جماليات التكرار ودوره في اتّساق القصة القصيرة (مجموعة الغجر والصّبيّة لجواهر الرفايعة أنموذجاً).

د. ناديا حسين الطويسات*
د. أحمد زهير رحاحلة***
د. عماد الدين نايف الشمريّ**
د. أميمة عبدالسّلام الرواشدة****

تاريخ وصول البحث: ٢٥ / ١٠/ ٢٠١٩م
تاريخ قبول البحث: ١٣/ ١/ ٢٠٢٠م

ملخّص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر التكرار، ووظائفه الفنيّة والموضوعيّة في فن القصة القصيرة (مجموعة الغجر والصبيّة أنموذجاً) ،حيث إنّ التّكرار ظاهرة بارزة من الظواهر اللغويّة و الأسلوبيّة التي اتّسم بها الأدب الحديث شعراً ونثراً، وقد وجدنا في هذه المجموعة القصصيّة التي أبدعتها القاصّة الأردنيّة (جواهر الرفايعة)، في أوائل تسعينيات القرن الماضي، ما يجسّد هذه الظاهرة ويمثّلها بجلاء لافت للنظر، مما دفع إلى اختيارها أنموذجاً جيداً في هذه المقاربة الأسلوبيّة، للوقوف من خلالها على دور التكرار وأهميته في تحقيق القيم الدّلاليّة والجماليّة والبنائيّة داخل النص السرديّ عامّة، والقصة القصيرة خاصّة.

الكلمات المفتاحيّة: جواهر الرفايعة، التكرار، القيمة البنائيّة، القيمة الموضوعيّة، القيمة الجماليّة.

*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الحسين بن طلال.
** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الحسين بن طلال
*** أستاذ مشارك، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية السلط- جامعة البلقاء التّطبيقيّة.
**** أستاذ مساعد، قسم العلوم الانسانية والاجتماعية، كلية الآداب والعلوم- جامعة عمّان الأهليّة.

The Aesthetic of Repetition and its Role in Short Story Consistency: An Applied Study on Jawaher Al-Rafayah's *The Gypsies and the Girl Collection* as a Model

Abstract

This study aims at exploring the impact of repetition, its artistic and objective functions on the art of short story, mainly in *The Gypsies and the Girl Collection* as a Model. Repetition is a prominent linguistic and stylistic phenomenon that distinguishes the prose and poetry of modern literature. This collection of short stories, which was written by the Jordanian storyteller, Jawaher Al-Rafayah, in the early 1990s, embodies a remarkable manifestation of this phenomenon, therefore, it was chosen as a model in this critical analytical study. Through this collection, the study analyzes the role of repetition and its importance in achieving objective, aesthetic and structural values within the narrative text in general, and the short story in particular.

Keywords: Jawaher Al-Rafayah, Repetition, structural value, objective value, aesthetic value.

المقدّمة:

يعدّ النصّ السّرديّ من أصعب النصوص تكويناً؛ لما يحتاجه من تقنيات وأدوات عديدة لتجعله أقرب إلى الحظوة والقبول لدى المتلقّي، فموسيقا الشعر وبنائيته وعاموده وإيقاعه المكرور وغيرها، كل تلك الأمور كفت الشعر مؤونة البحث عن أدوات جديدة، على عكس النثر، الذي تطلب الإبداع فيه مزيداً من التقنيات، وقد حاولت الدراسة القائمة على دراسة مجموعة قصصيّة سرديّة الوقوف على إحدى أدوات الاتساق في النص السّرديّ ألا وهي التكرار؛ مبينة دوره وقيمته الجماليّة والتعبيريّة والدلاليّة في فن القّصة عامةً، وفي هذه المجموعة خاصةً.

اتكأت الدراسة على المنهج الأسلوبيّ؛ إذ عنيت بالوقوف على مظان التكرار، مفسّرة تلك الظاهرة، ومبيّنة القيم الجماليّة والتعبيريّة والدلاليّة التي أدّاها، واقتضت طبيعة الدراسة أن تتكون من تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة وثبت لأهم مراجع

الدراسة ؛ فالتمهيد: أجمل الحديث فيه عن معنى التكرار في اللغة والاصطلاح وأهميته في بناء النصّ واتّساقه وأثره على المتلقّي، أما المبحث الأول فقد درس القيمة البنائية (الاتساق والانسجام) في المجموعة المذكورة، والمبحث الثاني عُني بالقيمة الدلالية للتكرار في المجموعة القصصية، والمبحث الثالث لتبيان القيمة الجمالية (تحقيق الشعريّة) للتكرار في النصّ السّرديّ، أمّا الخاتمة فقد أفردت للنتائج التي خلُصت إليها الدراسة، والتوصيات.

ومن الدّراسات السّابقة التي تناولت ظاهرة التكرار في الشّعر:

- ظاهرة التكرار في شعر محمد لافي، (ديوان لم يعد درج العمر أخضر أنموذجاً، أحمد غالب الخرشة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد١، مجلّد ٤٢، ٢٠١٥.

- القيمة الموسيقيّة للتّكرار في شعر الصاحب بن عباد، فرحان القضاة، مجلة مجمع اللغة العربية، ع٥٨، ٢٠٠٠.

- التّكرار في شعر العصر العباسيّ الأوّل، خالد البداينة، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة،٢٠٠٠.

- جماليّات التّكرار في القصيدة العربيّة المعاصرة (أحمد مطر أنموذجاً)، سمراء مكيّ، كريمة مكيّ، جامعة الجيلانيّ بونعامة خميس، ٢٠١٦ -٢٠١٧.

- التّكرار في شعر عبدالرحيم محمود، مهند اشتي، رسالة ماجستير، جامعة الخليل.

- التّكرار في شعر حيدر محمود، إسماعيل سليمان المزايدة، مجلّة دراسات -العلوم الإنسانية والاجتماعية-الأردن.

- جماليّات التّكرار في ديوان (رجل بربطتي عنق)، نصر الدّين حديد، رسالة ماجستير، أميرة العربيّ، جامعة محمد خضير-بسكرة، ٢٠١٤-٢٠١٥.

- جماليّات التّكرار في ديوان عفواً سأحمل قدري وأسير لعبدالقادر عميش، صباح عبابسة، رسالة ماجستير جامعة الغربيّ بن مهيديّ، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦.

وقليل منها عالج هذه الظاهرة في النّص السرديّ متخذاً من فن الرواية مطية لذلك كدراسة منى جميات الموسومة بـ :(من جماليات التّكرار ودلالته في رواية (وطن من زجاج-لياسمينة صالح) (رسالة ماجستير، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر)، والبحث الموسوم بـ(جماليّات التّكرار في رواية نزهة الخاطر لأمين الزاويّ، ودراسة أمل أحمد عبداللطيف الموسومة بـ (التناص في رواية إلياس خوري) (جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٥)، حيث أدرجت الباحثة موضوع التكرار ضمن دراستها للتّناص الأسلوبيّ بين باب الشمس وروايات خوري الأخرى. كما تناولت بعض الدّراسات التّكرار في القرآن الكريم مثل كتاب (أسلوب التكرار في القصة القرآنية) للباحثة إحتراس شاكر فندي الكبيسي.

وظاهرة التكرار في القرآن الكريم لعبد الشافي أحمد علي الشيخ (كتاب إلكتروني)، وجماليات التكرار في القصة القرآنية، فاطمة أيوبي، مجلة جامعة البعث، مجلد ٣٩، عدد ١٧، ٢٠١٧.

وتعكس هذه الأمثلة من الدّراسات السّابقة طبيعة التوجه العام في الدّراسات النقديّة لموضوع التّكرار، حيث انصبّ اهتمامها على التكرار في الشعر وفي القرآن الكريم، ثم الرواية، لذلك فإنّ ما يميز هذه الدّراسة هو سعيها إلى لفت أنظار الباحثين إلى أهميّة التّكرار في فنون السرد عامّة، وفن القصة القصيرة خاصة، لا سيما أنّ هذا الفن من أقرب الفنون لفن الشّعر، وقد أفاد كثيراً من اللغة والتقنيات الشعريّة، وكان حجم هذه الإفادة معتمداً على قدرة القاصّ على تسخير هذه التقنيات واللغة الشعريّة بما يخدم عالمه القصصي.

تمهيد (مفهوم التكرار):

التكرار في اللغة من(الكرّ)، وقد جاء في لسان العرب :" والكرّ: مصدر كَرّ عليه يَكُرّ كرّاً وكروراً وتَكراراً: عطف، وكَرّ عنه: رجع، وكَرّرَ الشيء وكَرّكره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكَرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التّكرار"[١] . والتكرار ظاهرة لغويّة عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبويّ الشريف وكلام العرب، شعره ونثره، وفي العربية نجد تكراراً للحروف والجمل الاسميّة والفعليّة، ونجد كذلك ألواناً تكراريّة إيقاعيّة يُقصد بها إلى إحداث نوع من الموسيقا اللفظيّة المؤثّرة.

ومما لا شكّ فيه أنّ للتكرار علاقةً وثيقةً بعلم النحو؛ إذ يعدّ واحداً من أهم صور التوكيد في العربية، وقد دُرس ضمن مباحث النحو -كما هو معلوم-، وبما أنّ الدراسات الأولى التي تناولت القرآن الكريم اهتمّت بنحوه وإعرابه، فمن الطبيعي أنْ تكون الإشارات الأولى للتكرار قد وردت في كتب النحو ولا سيما في أوّلها -نعني كتاب سيبويه- إذ عدّه ضرباً من التوكيد لا يختلف عن (أجمعين) ونحوها، وهي لفظة تستعمل لتأكيد المعنى.[٢]

ومن ثمّ نجد النقّاد والبلاغيين قديماً وحديثاً قد عنوا بهذه الظاهرة اللغويّة التي شغلت القدماء، وكانت محطّ عنايتهم؛ لأنّها من الظواهر الأسلوبيّة في القرآن الكريم، فكان الجاحظ من أوائل الذين تناولوها، إذ تحدّث عن التكرار -أو الترداد كما يسمّيه- في القرآن الكريم؛ حيث قال:"وقد رأينا أنّ الله ﷻ ردّد ذكر قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود، وكذلك ذكر الجنة والنار، وأمور كثيرة؛ لأنّه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب[٣]، فالجاحظ(٢٥٥هـ) -فيما سبق- تناول التكرار تحت مصطلح (الترداد) من زاوية تختلف كلّ الاختلاف عمّا وجدناه عند سيبويه وبعض النحاة،

وهذا أمر طبيعيّ مردّه لاهتمامات الرجل الثقافيّة ومناهلها. فهو يرى أنّ التكرار "ليس فيه حدّ ينتهي إليه ولا يؤتى على وضعه، وإنّما ذلك على قدر المستمعين ووظيفته عنده الإفهام، ثم جاء ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، فذكر أنّ التكرار هو من مذاهب العرب، وأنّه يأتي للتوكيد والإفهام[٤]، وعرّفه الشريف الجرجانيّ بأنّه "الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى"[٥]، وها هو ابن رشيق القيروانيّ (ت ٤٥٦ هـ) باباً للتكرار في كتابه العمدة؛ عرض فيه لأقسامه وأغراضه وأساليبه. وقد ابتدأ الحديث عن هذه الظاهرة اللغويّة بقوله:"وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه"[٦].

