# التَّركيبُ السَّرديُّ في المجموعةِ القصصيَّة "بنت الحرام" لجمعة شنب

# The Narrative Structure in the Short Story Collection “Bint al-Haram” by Jumma Shanab

**عامر مصطفى محمد الغرايبة** [1]

**Amer Mustafa Mohammad al gharaybe** [1]

10.15849/ZJJHSS.231130.11

**الملخّص**

تبحثُ هذه الدِّراسةُ في البنيةِ السَّرديَّةِ في عالَمِ القِصَّةِ القصيرةِ عندَ القاصّ الأردنيّ جمعة شنب في مجموعتِهِ "بنت الحرام". وتستندُ الدِّراسةُ على مقاربةٍ سيميائيَّةٍ للأبنيةِ والأنساقِ الدَّاخليَّةِ والخارجيَّةِ للمجموعة، وبحثِ العلاقاتِ الدَّلاليَّةِ في سيميائيَّةِ التَّركيبِ السَّرديّ للقصصِ على مستوى الحَدَثِ واللُّغةِ والشُّخوصِ والزَّمانِ والمكان. تضمَّنَتْ الدِّراسةُ خاتمةً وقائمةً بالمصادرِ والمراجع.

وخلصتِ الدِّراسةُ إلى أنَّ القِصَّةَ القصيرةَ الأردنيَّةَ ممثَّلةً بمجموعةِ "بنت الحرام" تتضمَّنُ دلالاتٍ مختلفةٍ، تشكَّلتْ بفعلِ تلوُّنٍ ثقافيٍّ وبناءٍ فكريٍّ وتطوُّرٍ أيديولوجيٍّ، رصَدَ من خلالِها القاصُّ الأردنيُّ الحركةَ الاجتماعيَّةَ والسِّياسيَّةَ والاقتصاديَّةَ على ساحتِهِ المحلِّيَّة والسَّاحةِ العربيَّة. ثُمَّ جسَّدَها في قوالِبَ قصصيَّةٍ حمَلَتْ رموزًا نصِّيَّةً وعلاماتٍ أحالَ إليها السِّياقُ بلغةٍ تتعاضَدُ والواقعِ الإنسانيّ المعاصِر.

**الكلمات المفتاحيّة:** التّركيب السّرديّ، السّيميائيّة، مجموعة قصصيّة، "بنت الحرام"، جمعة شنب.

**Abstract**

The study attempts to investigate the narrative structure of the short story of the Jordanian storyteller "Jumaa Shanab" in his collection of stories "The Bint Haram".The study is based on a semiotic approach to the epigraphy and internal and external patterns of the collection of stories, and an examination of the semantic relationships in the semiotics of the narrative structure of stories at the level of event, language, characters, time, and place. The study included a conclusion and a list of references.

The study concluded that the Jordanian short story represented by "Bint Haram Collection" includes different connotations that were formed as a result of cultural coloration, intellectual construction, and ideological development; Through which the Jordanian storyteller monitored the social, political, and economic movement on his local and Arab scene, then he embodied it in story templates that carried textual codes and signs that the context referred to in a language that cooperated with the contemporary human reality.

**Keywords:** Narrative structure, semiotics, a collection of short stories, "Bint al-Haram", Juma Shanab

[1] **جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الآداب والعلوم، اللغة العربية، دراسات أدبية ونقدية**

***للمراسلة:** Amermustafa1122@gmail.com

**تاريخ استلام البحث: 2023/03/22**

**تاريخ قبول البحث:2023/11/01**

[1]**The World Islamic Science Education University, Arts and Sciences College, Arabic Language, Literary and Critical Studies**

***Corresponding author:** Amermustafa1122@gmail.com

**Received: 22/03/2023**

**Accepted: 01/11/2023**

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

## المقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تتناول البنية السردية في عالم القصة القصيرة عند القاص الأردني جمعة شنب في مجموعته بنت الحرام، حيث تستند الدراسة على مقاربة سيميائية للأبنية والأنساق الداخلية والخارجية للمجموعة. وقد بحثت الدراسة العلاقات الدلالية في سيميائية التركيب السردي للقصص على مستوى الحدث واللغة والشخوص والزمان والمكان.

وقد نالت السيميائية اهتماما محوريا في الدراسات النقدية المعاصرة، لا سيما الغربية منها؛ فتباينت الآراء حول تعريفها من حيث أهي علم أم نظرية أم منهج نقدي؟ فأظهرت الدراسة النظرية بتلك الحالة الجدلية المصاحبة لتعريف السيميائية الذي يعزى إلى اتساع مجالاتها وتشعب تياراتها، لا سيما وأنها ترتبط بعلاقات متناثرة بالعلامة والدال والمدلول.

استندت الدراسة في تحليلها السيميائي على مجموعة "بنت الحرام" نموذجًا دالًّا على الأبعاد السيميائية في القصة القصيرة الأردنية. ويمكن القول إن مجموعة بنت الحرام القصصية شكلت منظومة سردية سيميائية متكاملة، كما تميزت سيميائية التركيب السردي بعلاقات جدلية تراكمية. وتم التركيز على عدة عناصر في التركيب السردي، هي الأحداث واللغة والشخوص وعنصري الزمان والمكان.

## أولًا: الأحداث

يعد الحدث "أحد عناصر السرد وهو الذي تتجلى من خلاله مجمل العناصر الفنية الأخرى"[1]. فالسرد في القصة يبنى على تتابع الأحداث وتلاحقها، من خلال آليات السرد الموظفة مثل السارد والشخوص، ليقوم هؤلاء بنقلها للمتلقي، حيث يرصد القاص من خلال شخوص معينة تدور حولها الأحداث منذ الكلمة الأولى، ثم تعمل هذه الشخوص على تنامي فعل الأحداث بوتيرة مرتفعة، وربما تتشكل كل قصة من خلال حدث واحد محكم البناء أو من خلال مجموعة أحداث، لا سميا وأن من سمات قصص مجموعة "بنت الحرام" الاتكاء على تواتر سريع للأحداث. ففي قصة طاولة يبدأ الحدث من نقطة الصفر والهدوء بعد الحوار المتبادل بين البطلين "هذه مدينة صعبة، قال واحد لصاحبه. الناس هنا صارمون، وبصورة مفزعة، رد الثاني. ثم جلسا وقد أعياهما التعب في صحن المدرج الروماني"[2]. بعد ذلك تتتابع الأحداث في سبيل البحث عن طاولة للجلوس عليها في المدينة؛ لِيُشَكِّلَ حَدَثُ التَّنَقُّلِ بين مكانٍ وآخر بناءً متصاعدا يصل بالمتلقي إلى نهاية القصة. فالقصة تقوم على جملة من الأحداث، هي:

- أمضى الاثنان يوميهما المنصرمين بحثا عن طاولة.
- قررا أن يقلبا طاولة جهارا نهارا أو ليلا حتى.
- ذهبا إلى العيادات الطبية المنتشرة شرقيَّ المدينةِ وغربيِّها.
- دخلا أماكن كثيرة بحثا عن طاولة كبيرة أو صغيرة، حتى محتشمة أو متهتكة ليقلباها فقط.

---

[1] إيخنابوم، بورس وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الجديد**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م. ص122-149.

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام القصصية**، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص7.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

- عبرا باب بيت مشرعا لقلب طاولة فيه، غادراه بجروح ورضوض وكسور بسيطة، فتوجها صوب المدرج الرماني طلبا لقسط من الراحة.

إن بناء الحدث وتتابعه المبني على الفعل الماضي دفعا بالبناء السردي نحو دائرة مغلقة، بمعنى أن الحدث بدأ من نقطة وانتهى في النقطة ذاتها في سياق زماني واحد، مشكِّلًا تراكم الأحداث سياقًا دلاليًّا على الرغبة في التحرك والتنقل والتغيير، والتعبير عن الغضب المكبوت في ذات الشخصية. ففعلُ قلبِ الطاولة وإصرارُ الشخوص على القيام به ما هو إلا تجسيد نفسي لمحاولة تغيير الواقع. وهذا النمط من الأحداث هو الأكثر انتشارًا في تاريخ القص، وفيه يكون "البناء على شكل أحداث متتابعة، تبدأ من نقطة محددة في الزمان أو المكان، لتشكل بداية الحدث، ثم تنمو وتتطور حتى تبلغ أوج احتدامها وتأزمها"[1].

ويبنى سرد الحدث في بعض قصص مجموعة "بنت الحرام" على تنوع الأحداث مترافقًا معها تنوعٌ في الشخوص. ولعل أهم سمة في أحداث هذه القصص هي عملية رصد السارد لها دون تكرارها أو العودة اليها، متضمنةً وصفًا سطحيًّا مبسطًا لها. ففي قصة "بانوراما الصباح" يرصدُ الساردُ أحد عشر فعلا غير متكرر لشخصيات مختلفة:

- في الحفرة الواسعة عاملا بناء يتكلمان عن المونديال.
- على الشرفة أربعينية تدخن النارجيلة.
- في الشارع الصغير طفلة تحمل كيسا صغيرا أسود.
- على أحد السطوح يتمشى عشريني بسروال قصير.
- في الشارع الرئيس رجل يقود سيارة قديمة، يشتم سيدة تقود سيارة حديثة.
- وعلى بوابة بيت الجار الأنيق طرقٌ عنيف يقوم به رجل كث الشوارب، يطلب دينا شبه معدوم.
- داخل مطعم الحي الصغير، صغار وكبار يحملون صحونا كبيرة.
- من مكبر صوت محمول على سيارة (بك أب) وسخة، يلعلع صوت بحثا عن خردة في بيوت الناس.
- على سرير ما، طفل في الصف الثاني الابتدائي يتبول لا إراديا، يأبى النهوض.
- على الجبل القريب طابور عسكر صباحي تنطلق منه أناشيد حماسية.
- وعلى شاشات الفضائيات الجادة وغير الجادة صور متتابعة لحروب أهلية.

إن عملية بناء الحدث وتركيبه وإنهائه في هذه القصة أشبه بكاميرا تسجيلية ليوميات الحياة الإنسانية. فالسارد الذي وقف يتأمل ويرصد أفعال الشخوص منح المتلقي بعدا استدلاليا واقعيا، فعلى الرغم من أن القصة تشكلت من جملة أحداث غير مترابطة، إلا أنها أحدثت ترقبا وتوترا ليوصلنا السارد في نهاية القصة إلى الحدث المقصود وهو التعبير عن أزمة الحروب والمعارك الأهلية التي تعانيها بعض الدول؛ فالحدث الأخير جذب أنظار المتلقي وفتح له أفاقا جديدة على الواقع في قلقه ومعاناته، على اعتبار أن جميع ما سرده الراوي من أحداث هي أفعال اعتيادية يومية تمارسها الطبيعة البشرية في العصر الحديث، إلا أن الحدث غير الاعتيادي هو إقفال القصة بحادثة الحروب والصراعات الأهلية المعروضة صورها على الشاشات الجادة وغير الجادة؛ لذلك جاءت الخاتمة

[1] العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994، ص13.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

جاذبة للمتلقي "فخاتمة القصة هي اللحظة التي يصلح فيها لإدراج تأثيرات لاحقه، ففيها يتلخص جوهر القصة، وذلك ما يؤدي إلى بناء القصة القصيرة على لغز أو خطأ يحتفظ بالدور المحرك للحبكة حتى النهاية"[1].

