاً غائباً عن طريق ثنائية الحضور والغياب، فالطرف الحاضر/ يوسف، يستدعي إلى عالم النصّ طرفاً غائباً وهو القصة بجميع أشخاصها، وأحداثها، وهذا يثري النصّ، وينشط ذهن المتلقي التي تكون مهمته البحث عن المسكوت عنه.

ويسترفد الشاعر شخصية السامري في قصيدة "يباس مطلق":

شَبَقًا تَمُرُّ أُنَاقَةُ الرَّمْلِ الْمُعْتَقِ  
حَيْثُ كَانَ (السَّامِرِيُّ) وَكُنَّا  
ضَوْءًا هَلَامِيًّا  
تُبَارِكُ الطُّقُوسُ

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص14.

## فَتَسْتَحِيلُ رَبَابَيْنِ وَلَحْنَا<sup>(1)</sup>

ورد السامري في القرآن شخصية منحرفة عن الطريق المستقيم، تستبدل الكفر بالإيمان، قال تعالى "فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِيفًا قَالَ يَا قَوْمِ أَلَمْ يَعِدْكُمْ رَبُّكُمْ وَعَدًّا حَسَنًا أَفَطَالَ عَلَيْكُمُ الْعَهْدُ أَمْ أَرَدْتُمْ أَنْ يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَخْلَفْتُمْ مَوْعِدِي قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلَكِنَا وَلَكِنَّا حُمَلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ { طه الآيات 68-88.

واستدعاء شخصية السامري تثري النصّ عبر تعدد الأصوات، والشخصية الرئيسة تتماهى مع شخصية السامري، وهذا يحدث صدمة للمتلقي، ويكسر الشاعر أفق تلقيه عن طريق تناص التآلف، فالمبدعون يتناصون مع السامري تناص التخالف بوصفه شخصية منبوذة، ولكن الشاعر لا يتوحد مع السامري، توحد عقيدة، بل توحد يباس، فذات السامري يابسة، وكذلك وردت الشخصية الرئيسة في النصّ يابسة، لتصب الشخصية الفاعلة في النصّ، والشخصية المستدعاة في مجري العنوان (يباس مطلق).

### المبحث الثالث: بنية الحدث

علاقة الشخصية بالحدث علاقة وثيقة، فما من حدث إلا كان وراءه محدث، شخص أو أشخاص؛ يترتب عليه وقوع الحدث على نحو معين، والحدث هو الشخصية وهي تعمل، وتصوير الفعل دون الفاعل يجعل القصة أقرب إلى الخبر المجرد؛ لأن القصة تصور حدثاً متكاملًا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل. ويجيء تصوير الشخصية، وهي تعمل عملاً له معنى، وهذا المعنى ليس مستقلاً عن الحدث، وإنما ينشأ من الحدث نفسه، وبدون المعنى يصبح الحدث ناقصاً؛ لأنه يقوم على الفعل والفاعل والمعنى، وهي وحدة لا يمكن تجزئتها؛ فالقصة وحدة متكاملة، لا يتضح معنى الحدث، أو يقوم في جزء منها دون الأجزاء الأخرى، فالحدث والشخصية والمعنى وحدة يساند كل منها الآخر ويقوم على خدمته<sup>(2)</sup>.

والبنية السردية تقوم على حدث رئيس، وبجانبه أحداث ثانوية، وندرس الحدث في ديوان "موت يشتهي الورد" من خلال هذين النوعين على النحو الآتي:

### 1- الحدث الرئيس

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد ، ص29.

<sup>2</sup> - ينظر: الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، ط8، دار المعارف، القاهرة، 1990، ص100.

والحدث هو العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل السردي، وهو معادل موضوعي لقضية فكرية؛ يريد الكاتب أن يوصلها إلينا بشكل فني، أو هو الحكاية العقلية التي تقوم بها الأشخاص، ويتكون من أفعال وأقوال مستمرة، وللمؤلف مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها؛ بشرط أن تكون البداية مشوقة ومثيرة، تجذب القارئ، وتشد انتباهه<sup>(1)</sup>.  
ونعائين الحدث الرئيس في قصيدة "وجه من جوع":

إِيْمَاءٌ

سَتَنْظَلُّ مِنْ رَمَقٍ

تَقَادُفُهُ الْجِيَاعُ

مِنْ أَيِّ وَادٍ

كَانَ يَجْرِي ذَلِكَ الْمَنْقُوبُ

كَانَتْ تَرْتَدِيهِ مَعَ الْمَسَافَاتِ الضَّبَاعِ.<sup>(2)</sup>

الحدث الرئيس في القصيدة (الجوع)، والشخصية الجائعة (المنقوب)، والجوع الذي أصابه بالثقوب، ولم يكن المنقوب وحده هو الجائع، بل هناك بجانبه مجموعة من الجياع، والشخصية هي التي تتسج خيوط الحدث، وتسهم في حبكة، ولم يوجد جائع إلا وهناك مَنْ سرق قوته، ومن هنا فثمة صراع بين الجائع، والقوة الضاغطة عليه، فتبقى الضباع في النص هي رمز للقوة الضاغطة على الجوعى، وأحد طرفي الصراع.  
ويعبر النسق اللغوي عن هذا الصراع، فتتكرر (وَادٍ)، يدل على العموم والشمول، أي اتساع مساحة الصراع، وتنفوق المضارع على الماضي في النص يشير إلى استمرار الصراع، فقد تكرر الفعل المضارع أربع مرات، وتكرر الفعل (كان) مرتين.

ونلاحظ الحدث الرئيس أيضاً في قصيدة "اصطياذ لفتى مخبوء":

يَصْطَاذُهُ

مِثْلَ الْعَصَافِيرِ الْعَصِيَّةِ

حِينَ يَرَبُّهَا فَنَاءً أَبْلَهُ

فَإِذَا تَسَوَّلَتْ الْمَشَانِقُ

1- ينظر: طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص 29.

2 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص16.

قَبْرُهُ الْمَصْلُوبُ  
عَادَ يُعِيدُ عُشْبًا مَلَّهُ  
الْمَائِلُونَ  
هُنَاكَ فِي قَلْقِ الشَّوَارِعِ  
يَقْطُمُونَ فُتًى يُمَارِسُ جَهْلَهُ  
وَالْمُتَعَبُونَ  
تَوَزَّعُوا نَقَشَ السَّلَامِ  
عَلَّ نَقْشًا سَوْفَ يَغْدِلُ مَيْلَهُ<sup>(1)</sup>

الحدث الرئيس كامن في العنوان (اصطياد لفتى مخبوء)، فالحدث الاصطياد، والشخصية التي تشكل الحدث الفتى المخبوء، والاختباء يكون داخل مكان، فلا يوجد مكان حقيقي يختبئ فيه الفتى، إنما عبر التخيل الشعري، يختبئ الفتى خلف جهله، ومن هنا فيكون عرضة للاصطياد، أو من السهل أن يقع في الفخ، ويحاط بالشرك، والجهل يحوله إلى كائن ضعيف هش، وصور التعبير التشبيهي هشاشته، حيث شبه الشاعر اصطياد الفتى باصطياد العصافير، وضعف المشبه به يسهم في بناء الحدث.

وجهل الفتى يعرضه للهلاك، فبدا قبره مصلوباً، وهنا يصل الحدث إلى الذروة، أو العقدة، وكان على الراوي أن يهبط بالحدث نحو لحظة التنوير أو حل العقدة، فكان الحلّ لدي المائلين الذين يحاولون فطم الفتى عن جهله، ليتسلمه المتعبون، ليعدلوا ميله.

ومن نماذج الحدث الرئيس قول الشاعر في قصيدة "موت يشتهي الورد":

مُتٌ خَائِنًا لِلْوَرْدِ  
لَا تَأْبَهُ بِمَنْ سَفَكُوا سِلَالَ  
عُبُورِهِمْ لِالْآخِرِ الْمَنْزُوعِ  
وَأَتَحَصَدُ غِلَالِكَ  
خَيْبَةً مِنْ بَعْدِ خَيْبَةٍ.  
مُتٌ

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص 20-23.

## قَبْلَ أَنْ تَصْطَادَ فِرْدَوْسَ الْكُھُولَةِ

### ذَنْبَةٌ

### أَوْ قَبْلَ أَنْ تَصْطَادَ

### طِينَتَكَ الشَّهِيَّةَ

### ذَنْبَةٌ

## فَعَلَى الشَّوَارِعِ طِينَةٌ تَصْطَادُ ذَنْبَةً<sup>(1)</sup>

العنوان (موت يشتهي الورد)، إذاً هناك موت وورد، الورد يرمز إلى الحياة، فالموت يشتهي الحياة، فالنصّ يقوم على ثنائية الموت والحياة، والثنائية هي ثنائية التضاد، والحدث يكشف عن صراع الإنسان في هذه الحياة، ويحاور الشاعر آخر عن طريق فعل الأمر، فيدعوه إلى الموت إن خان الورد، أو خان الحياة، ومن يخن الحياة يحصد الخيبات، ويتلبس الحدث صراع بين الإنسان والذنب، ويختار الشاعر الذنب بسجيته المفترسة، واقتربها بالخطر والدمار، والذنب له أهميته في ثقافات الشعوب البدوية، وقد ترمز الذنب إلى الصراع بين الخير والشرّ، والشاعر يدعو الشخصية إلى الموت إن لم تنتصر طينته على الذنب، والطينة ترمز إلى الإنسان في خلقه الأول، وينتهي المقتبس باصطياد الطين/ الإنسان الذنب، فينتصر الخير على الشرّ، والموت الذي يشتهي الورد/ الحياة، يتفوق في دائرة الصراع، ويصبح الموت حياة.