فإذا ما انتقلنا إلى الدارسين المحدثين وجدنا أنّ ظاهرة التكرار قد احتلّت لديهم، كما لدى الشعراء المحدثين مكانةً أيّ مكانة؛ حتى لقد أسرف بعض الشعراء في استعمال هذا الأسلوب إسرافاً مبالغاً فيه أحياناً، وقد عدّ بعض الشعراء هذا الأسلوب لوناً من ألوان التجديد في الشعر"[٧]. فقد ذهبت نازك الملائكة إلى أنّ أسلوب التكرار لم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في العصر الحديث، وأنّ معرفة العرب به كانت ضئيلة؛ تقول: "على الرغم من أنّ التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين، إلا أنّه في الواقع لم يتّخذ شكله الواضح إلا في عصرنا"[٨]. ويعدّ صلاح فضل التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعريّ، إذ يقول: "يمكن للتكرار أنْ يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أنْ يؤدّي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[٩].

وعلى الرّغم من هذه الأهميّة التي تبوّأها التكرار في الدّراسات النّقديّة الحديثة إلّا أنّنا لا نؤيّد وجة النظر التي تبنّتها نازك الملائكة في قولها السّابق؛ فمعرفة العرب بالتّكرار لم تكن محدودة وهم الذين تعمّقوا في دراسته أسلوبياً وبلاغياً وأبرزوا دوره وأهميته في القرآن الكريم والأدب العربيّ القديم.

وقد تنبه بعض النقاد والدارسين المحدثين[١٠] لوظائف التكرار وأهميته في العمل الأدبيّ، وأثره على المتلقي؛ إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثيّ بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، والإبانة عن دلالات داخليّة فيما يشبه البث الإيحائيّ، وإنْ كان التكرار التراثيّ يهدف إلى إيقاع خطابيّ متوجّه إلى الخارج، فإنّ التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي.

إنّ التكرار ظاهرة من الظّواهر اللغويّة المهمّة التي يتسم بها النّصّ الأدبيّ لا سيما الشّعر، فهو يخصب شعريّته ويرفده

بالبثّ الإيحائيّ والجماليّ، سواء أكان ذلك بتكرار حرف أم كلمة أم جملة أم فقرة...

وقد وقف النّقاد على الأثر النّفسي الذس يتضمّنه هذا الأسلوب، بوصفه أحد الأضواء اللا شعوريّة التي يسلطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها.[١١]. ورأى بعضهم[١٢] أنّ التكرار واحدٌ من الأساليب التعبيريّة الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حدّ سواء؛ لتشفّ عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبيّ".

فالتكرار -إذاً- هو إحدى الأدوات الفنيّة الأساسيّة، التي تستعمل في التأليف الموسيقيّ والرسم والشعر والنثر، وهو ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة تقتضي الإتيان بلفظ متعلّق بمعنى، ثم إعادة اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام[١٣].

ويتحقّق التكرار عبر عدة أنواع: تكرار الحرف، وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، ممّا يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً، تكشف عن حالة المبدع النفسيّة. وتكرار اللفظة: وهو تكرار اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوّة تأثيريّة.

وتكرار العبارة أو الجملة: وهو تكرار يعكس الأهميّة التي يوليها المتكلّم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلّم[١٤]. إضافة إلى ما تحقّقه من جوانب فنيّة، وعاطفيّة بين الكلام ومعناه.

ولا بدّ للدارس أن يلتفت إلى ما يتضمّنه التكرار من قيمة ما، قد تكون دلاليّة محضة، أو إيقاعيّة، أو تكون الاثنين معاً؛ فليس في كلّ تكرار جمال وخفّة، وليس كلّ مكرر يتضمن دلالات عميقة مقصودة؛ وإنّما يتجلّى بديع التكرار عندما يأتي المكرّر في موضعه، وحينما تكون الحاجة إلى التكرار ماسّة، والضرورة إليه داعية.

وإذا كان هذا هو المعنى اللغويّ، أو المعاني اللغويّة للتكرار، فإنّ المعنى الاصطلاحي له هو: الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي. والتكرار هو أحد أسس الإيقاع؛ فنجده في الموسيقا بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظريّة القافية في الشعر، والتكرار بشكل عام أمر سلبي، يقلّل من قيمة النص، ويعبر عن ضعف إمكانيات المبدع، وعدم قدرته على أنْ يجد المعطيات التي تسعفه للتعبير عن رؤاه فيضطر إلى استخدام ما استخدمه قبلاً، وهذا هو الذى يعطينا إحساساً بمسألة التكرار من زاويتها السلبية، عندما نعود للمعطى ذاته مرة ثانية أو مرات دون أن يمتلك هذا المعطى أيّ قدرة على إضافة مستوى جديد للمعنى الأسبق.

لكنّنا نعتقد أنّ التكرار في الشعر له دوافعه المفهومة التي شُرِحت أغلبها، وأنّ للتكرار في فن السّرد أهمية كبيرة لا تقلّ عن أهميته في الشعر، مع التنبيه على ضرورة استغلاله بما ينسجم مع متطلبات

النّصّ المعنويّة والفنيّة، وينأى به عن الحشو الذي لا فائدة منه.

فالرجوع الى الشيء وإعادته وعطفه هو التكرار. أمّا في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة غير مرّة في سياق واحد، إمّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر[١٥]. والتكرار لايقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعاليّ في نفس المتلقي[١٦]؛ وبذلك يعكس جانباً من الموقف النفسيّ والانفعاليّ، ومثل هذا الجانب لايمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار وفق سياقاته، والتكرار يمثّل إحدى الأدوات الجماليّة التي تساعد على فهم مشهد، أو موقف ما.

وممّا سبق يمكننا القول: إنّ التكرار ظاهرة أسلوبيّة لها وظائفها الجماليّة والمعنويّة في النصّ الأدبيّ. وإنْ كان الشعر قد استأثر بالنصيب الأكبر منه، ولفت أنظار الباحثين والنّقاد إليه، فإنّ للنثر أيضاً نصيباً يستحقّ الدّراسة ويستوجب لفت أنظار الباحثين إليه. ولعلّ في هذا الأمر ما يعطي دراستنا هذه قيمتها، ويدفعنا إلى القول بأهمّيتها.

وسنحاول في هذ البحث تبيّن أهميّة التكرار في فنّ القصّة القصيرة ؛ ذلك أنّ هذا الفن من أقرب الفنون النثريّة للشعر، ولابد أنْ يحقّق التكرار للنصّ القصصي كثيراً من الوظائف الموسيقيّة والمعنويّة إذا ما استُغِلّ استغلالاً ناجحاً .

ولكنّ هذه المسألة ستختلف اختلافاً جذرياً لدى الكاتب المتمرّس، الذى يمتلك أدواته الفنيّة ، ويعرف كيف يشغّل التكرار، وكيف يوظّفه، ويعرف لماذا يشغله، وأين يضعه فى سياق نصّه، وقد يكرّر الكاتب المعطى الواحد، عشرات المرات، بل ويذكر بدائله ومترادفاته كلّها ليزيد ذلك كلّه من ثراء النصّ، وإيماءاته الماكرة الموحية الغنيّة، ولن تكون المسألة هنا سقوطاً فى دائرة أخطاء المبتدئين، بل على العكس هى تعبّر عن تمكّن هائل، وقدرة على الخروج عن القوانين التقليديّة الصارمة للكتابة .

ولا بدّ لنا ونحن نبحث عن جماليّات التكرار ووظائفه في فنّ القصّة من الوقوف على نماذج من هذا الفن. وقد اخترنا قصص القاصّة (جواهر الرفايعة) في مجموعتها القصصيّة (الغجر والصبية)، حيث وجدنا أنّ القاصّة قد استخدمت التكرار أسلوباً غالباً، على المستويين السرديّ والحواريّ.

المبحث الاوّل: القيمة البنائيّة (الاتساق والانسجام)

اهتمّ علماء النص بالتكرار، وعدّوه إحدى الأدوات التي تؤدي إلى اتّساق النصّ "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص/ الخطاب."[١٧] وانسجامه الذي يتطلب من المتلقي "صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفيّة التي تنظم النص وتولده. بمعنى تجاوز رصد المتحقّق فعلاً (أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن

(الانسجام).."[18]، ولم يقصروا مفهوم التكرار على إعادة اللفظة نفسها، بل هو عندهم" إعادة العنصر المعجمي بلفظه أو بشبه لفظه، أو بمرادفه أو بزنته وبمدلوله، أو ببعض منه أو بالاسم العام له، ممّا يؤدّي إلى تماسك النصّ وسبكه"[19] لذلك فهو مظهر مهم من مظاهر الاتّساق المعجمي الذي يحقق تماسك النصّ من خلال العلاقات المعجميّة بين الألفاظ الواردة فيه.

وسينصبّ اهتمامنا في هذا الجزء القصير من البحث على الدور الذي أداه التكرار في النصّ القصصي من الناحية البنائية، سواء في اتّساق النص أو انسجامه، ولعلّ القيمة البنائيّة للتكرار تتجسد في الاتساق بشكل مباشر، فهو يتعلق بإنشاء النص، وقدرة المنشئ على خلق بناء متماسك من الجانب الشكلي، أمّا عمليّة الانسجام فتأتي قيمتها البنائية من خلال إعادة بناء النصّ من خلال المتلقي، الذي يشارك في هذه العمليّة وفق ما يملك من قدرات وإمكانات تساعده على فهم النص، وتأويله، وإعادة بنائه مرة أخرى.