وقد يأتي بناء الحدث على نحو درامي أقرب إلى الرمزية، مثل قصة "ع" و"س": "س لم يفعل أشياء البتة سوى أنه قدح هذا الصباح في مقام عال جهارا نهارا، الأمن فعل كل شيء، زاروه في العتمة، وضربوه ضربا لا يقوى عليه قطيع حمير بالغة عاقلة، ثم قيدوه وأجلسوه بزاوية قائمة في زاوية الغرفة، وأتوا بزوجته واغتصبوها، فيما كان دركي يمسك بناصيته حتى لا تفوته المشاهدة، فلم يقو على شيء سوى أنه دمع، دركي آخر تناول مسدسه، وأطلق رصاصة في عين (س) فاصطبغت دمعته بلون الدم، الدم أثار شهوة الدركي التاسع، فصفع الزوجة المفجوعة واغتصبها مرة أخرى، والمشهد كله أثار الدركي السادس عشر فقتل السيدة (ع) ولم يكن مضى على زواجها من (س) غير ثلاثة عشر يوما"[2].

إن تركيز السارد على تتابع الأحداث بصورة معبرة عن الألم دفع بالبناء السردي نحو دراما أشبه بفلم سينمائي، إذ ارتكز بناء الحدث على مقتطفات محددة ومكثفة، فالحدث مبني على جمل متتابعة دراميا منتظمة في سياق واحد، وتنمو باتجاه واحد ونهاية واحدة، فمقدمة القصة جاءت لتعرض المشهد ولتستعير في معماريتها فن البناء السينمائي بحركة سريعة متتابعة.

ويستند جمعة شنب في بناء الحدث القصصي على عنصر المراوحة بين الماضي والحاضر، ففي قصة "سفر"[3] يعود السارد بالبطل صاحب الخمسين سنة إلى تخيل نفسه شابا في ثلاثينيات العمر يسافر في قطار إلى جانبه صديقته الجميلة متأثرًا بفلم سينمائي كان يتابعه، " كان الرجل الخمسيني قد خرج للتو من محنة شديدة عصفت به، ولكنه لا يزال يتأرجح تحت تداعياتها... قبل ربع ساعة فرغ من متابعة فلم أجنبي اقترح الممثل الرئيس فيه على صديقته التي صادفها بالقطار أن تسافر معه في الزمن عشرين سنة للأمام"، ثم يقدم السارد الحدث ويؤخره بتلاعب ظاهر للمتلقي إلى أن يصل في نهاية القصة إلى العودة من نقطة البداية "وقد راقت صاحبنا الفكرة فسافر في الزمن القادم عشرين سنة كما فعلت الممثلة الشابة، ورأى نفسه هزيلا، يتناول ستة أنواع من العلاجات، عدا عن أن فمه كان يتراقص ويديه ترتجفان، وسرعان ما عاد بالزمن إلى ساعته هذه، وقام فحلق ذقنه، وتعطر، ومضى في طريقه إلى مقهى يرتاده شباب مرحون"[4].

اعتمد القاص في هذه القصة على عنصر تقطيع الحدث وإيصاله من جديد، فالقصة بدأت بحدث، ثم انقطع السرد لسيطر فعل التخيل والسفر عبر الزمن، لينقطع مرة أخرى ويعود إلى واقعه بترتيب متفاوت، إلا أن هذا التفاوت في بناء الحدث وانفصاله شكلا تعامدا على طول بناء القصة لينتهي هذا التعامد بخاتمة بسيطة متوافقة مع الواقع، فمضمار القصة القصيرة "لا يسمح لأي مخالفات، فالقاص يسير في القصة كما لو كان يقود عربة تزلج

---

[1] إيخنباوم، بورس وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الجديد**، مرجع سابق، ص117.

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص27.

[3] المصدر السابق، ص81.

[4] المصدر السابق، ص81.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

في طريق لا يتسع إلا لها، لا مجال فيها للقاء عربة أخرى، ولا تنبغي أن تتبهرج بالإكسسوارات اللغوية التي يمكن أن تحجب النظرة الثاقبة للسائق الذي ينبغي أن يستغل كل طاقته للوصول إلى نهاية الطريق"[1].

ولعل من أشكال بناء الحدث في مجموعة بنت الحرام، نسق البناء المتداخل، "ويكون تقديم الحدث في هذا النوع من البناء بواسطة تداخل مجموعة من الأحداث بعضها ببعض من دون الاهتمام بتتابعها الزمني، فيغدو الأمر في هذه الحالة أشبه بوقوع الأحداث في الواقع، ولكنها تجري في الحكاية على نحو منظم بمعنى أن ثمة بؤرة تربط بين أحداثها فتشكل لحمتها الأساسية"[2].

ومن أمثلة هذا النمط قصة "ليلة خميس" التي امتازت بالطول عن غيرها من قصص المجموعة، فقد رسمت معاناة السيد ماجد الذي وجد نفسه ممددا على سرير المستشفى الحكومي نتيجة مخاوفه المتعددة من الحياة والمجتمع والأفراد. في هذه القصة يراوح القاص بين رواية السارد للأحداث ووصف شخصية البطل وبين سرد بطل القصة للأحداث، "صحا السيد ماجد فوجد نفسه ممددا على سرير المستشفى الحكومي، وقد تقيأ على ملابسه وعلى الغطاء الجلدي الأسود الذي يكسو السرير، كانت الساعة ناهزت الخامسة فجرًا، وقد تحلق حوله نفر من الأقارب يدّعون القلق، وترتسم على وجوههم أمارات الدهشة والتقزز، وتلوح في وجوه بعضهم ملامح شماتة... راح يحدث نفسه في أسابيعه الأخيرة أن أبناءه أولاء عبارة عن فقاعات بائسة... بناتي قبيحات: أنا ربما الوحيد الذي يقر بهذا الآن فقط... أخي كريه لقد حاصرني ورافقني إلى الأعراس والجنائز... أختي ربيحية سيئة المعشر ولقد أشفقت على زوجها من جشعها وطول لسانها... لقد أتقنت في ما أتقنت حرفة الجلوس قبالة التلفاز محملقا في البرامج السياسية والثقافي الجادة.... أنا خائف! هل مر بكم رجل خائف! أنا مرعوب من فعال قمت بها من قبل"[3].

اعتمد القاص هنا على نسق بناء الحدث المتداخل حيث كان معبرا عن معاناة الشخصية وعن أفكارها، عبر منولوج داخلي انسحب فيه الراوي لصالح الشخصية التي ترك لها بناء أحداث القصة إلا أن الراوي بقي مطلا على الأحداث إلى أن جاءت الخاتمة فأعلن الراوي عن حضوره بقوله "أنا خائف. كانت هذه آخر كلمة تمتم بها الرجل قبل تجرعه كأسا أذاب فيها حبات كثيرة تيقن أنها كوكتيل موته، وكان آخر ما سمعه صرخة حرّى انبعثت من صدر غرام وراح في فراغ"[4]. في هذه القصة وظف القاص تقنية (التعليق) وهي بحسب تودوروف "إبقاء القارئ على شكه لفترة طويلة، ثم مباغتته بما لم يتوقع"[5]. حيث أزاحت الخاتمة الضبابية التي أحاطت بحياة الشخصية (ماجد)، فقطع السارد توقعات القارئ بأن أمات الشخصية عبر تدخل السارد في نسيج السرد، معلنا انتهاء القصة.

---

[1] العبابنة، يحيى، تقنيات القصة القصيرة عند بسمة النسور، **مجلة أفكار**، عدد 153، 2001، ص43.

[2] سعدون، نادية هناوي، مقاربة سيميائية ألسنية لأبنية السرد في مجموعة الظل في الرأس، **مجلة كلية التربية**، الجامعة المستنصرية، العراق، ع4، 2011، ص478.

[3] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص125-131.

[4] المصدر السابق، ص131.

[5] تودوروف، تزفتيان وآخرون، **اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص45.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

## ثانيًا: المستويات اللغوية

تعد اللغة من التقنيات الفنية الصعبة في بناء القص أو السرد، حيث يجب على كاتب النص مراعاة مختلف الجوانب اللغوية في بناء قصصه، لا سيما تلك التي تستند إلى محاكات الواقع "فاللغة تشكل إدراك الإنسان للعالم، وأن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو عبارة عن بناء لغوي"[1]، وهذا البناء اللغوي بناء يتفاوت من قصة لأخرى كتفاوت تركيبة شخوصها، وعقول متلقيها.

واللغة كائن حي متولد متطور، ينمو في فضاء السرد، ويخضع لمستويات تركيبية مكونة من جمل اسمية وفعلية مركبة، تحمل في طياتها لغة مباشرة، أو ربما ذات محمولات وإنزياحات لغوية مختلفة، أو ربما ذات أبعاد شعرية، والناظر في مجموعة بنت الحرام يدرك أنها خليط يعج بمختلف المستويات اللغوية، فهنالك المستوى اللغوي المباشر الذي يتخذ من السرد الإنشائي لغة تقريرية، وكأنها سرد ليوميات كما في قصة انقشاع "عندما لفني الحزن، أمس، عرض إلي خبر قرأته قبل أيام عن أبعد مجرة تم اكتشافها وتبتعد عنا 13 مليار سنة ضوئية، وحاولت تخيل فكرة أن الضوء الذي رآه الفلكيون يومها قد صدر عنها قبل 700 مليون سنة فقط، ثم جلست على مقعد على الرصيف وفكرت أن مدخنا حاد المزاج مثلي إن بلغ الستين فلن يبلغ السبعين، وإن بالغ وفعل فلن يصل إلى الثمانين"[2].

لقد وقع الكاتب في هذه القصة في التقريرية والمباشرة، حيث أشعر المتلقي أن هذا السرد ليس إلا ملخص لأفعال وتعبير عن خاطرة يغلب عليها الاتكاء على الحقائق العلمية الجافة بعيدا عن التلاعب اللغوي، كما تميل فيها اللغة إلى الوعظية والإرشاد.