## 2- الأحداث الثانوية

الأحداث الثانوية مهمة في النص في ليست عديمة الفائدة، فأى حدث يرد في النسق السردى يجب أن تكون له وظيفة في النص، ويدفع العملية السردية باتجاه الأمام، ويُعد الحدث من أهم مقومات السرد، فلا سرد بلا حدث بارز سواء تعلّق الأمر بجنس القصة على اختلاف مستوياته وأنماطه، أو الحكاية أو السيرة أو الشعر، فهو المحور الذي تنتضح من خلاله العناصر الفنية الأخرى كالزمان والمكان والشخصية وغيره<sup>(2)</sup>.

ومما لا شك فيه أن الحدث الرئيس في النصّ السردى؛ يوجد بجانبه حدث ثانوي، أو مجموعة من الأحداث الثانوية، تسهم في بنائه، ومن أمثلتها قول صميلي في قصيدة " سفر في تخوم الذاكرة":

### سَفَرٌ إِلَيْكَ

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 62.

<sup>2</sup> - ينظر: الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، ص 100.

وَأَنْتِ تَنْحِتُ سَلْمًا  
الآنَ طِينُكَ قَدْ تَلَبَّسَ مِعْصَمًا!<sup>1</sup>  
سَفَرٌ إِلَيْكَ  
وَفِي اقْتِنَائِكَ آخِرٌ  
لَمَّا يَكُنْ، هَلَّا تَلَقُّنَ مُعْدَمًا!<sup>1</sup>  
سَفَرٌ عَلَى رَمَلٍ  
وَتَمَّةٌ كَائِنٌ  
يَطْفُو عَلَى رَمْلِ الْخُلُودِ لِيَنْعَمًا<sup>(1)</sup>

الحدث الرئيس في القصيدة هو هروب الشخصية من واقعها إلى مجد الأمة عبر الذاكرة، وبالتالي تلتف حول هذا الحدث أحداث ثانوية ويمهد الشاعر للحدث الرئيس، فقد جعل الأمة في ماضيها محبوبًا أو آخر يتوحد الشاعر فيه ويرحل إليه، فقد جعل الآخر ينحت سلماً، ليسهل على الأنا الرحيل، ويأتي حدث ثانوي آخر فقد صارت الأنا من طينة الوطن، فتماهى مع الآخر، وأمسك بمعصمه، والأنا صارت آخر، والمحبوب/ الأمة صارت أنا، والآخر/ الشاعر معدم لجفاف واقعه، وترديه، فتار يلهث خلف الآخر يقتفي أثره، فلا بد أن يسافر بذاكرته نحو المحبوب، ليطفو على رمل الخلود، ليعيش في طمأنينة لو في ذاكرة الماضي عبر التخيل الشعري، ويضحى رمل الخلود رمزاً لمجد الأمة ونهضتها. ونلاحظ الحدث الثانوي في قصيدة "وشاية الرمل":

دَفُنْتُكَ  
حَتَّى امْتَلَأْتُ بِشَاهِقَةٍ مِنْ تَمَائِمٍ  
وَالْمُنْتَحَمُونَ بِوَجْهِ التَّمَائِمِ  
لَمْ يَبْرَحُوا عِثْمَةَ الْخُلْدِ  
كَأَنَّا قَلِيلًا يَجُوبُونَ  
كَأَنَّا كَثِيرًا يُوُوبُونَ

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص68.

### كَأَنَّا مَعَ الْجُوعِ يَحْتَطِبُونَ يَدًا زَائِفَةً.<sup>(1)</sup>

الشاعر في صراع مع الوشاية، وقد خاطب نفسه بقوله: (قَدْ خَادَتَكَ غُمُوضُ الْوَشَايَاتِ)، ومن هنا فيحاول أن ينتصر في الصراع، فيأتي بحدث ثانوي يخدم الحدث الرئيس عبر دفن الوشايات، ويتحصن بالتمائم، وينقلنا الراوي إلى حدث آخر ثانوي، وكأن التمام زيف لا تجدي شيئاً، فالمتخمون يتحصنون بالتمائم، لكنهم يخلدون في العتمة، فيكون ذهابهم وإيابهم وهمي، وتختهم زائفة، بينما هم في الواقع موتي.

ونعائين الحدث الثانوي بجانب الحدث الرئيس في قول الشاعر في قصيدة "إنسان الفلاة":

وَكَانَ يَفْتَرِشُ الْجَمَاجِمَ

وَالْقَلِيلُ بِصَدْرِهِ يَبْدُو كَثِيرًا

فَالْجَمَاجِمُ - يَا رَفِيقِي - لَيْسَ يَرْهَقُهَا الْمَضِيقُ.<sup>(2)</sup>

إنسان الفلاة يرمز للأجداد والآباء إبان نهضة العرب ومجدهم، وهذا المقتبس هو الحدث الرئيس، فإنسان الفلاة يفترش الجماجم، ولا يعطي الدنية، وقليله كثير، فهو فاتح مغوار، ليس بجبان أو خوَّار، فكان في النصِّ شخصية ممتلئة نامية متطورة.

وشكّل الراوي حدثاً مقابلاً لهذا الحدث الرئيس، ليدين الواقع المعاش، حيث يقول:

يَسَلُّ الْآتُونَ

يَمْتَشِقُونَ كَهْفًا

ظَلَّ يَصْلُبُ حِكْمَةَ الْفُوضَى لِأَزْمِنَةِ الرَّخَامِ

وَفِي يَقِينِ الدَّرْبِ يَرْتَبِكُ الطَّرِيقُ.<sup>(3)</sup>

يمثل إنسان الفلاة الماضين، بينما يمثل الآتون إنسان العصر، إنسان الفلاة هناك يُقدّم يمتشق سيفاً يفرش الجماجم، بينما إنسان العصر يتسلل لوأداً يمتشق كهفًا، والكهف رمز لهروبه، وزمنه زمن رخام، وحكمته فوضى مصلوبة، فهناك لا يضيق المضيق بالجماجم، وهنا يرتبك الطريق، فالحدث الثانوي جلى الحدث الرئيس، عن طريق (الضد يظهر حسنه الضد).

المبحث الرابع: بنية الزمن

1 - المصدر السابق، ص86.

2 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص88.

3 - المصدر السابق، ص87.

الزمن وثيق الصلة بحياة الإنسان، ويظهر في كل الفنون، وهناك "علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان من ناحية، والزمان والشخصية من ناحية أخرى؛ أي بين حاضر الشخصية وماضيها، وتتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية"<sup>(1)</sup>.  
والزمن أعم وأشمل من المكان؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار<sup>(2)</sup>، والنص السردي لا يمكن وعيه إلا ضمن أفق الزمنية<sup>(3)</sup>.  
ويعني مفهوم التشكيل الزمني مجموعة الأبعاد الزمنية التي تتضافر معاً في نسيج العمل السردى لتشكيل النص من خلالها تشكيلاً زمنياً، أو بمعنى آخر؛ هي الأبعاد والمتغيرات الزمنية التي تشكل النسيج الزمني في النص<sup>(4)</sup>.  
وقد تشكل الزمن في ديوان " موت يشتهي الورد" من خلال ثلاث تقنيات زمنية، هي: الاسترجاع، والاستباق، وتسريع الزمن وإبطاؤه.

### 1- الاسترجاع

يُعتبر الاسترجاع " مفارقة زمنية تُعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة؛ استعادة لواقعة، أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث؛ ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"<sup>(5)</sup>.  
وتقنية الاسترجاع نماذجها قليلة جداً في الديوان، وتكاد تكون نادرة، فمن نماذجها قول صميلي في قصيدة " عبور لمضيق مطلق":

وَتَقُولُ:

ذَاكِرَةُ الشَّيَاطِينِ الَّتِي

لَمْ تَشْتَبِكِ بِاللَّوْحِ

لَوْحِكَ جَائِرٌ!

وَتَقُولُ:

كَفَّ مِنْ نُبُوءَاتِ الْأُفُولِ

- 1 - أمينة رشيد، تشظي الزَّمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 1.
- 2 - ينظر: هانز ميرهوف، الزَّمن والأدب، ترجمة، أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1992، ص 7.
- 3 - ينظر: عبد الوهاب شعلان، آليات التحليل البنوي للنص السردى مقارنة نظرية، مجلة الجندول، ع7، 2006، ص 17.
- 4 - ينظر: سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ط2، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2012، ص 12.
- 5 - جيرالد برنس، المصطلح السردى " معجم مصطلحات"، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 25.

مَتَى تُرَى سَيَمُوتُ فِيكَ الشَّاعِرُ؟!

عَبْنًا

سَأَحْمِلُ صُورَتِي لِلْمُعْدَمِينَ

وَمُعْدَمٍ لِلْمَوْتِ ظِلًّا يُعَاقِرُ<sup>(1)</sup>

زمن السرد هو الزمن الحاضر، بينما يستخدم السارد تقنيات زمنية، حتى يكسر رتابة الزمن، فلا يسير على وتيرة واحدة، ويراوح الشاعر هذا النص بين تقنيتي الاسترجاع والاستباق، والقصيدة عنوانها " عبور لمضيق مطلق"، وعبور يحتاج إلى قفزة، والقفزة تحتاج إلى زمن مستقبلي، بينما يبدأ الراوي بالتعبير الشعري (وَتَقُولُ: ذَاكِرَةُ الشَّيَاطِينِ)، والذاكرة لا بد أن تعود إلى الزمن الماضي؛ تسترجع ذكريات، وتستدعي أحداثًا، وذاكرة الشياطين، تعود بنا إلى فكرة ربط الشعر بالشياطين، وربط الشعراء بوادي عبق.

وكان الشاعر يعترض على الفكرة، ويدخل في صراع مع الفكرة، فيقفز الزمن نحو المستقبل، ويأتي حرف السين مخلصًا الفعل المضارع للمستقبل، وتصارعه ذاكرة الشياطين، وتحاول أن تميت فيه شاعريته مستقبلاً، لكنه يقاوم، ويسعى في مقاومته ما وسعه السعي.