وقد اخترنا قصة (الغجر والصبيّة) أنموذجاً تطبيقياً، تتجلّى فيه القيمة البنائيّة للتّكرار، وهو اختيار يقوم على أسباب عدة: السبب الأول أنّ هذه هي القصة الأم في المجموعة التي حملت اسمها(الغجر والصبية)، والسبب الثاني هو أنّ التكرار كان جزءاً أساسياً فيها، وشكّل ظاهرةً واضحةً ولافتة للنظر كما هي الحال في قصص المجموعة عامة، أمّا السبب الثالث وفيه تكمن خطورة الأمر فهو أنّ هذه القصة قامت على تسعة من المقاطع السرديّة المنفصلة، في كل مقطع أحداث جديدة، ولكل منها عنوان جديد، وهذه العناوين هي على الترتيب: (التقديم، القرى، الطقس، الدنيا، الخيام، النبوءة، الرقص، الرحيل، وياما كان)، ومثل هذا الأمر يجعل تماسك النصّ أكثر صعوبة، ويضاعف الحاجة إلى عناصر وأدوات تربط هذه المقاطع، وتساعد في تماسكها لتشكل مع بعضها كلّاً متكاملاً، وبناء متراصّاً يوصل القصة إلى مغزاها، ويساعد المتلقي في عمليّة الفهم والاستنتاج، والكشف عن الخيوط الدقيقة التي تربط مفاصل القصة كافّة، لذلك فإنّ مهمّة أدوات الاتّساق تصبح أكثر تعقيداً وتشابكاً.

وقد اعتمد النصّ (الغجر والصّبيّة) على بعض الآليات التي حققت جانباً كبيراً من الاتساق سواء على المستوى التركيبي المتحقّق عبر أدوات الربط، كحروف العطف، والأسماء الموصولة...، أو المستوى الدلاليّ المتحقق عبر الإحالة: إحالة اللاحق على السابق(بعديّة)، أو إحالة السابق على اللاحق(قبليّة) عن طريق الضمائر وأسماء الإشارة، وهذه الإحالات كانت واضحة ملموسة في جميع أنحاء القصة، حيث أوجدت حالة من التماسك الكبير بين المفردات والجمل داخل الفقرة الواحدة، إضافة إلى النوع الثاني من الإحالات وهو

الإحالة المقاميّة التي بدأت من العنوان (الغجر والصبية) حين أحالت لفظة الغجر إلى خارج النص: عالم الغجر، طبيعتهم، معيشتهم، حياتهم الاجتماعية. ويأتي دور التّكرار بوصفه عنصراً من عناصر تماسك النّصّ وأحد السّمات الأسلوبيّة فيه، مؤازراً التّقنيات السّرديّة وعناصر الاتّساق الأخرى في ربط الفقرات والمقاطع المنفصلة مع بعضها بعضاً، وذلك بحفاظه على استمراريّة حضور العناصر اللغويّة المكررة، حتى يصبح هذا العنصر ركناً أساسياً في بناء النصّ.

وقد أشرنا سابقاً إلى أنّ الألفاظ المكررة في قصص هذه المجموعة عامة، تشير في مجملها إلى عنصري الإنسان والمكان، وهذا ما يتكشف لنا منذ بداية القصة، فالعنوان الذي يشكّل عتبة النصّ، ومفتاحه الأول ركّز على عنصر الإنسان (الغجر) و(الصبية)، والمقطع الأول الموسوم بـ(التقديم) يبدأ مباشرة بتحديد المكان (جنوباً تولد الحكايا...)[٢٠]، وبعد قراءة القصة نجد أنّ كلّ أحداثها تتمحور حول هذه الصّبيّة (إنسان) وعلاقتها بالغجر(إنسان)، وأزمتها مع الشخصيات الذكوريّة (إنسان)، وأزمتها مع القرية والجنوب (المكان المغلق). وبذلك شكّل هذان العنصران (الإنسان والمكان) اللبنة الأساسيّة في القصة، وكان لا بدّ كي يظل بناء القصة قائماً ومترابطاً من ضمان استمراريّة وجود هذا الأساس من خلال تكرار المفردات الدالة عليه وتوزيعها على كل فقرات القصة أو أغلبها، سواء أكان ذلك بتكرار اللفظة نفسها، أو شبهها، أو مرادفها، أو مدلولها، وفق ما يكشفه لنا الجدول الآتي:

عدد مرات التكرار	موضعه / العبارة التي ورد فيها	العنصر المكرر
إحدى عشرة مرة	- جنوبيّة المزمار واللحن – جنوباً تولد الحكايا في ليلة وتنضج عروساً من الحسن والفيروز. - جنوبيّة الشمس حال وجوبها على حلم وتفتقها على موت. - جنوبيّة حيث الجنوب هو الجنوب في كل الأمكنة والأزمنة. - وحيث أنا امرأة جنوبيّة. جنوبية جداً. - وقد حطت رحالها في الساحة الجنوبيّة من القرية. - لم يكن ثمة أثر في الساحة الجنوبيّة للخيام. - لم يزل يهدر ناحبا في الساحة الجنوبيّة.	جنوب
خمس عشرة مرة	- تتناثر القرى بفوضوية وغموض. - القرى تتشابه في خارجها وداخلها. - وفي كل قرية ناس طيبون. - في الطرف الغربي من القرية. - وهي القرى –قراي- تنفتح كل واحدة على تاليتها. -...لترحل إلى قرية أخرى ناقلة ما يدور من حيث.	قرية

	-... وقد حطت رحالها في الساحة الجنوبية من القرية. - تمتلئ شوارع القرية بالغجريات. - والألوان البهية التي تتلون بها دروب القرية. - ويخيل إلي أنّهم يأخذون من كل قرية لوناً. - لكنهم لم يأخذوا من قريتي الأسود الذي نلبسه. - ويقيم الغجر ليلتين في القرية . - .. قبل أنْ يصحوا ناسها ويقصدوا قرية أخرى. - فادرس الثاني ستتلقينه في القرية التالية. - رحل الغجر إلى قرية أخرى. - تلبس ثوبها القرويّ الأسود المطرز بسهر أمها.	
ثماني عشرة مرة	-وأغصان الدالية بتدبير ذكي من رجل البيت. - لتستطيع الفتاة التنفس دون أن تلمحها عينا رجل غريب. - وتستطيع من غير أنْ يدري رجل الدار اختلاس النظر إلى السماء الموغلة في الزرقة. - قبل حلول المغرب يصل موكب الحصادين، ويتكون من الرجل وأبنائه الشداد. - لكن الجلبة التي أثارها والدي وإخوتي الغلاظ الشداد. - والرجال المشتعلين بالرغبة. - خرج الرجال القرويون بينهم شيخ العشيرة ووالدي وإخوتي. - .. لكنّي لا أريد أنْ أرقص أمام الرجال. - ضحكت الغجريات وضحك رجالهن - لكن الجلبة التي أثارها خروج والدي وأخوتي الغلاظ الشداد إلى الحقل سفت النوم من عيوني. - خرج الرجال القرويون بينهم شيخ العشيرة ووالدي وأخوتي.	رجل، والدي، إخوتي
إحدى عشرة مرة	لتستطيع الفتاة التنفس دون أنْ تلمحها عينا رجل غريب. - بعد العصر تكنس المرأة بشجرة شيح يابسة الساحة تحت العرائش. - ثوباً أو قميصاً أو فستاناً تباهت به صبية في عيد. - يرمون تحت أقدام المرأة ثيابهم الوسخة - تملأ المرأة الفانوس بالكاز. - المرأة الحرة لا تدخل الغجرية إلى غرفتها. إذ كان محظورا علينا نحن الفتيات مخالطة الغجر. - أنت موعودة بالخير يا صبية. - البنت ستعيش هنا وتموت هنا. - أدهشني وجود عدد من الصبايا يتلصصن خفية على الغجر. - صبية في عمر الضحكة.	التاة، الصبية، المرأة

عشرون مرة	- الغجر والصبية. - وقالت إنّ الغجر سيأتون في الصباح. - صمتت النجمة فيما كانوا في الخارج يحكون عن الغجر. - قالوا كثيراً عن الغجريات وخصورهن الدقيقة. - لمحت خيام الغجر خاكية اللون. - هذا موسم الغجر. - تمتلئ طرقات القرية بالغجريات. - ويقيم الغجر ليلتين في القرية ويرحلون. - ورجال الغجر يصنعون الخناجر لأهل القرية. - أمّا الغجريات فيقرأن الحظ. - ... حيث كل الغجريات يطلق عليهن اسم نعسة. - ... دقت باب حوشنا الخشبي غجريّة. - المرأة الحرة لا تدخل الغجريّة إلى غرفتها. - كانت الغجريّة ضخمة جداً. - إذ كان محظوراً علينا نحن الفتيات مخالطة الغجر. - أدهشني وجود عدد من الصبايا يتلصصن خفية على الغجر. في الليلة التالية والأخيرة لزيارة الغجر... - أريد أنْ أصبح غجرية. - واكتشفت أنّني أغني وحدي والغجريات يرددن ورائي _ رحل الغجر إلى قرية أخرى **- لم يتركوا شيئا يقف عليه عشاق الغجريات**	غجر

إنّ الجدول السابق يكشف حجم التّكرار، ويبيّن أنّ مقدار اتّكاء القاصّة عليه كان كبيراً إذا ما قيس بالحجم الكليّ للنّص. ويمكننا أن نستنتج بناء على الأرقام التي يشير إليها الجدول أهميّة ذلك في تأكيد الثّيمة المركزيّة في النّص، وهي فكرة اضطهاد المرأة في المجتمع الذّكوري، ممّا اقتضى تكرار الألفاظ الدّالة على الذكور ثماني عشرة مرّة، في الوقت الذي تكررت فيه الألفاظ الدّالة على الإناث إحدى عشرة مرّة، ممّا يؤكّد حضورها الباهت في المجتمع ويلفت النظر إلى ضرورة الانتصار لقضيتها.