أما عن المستوى اللغوي الساخر فيظهر في المجموعة على شكلين الأول شيوع اللغة الساخر في معمارية القصة كاملة مثل قصة "سوبر ماركت" التي يسخر فيها من الحياة الاجتماعية التي باتت أشبه بحياة استهلاكية ليس أكثر وذلك من خلال السخرية من بدانة أو سُمنة شخصية السيد فرد والسيدة جنيفر "الرجل المعتقل في عربة التسوق هو السيد فرد، العامل في المحل من أحد عشر عاما، وتبلغ مساحته خمسة أقدام وبوصتين اثنتين مضروبة باثنتين وثلاثين بوصة هي قياس حوضه، والسيدة التي تقود العربة بهدوء هي المتسوقة اليومية في سوبر ماركت بايونير العملاق، السيدة جنيفر، وتبلغ مساحتها ست أقدام مضروبة في ثمان وأربعين بوصة قياس حوضها، الرجل يزن مئة وثلاثين رطلا، والسيدة تعمل على تخفيض وزنها الذي بلغ الأسبوع الماضي مئتين وعشرين..."[3]، كذلك الحال هذا المستوى في قصة "حمام" التي يسخر فيها من الوضع السياسي التي تعيشه الأمة "أذن لمواطني مملكة الدر المنثور بالاستحمام بعد أن كانوا حُرموه أربعا وأربعين سنة قمرية، جزاء وفاقا على عدم إنشادهم بصورة تليق بطهور حفيد الملك آنذاك... ولقد تعامل الناس مع الإذن الملكي السامي كأمر من الباب العالي، فتسربوا إلى مجمع الحمامات العامة التي شيدت خصيصا لهذه المناسبة بأدب جم... اصطحب الناس حميرهم وبغالهم وقططهم

---

[1] أوكان، عمر، **اللغة والخطاب**، ط1، دار أفريقيا الشرق، بيروت، 2001، ص12.

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص89.

[3] المصدر السابق، ص11.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ودجاجاتهم معهم، هذا عدا أبناءهم وبناتهم واصطحب أحدهم قردا هرما كان يعيش في منزله، فيما اصطحب آخر بقرة عجفاء في حالة نزاع..."[1].

أما الشكل الثاني من اللغة الساخرة فيظهر بين ثنايا السرد في بعض القصص مثل قصة "فخامة الرئيس" التي تعبر عن حالة الاستياء والرفض المطلق لسيطرة المحسوبيات، والفساد السياسي، والاجتماعي المنتشر في المجتمعات، حيث تشيع لغة السخرية والتهكم بين فينة وأخرى وبين جملة وأخرى من مثل: "كان في جمهورية اللحوم الطازجة أربعة آلاف سجن منيع ومحصن، وثلاثة وثلاثون سجنا مصبوبا من الفلاذ النقي أرضا وجدرانا وأسقفا"[2]. لقد كونت الجمل والعبارات الساخرة المتهكمة نسقًا ترابطيًّا غير مفصول عن بناء لغة القصة، بل على العكس تماما، كانت هذه الجمل ألواحا نصية داعمة للنسيج اللغوي، وجاذبة لذهن المتلقي، وفاتحة الآفاق التأويلية على مصراعيها، بحثا عن اكتمال الصورة السردية المنشودة. فهذا المستوى البنائي في لغة القصة امتاز "بالانزياح اللغوي وهو أمر لا بد منه لإثراء الدلالة، وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى؛ ذلك أنه يعطي المفردات والتراكيب مدلولات جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تعبيراتها المعتادة."[3]، كما أن الانزياح كشف للمتلقي قدرة الكاتب على التلاعب بالترتيب اللغوي الداخلي للنص مدركا القاص أن هذا التلاعب اللغوي لا يجب أن يمس الثوابت النحوية والصرفية والبلاغية، فالانزياح "من أخطر عناصر الظاهرة الأسلوبية ومكوناتها لأنه يستمد منزلته من خلال علاقة الخطاب الأصغر أو النص، بالخطاب الأكبر وهو اللغة"[4]. لذلك لا عجب إذا ما قلنا أن بعض القصص كانت لغتها الانزياحية متحدة مع تأويلات المتلقي لما ورائيات النص القصصي.

ويتجلى في المجموعة المستوى الشعري المطبوع بلغة أسطورية –على الرغم من قلته– إلا أنه كان حاضرا في السرد، سواء بوعي من القاص أم دون وعي منه "فالقصة تستفيد من الشعر بالنبر والإيقاع والولوج في عوالم النفس من خلال إشعار المتلقي بقيمة اللغة التي تمثل نبض الحس وإيقاع الحياة، ثم تكثيف الصورة والرمز لتؤدي العبارة أكبر قدر ممكن من الدفقات والرؤى، كما أن لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما أن اللغة الشعرية هي تحول الذات من موقع تحتي يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة أو الموضوع إلى فضاء للتخييل ومعانقة الأرحب"[5].

ومن هذا المنطلق فإن قصص جمعة شنب كانت تميل في بعضها نحو اللغة الشعرية المتدفقة المعتمدة على تأثير الحدث، "أي أنها لا تهتم بالشيء وإنما بظله ولا يكون اعتمادها على الوقائع إلا بمقدار ما يمكن تفجيره من تأثيرات شعرية"[6]، ومن ذلك ما نلمسه في قصة "فيضان": "اتفق أهل الحل والعقد في مدينة الذرى الشاهقة على أن يعتلي بعضهم بعضا في كل تفصيل دقيق وغير دقيق، ومنذ أربعين عاما غدت مباني المدينة على هيئة مكعبات متربعة على منبسطات"[1]. كذلك الحال نجد اللغة الشعرية تنهل من الثقافة الأسطورية كما في قصة "ماء":

---

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص35.

[2] المصدر السابق، ص60.

[3] الحسين، أحمد جاسم، **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، 1997، ص43.

[4] اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1997، ص91.

[5] السريجي، سعيد، **الكتابة خارج الأقواس**، منشورات نادي جازان الثقافي، المملكة العربية السعودية، 1989، ص71.

[6] عبيد الله، محمد، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن**، ط1، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2001، ص142.

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص55.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

"اصطف الناس قدام البوابة العملاقة المؤدية إلى صنبور الماء الوحيد في المدينة... لم تعرف مدينة المرمر الأرقام قط، فلا أرقام للشوارع ولا للبيوت ولا للحافلات ولا للسكان"[2]، وظهر هذا المستوى اللغوي في قصة "طحلب": "نما طحلب شرس تحت بيوتات مدينة الجوز واللوز"[3].

لقد حملت هذه اللغة المتلقي من التقاط تفاصيل الأحداث إلى جماليات اللغة التصويرية المتضمنة إشارات تعبيرية وملفوظات دلالية سعت إلى إثارة المتلقي وتحفيزه، وعن طريق النسيج المؤطر لطبيعة الوصف الشاعري أقام المتلقي علاقة تخيلية أوحت بتفاعل وجداني مع طبيعة المكان الموصوف ومسمياته الشعرية، فبعض قصص المجموعة تتكئ على علامات لفظية تنزع من ثقافة أسطورية يمكن أن تمثل هروبا من الواقع وأزمته، فمثل هذه القصص تتصف بشعرية الوجدان التي هي "محمولات عاطفية وجدانية، ومن صور داخلية تنقل السرد من عالم الوقائع الخارجي إلى الجوهر الإنساني الداخلي"[4].

ومن المستويات اللغوية الظاهرة في المجموعة التماهي مع لغة القرآن الكريم، ومحاولة الاستفادة منها وتوظيفها في خدمة البناء السردي، فتوظيف هذا التماهي لا يعني سوى إحداث تلاحم وانصهار بين مختلف مستويات اللغة القصصية، فبين لغة القصة ولغة القرآن ينتج توالد جديد من المعاني والدلالات، ففي قصي "آوبة و"نمل" تتشرب القصة لغة القرآن الكريم من خلال شيوع عبارات تتماس في جوهرها مع ألفاظ القرآن الكريم من ذلك قول السارد: "أطلوا من البوابات ثم انتشروا في الحارات، كأنهم من الأجداث ينسلون... كانت الساعة الخامسة فجرًا وكان الباغي طوّف بهم في مناماتهم رجالًا ونساءً شيبًا وشبانًا وأمرهم بالتجمع هناك، كما في كل مرة، مصطحبين أطفالهم وقططهم وكلابهم، حفاة عراة... ما كان مختلفًا في اجتماعاتهم اليوم أنه جاء من أقصى المدينة شيخ كان الوحيد الكاسي"[5].

ومن الظواهر اللغوية البارزة بشكل لافت للنظر في مجموعة بنت الحرام تضمين القصص لغة الأرقام والأعداد، حيث أكاد أجزم أن كل قصة تضمنت نسقًا من الأرقام بعضها جاء ذكره اعتباطيًّا يخلو من الدلالات، بينما حملت بعض الأرقام دلالات خاصة منسجمة مع مضمون القصة "فالعدد يأخذ في حياة الشعوب معان عدة تصل إلى حد التأويل الأسطوري لها وتدخل في طقوسهم الدينية ومعتقداتهم"[6]. ففي قصة "طاولة" ذكر القاص رقم (سبعة وسبعون) ثم أعاد ذكر هذا الرقم في قصة "حب": "سبعون رجلا وسبعمائة رجل" وقد ورد في تهذيب اللغة أن: "السبع من العدد معروف، نقول سبع سنوات، وسبعة رجال، والسبعون معروف وهو الذي بين الستين والثمانين"[1]. وللرقم سبع ومضاعفاته أثر مهم في حياة الأفراد لا سيما وأنه يحمل دلالات دينية أشار إليها القرآن

---

[2] المصدر السابق، ص51.

[3] المصدر السابق، ص57.

[4] عبيد الله، محمد، **جماليات القصة القصيرة في الأردن**، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة، 2002، ص152.

[5] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص19.

[6] مدقن، كلثوم، **دلالة العدد في القرآن الكريم**، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد 14، 2012، ص105.

[1] الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر، **تهذيب اللغة**، تحقيق أحمد عبد الرحمن مخيمر، المجلد 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، مادة سبع، ص528.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

الكريم في تدليله على عدد السموات السبع وأبواب جهنم السبع، كما أن للرقم سبعة علاقة في حياتنا اليومية فنقول أسبوع وأسبوعان أو ثلاثة، حيث ترتبط جميع أحداثنا مقدرينها بالأسابيع كونها فترة زمنية متوسطة[2].