ويأتي الاسترجاع ومضة أيضًا متلبسة بزمن الاستباق في قول الشاعر في قصيدة "سفر في تخوم الذاكرة":

سَنَفِيقٌ نَائِثَةٌ،

وَتَحْرُسُنَا الْأَبُوءُ فِي رِدَائِكِ،

يَا أَبَا لَنْ يَهْرَمَا

وَأَنَا قَصِيدَتُكَ الشَّهِيَّةُ

جِنْتُ مِنْ وَعْدِ النَّخِيلِ،

أَهْرُ تَمْرًا مُغْرَمًا<sup>(2)</sup>

يأتي الفعل المضارع في النص (تَحْرُسُنَا) معبرًا عن الزمن الحاضر، والفعل المضارع (سَنَفِيقٌ)، يشير إلى الاستباق الزمني، وعرفنا من قبل أن الشاعر في قصيدته يرحل إلى ماضي الأمة المجيد، والأبوة في النص استرجاع إلى الزمن الماضي، واستدعاء أحداثه ووقائعه، ويأتي الفعل الماضي (جِنْتُ) مسترجعًا وعد النخيل للشاعر في الماضي،

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص34.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص70.

والنخيل يرمز للأمة العربية، وإذا أوفى النخيل في وعده، فالشاعر يهزُّ التمر في زمن الاستقبال، والشاعر من خلال المراوحة بين الأزمان الثلاثة ( الماضي - المضارع - المستقبل)، يرسخ فكرة مؤداها؛ لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح بها أولها.

## 2- الاستباق

الاستباق القفز على فترة معينة من زمن الرواية، وتجاوز النقطة التي وصل إليها السرد؛ لاستشراف مستقبل الأحداث<sup>(1)</sup>. ومن ثم يكون الاستباق مخالفةً لسير الزمن؛ تقوم على تجاوز حاضر الحكاية بذكر حدث؛ مالم يَحِنُّ بعد وقته وآوانه<sup>(2)</sup>.

وقد مرَّ بنا نماذج من الاستباق في أثناء تداوله مع الاسترجاع، ونذكر من نماذجه أيضًا قول صميلي في قصيدة "مشاهد من قيامة لم تكتمل"

هَذِي الْقِيَامَةُ  
لَيْسَ تَكْتَمِلُ فِي الطَّرِيقِ نَزْوَعَهَا  
وَنَزْوَعَهَا عَطَشُ الْمُنَى  
هَذِي الْقِيَامَةُ  
غَفْوَةُ الْأَمْوَاتِ فِي غُرْفِ النَّشِيجِ  
وَنَحْنُ نَغْفُو حَوْلَنَا<sup>(3)</sup>

الشاعر يعرض في قصيدته مشاهد للقيامة، لكنَّها مشاهد لم تكتمل، والقيامة لا توجد في عالم الشهادة، بل هي في عالم الغيب، والمشاهد لم يعلم كنها أحد، والشاعر يصورها عن طريق التخيل الشعري، والتصور الذهني، والقيامة أمر مستقبلي، ومن هنا فالشاعر تحوّل بزمن السرد الآني متجهًا به نحو المستقبل، وليس زمن المستقبل قريبًا، بل الزمن السرد يخطو خطوة واسعة نحو الزمن البعيد.

والقيامة عطش المنى، فالأمنيات مشتاقة إلى القيامة، والأمنية تكون لشيء محبوب للنفس، فالشاعر/ الراوي متعطش للجنة، وينقلنا الشاعر نقلة أخرى إلى المستقبل، فهي غفوة الأموات، لكنَّ الغفوة لن تطول، فسوف يستيقظون للعرض يوم القيامة.

<sup>1</sup> - ينظر: حسن بحراني، بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1990، ص 132.

<sup>2</sup> - ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، 2002، ص 15.

<sup>3</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 50.

ويستشرف الشاعر المستقبل بقوله في قصيدة "ظلال يحرسها الخراب":

مَاضٍ إِلَى الْأَبَدِ الْخَرَابِ

إِلَى فَرَاغٍ

لَيْسَ تَغْفُو فِي الْمَدَائِنِ حَرْبُهُ

مَاضٍ إِلَى

كُوخِ الْحَمَامِ

أَعِيدُهُ بِيَدِي مِنْ بَرْدِ تَعَرَى تَوْبُهُ

وَمِنْ الْخَمَائِلِ

حِينَ يَهْرَبُ ظِلُّهَا

وَالظِّلُّ - يَا هَذَا - نَبِيلٌ غَيْبُهُ<sup>(1)</sup>

الشاعر يستشرف المستقبل نحو الخراب، لتتسق القفزة الزمنية مع عنوان النص (ظلال يحرسها الخراب) فالشاعر (ماضي) للمستقبل، ويخلص النسق اللغوي الزمن للمستقبل البعيد (ماضي إلى الأبد الخراب)، ولم يمض الشاعر نحو الأبد فحسب، بل يمضي أيضًا (ماضي إلى كوخ الحمام)، وقد عبر الشاعر عن الاستباق الزمني بالفعل المضارع، والفعل المضارع زمنه الحاضر والمستقبل، بجانب دلالة على التجدد والاستمرار.

وليس الشاعر وحده هو الذي يمضي نحو المستقبل، بل نرى المستقبل أيضًا كامن في الظل، فالظل (نبيلاً غيبه)، والغيب مستقبل غير معلوم، ومن هنا يتسق الزمن مع الحدث المتلبس بالعنوان (ظلال يحرسها الخراب).

### 3- وتيرة السرد بين السرعة والإبطاء

يلجأ الراوي إلى اتخاذ سياق مناسب؛ ليمدد في حبل الكلام، أو يقصره، أو يبتره، وهو إلى ذلك يمدد، ويقصر، ويبتدأ بناء على خطة؛ تأخذ بعين الاعتبار العديد من المعطيات؛ أبرزها معمار العمل الفني، وبلاغة المحكي، وجمالية التلقي<sup>(2)</sup>.

ونقوم بتحليل سرعة السرد أولاً، ثم نحلل إبطاء السرد، وهي تقنيات في الغالب لا يخلو عمل سردي منها.

#### أ- سرعة السرد

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 97.

<sup>2</sup> - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسة تطبيقية، دار محمد الحامي، تونس، 1998، ص 49.

## 1- الحذف

يسهم الحذف في تسريع الزمن؛ بإسقاط، ومحو فترات زمنية طويلة، أو قصيرة من حركة السرد؛ بإشارة سريعة، أو دون أدنى إشارة؛ لأحداثها، أو التطرق لما جرى فيها، وإنما يقوم بطيها، وإهالة ركام التجاهل عليها<sup>(1)</sup> يُعرف الحذف بالقطع و القفز والإسقاط، وهو تقنية تعمل على تسريع السرد، " يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل، دقيق لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، بالتالي لابد من القفز، واختيار ما يستحق أن يُروى"<sup>(2)</sup>.

ويسمى جيرار جينيت الحذف بـ (الفجوة) وإسقاط بعض المُدد الزمنية من السرد لضرورات عدم أهميتها، أو كونها تلخص حالة معينة بلا فاعلية، أو تجمل حادثاً طويلاً، ويميز بين نوعين منه: مؤقت (محدد)، ومطلق (غير محدد)<sup>(3)</sup>. ويمكن اختيار نماذج قليلة من بين نماذج الحذف المتعددة في الديوان مناط البحث على شاكلة قول الشاعر في قصيدة " الآن في الحُجرات موت":

مُتَأرِجِحِينَ  
نَخِيطُ مِنْ غُرْفِ الكُهولةِ  
بَعَثْنَا الصَّلِيلِ  
نَسْتَبِقُ الوَلادةَ بِالوَلادةِ  
نَهْتَدِي بِتَصْحُرِ الإِيْمَانِ  
ثُمَّ نَصِيحُ : "أَيْتُ"  
الآن  
فِي الحُجراتِ مَوْتٌ.<sup>(4)</sup>

عنوان النصّ (الآن في الحُجراتِ مَوْتٌ)، تكرر الموت في القصيدة كثيراً، وتكرر العنوان في كل مفصل من مفصل القصيدة، فجاءت ألفاظ (الكهولة - الولادة - الإيمان)، الولادة تستدعي الموت، والكهولة تقرب من الموت، والإيمان يرتبط بالمصير (جنة - نار).

1 - ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعي، ص 217.

2 - مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص424.

3 - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

4 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص57.

ويطال الموت الجميع، وبالتالي تماهى الشاعر في المجموع (متأرجحين)، والتأرجح بين شئين، وقد حذف الشاعر هذين الشئين، وترك للمتلقي مهمة تقدير المحذوف (متأرجحين بين الموت والحياة)، وإن كان التقدير اللغوي يبدو مساحته ضيقة، بينما الحذف الزمني أوسع بكثير، فقد قفز السرد عن أحداث كثيرة جداً وقعت في الحياة الدنيا. ونعائين الحذف أيضاً في جملة (ثُمَّ نَصِيحُ: لَيْتُ!)، ليت تحتاج إلى اسم منصوب، وخبر مرفوع، وتكون مهمة المتلقي سد فجوات النص، وتقدير المحذوف، والحذف تسريع للزمن، وبجانب القيمة الدلالية للحذف، هناك قيمة موسيقية، فالحذف حافظ على القافية، ولو أكمل الشاعر مكملات الجملة، لضاعت القافية، واختل الوزن. ومن نماذج الحذف أيضاً قول الشاعر في قصيدة "سفر في تخوم الذاكرة":

وَطَنْ

وَأَعْنِي كُلَّ أُمَّ

تَسْتَعِيرُ - مِنْ أَشْيَاءِ الْمَحَالِ - لَهَا فَمَا

وَطَنْ

وَتَصْعَدُ سِدْرَةَ أُخْرَى

تُعَانِقُ مَا تَنَاطَرُ فِي الْخَيَالِ، وَمَا.. وَمَا..<sup>(1)</sup>

السارد يستخدم تقنية الحذف ويشير إلى المحذوفات باستخدام علامة الحذف النقط الأفقية، فالمحذوفات تسهم في تسريع السرد، فالأديب يقصّر، ويبتز بناء على خطة؛ تأخذ بعين الاعتبار العديد من المعطيات؛ أبرزها معمار العمل الفني، وبلاغة المحكي، وجمالية التلقي.