وحين يكون التّكرار حاضراً لتعميق المعنى فإنّه يصبح جزءاً من بنية النّصّ وأساساً مهمّاً في تكوينه، فحين تتكرّر لفظة الغجر مثلاً عشرين مرّة فإنّها تصبح رابطاً معجمياً يقوم بين أجزاء النّصّ، فيسهم في اتّساقه وانسجامه. وينطبق هذا الحكم على الألفاظ المكّرة جميعها التي كشف عنها الجدول، بل إنّ لفظة الجنوب التي تكررت إحدى عشرة مرّة شكلت رابطاً وصل أوّل النّص: "جنوباً تولد الحكايا"[٢١] بآخره: "وكانت العتمة الثقيلة تستبعث غناءً حزيناً أرجوازياً لم يزل يهدر ناحباً في السّاحة الجنوبية"[٢٢]، فكانت مفتاحاً افتتح النّصّ ثمّ اختتمه.

من جهة أخرى فقد قامت القصة على المفارقة الزمنيّة، من خلال ما خلقته القاصّة من تمايز بين زمن السرد وزمن القصة، ذلك أنّ خطاب القصّة يتيح للقاصّ أنْ يغير في التتابع الزمنيّ للأحداث، ليُحدث بذلك تداخلاً بين الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، يتبعه تغيير في السرد: "الكيفية التي تروى بها القصة"[٢٣]، وهو تغيير يلامس زمن القصّة؛ ففي الوقت الذي يبقى فيه زمن القصّة خاضعاً للتتابع المنطقيّ للأحداث، فإنّ زمن السّرد يمكن أنْ يخرج عن إطار التتابع المنطقي؛ ليخلق تمايزاً من خلال "مقارنة نظام ترتيب الأحداث، أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السرديّ بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[٢٤]، وحين نراقب تسلسل الأحداث في قصّة الغجر والصّبيّة نجد أنّ المفارقة الزمنيّة (الاسترجاع) فيها تتكشف للمتلقي في المقطع الأخير منها (ياما كان)، حين يكشف النص عن مشهد التفاف الصغار حول الجدة في انتظار الحكاية، حيث تختار الجدة حكاية (الغجر والصّبيّة) التي كانت قد روت أحداثها في المقاطع السابقة، والأصل في هذا الحدث أنْ يأتي في بداية القصة، لكنّه من الناحية السرديّة جاء متأخرا: "سأحكي لكم الليلة حكاية جديدة، حكاية الغجر والصبية، هل سمعتم بها"[٢٥]، وهنا لابدّ من وجود عنصر لغويّ يعيد ترتيب الأحداث في ذهن المتلقي، ويضمن تماسك النص رغم ما فيه من مفارقات زمنيّة، وتمثل هذا الإجراء في عملية تكرار عنوان النص في الفقرة الأخيرة منه، مع الاحتفاظ بكل العناصر اللغويّة المكونة له: (الصبية+ حرف العطف+ الغجر)، متخذاً شكلاً دائرياً جعل نهاية القصة تحيل إلى نقطة البداية الأولى فيها، وتذكر بها. وبذلك يمكننا القول: إنّ هذا التكرار قد أغنى عن دور الضمائر التي اقتصر عملها على تحقيق اتساق الجمل داخل الفقرة الواحدة، كما ساعد في احتفاظ النص بتماسكه، وجمالياته النّاتجة عن المفارقة الزمنية فيه.

إضافة إلى ما سبق فقد تكررت ألفاظ أخرى ساعدت أيضاً في تحقيق جانب من الاتساق الكلّيّ بين فقرات القصة، إضافة إلى كونها رموزاً مكثفة لتعزيز دلالة النص، والكشف عن مقصديّة القاصّة، مثل: الشمس (ثلاث مرات)، الدنيا (مرتين)، البحر (خمس مرات) النجمة (إحدى عشرة مرة)، ألفاظ دالة على فعل الرقص والغناء (سبع عشرة مرة)، وجاء بعضها في شكل سلسلة من التكرارات المنتظمة التي شكّلت حالة من التعلّق، تعلّق الفقرات ببعضها، ممّا دعم ترابطها، وجعل عملية الانفصال بينها عملية شكلية فقط، كما هي الحال في لفظة (النجمة) التي وردت لأول مرة في المقطع الثالث المعنون بـ(الطقس)، وتكررت فيه ثلاث مرات، كانت المرة الثالثة في آخر جملة في المقطع "نجمتي في صمتها تصلّي، وأنا الغرقى

لأكوانها المدهشة أنتظر الحديث." [٢٦]، وما أنْ اختُتم المقطع بهذه الجملة، حتى بدأ المقطع الذي يليه (الدنيا) بجملة "سألت نجمتي عن الدنيا التي تسافر إليها فأجابت..." [٢٧] ثم تكررت اللفظة نفسها في أول جملة من المقطع الذي تلاه (الخيام):"عندما صحوت من نومة متعبة تذكرت رحيل نجمتي فبكيت لأني لم أستطع أن أوّدعها قبل سفرها الطويل..." [٢٨]. حتى إنّ القارئ لا يشعر باستقلال كل مقطع عن الآخر، وبذلك خضعت هذه الفقرات لعملية بناء محكمة، فكل فقرة تؤدي إلى تاليتها، وترتبط بها ارتباطاً يضمن تماسكها، وبقاءها على خط سير واحد.

وقد كان لضمائر المتكلم دور مهم في اتساق النص وشدّ أجزائه لا من خلال إحالة اللاحق على السابق بشكل مباشر، كما هي العادة في ضمائر الإحالة (هو، هي، الهاء)، ولكن من خلال استحواذها على عملية السرد من أوّل القصّة إلى آخرها، وتكرار ظهورها في كل أجزاء القصة، ممّا شكل حالة من الاستمرارية، ضمنت سير كل مقاطع القصة في اتجاه واحد، وخلقت كثيراً من التلاحم والترابط العضويّ بينها.

أمّا عن الانسجام فنجد أنّ النص حقّق انسجاماً كبيراً في علاقته مع المتلقي الذي توافرت له كثير من المبادئ والعمليات التي أسعفته في فهم النص وتأويله، فالثيمة المركزيّة فيه واضحة (التغريض)، وانحياز القاصّة للمرأة وقضيتها، أمر تشير إليه كلّ عناصر القصّة، وقد أسهم التكرار في تأكيد ذلك كله ممّا جعل رؤية القاصّة واضحة ورسالتها بيّنة، وراسخة في ذهن المتلقي خالي الذهن، بل اعتمد على خبرة ومعرفة سابقة (المعرفة الخلفية) عن عالم الغجر، وظلم المرأة في المجتمعات الذكوريّة عامةً، لكنه مع ذلك وجد نفسه مضطراً إلى تضييق عملية التأويل، وحصرها بحيز جغرافي معين رسّخه كثرة ترديده في النص، وهو الجنوب، وهنا يستثني المتلقي كل الجهات الأخرى، ليظل تأويله محلياً، لا يخرج عن إطار هذا الحيز الجغرافي.

المبحث الثّاني: القيمة الدلاليّة وتشكيل العالم القصصيّ:

تقوم قصص هذه المجموعة من الناحية الموضوعيّة على قضيّة مركزيّة دارت حولها، وعبّرت عنها، تلك هي قضية المرأة، القضيّة التي شغلت القاصّات الأردنيّات، والعربيّات عامة، على امتداد عقود القرن الماضي، وشكّلت الهاجس الأكبر الذي أرّقهن، وهنَّ يعبّرن عن ظلم المرأة في المجتمعات الذكوريّة التي تسلبها حريتها، وتضعها تحت وطأة القمع والاضطهاد، كائناً لا رأي له ولا قيمة.

ويقوم موقف القاصّة في هذه المجموعة -كما هو عند الأخريات- على رفض الواقع الاجتماعيّ للمرأة في هذه المجتمعات الذكوريّة، والتمرّد ضد هذا الواقع، لذلك فقد حرصت على تقديم

نماذج مختلفة للمرأة أمّاً، وزوجاً، وبنتاً...لتتمكن بذلك من عرض قضاياها وتصوير معاناتها. وأدّى هذا الأمر إلى بروز الشخصيّات الأنثويّة، وحضور (الأنثى البطلة) حضوراً طاغياً، فكانت تلك الشخصيّات هي متّكأ القاصّة، وسبيلها الأساس في التمكين لرؤيتها، وتشكيل عالمها القصصي.

ولا شك في أنّ الأديب المتمكّن لا يعدم الوسائل اللغويّة، والتقنيات الفنيّة، التي تمكّنه من نقل أفكاره وتجسيد مشاعره في أسلوب أدبيّ جذّاب ومؤثّر. وقد كان التكرار واحداً من هذه الأساليب، التي توسّلت بها القاصّة، بغية تأكيد دلالات النصوص، والتركيز على محمولاتها الفكريّة والرسالة الواحدة التي تنهض بها جميع قصص المجموعة. وسواء أكان التكرار مقصوداً أم لا، فإنّه يدلّ بشكل أو بآخر على اهتمام القاصّة باللفظ المكرّر، ويكشف عن إيمانها العميق بقضيتها ورسالتها التي طرحتها في قصصها، وهنا يصبح للتكرار أهميّة دلاليّة، تساعد في فهم النصّ، وفكّ رموزه، إضافةً إلى الكشف عن مشاعر شخصيّات القصّة، وتأكيد رسالته، ونقلها للمتلقّي بما يحقّق التأثير المرجوّ فيه معنوياً وجمالياً.

وقد وجدنا أنّ الرفايعة استخدمت التكرار لتأكيد رسالتها المتعلّقة بقضيّة المرأة على مستويين اثنين: الأول هو المستوى اللغويّ الذي تمثّل بتكرار مفردات وتراكيب دالّة على طبيعة المجتمع الذكوريّ وأدواته في قمع المرأة واضطهادها، والثاني هو المستوى السرديّ الذي تمثّل باتّخاذ صيغة سرديّة غالبة، هي صيغة السرد الذاتيّ، ممّا حتّم تكرار استخدام ضمير المتكلم في عمليّة السرد. وفيما يأتي توضيح ذلك كلّه:

أ-المستوى اللغويّ:

اللغة هي المادة الأساسيّة للأعمال الأدبيّة كافة، وهي تكتسب أهميّة خاصةً في فنّ القصّة القصيرة؛ لما فيها من تكثيف على جميع المستويات، إضافةً إلى كونها النسيج الذي تتشكّل من خلاله عناصر العمل القصصي الأخرى، والقالب الذي تنصهر فيه.