بينما حملت الأعداد "مئة وثلاثون رطلا، ومئتين وعشرين" في قصة "سوبرماركت" دلالات التضخيم والتهويل، متوافقة مع وصف حجم الشخصيات "العامل في المحل منذ أحد عشر عاما وتبلغ مساحته خمسة أقدام وبوصتين اثنتين مضروبة باثنتين وثلاثين بوصة هي قياس حوضه، والسيدة جينفر تبلغ مساحتها ست أقدام مضروبة في ثمان وأربعين بوصة قياس حوضها"[3]. وحمل العدد خمسة في قصة "مؤذن" دلالات دينية "فهذا العدد من أكثر الأعداد تداولًا عند العامة من الناس يستخدمونه للتعبير عن معتقداتهم... وهو من الجذر خمس ويعني اليد بكاملها عند الساميين، ولفظة اليد تعني القوة والبطش والشدة. والعدد خمسة في أبعاده التداولية يأخذ عدة معاني منها أقسام الجسم اليدين، الرجلين، الرأس، أصابع اليد، وأصابع الرجلين، كما يطلق العدد خمسة على الصلوات، وأركان الإسلام الخمس"[4]. حيث أشارت القصة إلى أن دلالات العدد خمسة تكمن في الصلوات الخمس، ومواقيت رفع الآذان الخمس، لا سيما وأن القصة مكانها المسجد والمئذنة "خمس مرات، خمس سنين" فهذه أعداد متكررة ارتبطت بالمستوى الدلالي السابق. بينما تكرر الرقم أربعة وأربعون في قصة "طاعة": "فرض على أهالي مدينة السنونو منع التجول لسبع وسبعين سنة... وبعد أربع وأربعين منها... سمح لهم بالتجول"[5]. كما حمل عنوان قصة "أربعة وأربعون"[6] هذا الرقم متضمنا دلالات سياسية في كلا القصتين، ففي هاتين القصتين توحي دلالات الألفاظ المتصلة بالأرقام على حب التملك، وفرض القوة، والتسلط، مما يعني أنها تقترب في دلالتها العميقة إلى نقد الحالة السياسية التي تعيشها الأمة، لا سيما تلك الدول التي أقدمت فيها السلطة السياسية على فرض نفسها بالقوة، وهو الأمر الذي تكرر كذلك في قصة "فخامة الرئيس" إذ يتكئ القاص على لغة الأعداد والأرقام لهدفين، الأول إيهام المتلقي بواقعية الحدث، حيث شكلت الأرقام الموظفة دلالات زمنية محددة مثل "مرت ثلاث وثلاثون سنة... سبع سنوات... سبع أسابيع... أربع سنوات" وهي إشارة إلى واقع الحكم السلطوي في بعض الدول العربية ذات الأنظمة الجمهورية، ولعل ما يؤكد ذلك توظيف القاص لعبارات مثل "انقلاب على النظام... محكمة عسكرية للرئيس المقلوب... جمهورية اللحوم الطازجة... مطار الجمهورية"[7]، بينما دلت الأرقام الأخرى مثل "تسعة سجناء، أربعة آلاف سجن منيع وثلاثة وثلاثون سجنا منصوبا" في القصة على ضخامة التوغل السلطوي وضد شعوب هذه الدول، كما دلت على القلق الفردي من صراع أفراد هذه الدول مع السلطة، لا سيما وأن القصة تبحث في مداراتها عن عوالم وجودية حائرة تحيط بنا من جميع الجهات أو كما قال إبراهيم السعافين "يوغل جمعة في مجموعته بنت الحرام

---

[2] مدقن، كلثوم، **دلالة العدد في القرآن الكريم**، مرجع سابق، ص113. الكحل، عبد الدايم، الرقم سبعة يشهد على عظمة القرآن الكريم، الإعجاز العددي في القرآن الكريم، **الندوة الثانية للإعجاز في القرآن الكريم**، من 12-2007/4/13، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص111-122.

[3] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص11.

[4] مدقن، كلثوم، **دلالة العدد في القرآن الكريم**، مرجع سابق، ص112.

[5] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص77.

[6] المصدر السابق، ص73.

[7] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص59-60.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

في عوالم وجودية تجترع أسئلة عن الماهية والمصير والوجود، وتنشر أسئلة غائرة تحت سطح مراوغة قوامه الحدث المألوف أو المحتمل"[1].

ولعل من أهم القصص التي تعتمد الأرقام لغة خاصة تقوم عليها قصة "وحي" حيث يلحظ المتلقي تكرار الأرقام على نحو لافت للنظر، إذ تكرر الرقم "ستة" في أكثر من موضع، حيث يقول القاص "في **مئة وست وستون** كلمة... **مئة وست وستين** فيلا... **ستة** صناديق... جسد طوله **مئة وستة وستون** سنتمترا... شارك الحرس الخاص **بمئة وستة وستين ألفا** من الجند... كانت قامة الواحد منهم تتوقف عند **مئة وست وخمسين سنتمترا**... كما رافق الجنازة **ستة وستون ألفا** من الكشافة، ومثلهم من الزهرات، طول الواحد والواحدة منهم **مئة وستة سنتمترات**، وكان في البلد **ستة عشر مليون** مسلم، **وستة ملايين** مسيحي، **وستة آلاف** يهودي، **وستون ألف** مُلحد، **وستة عشر** ألف بوذي، **وستة وتسعون ألفا** من ديانات مختلفة، وسبعة من الهنود الحمر قتلوا واحدا منهم فأصبحوا **ستة** أشخاص... عند **السادسة وست دقائق** منذ الآن تكون **ساعات يومكم ستا، وأيام أسبوعكم ستة، وأسابيع شهركم ستة، وشهور سنتكم ستة**، وبذلك تسجدون لي كل يوم **ستا**، فتحل بكم بركاتي **الستُّ**"[2].

يحيلنا العدد ستة في قصة "وحي" إلى طبيعة السياسات التي تتخذ من الصراع الديني والطائفي في بعض البلاد العربية ستارا لممارساتها، فما بين البداية القصصية المتكئة على الثقافة الإسلامية وبين والخاتمة المعتمدة على الكتاب المقدس تتجلى رمزية العدد ستة، فقد دلت بعض الألفاظ في افتتاحية القصة مثل (الخطيب) و(الصلاة على الملك) على رمزية الثقافة الإسلامية، ثم تضمنت القصة فيما بعد تعددا في أشكال الرقم ستة، صاحبه تعدد في دلالاتها السياسية والدينية والثقافية. وفي خاتمة القصة استلهام القاص العدد ستة من الكتاب المقدس، حيث قال"عند **السادسة وست دقائق** منذ الآن تكون **ساعات يومكم ستا، وأيام أسبوعكم ستة، وأسابيع شهركم ستة، وشهور سنتكم ستة**، وبذلك تسجدون لي كل يوم **ستا**، فتحل بكم بركاتي **الستُّ**" فهذه العبارات مستوحاه من الكتاب المقدس، حيث ورد فيه أن الله خلق الإنسان في اليوم السادس...وأن يعمل ست أيام في الأسبوع... وأن عبودية العبد العبراني تكون ست سنين... والرقم ستة رمز طرد الشعوب من أرض كنعان بسبب نجاساتهم وشرورهم[3]. وبهذا تتجلى المقصدية من وراء توظيف الرقم ستة في إرسال فكرة للمتلقي تتلخص بعبارة أن العلاقات الإنسانية والروابط الدينية تسمو على كل نزاع أو صراع سلطوي يتخذ من الدين ستارا أو جدارا تتسلق عليه مصالحهم السياسية.

وخلاصة القول فإن البناء اللغوي في مجموعة بنت الحرام امتاز بتشكيل لغوي متنوع، حيث تعاملت القصة مع المستويات اللغوية بقدرات متعددة. أضف إلى ذلك احتواء القصص على تراكيب لفظية وجمل وعبارات اندمجت مع معمارية القصة وأعادت صياغتها بطريقة جرئية وقريبة من ذوق المتلقي وقدراته على التأويل، فما بين العامية والفصيحة، وما بين اللغة التراثية والقصصية، توالدت المعاني وتشكلات الدلالات، وانساقات سيميائة الملفوظات لتتوحد في القصص مقدمة تجلية واضحة بصورة معمقة. فلغة القصص كانت أشعة ضوئية تناغمت فيما بينها

---

[1] انظر: رأي الدكتور إبراهيم السعافين على غلاف مجموعة بنت الحرام للقاص جمعة شنب.

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص65-66.

[3] أنظر: الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، بيروت، 1982. **سفر التكوين**، ج1، ص26. **سفر الرؤيا**، ج13، ص18. **سفر الخروج**، ج20، ص9-11.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023 

وتداخلت لتصنع معاني معبرة عن الإحباط الإنساني من الواقع، والسخرية من الذات، ورفض التسلط والقهر والإذلال، وإنكار الصراعات السياسية التي تتخذ من الدين جدارا تتسلق عليه لتلبية مصالحها السلطوية الخاصة.

## ثالثًا: الشخوص

تتكئ القصص على أنماط من الشخصيات، منها ما يكون محوريًّا، ومنها ما يكون ثانويًّا، أو كما أطلق عليها (فوستر) بالشخصية المسطحة والشخصية المدورة[1]. ومنها ما يرتبط ذكره بالحدث دون التصريح باسمه، ومن هنا نوع الكتاب في آليات تقديم شخوصهم "فقد لجأ جميع الكتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ، فهناك من جهة الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلهم، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري، وجهة أخرى هناك منهم من يقدم شخصياته بشكل مباشر، وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل نفسه"[2]. وتبرز "أهمية الشخصيات في الطريقة التي يقدم لها الكاتب شخصياته، فكلما كان الكاتب بارعًا في رسمها وتقديمها كان لها أثر في نفس قارئها"[3].

وكل هذا يقدمه الكتاب من خلال أسلوبين هما: "أسلوب التقديم المباشر أو ما يعرف بالأسلوب التقريري في رسم الشخصية، والثاني الأسلوب غير المباشر أو ما يعرف بالأسلوب التصويري"[4].

لقد سعى جمعة شنب في مجموعته القصصية إلى التنويع بين شخصياته القصصية، والتنويع في آليات تقديمها، على الرغم من شيوع أسلوب التقديم المباشر في المجموعة إلا أننا نلمح في بعض القصص الميل إلى الأسلوب غير المباشر أو التصوير في تقديم الشخصيات، ففي قصة "طاولة" وقصة "التحام" قدمت الشخصيات بأسلوب مباشر حيث تظهر الشخصيات دون ملامح وأسماء، فقد ارتبط وجودهم في القصة على بناء الحدث وترتيبه، حيث قامت القصة على حركة دورانية قامت بها شخصيات مجهولة، لم يتم تعريف المتلقي عليها أو حتى إظهارا لملامحها، فكان التركيز منصبا على الحدث أكثر من الشخصية؛ بمعنى غياب الشخصية جاء بسبب سيطرة الحدث ، مما أدى بالمتلقي إلى البحث عن ملامح الشخصيات وصفاتها من خلال أفعال الحركة والحدث، فالشخصية اكتسبت صفة المثابرة والإصرار على (قلب الطاولة في أي مكان) من خلال الحركة الملازمة للفعل.

وفي قصة "سوبر ماركت" اعتمد القاص أيضا التقديم المباشر لشخصيتين مكشوفتين للمتلقي هما السيد (فريد) والسيدة (جينفر)، وهنا لم يعتمد الحدث وسيلة لتقديم الشخصية وإظهارها، بل اعتمد على وصف السارد للشخصيتين، حيث يقوم هنا "السارد بالإعراب الصريح عن صفات الشخصية ووصف أحوالها وعواطفها وأفكارها وطبائعها الواحدة تلو الأخرى"[1].

---

[1] أ.م، فوستر، **أركان القصة**، ترجمة كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة، 1960، ص83.

[2] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص223.

[3] الشايقي، نهى محمد، **الرواية الرسائلية: بريد الليل أنموذجًا**، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 49، العدد 5، الملحق 1، 2022، 23-31، ص28.

[4] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، مرجع سابق، ص226. سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص34-49.