يسافر الشاعر بذاكرته عبر الماضي العريق، ومجد الأمة، ومن خلال حركة السرد يتماهى وطن الشاعر في الوطن الأم، ويكمن الحذف في (وَمَا.. وَمَا..)، وعلامة الحذف النقط الأفقية؛ تشير إلى تفاصيل وفترات زمنية قفز السارد عليها، وترك معرفتها إلى فطنة المتلقي، بهدف تسريع وتيرة السرد.

2- الخلاصة

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص72.

الخلاصة واحدة من سرعة السرد، وهي " تتولد حينما يُعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، وحينما يكون ثمة شعور بأن جزءاً من السرد أقصر من المسرود الذي يعرضه، وحين يكون هناك نص سردي، أو جزء منه لا يتماثل مع زمن سردي طويل"<sup>(1)</sup>

إذا الخلاصة سرد موجز، لا يُعنى بالتفاصيل؛ حيث تتضمن البنى السردية ملخصات لأحداث، ووقائع؛ قد تجيء في مقاطع سردية، أو إشارات<sup>(2)</sup>

نماذج الخلاصة قليلة في ديوان "موت يشتهي الورد" على حد قول الشاعر في قصيدة " أعمى يصعد بخوفه..":

مِنْ رَمَلْتِنَا الْمُنْثُورِ  
أُمٍ مِنْ حَيِّبَةٍ  
وُلِدَتْ عَلَى سِجَادَةِ الْأَعْمَى  
سَتَصْعَدُ  
قَالَ خَوْفِي:

"سَوْفَ نَصْعَدُ - يَا صَدِيقِي - فَوْقَ ظِلْنَا مَعًا".<sup>(3)</sup>

استخدم الشاعر في النصّ تقنية الاستباق الزمني، وحرفا الاستقبال (السين - سوف) يدلان دلالة واضحة على هذه التقنية الاستباقية، ولكن الشاعر وضع الجملة الشعرية الأخيرة بين علامة التنصيص، وهذا إشارة إلى أنها خلاصة القصيدة، لتلخص هدف النصّ، وتكشف ثيمته، فعندما تأزّم الحدث في منتصف النصّ، وبلغ الذروة، أو عقدة القصة، جاءت الخلاصة بمثابة الحل، أو لحظة التنوير، لتسهّم في تسريع الزمن، فسقطت تفاصيل كثيرة، وأحداث متعددة، فصلها السارد قبل ذلك.

وتتجلّى الخلاصة في قصيدة "الآن في الحجرات موت"

سَتَقُولُ جَنَاتٌ  
مِنَ الطِّينِ الْمُدْتَرِّ بِالْحُرُوقِ  
عَصِيَّةٌ أَقْدَامُنَا فِي الرِّيحِ  
كُلُّ سَوْفٍ يُتَّقِنُ حَتْفَهُ

<sup>1</sup> - جيرالد برنس، المصطلح السردى ، ص 226.

<sup>2</sup> - ينظر: عالية محمد صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ص 39.

<sup>3</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 26.

## إِلَّاكَ يَا قَنْدِيلُ زَيْتٍ

### الآن

### فِي الْحُجَرَاتِ مَوْتٌ<sup>(1)</sup>

عرضنا لهذا النصّ من قبل، وهو من النصوص الطويلة في الديوان، وقد قسمه الشاعر إلى فقرات، وكل فقرة تنتهي باللازمة (الآن في الحُجراتِ مَوْتٌ)، وهي مفصل متكرر في النصّ، وتمثل الخلاصة لكل فقرة، فنرى الشاعر ملخصاً ومجمالاً ما فصله في كل فقرة مسرّعاً زمن السرد عبر استخدام تقنية الخلاصة، معوضاً بطء السرد الذي نتج عن التفصيل في أثناء الوقفات الزمنية.

### ب - إبطاء السرد

تقوم الوقفة بعملية إبطاء السرد؛ وهي عبارة عن " انقطاع السيرورة الزمنية؛ كونها تجسّد أقصى درجات الإبطاء في السرد؛ في مقابل اتساع مساحة الخطاب، وغالباً ما تكون الوقفة متصلة بالمقاطع الوصفية، أو المواقف التي يتدخل فيها الراوي بالشرح والتعليق، وهو ما يسبب عادة انقطاعاً في الحركة الزمنية"<sup>(2)</sup>. ويتجلّى الوصف في قصيدة "يباس مطلق":

### عَبَثًا..

تُدْرِبُكَ النَّهَائِيَّةُ

أَنَّ كَاهِنَةَ الضَّمِيرِ

تَنَامُ حَيْثُ وَلِدْنَا

وَعَلَى شُقُوقِ مَلَامِحِي

تَنْقَرُ الْمِرَاةُ

مَا عَبْرَتُهُ كَفُ الْمَعْنَى

قَدْرٌ هُوَ النَّعْنَاعُ

يَسْكُبُ ضِفْتَيْهِ

عَلَى انْحِنَاءَاتِ الْمَكَانِ لِيَفْنَى<sup>(3)</sup>

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 56.

<sup>2</sup> - ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقبي، ص 225.

<sup>3</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 28.

الشاعر في القصيدة تتدفق مشاعره جياشة، ويسير السرد بوتيرة سريعة، لكنّه في بعض الأحيان يلجأ إلى الوصف، فيصف الشاعر كاهنة الزمان نائمة حيث ولادة الإنسان، ويبدو الشاعر في النصّ في مشهد تصويري، واقفاً أمام المرأة ينظر إلى شقوق ملامحه، والنعناع يسكب ضفتيه ويفنى. والشاعر الذي سرّع الزمن في النصّ، كان في حاجة إلى هذا الوصف، كي تعطيه الوقفة فرصة للالتقاط أنفاسه من خلال وقف سير حركة السرد الزمنية بعض الوقت. ويبدو الشرح والتفسير في قصيدة " سفر في تخوم الذاكرة":

هُوَ نُطْفَةُ الْإِنْسَانِ،  
كَانَتْ هَا هُنَا خُطُوَاتِهِ  
بَدءٌ يَلُوحُ لِنَحْلُمَا  
وَهُوَ الْمَجَازُ الْبِكْرُ،  
وَجْهَتُنَا الَّتِي لَمْ تَكْتَمِلْ بِسِوَاهُ  
حِينَ تَبَسَّمَا<sup>(1)</sup>

يقف الشاعر بالزمن ليشرح ويفسر كنه الإنسان، فيعود إلى بداية تخلقه نطفة في بطن أمه، ثم يولد ويحبو، ويتحول من الحقيقية إلى المجاز، فالإنسان يحمل بين جنبيه خفايا وأسراراً. الشرح والتعليق نوع من إبطاء السرد، والوقفة هنا أدت إلى وقف السيرورة الزمنية، وتعميق الدلالة عبر الغوص في النفس البشرية، وبعد هذه الوقفة يعود السرد إلى سيرورته الزمنية، ودققته الشعورية.

#### المبحث الخامس: بنية المكان

المكان بناء لغويّ خياليّ، لا يمكن التعامل معه بمقياس الجغرافيا والهندسة<sup>(2)</sup>، والمكان الفني لا تبقى دلالاته ثابتة؛ بل تظهر أهميته في " في اتساع المساحة الكمية؛ إنما هي كامنة فيما يمكن وصفه بالحقول الدلالية التي يقترحها المكان؛ أي توليد فضاءات دلالية متنوعة تتفاعل فيما بينها لتكوّن منظوراً فنياً لأن الناس والأشياء والوقائع، وحتى الأماكن زائلة، وتبقى الأسماء، الحكايات، الكلمات، تبقى في صيغتها العليا في الفن"<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 47.

<sup>2</sup> - ينظر: أحمد العدواني، بداية النص الروائي " مقاربات لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض - المركز الثقافي بالمغرب، 2011، ص 103.

<sup>3</sup> - محمد حسن أبو الحسن، الشكل الروائي في التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص 148.

إن المكان يشير إلى ذكريات، وإلى تاريخ، وإلى علاقات، ومن هنا فنرى المكان مترسّخاً في الذاكرة الجمعية، فالعلاقة بين المكان والعقل الجمعي علاقة حميمة، ومن خلال هذه العلاقة يتحول المكان إلى جزء "من الثقافة التي يتعاطاها القوم يثير نكره في أذهانهم أموراً لا تنفصل عما خبروه عنه أو سمعوه، مما أصبح ملامساً لقوى الإحساس والمشاعر عندهم، وهو تاريخ متصل؛ تتناقله الأجيال وتتمثله، وتعيد صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدد في روح المجتمع؛ تجدد سطره غرائز الانتماء للأماكن، وللقوم الذين سكنوها، هذا الانتماء الذي يشترك فيه المخلصون اشتراكهم في الماء والهواء إلى الحد الذي يصبح معه أحد مقومات حياتهم على المستوى المعنوي بخاصة"<sup>(1)</sup>. وسوف أتناول المكان في الديوان من خلال ثلاثة محاور هي: أنماط المكان، وآليات توظيف المكان، والتشكيل الفني للمكان.

## 1- أنماط المكان

تتوعد أنماط الأماكن في الديوان بين ثنائية القرية والمدينة، وثنائية العلوي والسفلي، ولكل منهما أبعادهما الدلالية، من خلال إدراك المتلقي لحالة تلك الشخصيات التي تعيش فيها، فهي قادرة على إعطاء المتلقي صورة واضحة عن بيئتها وإنسانها.