وبعد قراءة متأنيّة لقصص المجموعة (الغجر والصبية)، يمكننا أنْ نقول: إنّ المعجم اللغويّ في هذه القصص لم يكن محايداً تجاه قضايا بطلاتها، بل إنّ القاصّة سخّرته تسخيراً دقيقاً لخدمة رسالتها في التعبير عن مشاعر المرأة المضطهدة، وتصوير معاناتها، إذ إنّ الألفاظ المنتشرة تحمل في عمومها دلالات القمع والإذلال وسلب الحقوق، كما تعبّر عن حاجات المرأة، وتوقها إلى الحريّة في المجتمع الذكوريّ.

وقد أدّى التكرار دوراً بارزاً في تأكيد مدلولات هذه الألفاظ وترسيخها في ذهن المتلقّي، وهو تكرار شمل المفردات والتراكيب، ممّا جعله سمةً أسلوبيّة، وظاهرة لغويّة واضحةً في قصص المجموعة، ولم يقتصر دوره على السرد، بل

تجاوزه إلى المستوى الحواريّ، الحوار الذي أتاح الفرصة للشخصيات الأنثويّة كي تكشف عمّا في نفسها وتعبّر عن رأيها وأحاسيسها، وتعلن تمرّدها على تقاليد المجتمع.

ولأنّ القاصّة تسعى إلى مزيد من التأكيد على الثيمة المركزيّة في قصصها، فقد لجأت إلى التكرار بوصفة سمة تنتظم قصص المجموعة كلّها، فكانت الألفاظ ذات العلاقة الوطيدة بقضيّة المرأة تتكرّر في أكثر من قصة، عدا عن تكرارها أيضاً في أكثر من موضع في القصّة الواحدة. وبذلك شكّلت هذه الألفاظ رابطاً وثيقاً بين قصص المجموعة كلّها، حين تذكّر القصّة التالية ما جاء في سابقتها، وتعمّق دلالاتها، وتؤكّد ما طُرِح فيها من معانٍ وأفكار، حتى إنّ القارئ لينتهي من قراءة قصص المجموعة كلّها وكأنّه قرأ قصةً واحدةً، بسبب وحدة الموقف، والأثر الذي خلّفته هذه القصص في نفسه رغم اختلاف أحداثها وشخصياتها.

وعند تسليط الضوء على الألفاظ المكرّرة، نجد أنّها تشير في مجملها إلى عنصرين اثنين، هما: الإنسان والمكان:

أ. الإنسان: هو العنصر الأهم في قضية المرأة، لذلك كان لابدّ من الاهتمام بالألفاظ الدالّة على شخصيات القصص، وتكرار هذه الألفاظ بما يعمّق الحدث، ويبيّن موقف كلّ شخصيّة من قضيّة المرأة. ومن الطبيعيّ أنْ تُستَمدّ هذه الشخصيات من البيئة المحيطة بالمرأة، فكانت الأسرة (نواة المجتمع) المُنْطَلق الأساس، الذي انطلقت منه القاصّة لنقد الواقع الاجتماعيّ المحيط بالمرأة، فأبرزت دور أفرادها، وكرّرت الألفاظ الدالّة عليهم، بما يؤكّد موقف كلّ منهم من بطلة القصّة، ويرسّخ ذلك في ذهن المتلقّي. وينقسم هؤلاء الأفراد إلى نوعين، هما:

١- الشخصيّات الذكريّة (والد البطلة وإخوتها الذكور): ظهر الوالد في طبيعة واحدة في كلّ القصص، من حيث كونه الأداة الكبرى من أدوات القمع المجتمعيّ للمرأة، حيث طغت صورة الوالد الصارم، المتمسّك بكلّ التقاليد التي يفرضها المجتمع، وللدلالة عليه تكرّرت لفظة والد(والدي) دون(أبي) إقصاءً له عمّا تحمله لفظة الأب من معاني الحب والحنان، الذي افتقرت إليها بطلات قصص المجموعة. والإخوة (الذكور) هم الأداة المساندة له، لذلك تكرّر نعتهم بـ (إخوتي الشداد الغلاظ)، حيث تبرز المفارقة بين لفظة (إخوتي) حيث تكمن صلة القرابة الباعثة على الحب والحنان، ولفظتي (الشداد) و(الغلاظ) بما تستجلبه هاتان الكلمتان من معاني القسوة، والغلظة وعدم الرحمة:

-"حاولت أن أعود مرة ثانية للنوم لكن الجلبة التي أثارها خروج والدي وإخوتي الغلاظ الشداد إلى حقول القمح سفت النوم من عيوني"[٢٩] الذكر فهو: "الحِفْظُ للشيء تَذْكُرُه والذِّكْرُ أيضاً الشيء

يجري على اللسان والذِّكْرَ جَرْيُ الشيء على لسانك"[٣٠].

- "وأصابني غثيان وانكسار إذ شاهدت والدي، وإخوتي الشداد الغلاظ يتمايلون كالسكارى، ويضعون القطع النقديّة على جسد الغجريّة"[٣١].

-غمز والدي أحد إخوتي الشداد وأشار إلى شيء ملفوف أنْ يأتي به"[٣٢].

-"وضع أخي الغليظ كيساً أمام والدي وجلس. صمتٌ صارخٌ يرين على المكان، صوت والدي يفجّر الصمت: تعالي!" [٣٣].

٢-الشخصيّات الأنثويّة: وقد جاءت في أربعة أدوار مختلفة: الأولى هي شخصيّة البطلة: وهي تمثّل دور الضحيّة التي تستلم دفّة السرد لتكشف معاناة المرأة الصّبيّة في قصّة (الغجر والصبية)، و(الثوب)، و(الأسيرة)، وفي كلّ ذلك كانت البطلة تعاني القسوة والاضطهاد من الشخصيّات الذكوريّة (والدها، وإخوتها الغلاظ الشداد)، والصّبيّة التي تفقد أخاها في قصّة (سريج البيت) ثم تفقد أمّها التي ألقت بنفسها في البئر، وهي تنوح على ولدها (سريج البيت)، الذي أخذه البئر، وهو الولد الوحيد بين البنات، والفتاة الجامعيّة القرويّة في قصّة (الناطور) التي حزنت لما أصاب أسرتها من تغيير اجتماعيّ مفاجئ حين باع والدها قطعة أرض لتجد التغيير قد أصاب المظاهر من ملابس، وأثاث للبيت دون أنْ يصيب الجوهر (العقل الذكوريّ في المجتمع)، فكانت هي الضحيّة حين اختطفتها يد الناطور(الرجل الغريب الذي أحضره أهلها لحراسة البستان)، والمرأة الزوجة في قصة (سبعة أيام) التي حُرمت من حقّها في أيّ مشاركة فكريّة، فكانت النتيجة أنّها أنجبت جنيناً مشوّهاً (مسخاً)، في الوقت الذي كان الجميع ينتظر منها أنْ تنجب الولد (الذكر)، والأم (الأرملة) في قصة (زنبقة وأزهار أخرى لأحمد)، التي عبّرت عن المشاعر الدفينة، والمسؤوليّة الملقاة على كاهلها وهي ترى مشاعر الفقد والحزن في عيون أبنائها دون أنْ تملك من أمرهم شيئاً، وحالات أخرى للمرأة عاينتها القاصّة في قصّة (احتفالات امرأة خاصّة) من خلال مجموعة من المقاطع السرديّة ذات العناوين المختلفة. والثانية هي شخصيّة الأخت (أخت البطلة) التي حضرت في بعض القصص حضوراً باهتاً، فهي كالبطلة ضحيّة أخرى من ضحايا المجتمع:

- "وكان ثمة اجتماع عائليّ. والدي وإخوتي الغلاظ يتكوّمون بانتظاري، ووالدتي وأختاي يغسلن أكواماً هائلة من ملابس قذرة." [٣٤]

-"في الغرفة الضيقة حيث جلست وسط أختي تحسست ظهري، فكان أنْ اصطدمت أطراف أصابعي بحدبة صغيرة."[٣٥]

وبناءً على ذلك فإنّ حضورها في النّصّ لم يحمل إضافة سوى تعميق الإحساس بقضيّة البطلة.

أمـا الثالثـة فهـي شخصـيّة الأمّ (أمّ البطلة)، وهي شخصية تحمل كثيراً من الحبّ والحنان، لكنّها ضعيفة (فهي امرأة أيضاً)، تنفّذ أوامر زوجها، وتترسّخ فيها قناعات المجتمع من حيث لا تعلم، لذلك دلّت عليها بلفظة (أمّي) في أغلب المواضع، ولفظة والدتي في مواضع أخرى. ولعلّ في هذه المزاوجة من تكرار اللفظتين ما يشير إلى طبيعة هذه الشخصية المتأرجحة بين أمومتها ومشاعرها تجاه ابنتها (البطلة) وبين تقاليد المجتمع المُلزمة لها ولابنتها:

-"حدجتني أمي بنظرة قاسية إذ كان محظوراً علينا نحن الفتيات مخالطة الغجر..."[٣٦]

-"بصمت أدخلت أمي أصابعها الحانية في شعري، ولمته في جديلة واحدة، أحسست أنّي في مهرجان صامت..."[٣٧]

-" خطوات أمي تقترب من الباب. قضمت أظافري، الألم ينبت في أصابعي النازفة، شيء ما صلب بين أسناني، لفظته بسرعة، وضممت يدي إلى صدري"[٣٨]

-"...ذاك ثوبي الجميل أحبه كثيراً...لكنّ أمي التي لاحول لها ولا طول همست في أذني بجزع: لقد كبرت!" [٣٩]

- "أمسكتني والدتي من يدي ومشت بي خافضة الرأس والعينين..."[٤٠]

-"مسكتني والدتي من يدي وجرتني إلى الداخل وقالت بغضب: البنت ستعيش هنا وتموت هنا."[٤١]

- "وقفت أمامها رغم تبرّم والدتي، ورجوتها أنْ تقرأ لي حظي..."[٤٢]

-"كانت أقصى أمانيّ أنْ أرافق أمّي إلى البئر كلّ صباح، حيث كانت تحمل البراميل الفارغة على الحمار، وتسير به إلى هناك حيث تملؤها، ثمّ تعود بها قبل أن تصحو. وتقول بعض النسوة: إنّ أمّي تذهب إلى البئر لتتعفّر بمائه وتنوح على أخي، لكنّ أمّي ما كانت توافق أنْ أرافقها خوفاً من أنْ تتكرّر الحكاية. وتقول بعض النسوة أيضاً إنّ أمّي قد جُنّت. وأنّها تجلس على حافة البئر وتهلوس. ولم تنسَ أمّي قطّ (سريج البيت) الولد الوحيد في العائلة الذي أخذه البئر وانطفأ البيت برحيله فقد كنا خمستنا إناثا!!"[٤٣]

ولعلّ في الأمثلة السّابقة ما يشير إلى دور آخر لشخصيّة الأمّ بوصفها أداة من أدوات المجتمع لقمع المرأة.