[1] سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، مرجع سابق، ص49.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ولأن المجموعة تعتمد في معظمها على الأسلوب المباشر في تقديم الشخوص فقد اعتمد القاص على طريقتين "الأولى: أن يقوم السارد أو المؤلف نفسه بتقديم الشخصية مستخدما ضمير الغائب، والطريقة الثانية أن يتيح للشخصية فرصة تقديم نفسها من خلال ضمير المتكلم مع بقاء أسلوب التقرير في ذكر أفعالها وأوصافها"[2]. ففي قصة "مؤذن" تظهر شخصية الشيخ جبريل من خلال الراوي بضمير الغائب الذي يرصد الشخصية من الداخل مع اغفال الوصف الخارجي "صعد الشيخ جبريل درجات المئذنة الحلزونية وفي نيته الأذان دون مكبرات صوت كما اعتاد أن يفعل في سني خدمته الطويلة في المسجد... إن سلوك جبريل اليوم لا يشي بأنه على ما يرام، فلقد رافقه إبليس فوق كل درجة وطئها، وكان كلما تعوذ منه أحس ببعض التردد في تعويذته اللاحقة"[3].

وتراوح قصة "هدنة" بين أسلوب التقديم غير المباشر للشخصية والأسلوب المباشر، حيث يفتتح القاص السرد بتيار الوعي النابع من الشخصية "حتى في الحروب يتعاقد العسكر والساسة على هدنة قلت لنفسي وأنا أقف قدام المرآة المكسورة، ثم طليت وجهي برغوة حلاقة فاحت منها رائحة النعناع"[4].

وتيار الوعي "خطاب غير مسموع وغير منطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، فهو خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو حالة بدائية، وجملة مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"[5]. كما أن انطلاقة القصة به محاولة لرسم الشخصيات من الداخلي وإظهارا لمستوياتها الفكرية " فالمنولوج الداخلي لا يعمد فيه المؤلف إلى رسم الشخصية من الخارج، وإنما يحاول التغلغل داخلها ليكشف عن صورتها لواقعها الداخلي وأحاسيسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها ، وتأثير هذه المشاعر والأحاسيس في استدعاء للمنولوج الداخلي"[6]. إلا أن الأسلوب غير المباشر يختفي مع انطلاقة الشخصية في سرد تفاصيل القصة حيث تروي الشخصية القصة بضمير المتكلم بأسلوب تقريري قائم على تتابع الأحداث وتعددها "ثم أكلت بشهية عالية، ودخنت بروية، ودونما شراهة، ونزلت الدرج الخشبي المتآكل إلى الشارع، مفعما بالرضا ومتهيئا مثل زمان، للخوض في الزحام، بين عربات الخضار والذرة، ونداءات الواقفين وراء بسطات الجوارب والملابس الداخلية الرخيصة..."[7].

تظهر قصة "هدنة" العلاقات بين الإنسان وذاته وبين عوالمه الخارجية وهي علاقات محطمة كما تصورها الشخصية "فالمهم في الشخصية هو ما يمثله العالم له، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها"[1]. لذلك تمتاز هذه الشخصية بالتأزم النفسي والفكري، ومحاولة التجديف عكس التيار رغبة بالتغيير إلا أنها تصطدم بالواقع المحبط "لكن شيئا من كل هذا لم يكن هناك، المحال مؤصدة بأقفال كبيرة، والبسطات اختفت من على جانبي الشارع، لا نداءات ولا زقوقات عصافير ولا جوارب"[2].

---

[2] المرجع السابق، ص50.

[3] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام، قصص قصيرة عربية**، ص13.

[4] المصدر السابق، ص15.

[5] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص163.

[6] أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ص5.

[7] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص15.

[1] باختين، ميخائيل، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص109.

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص15.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وتجدر الإشارة إلى أن بعض القصص تتخذ من البطولة الجمعية أو شخصية التشكيل الجمعي نمطا تسير عليه في بناء الحدث وترتيبه وتركيبه، حيث تشيع في هذا النمط الإتكاء على واو الجماعة كمعادل موضوعي للأنا الفردية ، وهذا يتجلى في قصة "نمل" و"حمّام" و"احتفال" و"ماء" و"فيضان" و"طاعة"، كما أن هذه القصص تستند في روايتها إلى راو (بضمير الغائب، أو المتكلم) يتحدث عن الأحداث وينقلها للمتلقي.

نلاحظ كذلك أن القاص قد يلجأ إلى اسناد الشخصية المحورية في القصة إلى الحيوانات والطيور والحشرات، كما في قصة "بنت الحرام" التي كانت النملة شديدة الحمرة هي الشخصية المحورية في القصة، أو ربما يسند القاص الدور المحوري لشخصية أسطورية كما في قصة "طحلب"، وقد يلجأ إلى الترميز كما في قصة "س" و"ب" وقصة "ن" و"ع" وهذا يعد شكلا من أشكال الابتعاد عن المباشرة في طرح الشخصيات رغبة في تقديم نقد سياسي أو اجتماعي، كما أن القاص يهدف من طرح هذه الشخصيات إلى بث مزيد من التشويق والإثارة لجذب أنظار المتلقي واستمالته.

وأخيرًا يمكننا القول إن جمعة شنب ألصق بشخصياته سيميائية محددة تمثلت في الفوضى والعدمية، والتأقلم مع حالة المجتمع الإنهزامية، مدركًا أن "العصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحددي الملامح، بل عصر الفرد الضائع في غمار الناس، ولذلك فهو فرد بلا ملامح، وعندما نعطيه وجها أو اسما فنحن نعطيه شيئا لا يقدم ولا يؤخر في وجوده"[3]، لذلك جاءت جميع شخصيات جمعة شنب –دون استثناء– تعاني من صراعين ألاول خارجي مع الواقع، والثاني ذاتي مع النفس، فلا عجب إذا ما قلنا أن شخوص القصص يعانون تأزما نفسيا، وتشنجا فكريا، كما أنهم يميلون إلى الهروب من الواقع لكثرة الإحباطات النفسية والاجتماعية والفكرية والسياسية والاقتصادية، ففي كل قصة تعاني الشخوص من انتكاسات نفسية، ترتبط بها علامات دالة على ذلك، فالنملة شديدة الحمرة في قصة "بنت الحرام" كانت خائنة لمجموعتها، فهي نتاج واقع يعاني التشرذم والتمزق، والقلق، أما في قصة "علبة حمص" فجاءت شخصية عبود مقهورة مستسلمة لضغوطات المجتمع الذي يعاني الفقر والحرمان فكان الانتقام من صاحب المطعم حلال لمشكلاته "فأحس بقهر كاف هرول نحو المطعم وكانت تراوده أفكار متناقضة... ألقى التحية كما كان فعل قبل ساعة لكن بإيقاع مختلف لم يقف في طابور المصطفين، بل توجه وراء الحاجز الزجاجي حيث يتمترس الرجل وبقوة لم يعهدها في نفسه من قبل غمس رأسه في المقلى لثوان كانت كفيلة بمينة غير كريمة"[1]، بينما جاءت شخصية ماجدة في قصة "ماجدة" محبطة تبحث عن أمل في التحرر، بينما كانت شخصية سميح يأسه من الحياة تعيش على أمل أن يتغير واقعها، بينما جاءت شخصية ماجد بطل قصة ليلة خميس انهزامية هاربة، حيث وجد في الموت هروبا من الحياة والإنسحاب منها.

لقد أدرك جمعة شنب أن اختياره لهذه الشخوص وتحميلها سيميائيات محددة جاء من باب الإسهام في حل مشكلات الواقع وقضاياها، فلم يعد المثقف المعاصر ينظر إلى البطولة في الأنواع السردية على أنها "بطولات فردية يجب أن يقف فيها البطل في وجه المجتمع متأففا، ضجرا، ثائرا وغريبا، بل ينظر إليها من خلال إدراك البطل

---

[3] عياد، شكري محمد، **البطل في الأدب والأساطير**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1971، ص159.

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص42.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

(الشخصية) أن مشكلاته لا تحل إلا بحل مشكلات المجتمع وقضاياه"[2]، وهذا يعني أن إتحاد الفرد بمجتمعه نابع من علاقته الكلية بما يحيط به من مشكلات وهذا ما سعى إلى إظهاره جمعة شنب في مجموعته.

**رابعًا: الزمان**

يعد الزمن من أهم العناصر التي تتشكل منها القصة القصيرة؛ لما له من تأثيرات فنية في عالم السرد "فإذا كان الأدب يعتبر فنًّا زمنيًّا، وإذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"[3]. فالأحداث تبنى على تسلسل زمني إما تصاعديا أو تنازليا، كما أن الزمن في القصة يعطي القاص هامشا من الحرية في بناء القصة، حيث يمكنه الزمن من التلاعب قدر ما يشاء وربما يعتمد في ذلك على تقنية استباق أو استرجاع الحوادث.

وتستند مجموعة بنت الحرام على مبدأ زمني متتابع متسلسل يعتمد على الاندفاع بإيقاعات سريعة، لا سيما وأن المجموعة تقوم على الزمن الذاتي أو النفسي المعبر عن لحظات مختلفة في حياة الشخوص "فالزمن الذاتي أو النفسي يوفر للقصة عنصر التكثيف؛ لأنه تعبير عن اللحظات النفسية وما ينتابها، ولا يتسع الزمن في بناء قصصي مكثف في كل أركانه وعناصر إلا أن يكون زمنا نفسيا ذاتيا... أضحت القصة القصيرة مشحونة وحافلة بأزمنة نفسية، تتناغم أو تتداخل أو تتقاطع مع الأزمنة الحقيقية من خلال تقنيات جديدة"[4]. لذا يقسم الزمن هنا إلى مستويين، هما الزمن الواقعي (الحاضر) والزمن الأسطوري.

**أما عن مستوى الزمن الواقعي** المعبر عن حاضر الشخصية فيظهر في مختلف قصص المجموعة، منها قصة "طاولة" حيث ينحصر زمن القصة في عبارة واحدة" لقد أمضى الاثنان يوميهما المنصرمين بحثا عن طاولة"[5]، بينما اختصر عنوان قصة "بانورما الصباح" جميع الأزمنة في القصة، حيث دلّ العنوان على زمن الأحداث دون أن يذكر القصة أي إشارة للزمن عند سرد الأحداث، فقد اكتفى بالعنوان ليدل المتلقي على أن هذه الأحداث تحدث في الصباح بشكل متكرر ويومي، بينما دل الزمن في قصة "مؤذن" على الزمن النفسي والحالة التي تعيشها شخصية الشيخ جبريل في الحاضر، حيث توافق ثقل الواقع على نفسية الشيخ مع ثقل قدميه مع زمن القصة وهو طول خبرته في العمل مؤذنا "كما اعتاد أن يفعل في سنيّ خدمته الطويلة في المسجد... لقد أحس بالملل من وقفته خمس مرات كل يوم قدام الميكرفون"[1].

وتوقف الزمن الواقعي في قصة "هدنة" ليكون للعنوان نصيب من بناء النص، فالهدنة لم تكن سوى استراحة زمنية توقفت فيها الحركة، واستبطأ القاص فيها السرد بعد أن سبقه اندفاع وتوتر متسرع، فالمتلقي يلحظ أن (هدنة) انقسمت زمانيا إلى قسمين، الأول حقق الزمن فيها اندفاعا نفسيا ومفعما بالحياة، والثاني حقق الزمن فيها انكسارا

---

[2] عليان، حسن، **البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص38.

[3] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984، ص26.