### أ- ثنائية القرية والمدينة

يحاكي السرد - في الغالب - الواقع، لكنّه لا يحاكيه محاكاة حرفية، ومن ثمّ فترتبط تفاصيل الحياة اليومية بالقرية أو المدينة، بما تلتقط ذاكرة الأديب من صور مكانية، تستدعيها من ثنائية القرية أو المدينة. وثنائية القرية والمدينة هي إحدى الثنائيات الأساسية في عالم السرد، والعلاقة بينهما، ليست مجرد علاقة تراتب أو تضاد، وإنما هي علاقة تقوم على التطور الحتمي، فمن المنظور المجتمعي، كانت القرية في البداية، لكن هذه القرية، لا بدّ أن تتحوّل إلى مدينة، والواقع يؤكد ذلك؛ فأغلب المثقفين والكتاب من أصل قروي، لكنهم بحكم التعليم، وبحكم تغيّر الأدوار الاجتماعيّة، رحلوا من القرية إلى المدينة، لكن كما أنّ هناك علاقة تقابليّة بين الضدين، فإنّ هناك علاقة تشابه بينهما خاصة في مواجهة الأسئلة الكونيّة الكبرى.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فثمة أدوار رمزيّة تقوم بها دوال القرية والمدينة على حد سواء، وذلك من حيث الواقع والرمز، أو الدال والمدلول، أو من حيث البدء والختام في سلم التطور أو التغيير في ثنائية القرية والمدينة<sup>(2)</sup>.

1- جريدي المنصوري، شاعرية المكان، ط1، شركة دار العلم، الرياض، 1992، ص 11 .

2 - ينظر: جابر عصفور، ثنائية القرية والمدينة، مجلة العربي، ع 749، الكويت، 2021، ص69.

تردد ثنائية القرية في المدينة يُعدُّ قليلاً، فالمدينة ترددت بضع مرات، لكن تردد القرية في الديوان نادر، فمن نموذج القرية قول صميلي في قصيدة "نزوع لآخر":

فِي كُوخِ قَرْيَتِنَا الصَّغِيرَةِ

لَمْ نَزَلْ نَضْطَاطُ

إِيْمَانَ النَّوَارِسِ

لَمْ نَزَلْ نَضْطَاطُ

رِيْشَ حَمَامَةٍ عَثَرْتُ

وَحِينَ نَنَامُ يَحْرُسُنَا الْمُثُولُ.<sup>(1)</sup>

الشخصية الرئيسة في النصّ تضيق بواقعها، فتحاول أن تفارق هذا الواقع، وتنزع إلى آخر وفقاً للعنوان الرئيس "نزوع لآخر"، والآخر قد يكون إنساناً، أو قد يكون مكاناً، والكوخ يوحي بالفقر، ووصف القرية بأنها صغيرة، يوحي بالضيق، فبالتالي فقد اجتمع على المكان الضيق والفقر معاً، والشخصية تتشكل من خلال المكان، وتحاول الشخصية أن تخرج من هذا الضيق فتضطاد إيمان النوارس، وطيور النوارس تمتاز بالقوة، وكأن الشخصية تستعير منها قوتها لتزح إلى الآخر، وعثور الحمامة يحاكي عثور الشخصية التي مازالت تسعى للنزوع وتغيير واقعها. ونلاحظ المدينة في قصيدة "ارتباك":

قَبَائِلُ

مِنْ حُزْنِ يُوسُفَ

تَقْتَفِي هَذَا الْفَنَاءَ .

هَذِي الْغَوَايَاتُ الرَّتِيبَةُ

فِي دُبُولِ الْوَرْدِ

لَمْ تَرَشِّحْ عَلَى لَيْلِ الْمَدِينَةِ

فَالْمَدِينَةُ لَمْ تُورِّحْ غَيْرَ إِيْمَانِ النَّسَاءِ.<sup>(2)</sup>

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص32.

<sup>2</sup> - المصدر السابق، ص14، 15.

استدعى الشاعر شخصية نبي الله يوسف عليه السلام، وهو الذي لاقى من الابتلاء الكثير، فوزع الشاعر حزنه على القبائل، وربما يشير الشاعر إلى أن الحزن ناتج عن سعي القبائل للفناء، وقد يشير الفناء إلى الحروب التي دارت بين القبائل العربية في تاريخها القديم، ويرمز ذبول الورد إلى بعض حالات التلاشي والانقراض، والقبائل تستدعى مكاناً غائباً في النصّ حاضرًا في الواقع هو القرية.

وتبقى المدينة مقابلة للقرية، فغواية الحرب لم ترشح على المدينة، ولم تخيم على ليلها، وهذه المدينة تؤرخ إيمان النساء، وفي التعبير كناية عن وداعة المدينة، ومن هنا تتفوق المدينة على القرية، فالقرية تسعى إلى الفناء، بينما المدينة تحمل في داخلها بذور البقاء.

### ب- ثنائية العلوي والسفلي

يحيا الإنسان في هذا الكون فوق أرض ثقّله، وسماء تظّله، وقد وظّف بعض المدعين العالم بنوعيه العلوي والسفلي، غية نقل متلقي النصّ من حالته الواقعية إلى عالم أدبي متخيّل، ومن هنا فقد ظهرت مصطلحات "ما تحت" و"ما فوق"، حيث قصد بـ "ما فوق" العالم الذي يدركه العيان، فهو ليس ما وراء "الميتافيزيقيا"، أو "ما بعد" الفلسفة، بل هو المرتبط بالأعالي، ويُقص بـ "ما تحت" العالم الأرضي<sup>(1)</sup>.

والارتفاع والانخفاض، علاقة مألوفة ربطت الإنسان بالمحيط الذي يعيش فيه، وينطوي "ما فوق" و"ما تحت" على صفات مكانية، وتتخذ هذه السمات شكلاً من أشكال التضاد الثنائي (العالم العلوي - العالم السفلي)، أو ( السماء - الأرض) بنية رأسية تنتظم وفقاً لمحور (أعلى - أسفل)، في شكل مجموعة من النماذج المكانية الواضحة<sup>(2)</sup>.

وردت الأرض في الديوان بضع مرات، بينما لم ترد السماء إلا مرة واحدة مقترنة بالأرض على حد قول الشاعر في قصيدة "سفر في تخوم الذاكرة":

هُم يَفْطُمُونَ جُلُودَهُمْ بِالصَّخْرِ يَا      وَطْنَا يَجُوبُ جُلُودَنَا كَيْ يَفْطُمَا

<sup>1</sup> - ينظر: ياسين نصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1995، ص58.

<sup>2</sup> - ينظر: المرجع السابق، ص59.

هُم مَارَسُوا فِي الْأَرْضِ مَا صَنَعْتَهُ ذَاكِرَةُ الْحَيَاةِ عَلَى ابْتِهَالَاتِ السَّمَاءِ  
يَا أَرْضُ،  
يَا تَرْتِيلَةَ الْجَدِّ الْقَدِيمِ  
وَيَا رَغِيْفًا يَا فِعَا لَنْ يَسْأَمًا<sup>(1)</sup>

الشاعر بوصفه الشخصية الرئيسية يتماهى مع الوطن، والوطن مكان وهوية، والصخر جزء من المكان/ الأرض، وارتباط الشاعر بالوطن/ المكان ارتباط وجداني وعاطفي، وقد فارق المكان جغرافيته وهندسته في النصّ فالأرض معادل للوطن فأضحت الرحم والانتماء، وأضفى الشاعر عليها السمات الإنسانية من خلال أسلوب النداء (يَا أَرْضُ)، وبالتالي يدخل النسق اللغوي في صميم الشاعرية. والتعبير الشعري (ابْتِهَالَاتِ السَّمَاءِ) ولم يجعل السماء تحضر في جانبها العلوي فحسب، بل نراها عندما تدخل عالم الأدب تتحول إلى صورة جمالية، تعبر عن مكونات الشخصية المسكونة بحب الوطن، والمعبرة عن الانتماء والهوية.

ومن نماذج ورود الأرض منفردة في الديوان قول الشاعر في قصيدة "أعمى يصعد بخوفه":

يَتَوَجَّسَانِ ..  
خُيُوطُ مِعْطَفِكَ الْمُبَلَّلِ تَمَّحِي  
وَعِيبَاتُ فِي الْأَرْضِ تَصْرِحُ:  
"مَارَسَ الْإِنْسَانُ ظُلْمًا مُوجِعًا"<sup>(2)</sup>

المكان هنا الغيابة في الأرض، والغيابة كلُّ شيء غيَّب شيئاً، والذي يُغَيَّب هو الإنسان، وجاءت الخلاصة في نهاية المقتبس معبرة عن ممارسة الإنسان الظلم الموجه، وتكون الأرض مسرحاً لظلم الإنسان، وجاء التعبير المجازي الاستعاري مصوراً هذا الظلم، فالمكان لم يعد يتحمّله، فصرخت الغيابة. والغيابة تستدعي إلى عالم النصّ ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وتبقى قصة يوسف عليه السلام حاضرة في عالم النصّ، ويطفو على السطح الظلم الموجه {قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غِيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطُهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ} يوسف:10.

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص69.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص25.

ومهما يكن من أمر فإن هذا النموذج والنموذج السابق، وكل النماذج التي وردت فيها الأرض، تكشف أن الأرض لم تُبَقَّ ثابتة الدلالة، فالدلالة متغيرة حسب المواقف والسياقات، ومع تغير الدلالة تظل في النهاية هي الرحم والانتماء.

### ب-آليات توظيف المكان

لا يتوقف المكان على البعد الجغرافي، أو التشكيل الهندسي، بقدر ما هو استكناه لوجهه الطبيعي، والاجتماعي، والثقافي، فيمارس النصّ تنشيطاً للنسق السردي، فيتفاعل المكان مع الشخصيات، والحدث، والزمن، وتتجلى آليات توظيف المكان من خلال جماليات المكان الطبيعي، والمكان الاجتماعي.