أما الرابعة، فهي شخصيّة الجدّة، التي اقتصر دورها على سرد الحكايات التي تقلدت دور الراوي، وجاءت شخصيتها مختزلة اللأزمنة الثلاثة للمرأة: ماضياً (من خلال شخصيّة الصّبيّة)، وحاضراً ومستقبلاً (من خلال شخصيّة الجدّة)، وبناءً على ما سبق فإنّ التكرار (تكرار اللفظة الدالّة على كلّ شخصيّة) خدم عالم القصّة حين أبرز هويّة كلّ شخصيّة، فأصبح تكرار لفظة الوالد، والإخوة الذكور يوحي مباشرةً بالغلظة والقسوة، بينما ظلّت الألفاظ الدالّة على الإناث تستجلب الرأفة والشفقة، كلّما كرّرتها القاصّة. كما أنّه

كشف عن مشاعر هذه الشخصيّات، وعبّر عن مستواها الفكريّ، كما نلحظ في هذا المقطع من قصة (الناطور)، حين غضبت الفتاة الجامعيّة (بطلة القصّة) من والدتها التي منعتها من الخروج من البيت، خوفاً من الوالد والناس، فجاء هذا الحوار الداخليّ على لسان البطلة: "لم أفهم، لم أفهم، أفهم فقط أنّ الاعتقاد العاري من النقاش لا يغيّر شيئاً وأنّ ما نتعلّمه إذا بقي في سماك الرؤية ولم يتخطَّ نظام مجراته، فإنّه يبقى حبراً على ورق. كنت أريد أنْ أقول لك كلّ هذا، لكنّني تشبثت بذيل الصمت. فلن تفهمني والدتي التي لا تعرف في الحياة غير مخافة والدي، ومخافة كلام الناس..."(٤٤)

لقد جاءت صرخة البطلة الحبيسة في هذا المقطع مُعزّزةً بلغة، تزدحم بألفاظ تؤكّد معنى الرفض لمجتمع لا يحترم فكر المرأة وعقلها، فالفعل المضارع "أفهم" تكرر في هذا المقطع القصير ثلاث مرات مسنداً إلى المتكلّم (البطلة الساردة-المرأة)، وفي المرّة الرابعة جاء مسنداً إلى الوالدة (المرأة أيضاً): "فلن تفهمني والدتي..."، وفي هذا التكرار مع اختلاف المُسنَد إليه (البنت، الوالدة) ما يشير إلى اختلاف عمليّة الفهم بين جيلين مختلفين. وحيث إنّ عمليّة الفهم والإدراك هي لبّ ما تريد القاصّة تحقيقه لبطلة قصّتها هنا، فقد تحتّم عليها تكرار عناصر لغويّة، قريبة في دلالاتها من الفعل (فَهِم) مثل: (اعتقاد، النقاش، نتعلّمه، تعرف...) فمثل هذه الألفاظ تعمّق الفكرة التي يرمي إليها النصّ، وتساند معنى (الفهم) لصدورها من المصدر نفسه، العقل -عقل المرأة- الذي همّشه المجتمع الذكوريّ، وأحاطه بكثير من الخوف (مخافة والدي)، و(مخافة كلام الناس). ولعلّ في استخدام لفظة (والدتي) دون (أمي) هنا ما يناسب السياق، الذي ارتفعت فيه نبرة الغضب عند البطلة، بما يتعارض والعلاقة الحميمة بين البنت والأم، حين تحتفظ بصفة الأمومة.

وكان من المناسب في قصص تحمل همّ المرأة، وتدافع عن قضاياها أنْ تتكرّر فيها ألفاظ دالّة على نوع الجنس، ذكر وأنثى: ولد، فتاة، صبية، صبي، امرأة، رجل...وفي هذا كلّه تأكيد على حضور القضيّة، وإبراز التّناقض. الذي يكشف عن الفرق في تعامل المجتمع مع كلا الجنسين:

"-من هو سريج البيت يمّه؟

-أخوك

-ولماذا تبكين عليه دائماً؟

-لأنّ البئر سحبه وأخذ معه نور عيوني.

-واحنا يمّه مش نور عيونك؟

- آه يمه، لكنكن جميعاً بنات وهو الصبي الوحيد بينكن!"(٤٥)

بل إنّ الصوت (الذكريّ) يصبح صوتاً خانقاً لطفلة، كانت تهيم في مدّ وخضار حين ناداها والدها، وانتظرها إخوتها (الغلاظ) في قصّة (الثوب) ليسدلوا عليها ثوباً أسود طويلاً "...أواصل ركضي في الخضار الذي يلفّ البيت، وحين أهمّ

بإفلات ضحكة لأفقٍ واعد بالنور يخنق ضحكتي الجنينية صوت ذكري ،إنه والدي!.."[٤٦]

كما تكرّرت في المجموعة ألفاظ تحمل معاني الموت والقهر والحزن، لتعميق دلالة الظلم الذي تواجهه المرأة.

ب. المكان: وهو" الأرضيّة التي يشيّد عليها القاصّ بناءه"[٤٧] فقد أسهم بشكل كبير في تشكيل الواقع المحيط بالمرأة، وتأكيد الدلالات التي ترمي إليها القصص بتكرار ألفاظ دالّة على الأماكن المغلقة، التي تعمّق معاني الضيق والكبت، وتشكّل معادلا ماديّا محسوساً لهذه المعاني، فبطلة قصةَ بين صباحين ظلت تصارع واقعها النفسي المؤلم داخل بيتها (المغلق)، وحين أرادت الخروج، ذهبت إلى الشرفة (الصغيرة) التي لم تكن كافيةً لاحتواء ألمها" أقفز بحركة جنونية عن السري، وأمشي في الشرفة الصغيرة من الحائط إلى الآخر وبينهما أجترّ ضجري وأرمي به بعيداً، فيرتدّ إلي مضبباً"[٤٨]، والفتاة الجامعية التي جاءت إلى قريتها في إجازتها الصيفية، وحاولت مناقشة بعض مفاهيم مجتمعها القرويّ وجدت نفسها في نهاية قصة (الناطور) في (غرفة ضيقة) وقد اختطفتها يد الناطور الذي أحضره أهلها لحراسة بستانهم: "انجرّت خطواتي إلى الوراء بقوّة اليد الهائلة. دخلت غرفة ضيقة، وأغلق الباب"[٤٩]، وكأن هذه الغرفة الضيقة هي نفسها الغرفة التي تكرر ذكرها في قصة الثوب حين انتهى الأمر بالبطلة وهي تجلس بين أختيها، وقد أجبرها والدها، وإخوتها (الشّداد) على ارتداء الثوب الأسود :"في الغرفة الضيقة حيث جلست وسط أختيّ تحسست ظهري، فكان أنْ اصطدمت أطراف أصابعي بحدبة صغيرة نبتت طلعا شيطانيا للتو"[٥٠] (من هنا يمكننا القول: إنّ تكرار ذكر الأماكن المغلقة ووضع البطلات فيها أمرٌ يؤكّد ثيمة الانغلاق بكلّ أبعادها : انغلاق المجتمع، وانغلاق العقول، وانغلاق الفكر...لكنّ القاصّة لجأت في قصة "الغجر والصبية" إلى المكان المفتوح أيضاً (خيمة الغجر) لا لتخالف دلالة الأماكن المغلقة المرتبطة بمعاني القهر والإذلال، ولكنْ لتبرز التناقض بين المكانين بما يعزّز الدلالة الكليّة للنصّ، وذلك حين تجري مقارنة بين هذه الخيمة المتنقلة، والبيت القرويّ (بيت البطلة)، ذلك أنّ البيت كما قدّمته القصّة لم يكن مجرد مكان إقامة، بل هو كما ذهب غاستون باشلار "حالة نفسية"[٥١] حيث جاء وصفه موحياً بما تعانيه البطلة من حرمان وكبت، في مجتمعها المغلق: "وفي كلّ بيت من كل قرية ثمّة شبابيك تختفي تحت أوراق وأغصان الدالية بتدبير ذكي من رجل البيت، لتستطيع الفتاة أنْ تتنفس بحريّة دون أنْ تلمحها عينا رجل غريب، وتستطيع من غير أنْ يدري رجل الدار اختلاس النظر إلى السماء الموغلة في الزرقة، والشمس الصباحيّة الناعمة، واستراق السمع إلى ثغاء الأغنام وهديل

الحمام، وأحياناً ندب النوّاحات.."[٥٢]، فالمكان -البيت المغلق في المقطع السرديّ هذا- كان جزءاً من أزمة البطلة، ومعاناتها، بل هو تجسيد لحالتها النفسيّة وتوقها إلى الحريّة المفقودة (الشمس، السماء، ثغاء الأغنام...) في الوقت الذي كانت فيه خيمة الغجر(المجتمع) مكاناً يعجّ بالحريّة اللامحدودة، ويجسّد حالةً أخرى من الواقع الاجتماعيّ المنفتح: "وإذ جاست عيناي الجهات لمحت خيام الغجر وقد حطّت رحالها في الساحة الجنوبيّة من القرية. تمتمت: هذا موسم الغجر... هكذا يأتون كلّ صيف، فجأة يتفتّق الصباح عنهم، يرفعون خيامهم قبل أنْ ترفع العيون أهدابها ثم تمتلئ طرقات القرية بالغجريّات اللواتي يزرن البيوت لقراءة الحظّ بالفنجان والكف والودع. وأكثر ما كان يثيرني في قدومهم إلينا هي الحياة التي يكتسي بها ليلنا وليلهم، والألوان البهية التي تتلوّن بها دروب القرية. فنساؤهم يلبسن ثياباً مزيّنة بكلّ الألوان التي أعرفها، والتي لا أعرفها، وأسأل نفسي: منْ أينَ يأتون بكلّ هذه الألوان؟!"[٥٣] وهكذا كان هذا المكان(الخيمة) دالاً على انغلاق مجتمع البطلة، بما يرمز إليه من رموز حملت معنى الحريّة، وانفتاح الحياة، حياة المرأة الغجريّة وحريّة حركتها (زيارة البيوت، قراءة الحظّ، الألوان البهيّة، الثياب المزيّنة بكلّ الألوان...).