[4] عبيدات، تقي الدين محمد، **القصة القصيرة جدا في الأردن**، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، 2007، ص108.

[5] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص7.

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص13.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

نفسيا وتوقفا في مسارات الحياة، فالبطل الذي استعد وتجهز للخروج مندفعا تفاجأ بالواقع وصدم به "لم يكن ثمة إنسي هناك، كأنما وباء حل بالشارع الكبير قبل عشرين سنة، فأتى على كل الكائنات فيه... ربما كان هناك جنّ، لكني لم أتعثر بأحد منهم!"[2].

ويسيطر الزمن كليا على قصة "حب"، فقد عمد القاص إلى تكرار الزمن في أكثر من موضع كما أنه كان يفتتح عباراته القصصية بالزمن مؤكدا على الترابط بين الحالة النفسية التي تعيشها بطلة القصة وهي الفتاة المراهقة ومجريات الأحداث التي تتقدم تارة وتتأخر في أخرى "ليلة أمس خسرت مراهقة حبيبها في مكالمة هاتفية رخيصة... صباح أمس قصدت أقرب مول... عصر أمس زارها شيطان الشعر، وكتبت قصيدة رديئة... ليلة أمس نسيت البنت الولد... وصبح الغد ستستعد الفتاة للقاء فتى أعجبها شعره المنتصب... وعلى برنامجها عند الظهر موعد مع رجل أعمال يشتغل في العطور المزيفة، وغداء متأخر مع عاطل عن العمل يقود سيارة ثمينة"[3]. لقد عبث القاص بالزمن بين الحاضر والاستشراف، بين التقديم والتأخير في صورة فوضوية معبرا عن حالة الفوضى التي تسيطر على شخصية الفتاة المراهقة.

وجاء الزمن في قصة "شاي مر" زمن ساخر من الواقع والحياة، دالا على أن السكينة والراحة والهدوء تكون في الموت "عند الواحدة وسبع عشرة دقيقة من بعد منتصف ليلة أمس زارني الموت! كانت المرة الأولى في حياتي التي عرفت فيها أن هذا السيد القوي يحب الشاي، فقدمت له طنجرة كاملة... وجرع الكمية الكبيرة الساخنة مرة واحدة ثم تمطى على سريري وناولني ورقة وغرق في الشخير"[4]، في هذه القصة يتوقف الزمن بسبب سيطرة الحوار، ثم يعود إلى الدوران من جديد من خلال استشراف المستقبل، حيث دلت سين التسويف (سوف) المتصلة بالأفعال على رغبة البطل في قبض روح صاحب محل الأحذية وما يريد أن يفعله به "إنها فرصة لن تتكرر يوما، أن أظفر بحنجرة زين... سأفتح فمه... وسأجرها بالكماشة... سأبصق في وجهه... وسأحمل روحه... وسأصنع شايا جديدا للسيد موت وأخبره أني لم أقبض سوى روح واحدة"[5]، كل هذه الأفعال والأحداث ليست إلا زمنا استشرافيا معبرا عن رغبات مكبوتة في ذات الشخصية.

**أما عن مستوى الزمن الأسطوري** فيمتاز بأنه "زمن البدايات والعود السرمدي وهو زمن مقدس لا يعترف بالحواجز"[1]، وهو زمن سحيق يتخطى عتبات تحديد التاريخ فهو لا يعترف بالزمن المحدد؛ لأنه زمن مطلق الحدود، لذا يسبغ الدارسون على هذا الزمن صفة القداسة النابعة من المجهول والغامض؛ "لأنه زمن الخلق الأول، الذي يتكرر وكأنه زمن الحلم"[2].

ويشيع هذا الزمن في قصة "نمل" و"حمّام" و"ماء" حيث جعل القاص من الرموز الأسطورية في القصة معادلا موضوعيا للزمن الأسطوري، لا سيما وأن الأسطورة "تفعيل للموروث والماضي ليكون فعلاً في الحاضر،

---

[2] المصدر السابق، ص15.

[3] المصدر السابق، ص29-30.

[4] المصدر السابق، ص43.

[5] المصدر السابق، ص44.

[1] عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ج2، دار الفارابي، بيروت، 1994، ص195.

[2] خليل، أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1973، ص73.

أي أنها شرارة في الماضي تشتعل نارها في الحاضر"[3]، ففي قصة "نمل" يعود السارد بالمتلقي إلى مسميات زمن المدن المنقرضة "مدينة القوس" ثم يوظف العبارات والألفاظ التراثية القديمة ليوهم المتلقي بأن هذا الزمن أسطوري "أطلوا من البوابات... جاء من أقصى المدينة شيخ كان الوحيد الكاسي.. ليروا عملاقا يتسلق النمل قدميه" هذه اللغة صنعت الزمن الأسطوري دون أن يشير القاص بشكل مباشر إلى أن هذا الزمن أسطوري، أما في قصة "حمام" فقد أعلن القاص عن الزمن الأسطوري بعبارة "أربعا وأربعين سنة قمرية" ثم بينت الأحداث والمسميات مدارات الزمن الأسطوري، كما نسجت قصة "ماء" زمنها السردي على المبدأ ذاته، فدلت العبارات فيها على سيطرة الزمن الأسطوري المنافي لحيثيات الواقع على مسارات القصة، فقد وظف القاص عبارات مخصصة تدل على طبيعة الزمن الماضي في القصة من مثل "كانوا يخرجون في وقت واحد، وكذا يعودون، وكانوا يأكلون في الوقت نفسه، وكذا ينامون ويفيقون... مضت قرون والقوم على هذه الحال، حتى كانت سقاية اليوم، فعندما كان واحدهم يخرج من البوابة الخلفية كانت تراوده مشاعر غريبة، وبينماهو ينظر إلى الخارجين من هناك راح يحس اختلافا في ملامحهم ويسمع أصواتا غريبة بعضها رفيع وبعضها غليظ، ثم إن أطوالهم تمايزت..."[4].

لقد سار الزمن في معظم قصص المجموعة على نحو ثابت دون تغيير فإما أن يكون زمنًا واقعيًّا معبرًا عن اللحظة، وإما أن يكون زمنًا أسطوريًّا يخرج من الواقع المحبط إلى أزمنة متخيلة تبعد المتلقي عن صراع الواقع والمجتمعات، والملاحظ أن هذا الزمن قد غلب عليه التشاؤم والنظرة المحبطة، فهو لم يختلف عن نظرة القاص للزمن الواقعي، وربما ذلك يدفعنا للقول إن سوداوية النظرة السردية التي شاعت في القصص نتيجتها صراع الفرد مع الزمن الذي فرضه الواقع، فعندما يتوازى المنظور السردي للزمن الواقعي والأسطوري فغالبا ما يكون زمنا نفسيا.

والخلاصة أن جمعة شنب وظف الزمن في القصة القصيرة توظيفا جديدا مغايرا لما كان متوقعا لا سيما في توظيفه للزمن الأسطوري، حيث كسر الحدود الفاصلة بينه وبين الزمن الواقعي، واستجلب دلالات جديدة معبرة، ولعل هذه النظرة الجديدة للزمن تعود إلى "تحول فكري، ورؤى إبداعية شملت فن القصة، حيث يتجلى نوع من التمرد على الخطية التقليدية التي طبعت هذا الفن النثري، فكانت أن قيدته، فخضع لتلك العناصر الفنية الكلاسيكية فترة طويلة"[1].

## خامسًا: المكان

تحمل الأمكنة في القصة دلالات أو علامات ترتبط بعلاقات محددة مع الشخصيات بشكل عام، فالعلامات أو السيميائية المكانية نتاج عملية التواصل الإنساني بمحيطه ودوائر حركته، فالفرد لا يمكنه أن يحقق ذاته في فراغ، بل يحتاج إلى محيط مكاني يتحرك فيه، ومن ناحية أخرى فإن هذا الحركة قد لا تكون مؤثرة إذا بقيت فردية فالإنسان يحتاج وجودًا جماعيًّا يثير هذا الأمكنة، وإلا أصبح المكان المحيط بالفرد عبارة عن عالم مجهول يثير مكامن الخوف واليأس والقلق.

---

[3] شاهين، محمد، **الأدب والأسطورة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص55.

[4] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص52.

[1] ابن سالم، عبد القادر، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص98.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

والأمكنة في الأنواع السردية أمكنة متخيلة؛ لذا تحاول هذه الأنواع إيهام المتلقي بواقعية الأمكنة، فالأديب يتناول المكان فيصف الأمكنة والدور والمناظر الطبيعية، وهو بذلك ينقلنا إلى مناكب مجهولة، توهمنا في لحظة القراءة بأننا نرقد عبرها ونقطنها[2]. ولعل كتاب القصة من أحرص المبدعين على تضمين قصصهم كما متنوعا من الأمكنة، طبعا في ضوء ما يسمح به النص القصصي من مساحة سردية، كما أن بعضهم جعل من المكان الشخصية الرئيسية في القصة وذلك من باب "أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه"[3]، فهو يؤثر ويتأثر به "فالمكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي"[4].

فهو ذلك الحاضن الخاص والمؤطر الفعلي للأحداث، وعليه فلم يعد المكان مجرد جغرافيا للمشاهدة السردية، وللانعكاسات القصصية، بل نشأت "علاقات ووشائج أكثر عمقا بين الإنسان والمكان، علاقات نفسية وإيمائية تتبادل التأثير بين الطرفين، علاقات تؤسس للامركزية الإنسان في هذا العالم، وأنه لم يعد وحده المتحكم بالأشياء من حوله، بل إن للأشياء فعلها الحيوي وإشاراتها النابضة بالمعاني"[5].

ومن هذا المنطلق كانت الأمكنة في قصص مجموعة بنت الحرام متنوعة وذات حضور هام منح النص القصصي شخصية أبانت عن حضورها، وهذا يعني أن المكان في القصة القصيرة الأردنية له شأن فني، وأهمية لا يمكن تجاهلها، فهو ليس كما أشار أحد الباحثين "أن المكان في القصة القصيرة الأردنية الحديثة يمر عرضا وأنه عنصر طارئ غير ثابت، وأن ثمة علاقة منقطعة بينه وبين الشخصية، بحيث لا يتفاعل معها ولا تتفاعل معه، كما أنه ليس دائما يريد تمزيق الشخصية وتعذيبها، وليس مكانا للانتظار والخذلان والانسحاق"[6]. فهو مكان مختلط بنبض الفكرة وعلاقة الشخوص، يؤثر ويتأثر بمسار القص، ولعل هذا ما تظهره سيميائية الأمكنة في مجموعة بنت الحرام، التي جاءت في مستويات متعددة، وحملت في طياتها دلالات مختلفة، وهذه المستويات هي:

- **مستويات المكان الواقعي:** ويقصد به المكان المادي المحسوس الذي تتواجد فيه الأشياء والماديات، وهو الذي يوحي للمتلقي بواقعية الحدث، حيث تجري محاكاة العالم الخارجي من خلال رصد الأشياء، ولكن ليس رصدا واقعيا بكل حذافيره "أي أن الأدب لا ينقل المكان على شكل صورة فوتغرافية، بل إن المكان في القصة هو بمثابة ثيمة تعبر عن أعماق الشخصية وحالاتها النفسية"[1]. وقد جاءت مستويات المكان الواقعي في مجموعة بنت الحرام على نمطين، هما: المكان الواقعي المألوف، والمكان المعادي.