### 1- جماليات المكان الطبيعي

لم يهتم الأدباء بالمكان الطبيعي فحسب، بل امتدّ اهتمامهم إلى ربط المكان بعلاقاتهم وتجاربهم الخاصة، عبر الكشف عن العلاقة الخفية لهذا المكان بدلالاته الطبيعية، وبين الأحداث، والذكريات المرتبطة بالمكان نفسه، وهذه العلاقة لا تقف عند حدود صور الطبيعة، بل تمتد إلى تغطية كلّ المساحات الخارجية، حتّى أصبحت أكثر شمولاً وتداخلاً من خلال ربطها بعلاقة الفرد بالوجود والكون<sup>(1)</sup>.

والأديب - كما يرى أرسطو - لا يحاكي الطبيعة محاكاة حرفية، إنّما يشكّلها تشكيلاً جديداً موحياً، ينبع من ثقافته وتجربته ومعاناته، ومعرفته بأسرار الحياة وتجلياتها، وهذا هو التفرد الحقيقي للأديب<sup>(2)</sup>.

والأماكن الطبيعية التي كان لها حضور في ديوان "موت يشتهي الورد" الجنة، والبحر، السفوح، والحديقة..، وقد ترددت الجنة في الديوان أكثر من مرة؛ نذكر من نماذجها قول الشاعر في قصيدة "امتلاء بظل مرتبك":

إِنَّ الدَّاتَ مَحْضُ بُكَاءِ

<sup>1</sup> - ينظر: جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر 2008، ص101.

<sup>2</sup> - ينظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 1994، ص251، 252.

وَحَيْثُمَا جَنَّةٌ

تَنْتَالُ فِي مَلِكٍ

الْجَنَّةُ الْآنَ تَهْدِي طِينَتِي الْمَلَكَا (1)

الجنة من خلال وصف القرآن لها، تُعدُّ أجمل مكان طبيعي، والوصف تقربها إلى الذهن البشري، لكنها من الأمور الغيبية، ومن ثمَّ فالمكان يدعو المتلقي إلى التخيل، وتذهب نفسه كل مذهب، فالمكان فيه "ما لا عَيْنٌ رَأَتْ، ولا أُذُنٌ سَمِعَتْ، ولا خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ" (2).

وتستدعي الجنة إلى عالمها الملائكة، والإنسان/ الشاعر عندما يتلبس المكان المغاير لكل الأماكن في الدنيا، يفارق بشريته، ويتخلَّى عن طينته، وتحلُّ فيه صفات الملائكة. ونلاحظ البحر في قصيدة "أعمى يصعد بخوفه..":

يَتَوَرَّسَانِ

وَعُورٌ بَحْرُكَ

يَسْتَبِيحُهُمَا مَعَا (3)

يفارق المكان الطبيعي/ البحر جغرافيته وهندسته؛ عندما دخل عالم الأدب، وميدان الفنّ، ولم يتشكل البحر مكانًا طبيعيًا بزرقه مائه، وجمال شطيه، وتتابع أمواجه، بل بدا مكانًا مجازيًا عبر التشبيه المقلوب، حيث أضاف الشاعر المشبه به إلى المشبه (وَعُورٌ بَحْرُكَ)، فشبه الشاعر البحر بالغول، ورغم جمال البحر الذي يُعدُّ من أكثر الأماكن جاذبية للبشر، إلا أن هذا المكان تكمن فيه القوة والجبروت، فعندما يهيج، تصبح أمواجه عاتية هادرة، فالشاعر اختار منه هذا الجانب، ووفقًا للموقف والسياق.

وتبدو والحديقة والسفوح في قصيدة "عبور لمضيق مطلق":

وَتَسِيرُ

رَائِحَةُ السُّفُوحِ اللَّائِثُثُ

فَفِي السُّفُوحِ شَهِيْقُ عُمْرِ غَادِرٍ

فَلْتَمَتَّئِلْ لِلْمَاءِ

1 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص12.

2 - محمد بن عبد الواحد الحنبلي، صفة الجنة، تحقيق: صبري سلامة شاهين، دار بلنسية، الرياض، ط1، 1423-2002، ص73.

3 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص25.

## إذ يَهْدِي عَلَى عُشْبِ الْحَدِيقَةِ حَيْثُ يَهْدِي الطَّائِرُ<sup>(1)</sup>

الحديقة بأشجارها وأزهارها، وجداولها، كان لها أثر بارز في خيال البشر، وآدابهم وفلسفتهم، والحديقة والسفوح مكانان مفتوحان، وليس مغلقين والمكان في النصّ، يُعدّ عنصرًا مهمًّا من عناصر بناء النصّ السردية، إلى جانب الزمن والحدث والشخصيات، فالمكان هنا مسرح للحدث، وحيز تتحرك فيه الشخصية، فنشأت من خلاله علاقة متبادلة بينها، وبين المكان، الذي أصبح شديد الانتماء لعالم النصّ الداخلي، لذا حظي المكان في النصّ بدور مهم، فأصبح عنصرًا مركزيًّا، حمل رؤية الشاعر، وأسهم في البناء الكلي للنصّ، فارتبط شهيق العمر بالسفوح، وارتبط هذيان الشخصية بعشب الحديقة.

### ب- جماليات المكان الاجتماعي

سعى الأدباء إلى إظهار الأبعاد الاجتماعية للمكان من خلال تركيزهم على القيم والعلاقات الاجتماعية، والتقاليد السائدة في المجتمع، وقد جسّد الأدب العلاقة بين الإنسان، وبين المكان في العصر الحديث<sup>(2)</sup>. فالأديب ابن بيئته، ولا يمكن أن يعيش في عزله عن محيطه الذي يعيش فيه، فمن الطبيعي أن كل أديب يعبر عن قضايا مجتمعة، ويحيّد همومه، وي طرح مشكلاته، والسرد أكثر الفنون تجسيدًا للقضايا المجتمعية، وقد تجلّت ثلاثة أماكن بدلالاتها الاجتماعية لدى صميلي، هما: البيت، والحجرة، والكوخ.

### 1- البيت

البيت مكان السكنى، يضم أسرة مكونة من أب وزوجة وأبناء، تربطهم علاقة اجتماعية، وهذه الأسرة لبنة في بناء المجتمع، والبيت من أهم الأمكنة في الحياة البشرية، ويُعدّ مكانًا اختياريًّا مغلقًا تدور فيه مجمل الأحداث، ومن خلاله يتمّ التعرف على المظاهر الحياتية للإنسان، فالإنسان يحيا فيه باختياره وإرادته، يحن إليه في ترحاله، وما يلبث إلا أن يعود إليه، وكما يقول باشلار: "البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارًا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"<sup>(3)</sup>.

ومن نماذج البيت في الديوان قول صميلي في قصيدة "جائع يُواري قُوتَه":

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص 35.

<sup>2</sup> - ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص 241-250.

<sup>3</sup> - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 36.

الْفُوتُ  
كَانَ أُنَايَ  
حِينَ تَفَرَّ دَاثُ  
مُتَحَلِّقًا حَوْلِي  
أَرَانِي جَرَّةً كُسِرَتْ  
عَلَى قَيْحِ الْبُيُوتِ؛  
وَأَخْرًا يَصْطَادُ تَكْوِينَ السَّنَابِلِ  
يَا سَنَابِلُ:  
"مَوْتُ ذَاكِرَتِي حَيَاةٌ"<sup>(1)</sup>

الراوي في النصِّ الجائع الذي يوارى قوته، والانحراف اللغوي شكّل ظاهرة أسلوبية في النسق الشعري، حيث عدل الشاعر عن الحقيقة، وجنح للمجاز، فقد تحوّل الجائع إلى شيء من خلال التعبير التشبيهي، فأضحى جرّة مكسورة، والجرّة المكسورة/ المشبه به تنتج دلالة الخواء الذي يحاكي خواء بطن الجائع، وتمتد الصورة التشبيهية في النسق الشعري، لتتولد منها صورة استعارية (قيح البيوت)، فقد فارق المكان الاجتماعي البيت دلالاته الجغرافية، ليتحوّل إنساناً جريحاً، ليشارك الجائع آلامه وأحزانه، فيكون للمكان دلالاته الفنية في تشكيل الشخصية، والإسهام في بنائها. ومن نماذج توظيف الحجرة قول صميلي في قصيدة "الآن في الحجرات موت":

الآن  
تَنْقَشُ الْعَيْابَةُ فِي كُهُوفِ الْمُتَرَفِّينَ  
وَلَيْسَ مِنْ أَحَدٍ سِوَاكَ  
عَلَى الْأُرَائِكِ  
لَيْسَ مِنْ جَسَدِ  
يُوَارِي الْجَدْوَةَ الْأُولَى سِوَاكَ  
الآن فِي الْحُجْرَاتِ مَوْتُ.  
مُتَلَبِّسًا

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص42.

فُوت الشَّوَارِعِ  
عُرْفَةٌ حُبْلَى بِحَانَاتِ الشُّخُوصِ  
تُعِيدُنِي  
فَأَنْزَعُ رِدَاءَكَ عَالِيًا  
إِنَّ الْمَسَافَةَ مَحْضُ صَوْتٍ.  
الآنَ فِي الْحُجَرَاتِ مَوْتٌ.<sup>(1)</sup>

الغرفة مكان مغلق، لكن ارتباط الإنسان به مهم، فالمرء يسكن غرفته، مثلما يسكن جسده، وبالتالي فهناك علاقة بين الإنسان، وبين غرفته<sup>(2)</sup>.

نلاحظ في هذا النصّ مكانين اجتماعيين، الأول الكهوف، والثاني الحجرة التي وردت بلفظ الجمع الحجرات، وبالمرادف غرفة، وتكمن المفارقة في التعبير الشعري (كُهُوفِ الْمُتَرَفِّينِ)، فالكهف يدل على الفقر، لكنّه في النصّ أصبح مأوى المترفين الذين من المفترض أنهم يسكنون القصور، والمفارقة هنا أحدثت صدمة للمتلقي وأحببت أفق توقعه. وتكرار المفصل المتضمن المكان (الآنَ فِي الْحُجَرَاتِ مَوْتٌ) يسهم في بناء النصّ وتماسكه، وهذا المفصل جمع عناصر السرد: الزمن/الآن، المكان/الحجرات، الحدث/الموت، وتتشكل الشخصية من خلال هذه العناصر، فالشخص الذي ينتظر الحدث/الموت، قابع في المكان/الحجرة، وفي الزمن/الآن.