وقد كان الجنوب -حيث ولدت القاصّة وترعرعت في محافظة معان جنوب الأردن-[٥٤] حاضراً كجهة تمثّل المكان المغلق في قصّتَي(الغجر والصبية) و(الناطور) فالصّبيّة الجنوبيّة في قصّة (الغجر والصبية) ظلّت تحلم بالحريّة حتى أصبحت عجوزاً تروي لأبنائها قصّتها مع الغجر، المجتمع الذي كانت ترنو إليه في صباها، وتجد فيه ضالتها، وعندما رحل الغجر غن قريتها، عثر عليها الحصّادون في نهاية الحكاية، وقد ارتمت على أطلالهم: "صبية في عمر الضحكة، تلبس ثوبها القرويّ الأسود المطرّز بسهر أمّها..."[٥٥]، والفتاة الجنوبيّة في قصّة (الناطور) درست في عمان-المدينة (المكان المفتوح) لتعود إلى قريتها، فتجد أحوال أسرتها قد تغيّرت، فوالدها باع قطعة الأرض، وإخوتها يرتدون أسمالاً مرتّبة، وقطع الأثاث الجديد تنتشر في البيت، ورجلٌ غريبٌ يحرس البستان (الناطور)، فضاق صدرها، وأصرّت على الخروج من المنزل رغم رفض والدتها، والحوار غير المتكافئ الذي دار بينهما، الذي أشرنا إليه سابقاً.

وفي ظلّ هذا الاهتمام بالجنوب كمسرح لأحداث القصّتين جاء تكرار اللفظة (الجنوب) مؤكّداً حضور المكان وارتباطه الشديد بأحداث القصّة، وأزمة البطلة:" جنوباً تُولد الحكايا في ليلة، وتنضج عروساً من الحسن والفيروز في الليلة التالية. وفي مجالس السهر تحكيها الجدات الواهنات، على ضوء شحيح

يـتماوج مـن قنـديل كـاز للصـغار الـذين يغفون قبل أنْ تكتمل. وأنا قصتي أتلوها باسـم اللـه عـلى مسـامعكم أصـحاب النيافات جنوبيّة المزمار واللحن، جنوبيّة الشمس، حال وجوبها عـلى حلـم وتفتقها عن موت.

جنوبيّة حيث الجنوب هو الجنـوب في كل الأمكنة والأزمنة.

وحيث أنا امرأةٌ جنوبيّةٌ...جنوبيّةٌ جـداً فقراً عـن فقـر، وحزنـاً عـن حـزن، أحـرص حـرص البخيـل أنْ تصـيخوا آذانكـم جيـداً لصـوتي"[٥٦] فتكـرار لفظـة الجنـوب ثمـاني مـرات في هـذا المقطـع كثّـف دلالـة هـذا المكـان، وعمّـق ذلـك بمصـاحبته لألفـاظ الفقر والحزن الذي رافـق الجنـوب في كـلّ الأمكنة والأزمنة، ويتأكّد هـذا الارتبـاط في قصّة (الناطور) أيضاً، حتى أصبح الجنـوب بفقره، وبعده، وحزنه لـيس مجـرد مكـان، أو حيز جغرافي، بل هو هويّة منغمسـة في أعماق البطلة (الفتاة الجامعيـة):"- قـال: لم أكـن أفكّـر أنّي يومـاً سـأتعرّف عـلى جنوبيّة.

-قلت: ألأني سمراء وطيبة!؟

-لم أكن أعلم هذا!

- نحن طيّبون يا عزيـزي، لفحنـا هجـير الصحراء فكسرنا العالم...

ثم انتبهت لحزيران ينقلني في حافلـة الشـرق الأوسـط إلى مجمـع سـفريات الجنوب"[٥٧]

ولأنّ الفقـر جـزءٌ أصـيلٌ في بنيـة هـذا المكان، فقد كان ثمن التحـرر منـه باهظـاً، فالوالدُ يُضطرّ لبيع أرضـه، ومظـاهر حيـاة الأهل تتغيّر، حتى تأتي لفظة الجنوب وقـد اكتسـبت دلالات أخـرى في الـنص، فحـزن الجنـوب الـذي غطّـى ملامـح البطلـة في بدايـة القصّـة، أصـبح حزنـاً آخـر، رافـق التغيير الذي أصاب هويتها الجنوبيّة:

"-من أين لكم كلّ هذا؟

-الله يرزق.

-من أين يا والدي!

-لقـد بعـت قطعـة الأرض التـي تقـع بجانب البئر.

شعرت بالأسف ينبجس داخلي وموجة مـن سـخرية تتـدحرج في بحـر مـن الألم. تمتمـت بهـزء: عنـدما أعـود إلى الجامعـة سأقول له ولصديقاتي أنّ الجنوب بخير، إنّ الجنوب الفقـير أفـاق ذات صـباح صـيفي ثرايا، سأقول...وشَرَقَ صوتي بالبكاء."[٥٨]

ب-المستوى السـردي (تكـرار ضـمير المتكلّم في السّرد):

اتّخذت القاصّة في هذه المجموعة نمطاً سردياً مكرراً وغالباً على قصص المجموعـة، وهـو صـيغة السـرد، الـذي يقـوم عـلى اسـتخدام ضـمير المـتكلّم، حيـث تختبـئ القاصّـة خلـف راوٍ (كـلي العلـم) يسرد الحـوادث ويصـف الأمـاكن والشّخصـيات ويعبّر عـن مشـاعرها وأحاسيسـها انطلاقـاً من معرفته التامة بالتفاصيل كافّة.

وقد سيطر ضمير المـتكلم عـلى الصـيغ السرديّة في عشـر قصـص مـن بـين ثـلاث عشرة قصّة في المجموعة القصصية، حيـث تكـرر هـذا الضـمير مسـتلماً زمـام السرد،

ومعبّراً عن قضايا وهموم شخصيّات هذه القصص. ولعلّ هذا نابع من طبيعة القضيّة التي تبنّتها القاصة في قصصها، فالقاصّة (المرأة) عاينت القضيّة عن قرب، وأطلقت العنان للراوي (الأنثى) للتّعبير عن تجاربِ واقعيّة مستمدّة من واقعها الاجتماعي ومعبّرة عن ذاتها الأنثويّة.

إنّ استعمال ضمير المتكلم الذي شكّل شكلاً سردياً متطوّراً، نشأ مواكباً لازدهار أدب السيرة الذاتيّ والتوجّه نحو الذات[٥٩]، يؤدي إلى إيجاد لغة سرد أقرب إلى ذات كلّ من القاصّ والمتلقّي في آن واحد؛ ففي الوقت الذي يطلق القاصّ فيه العنان لهمومه ومشاعره وآرائه أنْ تنطلق بحريّة على لسان راوٍ مشارك في صنع الأحداث، ومطّلعٍ على تفاصيله كافّة، يكون المتلقي قد تلقف هذه المشاعر بكثير من الحميمية، والشعور بالقرب من الشخصيّة التي وثقت به، وباحت له بهمومها، بشكل مباشر دون وسيط بينهما.

من هنا فإنّ السرد حين يأتي على لسان بطلة القصّة، التي تعرض معاناتها، وتبوح بها للقارئ، تبرز تفاصيل هذه المعاناة، بدقة قد تعجز عنها ضمائر أخرى غير ضمير المتكلم: "الصغيرة الملحاح تذبحني بأسئلتها: أين بابا؟ أغطس سؤالها داخل صدري، فيمور عن حسرة وحزن:

سيأتي يا حبيبتي! لا تدري أنّها لن تراه أبداً. هذه الصغيرة كانت زهرة روحه، رحل قبل أنْ يسمع مناغاتها: بابا...بابا"[٦٠]

من جانب آخر نرى أنّ القاصّة -وهي امرأة- لم تكن بحاجة إلى استخدام ضمير الغائب (هي)، مادامت قضية المرأة هي قضيتها أيضاً، وهي تعبر عن انتمائها وانحيازها لها، فليس من المقبول مادامت الحال كذلك إيجاد أي مسافة بين السارد (الأنثى) والبطلة من جهة وبين ذات القاصّة وعالمها القصصي من جهة أخرى، فمثل هذه المسافة قد تنأى بعملية البوح عن مسارها، لذلك كان تكرار ضمير المتكلمِ أقرب إلى ذاتها الأنثويّة غالباً، وأكثر حميمية معها، وأكثر صدقاً في التعبير عن كل ما يخص المرأة.

من ذلك مثلاً ما وجدناه في قصة (سبعة أيام) التي تصور معاناة المرأة في مجتمع لا يعترف إلا بدورها البيولوجي، مبتعداً بها عن أي دور يحترم عقلها وتوجهاتها الفكريّة، فظهرت ذات القاصّة -من خلال ضمير المتكلم- لتعكس تجربتها الأنثويّة، وتلاحق تفاصيل المخاض والولادة" أعاند ألماً يهزني كالعاصفة، وأتشبث بأطراف السرير حتى أغالب صرخة تكاد أنْ تنفلت لتلطخ الصمت الرائن ببلادة على بياض الشراشف، والجدران، وملابس الممرضات..."[٦١]، ومع هذا الوجع تُحاط البطلة بأصوات تطالب بأنْ يكون المولود ذكراً: "أمي تريد حفيداً ذكراً" و" يا رب ولد"، ولا أحد يأبه بوجعها: "...والجنين يتشكل بفوضويّة في رحمي ودعاءات ولد، ولد... يا ربّ ولد، لماذا ؟!"[٦٢]، وحين سمعت أحدهم

يتحدث عن حالة اعتصام، وسألت عن السبب كان الرد "هس، مالك وهذا ؟!"[٦٣] لذلك لم تكن صرخاتها التي انطلقت في أكثر من موضع في القصّة، تعبّر عن وجع الولادة فقط، ولكنّها تعبّر عن وجع آخر أرادت القاصّة تأكيده، سواء في السرد أم الحوار، هو تلك النظرة الضيقة في المجتمع الذكوريّ للمرأة، وإقصائها عن أي مشاركة فكريّة في أي اتجاه كانت:

"قلت له: أريد أنْ أكون معكم.

-من أجلي؟

-لا، من أجل العمل.

-ولكن الرئيس متعصب ضد المرأة، ويخاف من وجودها في الخلية.

-لماذا؟

- يقول دائماً: صفعة واحدة كفيلة بإسقاطها وإسقاط الجميع.

- أفهم من هذا أنّه لا يوجد نساء معكم!