أما عن **المكان الواقعي المألوف** فهو الذي يُشعر الفرد بالحميمية والألفة، والاعتياد عليه، وهو غالبا ما يتصف بالأمان مثل البيت والغرفة. ولعل من الملاحظ على أمكنة المجموعة اتسام الأمكنة العامة أيضا بالألفة والأمان والراحة، حيث شكل المدرج الروماني في قصة "طاولة" دلالات مكانية على الراحة والأمان، إذ كرر القاص

---

[2] السيد، محمد، **بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (دراسة في الزمان والمكان)**، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004، ص149.

[3] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، مرجع سابق، ص84.

[4] بلاشر، غاستون، **جماليات المكان**، ط2، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984، ص68.

[5] عبد الملك، بدر، **جماليات المكان في القصة القصيرة الإمارتية**، مجلة شؤون أدبية، السنة 5، العدد 17، 1991، ص30-46.

[6] عبيد الله ، محمد، **جماليا القصة القصيرة في الأردن**، مرجع سابق، ص132-133.

[1] سعدون، نادية هناوي، **مقاربة سيميائية ألسنية لأبنية السرد في مجموعة الظل في الرأس للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي**، مرجع سابق، ص482.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

دلالة الأمان الموجود في صحن المدرج الروماني قائلا "ثم جلسا وقد أعياهما التعب في صحن المدرج الروماني المنتصب في قاع المدينة منذ ألف وثمانمائة وخمسين سنة... فتوجها صوب المدرج الروماني طلبا لقسط من الراحة"[2]، بينما امتازت جميع الأمكنة المألوفة في هذه القصة بالانغلاق، فقد "دخلا أماكن كثيرة بحثا عن طاولة كبيرة أو صغيرة... حتى أنهما دخلا أكثر من عشرين محلا للأثاث المستعمل"[3]، وهذه علامة دالة على انغلاق الواقع وسوداويته، ففي جميع الأمكنة المغلقة المألوفة التي قصدها البطلان لم يجدا الحل، فكانت العودة إلى نقطة البداية (صحن المدرج الروماني) طلبا للراحة التي تتخذ دلالتها مضامين متعددة ربما نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية، فالمكان الواقعي المألوف المتمثل في صحن المدرج الروماني رمز إلى الرغبة بالانعتاق والتحرر.

وفي قصة "بانورما الصباح" تعددت الأمكنة المألوفة والقريبة من ذهن المتلقي، فلا غرابة إذا قلنا أن البطل في هذه القصة هو المكان، فالقاص ذكر قرابة اثني عشر مكانا مألوفًا ومتنوعًا هي: (الحفرة الواسعة والشرفة والشارع الصغير وسطح المنزل والشارع الرئيس وبوابة بيت الجار والمطعم في الحي الصغير وسيارة بك أب وسرير الطفل والجبل وشاشات الفضائيات). هذه الأمكنة على تنوعها حملت دلالات واقعية ارتبطت بطبيعة الحدث المتشكل، وهي أمكنة مألوفة للمتلقي يعرفها ويعرف على ماذا تدل، فالإحالات المرجعية التي طرحها القاص للمكان تماثلت والمتصور الذهني لدى المتلقي لذلك لم يستغرب المتلقي هذه الأمكنة، بل على العكس قربت الأمكنة الواقعية المألوفة المسافة بين المتلقي والنص، بسبب بساطة الطرح المكاني.

أما في قصة "سوبر ماركت" فقد أفرز المكان دلالات اقتصادية ساخرة، حيث عبر المكان الواقعي المألوف في هذه القصة عن الحالة الاقتصادية المتردية والمتراجعة بصورة تهكمية، فالسوبر ماركت الذي اعتادت السيدة جنيفر أن تتسوق منه في حرية دون قيود، ها هي اليوم لا تستطيع شراء ما تريده "الخطأ الإتيكيتي الذي اقترفه الرجل كان عند ثلاجة الألبان ساعة نبهها إلى أنها حملت في العربة حليبا كامل الدسم، وهي اعتادت شراءه مقشودا"[1]، فالعادات الاستهلاكية التي يرصدها القاص تغيرت بفعل التغير الاقتصادي الذي طرأ على حياة المجتمعات المدنية. أما في قصة "مؤذن" فقد كانت المئذنة حجر الزاوية في نقد المتغير الديني الذي تعاني منه فئات المجتمع، حيث ارتبط المكان في هذه القصة بفكرة نقد الأمراض الاجتماعية مثل الكذب والنفاق، فقد عبر الصوت الذي يخرج من الشيخ جبريل من خلال مئذنة المسجد عن رمزية نقدية عالية، فالشيخ الذي صعد على درج المئذنة لرفع الأذان كسر أفق توقع المتلقي، بأن "أطل من النافذة على الناس، لم يجد في صدره أي دافع يثنيه عن عزمه فتهيأ ونادى: أيها الملاعين! متى تكفون عن الكذب، وجلس في مكانه"[2]، لقد جاءت المئذنة رمزية للمكان المقنع الذي يوجه القاص عبره انتقاداته للمجتمع.

وتكتسح الغرفة في قصة "هدنة" الطابع الواقعي المألوف الدال على القلق والتشظي، فالغرفة صغيرة، تقبع على سطح الطابق الثالث، ومرآة الغرفة مكسورة، والدرج الخشبي متآكل، والشارع زحمة، والمحال مقفلة، والشوارع خالية من البسطات. أما في قصة "التحام" فقد عبر الشارع عن مكان الصراع والنزاع والخلاف "تعاركا وسط الشارع،

---

[2] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص7-8.

[3] المصدر السابق، ص8.

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص11.

[2] المصدر السابق، ص13.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

تلاكما، ترافسا، تدخل غرباء لفض الاشتباك، لكنهم سرعان ما التحموا"[3]، وهنا يمكننا أن نفهم من خلال ما سبق أن إمكانيات الشارع في محمولاته الدلالية ليكون موقعا لصراع الإرادات ومسرحا تتجلى فيه التناقضات الاجتماعية، أما القلعة الرومانية في قصة "خازوق" فقد حملت دلالات الثقل النفسي، فالقاص جعل من القلعة مكانا معبرا عن الخوف والقلق، كما أن جلوس البطل على حجر مدبب كان بمثابة خازوق له، فقد شكلت القلعة والحجر المدبب علاقة سيميائية ترابطية فبين ثقل المكان (القلعة) الرابضة على الجبل، وبين ألم الجلوس على الحجر المدبب يكمن (الخازوق). أما في قصة "موسيقا" فقد جاءت علاقة الإنسان بالمكان موحية التفكك والانفصام، فالشخصية (واثق) استأجر غرفة فوق النادي الليلي في ضاحية مدينة بروكلين في نيويورك، فكان في الليل يسمح أصوات الموسيقا العالية التي لم تعجبه، فقرر أن يضع "قرصا في حاسوبه فراح محمد عبد الوهاب يغني يا جارة الوادي، ودس القرص الثاني في جهاز التسجيل الصغير ووضع سماعتين صغيرتين في أذنه وغفا على صوت محمد عبد الباسط يتلو إذا الشمس كورت"[4]، هنا رسمت التناقضات الحادة في أفعال الشخصية العلاقة المتفسخة بين الشخصية (واثق) والمكان (الغرفة) التي تقع فوق النادي الليلي، وهي في دلالتها العميقة تعبر عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في ضوء الأمكنة المزعجة، فحالة تشظي المكان مرتبطة بالانفصام النفسي الذي تولد عند الشخصية، وربما قصد الكاتب بذلك أن الشخصية تعيش حالة اغتراب نفسي فرضتها متغيرات المكان.

أما عن طبيعة المكان (الثقب) في قصة "بنت الحرام" فقد رمز بصورة عميقة إلى ذلك الثقب النفسي والاجتماعي المتولد من الفساد والخيانة، حيث تقاطعت صورة الثقب مع دلالات الخيانة والقتل، وكأن القاص أراد القول إن ثقب بيت النمل أشبه بثقب الواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي يعتاش على النهب والفساد والمحسوبية، ففراغ ثقب بين النمل من المؤونة يتوازى مع النص المضمر القائل بانتشار ظاهرة الفساد والسرقة والخيانة في المجتمعات، ولعل ما يدل على ذلك كثرة الأمكنة المألوفة الضيقة في المجموعة القصصية، فالمكان المألوف الذي يمتاز بالضيق والانغلاق ما هو إلا رمزية تعبيرية عن حالة الضيق التي يعيشها الفرد في مجتمعاته.

وعبرت قصة "علبة حمص" عن الحالة الاقتصادية التي باتت تؤرق فكر المثقف الأردني، لا سيما في ضوء تنامي العجز الاقتصادي والتراجع المادي للدول والشعوب، فلم تعد الأزمات سياسية واجتماعيا فحسب، بل أصبحت أزمات اقتصادية خانقة، فالمطعم شكل المكان الواقعي الذي يلجأ إليه الناس للبقاء على قيد الحياة، كما أن اختيار القاص المطعم الشعبي لبيع الحمص والفول والفلافل مكانا اقتصاديا لم يأت من فراغ، فقد جسد هذا المكان الحالة الطبقية التي تعيشها الأسر البسيطة ذات الدخل المحدود في مجتمعاتها، فتفاعل المكان (المطعم) مع صراع الشخصية (عبود) في واقعها أوجد علاقات دالة على حجم المعاناة والفقر الاقتصادي الذي توسع وأخذ بالانتشار.

أما المكان في قصة "فيضان" فقد عبر عن النقد الاجتماعي للحالة المدنية التي بات أفرادها يستقرون في مكعبات أسمنتية تخلو من العلاقات الإنسانية، فالقاص أراد القول إن المجتمعات الحالية باتت مقسومة إلى طبقتين سفلية وهم الأكثرية، وعلوية وهم الأقلية، وذلك كناية عن الفوارق المادية والاجتماعية بين الطبقتين، وتعبيرا عن الاستغلال الحاصل للطبقة السفلية (عامة الشعب) أو الطبقة (العاملة) من قبل الطبقة الغنية أو ذات النفوذ السلطوي

---

[3] المصدر السابق، ص17.

[4] المصدر السابق، ص23.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

في مجتمعاتها "منذ أربعين عاما غدت مباني المدينة على هيئة مكعبات متربعة على منبسطات، وعاش الناس في الأسفل مستورين راضين بما قسم لهم، فيما هنأ الأعلون بما تحصلوا عليه جراء القسمة هذه"[1]، لكن بعد فيضان الصرف الصحي من الطبقة العلوية على الطبقة السفلية اتفق الطرفان على بناء مدينة جديدة أكثر حداثة، لكن الأمر يتطلب سبعين شهرا "وبالفعل عند الثامنة كان الكل الفوقي يجلس على أكتاف الكل التحتي ويدلون أرجلهم بترف غير خاف، ثم راح الجميع يفكرون سبعون شهرا مدة ليست بالطويلة ولا بالقصيرة"[2]، ربما تلخص حالة الأمكنة في القصة الواقع المعيش الذي فرض وجود علاقات استعمارية بين الغني والفقير، وبين صاحب المحسوبيات والمحتاجين، فعبارة الفوقي والتحي، والجلوس على الأكتاف وتدلية الأرجل ما هي إلا دلالات تحمل في طياته حالة الاستعمار الطبقي والرضوخ الفردي لهذا الاستعمار الذي بات الأفراد يستمرؤونه في حياتهم.