والتعبير الشعري (عُرْفَةٌ حُبْلَى بِحَانَاتِ الشُّخُوصِ)، فالغرفة وثيقة الصلة بالشخوص، لكن تبدو طرافة المكان في خلق السمات الإنسانية عليه، وتحوله إلى أنثى حبلي، تنتظر وليدها، ومن هنا تبدو جماليات المكان من خلال مفارقتها وظيفته النفعية، ليمارس وظيفة فنية.

### 3- التشكيل الفني للمكان

المكان في النصّ السردى بناء لغويّ خياليّ، لا يمكن أن نتعامل معه بمقاييس الهندسة، أو الجغرافيا، وهذا المكان الفني لا يظل ثابت الدلالة؛ بل تبدو أهميته " في اتساع المساحة الكمية؛ إنما هي كامنة فيما يمكن وصفه بالحقول الدلالية

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص45.

<sup>2</sup> - ينظر: الأخضر بن السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغربي مقارنة تحليلية، مجلة الخطاب، عدد6، الجزائر، 2010، ص 67.

التي يقترحها المكان؛ أي توليد فضاءات دلالية متنوعة تتفاعل فيما بينها لتكوّن منظوراً فنياً لأن الناس والأشياء والوقائع، وحتى الأماكن زائلة، وتبقى الأسماء، الحكايات، الكلمات، تبقى في صيغتها العليا في الفن<sup>(1)</sup>. ويتجلى التشكيل الفني للمكان في ديوان "موت يشتهي الورد" من خلال: جماليات المكان التشكيلي، وجماليات المكان السينمائي، وجماليات المكان الدرامي.

### 1- جماليات المكان التشكيلي:

تعود الصلة بين فن الرسم، وبين الكتابة الأدبية إلى العصور البدائية، فقد عبّر الإنسان البدائي عن أفكاره ومشاعره بالرسوم التي كانت بديلاً عن الكتابة، ثم تطورت هذه الرسوم، واختلفت دلالتها عبر الزمن<sup>(2)</sup>. والصورة التشكيلية "هي إحدى الصور الشعرية التي نشأت بين الشعر والرسم، إذ بدأ الشاعر يفيد من معطيات الفن التشكيلي على مستوى الخط، والكتلة، واللون، والآليات الأخرى المعروفة في فن الرسم"<sup>(3)</sup>. وإن كانت هناك علاقة بين الشعر والرسم في تشكيل اللوحات الشعرية، فإننا نرى للفن التشكيلي أثره في العمل السردي. يرسم صميلي لوحة تشكيلية للمكان في قصيدة "شقوق على اشتها الصخر":

وَإِذَا صَعَدْتُ  
مَعَ الشُّقُوقِ  
وَضِيفَةٌ فِي الْمَاءِ تَصْعَدُ  
كُنْ يَقِينِ الضَّفَّةِ  
لَا تَبْتَنَسْ  
عَاژُ  
سَيَحْمِي ظِلَّهُ فِي الصَّخْرِ،  
يَحْمِي مَا تَأْرَجَحَ خَلْفَهُ<sup>(4)</sup>

1 - محمد حسن أبو الحسن، الشكل الروائي في التراث ص 148.

2 - ينظر: تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2001، ص 175.

3 - سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة قراءة في أعمال محمد مروان الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص120.

4 - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص46.

تبدو في هذه اللوحة الشعرية عدة أماكن (الشقوق - الضفة - الغار)، وقد تأزرت الصورة الجزئية الاستعارية، مع الكلمات الدالة على اللون والحركة في رسم هذه الصورة، فالشقوق تصعد مع الشخصية، وتشاركهما الضفة فعل الصعود، والغار يتحول إنساناً يحمي ظله.

والكلمات الدالة على اللون ( الشقوق - الضفة - الصخر)، والكلمات الدالة على الحركة ( صعدت- تصعد - تآرجح)، وتتساوق إحياء الكلمات مع الصورة الجزئية، والصورة اللونية، والصورة الحركية في تشكيل هذه اللوحة الشعرية للمكان الطبيعي (الشقوق - الضفة) والمكان الاجتماعي (الغار). ويرسم الشاعر لوحة فنية للكوخ في قصيدة "رؤيا":

### الكوخُ

يَزْحَفُ بِاتِّجَاهِ النَّهْرِ

يَزْحَفُ بِاتِّجَاهِ بَقَائِهِ الْمَصْلُوبِ فِي الْأَشْيَاءِ

وَالْكَوْحُ بَرْدٌ يَحْتَمِي بِالْقِيَاءِ<sup>(1)</sup>

الكوخ المعادل للإنسان الفقير، من هنا فقد فارق المكان دلالاته المعجمية، ليكتسب دلالة فنية في النص الأدبي، وهناك مكان آخر / النهر سرّ الحياة، وبقاء الفقير على قيد الحياة، وانتشاله من غول الجوع، وبالتالي نشاهد الصورة الحركية لزحف الكوخ باتجاه النهر، وبالأحرى باتجاه بقائه، وتبدو طرافة الصورة الاستعارية في التعبير الشعري (بَقَائِهِ الْمَصْلُوبِ)، وإن كان النهر سر بقاء الكوخ، فإن الظلّ مصدر حماية الكوخ (وَالْكَوْحُ بَرْدٌ يَحْتَمِي بِالْقِيَاءِ)، ويبدو تميز اللوحة الشعرية عن اللوحة التشكيلية، أن هذه اللوحة يستخدم فيها الرسام الألوان، بينما يرسم الشاعر لوحته بالكلمات، فتكون لوحة الرسام ثابتة، بينما لوحة الشاعر متحركة نامية متطورة نابضة بالحياة.

### 2- جماليات المكان السينمائي

تلتقي جميع الفنون مع السينما، حيث إنها تشترك مع الفنون التشكيلية باعتبارها تشكيلاً مرئياً يسقط على سطح ذي بعدين، وتلتقي مع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المتسقة، وتلتقي أيضاً مع المسرح في قدرتها على إنتاج كثافة درامية للأحداث، وتلتقي مع الموسيقى من خلال قدرتها على خلق إطار إيقاعي، وتلتقي مع الشعر في قدرتها

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص51.

على وضع الصور بعضها بجانب بعض، وتلتقي مع الأدب في قدرتها على الإحاطة بظاهرة التجريد، المعروفة في الأدب بالشريط الصوتي<sup>(1)</sup>.

واللقطة السينمائية تتسم بالحرية اللصيقة بالكلمة، ومن هنا فيمكن عزلها وربطها بغيرها من اللقطات حسب الدلالة<sup>(2)</sup>. ويقوم المونتاج السينمائي بربط " شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى، ترتبط مع بعضها، لتكوّن مشاهد، والمشاهد ترتبط مع بعضها، لتكوّن مقاطع متسلسلة"<sup>(3)</sup>.

ونلاحظ اللقطة في قصيدة "صورة أخرى للفتى":

فِي الْبَرْدِ  
لَمْ نَسْأَلْ خُطَانَا  
عَنْ بَقَايَا مِعْطَفٍ  
يَرْتَاخُ فِي رُكْنٍ مُسَيِّجٍ  
كَلًّا  
وَلَمْ نَتَوَسَّلِ الطَّرْقَاتِ  
فَالطَّرْقَاتُ تَغْفُو  
مِثْلَمَا يَغْفُو الْبَنْفُسَجُ.<sup>(4)</sup>

يلتقط الشاعر لقطتين للمكان في جوٍّ شديد البرودة، فيمثل أمامنا المكان/ الركن محاط بسياج، والركن معلق به معطف، وهذه اللقطة تشي بجو البرودة، ويتفاعل المكان مع الحدث والشخصية.

وتأتي اللقطة الثانية للمكان/ الطرقات وهي غافية، أي ساكنة هادئة، فبرودة الجو جعلتها خالية من البشر، فأن لها أن تستريح، فقد وطأتها الأقدام، وتتبعها لقطة أخرى عن طريق التعبير التشبيهي، فالبنفسجة هي غافية أيضًا. ونلاحظ اللقطة أيضًا في قصيدة "انكشاف من وجهة الغيب":

مُتَبَيِّلاً  
يَصْطَادُنِي الشَّبَهُ الـ تَكْوَمَ فِي الشَّوَارِعِ

<sup>1</sup> - ينظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي العلاق، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص11.

<sup>2</sup> - ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص536.

<sup>3</sup> - لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص185، 186.

<sup>4</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص38.

ظِلُّ دَرْبٍ أَحَدَبُ

مُتَرَمِّلاً قَلْقِي

وَيَحْمَلُنِي عَلَى

عَرَقِ السُّفُوحِ تَصَحَّرُ مُتَدَبِّبٌ<sup>(1)</sup>

نعين في هذا النصِّ المكثف الموجز، عدة لقطات على طريقة التصوير السينمائي، والشريط السينمائي، فاللقطة الأولى للشخصية، وهي في صورة المتبتل، لكنَّ الشخصية لم تتبتل في صومعة، بل مكان التبتل الشوارع، وتتبعها لقطة أخرى للمكان/ الدرب الذي يبدو في صورة رجل أحدب، وتظهر اللقطة الثالثة للشخصية أيضًا متزملًا بالقلق في سفح الجبل، ومن خلال تصوير المكان تشكلت الشخصية في النصِّ التي تبدو شخصية صوفية تحاول كشف المستور الكامن في العنوان ("انكشاف من وجهة الغيب").