وبالنسبة **للمكان الواقعي المعادي** فيظهر في قصص المجموعة على نحو خافت معبر عن القلق الوجودي من طبيعة الحياة، ففي قصة "فخامة الرئيس" يبرز السجن مكانا معاديا للحرية والانعتاق، حيث يتهكم القاص على شيوع السجون في المجتمعات " كان في جمهورية اللحوم الطازجة أربعة آلاف سجن منيع ومحصن، وثلاثة وثلاثون سجنا مصبوبا من الفولاذ النقي أرضا وجدرانا وأسقفا، وقد راح في الشهور الستة الأولى لاستلامه الحكم، يأمر بشنق ساكنيها كل يوم اثنين، ومن ثم الزج بسكان جدد يؤتى بهم من السجون الأربعة آلاف حسب ترشيحات مدرائها... اليوم الأثنين أُعلم الرئيس أنه لم يعد خارج السجون أي مواطن على الإطلاق فأمر بشنق كل المقيمين في الأربعة آلاف والاثلاثة والثلاثين سجنا مرة واحدة في احتفال مناسب"[3].

- **مستويات المكان المتخيل أو الأسطوري.**

تشيع في قصص مجموعة بنت الحرام أمكنة أسطورية تتميز بطابع غرائبي وعجائبي، حيث يلحظ القارئ من خلال مسميات هذه الأمكنة أنها تنتمي لعالم الأساطير والسرد الفانتازي، فالقاص جمعة شنب حاول أن يهرب بالمتلقي من الأمكنة الواقعية المتأزمة إلى أمكنة متخيلة تطغى الرمزية على مسيمياته بشكل جلي، فمدينة المرمر في قصة "ماء"، ومدينة الذرى الشاهقة في قصة "فيضان"، ومدينة الجوز واللوز في قصة "طُحلب" ما هي إلا مسميات لعالم يوحي للمتلقي بالغرائبية، رحلت به من واقعية التأزم إلى لحظات الأمل، ففي قصة "نمل" تنبع الحكاية أو القصة من (مدينة القوس) وقد وشح القاص هذه المدينة بدلالات لفظية أسطورية معبرة عن الرغبة في التحرر من القيود التي فرضها الواقع المعاصر على الإنسان، ومن ذلك قوله "واقتربوا من الباغي للمرة الأولى ليروا عملاقا يتسلق النمل قدميه ويخرج من دبره وفمه ومنخريه"[1].

إن رسم القاص لهذه الصورة الغرائبية والعجائبية التي اكتسحت السرد أومت للمتلقي بأن فعلي التسلق والخروج دال سيميائي على الرغبة الدفينة في الانعتاق والتحرر، وهي رغبة متفجرة لم تظهر على أرض الواقع بل انعكست ظلالها على عوالم السرد الأسطوري، كما ظهر نمط هذا المكان في قصة "حمّام" التي جسدت سخرية القاص من السلطة السياسية التي تمارس نوعا من الكبت والقهر والتسلط إذ يقول: "أُذن لمواطني مملكة الدر المنثور

---

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص55.

[2] المصدر السابق، ص56.

[3] المصدر السابق، ص60.

[1] شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام**، ص19.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

بالاستحمام بعد أن كانوا حرموه أربعين سنة قمرية"[2]، هنا جسد المكان (مدينة الدر المنثور) الفعل السلطوي الممارس على المواطنين، حيث صدر القرار السلطوي بالاستحمام محددا داخل إطار المدينة، وهو ذاته النقد السلطوي الذي تكرر أيضا في قصة "احتفال": "اعتاد أهالي مدينة الزيزفون تلقي تعليمات مفصلة من رئيس الشرطة عن فعاليات المناسبات الوطنية والقومية، كانت التعليمات تُوزع عليهم قبل أسبوعين من كل مناسبة"[3]. فنلاحظ من خلال ما سبق أن القاص جعل المكان الأسطوري واحة يمارس فيها صلاحيته النقدية لكافة أشكال المجتمع، وأطيافه الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية.

فإن تعدد الأمكنة في القصص السابقة ما هو إلا دليل على القدرة الفنية العالية في اختيار البيئات المكانية التي تتناسب والمقصد السردي في القصص "فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد"[4]، فسيمائية الأمكنة التي ذكرها جمعة شنب اتسمت بكثير من الانزياحات اللغوية والخطابات الاستعارية المتلونة، وهذا عائد إلى إحساس القاص بعمق المتغيرات المكانية وأثرها في نقل المتلقي ما بين الواقع والمتخيل، كما أن حرص جمعة شنب على الإكثار من ذكر الأمكنة المغلقة ليس إلا دليلا على إلتقاء المكان بالمستوى التعبيري الدال على حالة المجتمعات المعاصر التي تعاني من قلق واضطرابات مختلفة.

## الخاتمة

حظيت السيميائية باهتمام النقاد والباحثين والدراسين على مختلف المسارات الثقافية والعلمية، بيد أنها احتلت مكانة مرموقة في الدراسات الأدبية والنظريات السردية، لما تتمتع به من قدرات شمولية واستيعاب مرن لمعطيات التطور الحضاري، ولما له كذلك من قدرة على صهر مختلف المعارف الإنسانية وتوحيدها في بنيات نصية تتفاعل فيما بينها. من هنا تناولها الدارسون في تحليلهم للنصوص الأدبية الشعرية والنثرية، بهدف الوصول إلى البنية النصية العميقة بالاعتماد على آليات التحليل السيميائي.

وبناء على أن النص القصصي مكون تفاعلي يتضمن بنيات نصية متعددة تستلهم مختلف المعارف الإنسانية والتراثية لتشكيل عوالمها النصية، استندت الدراسة في تحليلها السيميائي على مجموعة "بنت الحرام" نموذجا دالا على الأبعاد السيميائية في القصة القصيرة الأردنية. ويمكن القول إن مجموعة بنت الحرام القصصية شكلت منظومة سردية سيميائية متكاملة.

تميزت سيميائية التركيب السردي بعلاقات جدلية تراكمية:

أولًا: الأحداث تراوحت بين المتتابعة والمتقطعة التزمت بوتيرة سريعة استندت معظمها على عنصر التكثيف القائم على الاقتصاد اللغوي.

ثانيًا: اللغة التي اتكأ عليها القاص تمايزت في مستويات مختلفة، منها ما كان ينهل من الواقع المعيش من خلال الفكر الأيديولوجي، وبعضها استند على الموروث الديني والثقافي والمعرفي، بينما مالت لغة القصص في معظمها إلى السخرية والتهكم، سواء أكانت القصة تعالج شأنا سياسيا أو اجتماعيا، بينما تضمنت قصصا أخرى

---

[2] المصدر السابق، ص35.

[3] المصدر السابق، ص49.

[4] النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص8.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

لغة عجائبية وغرائبية وأسطورية اتجهت صوب الشعرية والفنتازيا، فيما غرقت قصص أخرى بلغة الأرقام ومستوياتها الدلالية والتعبيرية.

ثالثًا: تنوعت سيميائية الشخوص في قصص المجموعة بين الإعلان والتخفي، فقد راوح القاص في اختيار شخوصه وأبطاله بين إعلان اسمائهم، أو تغيبها، أو بيان صفاتهم الخارجية دون الداخلية، أو الداخلية دون الخارجية، وكان يميل أحيانًا إلى الرموز الأسطورية والحروف المقطعة، وقدمت هذه الشخصيات بنمطين الأسلوب التصويري أو غير المباشر، والأسلوب المباشر أو الواقعي، علما أن الأسلوب الثاني كان هو المسيطر على القصص.

رابعًا: إن الزمان والمكان جاءا بدلالات خاصة سيقت ضمن مستويات تراوحت بين الواقعية أو الحاضر وبين الأسطورية أو الغرائبية.

## المصادر والمراجع


- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في العالم العربي، بيروت، 1982. أ.م، فوستر، **أركان القصة**، ترجمة كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة، 1960.
- الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر، **تهذيب اللغة**، تحقيق: أحمد عبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- أوكان، عمر، **اللغة والخطاب**، ط1، دار أفريقيا الشرق، بيروت، 2001.
- إيخنابوم، بورس وآخرون، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الجديد**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- باختين، ميخائيل، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة ، دمشق، 1988.
- بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- بلاشر، غاستون، **جماليات المكان**، ط2، ت.غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.
- تودوروف، تزفتيان وآخرون، **اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- الحسين، أحمد جاسم، **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، 1997.
- خليل، أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1973.
- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.
- ابن سالم، عبد القادر، **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- السريجي، سعيد، **الكتابة خارج الأقواس**، منشورات نادي جازان الثقافي، المملكة العربية السعودية، 1989.
- سعدون، نادية هناوي، **مقاربة سيميائية ألسنية لأبنية السرد في مجموعة الظل في الرأس**، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق، ع4، 2011.
- سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، المؤوسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.


© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023 

- السيد، محمد، **بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (دراسة في الزمان والمكان)**، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004
- الشايقي، نهى محمد، **الرواية الرسائلية: بريد الليل أنموذجًا**، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 49، العدد 5، الملحق 1، 2022، 23-31.
- شاهين، محمد، **الأدب والأسطورة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
- شنب، جمعة، **مجموعة بنت الحرام، قصص قصيرة عربية**، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، 2017.
- العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994.
- العبابنة، يحيى، **تقنيات القصة القصيرة عند بسمة النسور، مجلة أفكار**، عدد 153، 2001.
- عبد الملك، بدر، **جماليات المكان في القصة القصيرة الإمارتية**، مجلة شؤون أدبية، السنة 5، العدد 17، 1991.
- عبيد الله، محمد، **القصة القصيرة في فلسطين والأردن**، ط1، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، 2001.
- عبيد الله، محمد، **جماليات القصة القصيرة في الأردن**، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة، 2002.
- عبيدات، تقي الدين محمد، **القصة القصيرة جدا في الأردن**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، 2007
- عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، بيروت، 1994.
- عليان، حسن، **البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
- عياد، شكري محمد، **البطل في الأدب والأساطير**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1971.
- قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.
- الكحل، عبد الدايم، الرقم سبعة يشهد على عظمة القرآن الكريم، الإعجاز العددي في القرآن الكريم، **الندوة الثانية للإعجاز في القرآن الكريم**، من 12-2007/4/13، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص111-122.
- أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1994.
- مدقن، كلثوم، **دلالة العدد في القرآن الكريم**، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد 14، 2012
- النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- اليافي، نعيم، **أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1997.


© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023