### 3- جماليات المكان الدرامي

مصطلح الدراما، يُطلق عادة على أي موقف أدبي، ينطوي على عنصر الصراع، ويتضمن الموقف نوعًا من التحليل من خلال وجود شخصين على الأقل<sup>(2)</sup>.

وتقوم المواقف الدرامية على صراع الأفكار، والإرادات، والأهواء، والآراء، فالتفكير لا يسير في اتجاه واحد، فكل فكرة تقابلها فكرة أخرى، وكل ظاهرة، يختفي وراءها باطن<sup>(3)</sup>.

ويتجلى المكان الدرامي في قصيدة "شقوق على اشتهااء الصخر"

وَلِأَنَّ قَمَحَكَ

ظَلَّ يَنْتُرُ حَوْفَهُ

عَبْنَا

سَتَبْدُرُ فِي الْمَغَارَةِ عُرْفَهُ

وَلِأَنَّ قَنْدِيلًا

تَوَخَّى فِي اشْتِهَاءَتِهِ

يَدَيْكَ

1 - المصدر السابق، ص102.

2 - ينظر: فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص76.

3 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 439، 440.

مَضَى يُؤَثُّ حَنَفَهُ  
وَيَصِيحُ أَلْبَهُ  
كَأَنَّ يَحْمِلُ سَيْفَهُ  
بَيْنَ الْمَدِينَةِ  
كَيْ يُحَارِبُ سَيْفَهُ<sup>(1)</sup>

مرّ بنا هذا المقتبس من قبل وهو يمثل بؤرة الصراع في النصّ، والصراع تقوم به شخصية في مكان ما، وزمن ما، وفي النص مكانان دار فيهما الصراع، المكان الأول: المغارة وهي مكان مغلق شديد الظلمة، والمكان الثاني: المدينة، ويستبدل الشاعر القنديل بالشخصية، حيث إنه في بؤرة الصراع، ويؤث لحته، فالصراع بين المكان/ المغارة المظلمة، وبين القنديل المضيء، فينطفئ النور، وينتصر المكان، أو بالأحرى تنتصر العتمة على الضياء. ويتحول الصراع من المغارة إلى المدينة، والأبله في المدينة من المفترض أن يصارع شخصاً آخر، لكنه ينكفي على ذاته، ويحارب نفسه.

ونلمح المكان الدرامي أيضاً في قصيدة "كنت أو ربما لم أكن":

كُنْتُ..

أَوْ لَمْ أَكُنْ..

فِي الْحَالَتَيْنِ

سَأْمَسِكُ خَيْطَ التَّشَابُهِ

خَيْطَ التَّعَالُقِ

بَيْنِي وَبَيْنَ التَّلَالِ

سَأْمَسِكُ بَيْتًا يُرَمِّمُهُ فِي الْمَدَائِدِ طُوبِ.

وَالهَرَاثِمُ مَحْضُ اشْتِبَاهِ

تَشَجَّرَ قَبْلَ الْأَوَانِ<sup>(2)</sup>

<sup>1</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص44.

<sup>2</sup> - حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، ص104.

في النصّ مكان طبيعي/ التلال، ومكان اجتماعي/ البيت، وهذا النصّ نصّ الصراع، فالشاعر ممسك خيطاً ممدوداً بينه، وبين التلال، يحاول أن يرمم بيتاً مهدماً، وهدم البيت رمز للهزائم، وبالتالي فالبيت يشير إلى الصراع، وهزيمة الشخصية التي (لم تكن) في العنوان، وقد كانت الشخصية في الزمن الماضي فعنوان القصيدة (كنت أو ربما لم أكن)، إذاً الهزيمة في العصر الحاضر، والفعل الماضي (كنت) يستدعي الزمن الماضي (الانتصارات)، وهي لا تخلو من صراع في أماكن متعددة.

### نتائج البحث

- الراوي هو الشاعر نفسه، وهو راوٍ عليم مراقب للأحداث في معظم قصائد الديوان..
  - سيطرت الشخصية الرئيسة على النصّ السردى، وقّلت نسبة تردد الشخصية الثانوية.
  - شخصية الشاعر أكثر نموّاً من غيرها، والشخصيات الثابتة قليلة في النصّ السردى.
  - أضفى الحوار الداخلي على النصوص الشعرية المتعة الفنية والجمالية.
  - أسهم الحوار الخارجي المباشر في نمو الحركة الداخلية للقصيدة.
  - ظهرت تقنية الميثاقص في النصّ الشعري السردى من خلال التناص.
  - تآزر الحدث الرئيس مع الأحداث الثانوية في تشكيل الشخصية.
  - برزت التقنيات الزمنية الثلاث بشكل واضح في ديوان "موت يشتهي الورد".
- فارق المكان - في معظم النماذج - دلالاته الجغرافية، وتجلت دلالاته الجمالية بصورة واضحة من خلال المزج بين الواقعي والتمثيلي .

### من أهم توصيات هذا البحث:

- 1- التوسع في دراسة شعر حسن صميلي.
- 2- تطبيق المناهج الحديثة على شعر صميلي.
- 3- دراسة الوطن في شعر صميلي دراسة مستقلة.
- 4- يمكن دراسة كل ديوان مستقل من شعر صميلي، ويطبق عليه علم نحو النص، أو دراسة التماسك النصي، بحيث يكون الديوان نصّاً واحداً، محكم البناء، مترابط الأجزاء

## المصادر والمراجع

### أولاً المصادر

1- حسن بن عبده صميلي، موت يشتهي الورد، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2018.

### ثانياً: الكتب العربية

- 1- أحمد العدواني، بداية النص الروائي " مقاربات لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض - المركز الثقافي بالمغرب، 2011.
- 2- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- 3- تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2001.
- 4- جريدي المنصوري، شاعرية المكان، شركة دار العلم، الرياض، ط1، 1992.
- 5- جميل حمدواي، مناهج النقد الأدبي الحديث و المعاصر ، نادي القصيم الأدبي ، السعودية ، 1430-2009.
- 6- حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1990.
- 7- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- 8- حسني عبد الجيل يوسف ، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " التركيب والموقف والدلالة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د-ت).
- 9- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2003.
- 10- سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط2، 2012.
- 11- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- 12- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- 13- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة قراءة في أعمال محمد مروان الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.
- 14- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1994.
- 15- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2006.
- 16- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1990.
- 17- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994.
- 18- عالية محمد صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2005.
- 19- عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- 20- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 21- عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسة تطبيقية، دار محمد الحامي، تونس، 1998.
- 22- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهرها الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1994.

- 23- عز الدين المناصرة، علم الشعريّات قراءة مونتاجية في أدبية الأديب، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.
- 24- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي وعلاماته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991.
- 25- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.
- 26- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، 1988.
- 27- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، 2002.
- 28- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- 29- محمد إفرخاس، سيكولوجية الشخصية بين تنمية الأبناء وبناء المجتمع، دار نينوى، دمشق، 2011.
- 30- محمد حسن أبو الحسن، الشكل الروائي في التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.
- 31- محمد بن عبد الواحد الحنبلي، صفة الجنة، تحقيق: صبري سلامة شاهين، دار بلنسية، الرياض، ط1، 1423-2002.
- 32- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- 33- محمد نصر عباس، البناء الفني في القصة السعودية" دراسة نقدية تحليلية"، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983.
- 34- مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- 35- نوال ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر 1961-1990، دار مفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1429-2008.
- 36- ياسين نصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1995.

#### ثالثاً: الكتب المترجمة

- 1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
- 2- جيرالد برنس، المصطلح السردية " معجم مصطلحات"، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- 3- ديفد لودج، الفن الروائي، ترجمة، ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- 4- رولان بارت، نظرية النص، ضمن كتاب آفاق التناسلية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: د.ت.
- 5- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998.
- 6- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
- 7- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة، عبد الكريم حسن، وسمير بن عمّوه، شارع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
- 8- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: علي جعفر العلاق، دار الرشيد، بغداد، 1981.
- 9- لين أولتنبيرند، الوجيز في دراسة القصة، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1983.
- 10- ليون سمغيل: التناسلية، ضمن كتاب آفاق التناسلية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

11- هانز ميرهوف، الرّمن والأدب، ترجمة، أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1992.

#### رابعًا: الرسائل الجامعية

1- جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر 2008.

2- جواهر أحمد مسلم، تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2021.

3- حياة فرادي، الشخصية في رواية ميمونة لمحمد بابا عمي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2016

4- ساري محمد الزهراني، الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعي "دراسة نقدية"، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز

، 1436- 2015

5- سعد عودة حسن عدوان، الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية" دراسة في ضوء المناهج النقدية"، رسالة ماجستير، الجامعة

الإسلامية، غزة، 2014.

6- سميرة معز، بناء الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية " طيناء وبعض قصص أخرى لباديس فوغالي " أنموذجًا، رسالة ماجستير،

جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، 2012.

#### خامسًا: الصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية

1- أحمد مداس، السرد في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب، العددان 10، 11، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، يونيو 2012.

2- الأخضر بن السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغربي مقارنة تحليلية، مجلة الخطاب، عدد 6، الجزائر، 2010.

3- جابر عصفور، ثنائية القرية والمدينة، مجلة العربي، ع 749، الكويت، 2021.

4- عبد الوهاب شعلان، آليات التحليل البنيوي للنص السردية مقارنة نظرية، مجلة الجندول، ع7، 2006.

5- عبير يونس، حسن صميلي آفاق اللغة تتجدد مع كل ولادة شعرية، مجلة المجلة اللندنية، 11 مايو 2023.

6- علا العتايي، عناصر القصة القصيرة، موقع موضوع شبكة الإنترنت، 22 / 10 / 2008.

7- عمار على حسن، الشيخ والمريد الاستبداد في الطرق الصوفية [SEPP]، جريدة الجريدة الكويتية، 21/7/2009.

8- محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية. نماذج من الشعر الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب،

العدد 10، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، جامعة العربي التتسي، تبسة، الجزائر، ديسمبر 2016.