-لا، يوجد عدد قليل، حبيبة الرئيس، وبعض صديقات الأعضاء"[٦٤]

وفي نهاية القصّة تكون نتيجة هذا الخلل، ولادة جنين(مسخ): "...والألوان تنطفئ في عيني، والأصوات المتزاوجة يشكل شغبي: ما هذا؟! والطبيب يجيب في خيبة أمل: إنّه مسخ!".[٦٥]

إنّ استخدام ضمير المتكلم، وقيام العمليّة السرديّة عليه في أغلب القصص ساعد القاصّة على استبطان العوالم الداخلية لشخصياتها، والكشف عن مكنوناتها الداخلية، بالولوج إلى أعماقها، وتركها تعبّر عن نفسها بنفسها:"...وركضت بسرعة كبيرة إلى البيت وأنا أسمع وقع خطوات كثيرة، مختلفة، تتبعني. وعندما وصلت غرفتي، أوصدت الباب جيداً، وارتميت على السرير بارتياح. لماذا تثير فيّ ولادة الأشياء شهية الموت، رغبة في الانسحاق وسط عوالم مبهمة؟ وهذا الذي يقرع الباب لا بد وأنّه ضيف. أكره الضيوف. أحسّ أنّهم مردة يخطفون هدوئي ويستنزفون أعصابي المهترئة، ضيف... إنسان، لماذا أخاف؟ دم ولحم...له أذنان، يسمع مثلنا... يبتسم... لماذا أخاف؟ لا، لا شيء غير عادي"[٦٦].

فالسرد بضمير المتكلّم في المقطع السابق مكّن من الاطلاع على أدّق التفاصيل المتعلّقة بالبطلة حين أوصدت الباب جيداً، وحين أحسّت بكرهها للضيوف، وعبرت عن خوفها وترددها.

إضافة إلى ما سبق فإنّ تكرار الضمائر الدّالة على المتكلم: (تاء المتكلم، ياء المتكلم، والضمير المنفصل(أنا)، نا المتكلمين)، وانتشارها في قصص المجموعة؛ أدى إلى مزيد من التركيز على الذات، ذات البطلة-الأنثى، وإبراز معاناتها، بل ذات القاصّة نفسها التي عكست رؤيتها، وعبرت عن آرائها بحرية: "أخرج والدي ما في الكيس...ثوباً أسود طويلاً وشالاً أبيض. مرة أخرى يعاودني ذات الإحساس بأنّي ممثلة على خشبة المسرح، أو شاهد صامت وسط رقصة إفريقية جنائزيّة. ألبستني أمي الثوب ولفت رأسي بالشال

فدهمني شعور غامض بأنّي لست أنا وأنّي كبرت سنيناً. أمسكتني والدتي من يدي ومشت بي خافضة الرأس والعينين كلتيهما، حيث أشار والدي بصوت حازم: إلى هناك!" [٦٧]

وسواء أكانت القاصّة تعبّر عن رأيها المباشر في لباس المرأة، أو أنّها تعبّر عن رفضها لهذا الأسلوب الذكوريّ في التعامل معها، فإن ما يهمّنا هنا هو قدرة ضمائر المتكلم المنتشرة في هذا المقطع على إبراز هذه الذات: ذات البطلة ثم ذات القاصّة وصولاً إلى ذات المرأة بشكل عام. ومن اللافت للنظر أنْ يكون ضمير النصب (ياء المتكلم) أكثر حضوراً من ضمائر المتكلم الأخرى، فقد تكرر اثنتي عشرة مرة، في الوقت الذي حضرت فيه تاء المتكلم مرتين، والضمير (أنا) مرة واحدة فقط. ولعل في ذلك تشير إلى دلالة الضعف والعجز، فهذه الذات -البطلة غير قادرة على إحداث الفعل، وصنع التغيير، في الوقت الذي استحوذ فيه الأب والأم (التي تنفذ قرار الأب) على الأفعال (أخرج والدي، ألبستني أمي، ولفّت رأسي بالشال (الضمير المستتر العائد على الأم)، أمسكتني والدتي، ومشت بي (الضمير المستتر العائد على الأم)، أشار والدي)، وقد يكون من الغريب أنْ تسند أكثر الأفعال إلى الأم-المرأة، رغم ضعفها واستسلامها لأوامر زوجها (والد البطلة) غير أنّنا نرى في ذلك مزيداً من الإمعان في دلالة الخنوع التي أرادت القاصّة التعبير عنها، حيث قامت الأم بكل هذه الأفعال وهي(خافضة الرأس والعينين) في الوقت الذي اكتفى الوالد بالإشارة، ولكنّها إشارة ذات صوت حازم (أشار والدي بصوت حازم: إلى هناك).

إضافة إلى ما سبق فقد نشر أسلوب السرد الذاتي القائم على ضمير المتكلم حالة من الثقة بين القصّة والمتلقي، انبثقت من قدرة هذا الضمير على تحويل لغة السرد إلى لغة وجدانية شفافة، تنساب شعريّة، وتقترب من البوح الإنسانيّ، فتترك أثرها عميقاً في نفس المتلقي. كما أنّ تكرار الاتكاء عليه في قصص المجموعة أكد وحدة القضية التي عالجتها هذه القصص وإنِ اختلفت أشكالها وصورها بحسب طبيعة الأحداث في كل قصة.

ولابد أنْ اتجاه لغة السرد نحو البوح وارتباطه بالوجدان، جعلها أكثر قدرة على معالجة قضايا شخصيات القصص والاقتراب من هموم المرأة التي تميل بطبعها إلى العاطفة، "حيث إنّ الانبثاق من خلال من يحكي بضمير المتكلم (أنا) هو الأصلح، فملاحقة المشاعر المتفجرة داخل الشخصية الروائية لا تبدو مقبولة، إذا لم يتتبعها البطل نفسه داخل ذاته وتبدو أي تقنية لراوٍ خارجيّ مفتعلة"[٦٨]

المبحث الثّالث: القيمة الجماليّة (تحقيق الشعريّة):

لا يمكن أنْ تقتصر أهمية أي نوع من الأنواع الأدبية شعراً كان أم نثراً على

القيمة الفكريّة والموضوعيّة له، فلابد أنّ القيم الفنيّة والجماليّة أساس لا يُستغنى عنه في كل هذه الأنواع؛ ذلك أنّ هذه القيم تشكل الركائز التي يستطيع الأديب من خلالها أنْ يثير الانفعال، ويحرك العواطف، ويوقظ الشعور والحسّ الجماليّ لدى المتلقي. وإنْ كان الشعر أكثر أجناس الأدب قدرة على إفراز هذه القيم الجماليّة، فإنّ الفنون النثريّة المعاصرة استطاعت أنْ تحقّق جماليات فنيّة جعلتها تقترب من الشعر، حتى غدت تكتسي في كثير من الأحيان بلغة شعريّة، وتستعير من الشعر آلياته وتقنياته الخاصة.

ويعدّ فنّ القصّة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبيّة قرباً من الشعر، وقدرة على احتواء جمالياته، وتوظيف لغته وأسلوبه الذي يقوم أساساً على لغة مكثفة قائمة على الانزياح الذي "يُعرف كميّا بالقياس إلى معيار"[٦٩] وكلما استثمر القاصّ لغته، وشحنها بالانزياحات، والمفارقات الدلالية، كانت لغة السرد لديه لغة شعريّة تلمّح دون أن تُصرّح، وتوحي دون أنْ تقرّر، فيتشكل بذلك نسيج لغويّ مُكثف يحقق للنص القصصي جماليات خاصّة، تنأى به عن التقريريّة والنبرة الخطابية غير المرغوبة، إضافة إلى ما يصاحب هذه الشعريّة في السرد من إيقاعات متنوعة، تختلف باختلاف الكلمات والجمل والأصوات المُستَخدمة في النص.

وفي الوقت الذي يلعب فيه التكرار دوره في الجانب التعبيريّ بتأكيد الفكرة المطروحة، والإلحاح عليها، كما تبيّن لنا سابقا، فإنّنا نجده أيضاً عنصراً فاعلاً في تحقيق شعريّة النص، بما يخلقه من إيقاعات تقوم على ترديد فكرة ما تجسّدها العناصر اللغويّة المكرّرة، وتنطلق بها بإلحاح على ذهن المتلقي، الذي يستقبلها مع ما يصاحبها من أنغام موسيقية جميلة، تنساب في النص وفق الدفقات الشعوريّة للقاص. فأهميّة التّكرار من الجانب الموسيقيّ لا تقلّ عن أهميته من الجانب الدلالي، حيث يكون للإيقاع الناتج عن تكرار عناصر معينة أثر كبير في مشاعر المتلقي وانفعالاته. ويستطيع الأديب المتمكن أنْ يشكّل إيقاعاته مستغلاً كل الإمكانات اللغويّة والصوتيّة والبلاغيّة للتأثير في المتلقي بما يتوافق مع رسالته ووجهته الفكريّة.

في قصة (سبعة أيام) تتشكل الشعريّة على المستوى السرديّ بتكرار جمل دالة على الفكرة المحوريّة في القصّة، فالمجتمع الذكوريّ يبحث دائماً عن المولود الذكر (يا ربّ ولد) والزوج يعلن رغبته ورغبة العائلة بمولود ذكر(أمي تريد حفيداً ذكراً)، في الوقت الذي تعاني فيه زوجته من أوجاع الولادة على المستوى الجسدي، وألم الإقصاء عن أي حوار فكريّ تحاول المشاركة فيه على المستوى النفسي. وفي المقاطع السرديّة الآتية نجد أنّ كلمة

(ولد) يصبح لها رنين خاص يدفع سير السرد، ويؤجج الحالة الشعوريّة للبطلة:

"-أمي تريد حفيداً ذكراً.

الوجع يتكثف في الظهر وأسفل البطن، شيء كالعاصفة يمزقهما.

-أمي تريد حفيداً ذكراً"[٧٠].

"أوراق تناقش، وأخرى توزع سراً، وأصوات متداخلة مرتفعة في نقاش مدور ورنين ذكري يسد نوافذ الهواء في دماغي: مالك وهذا!! والجنين يتشكل بفوضويّة في رحمي ودعاءات ولد، ولد، يا ربّ، لماذا؟"[٧١].

"جرح كبير ينشق أسفل البطن وشيء يشبه النعاس يجتاحني، لو أنام! أين هو؟ قالوا: لقد خرج معهم، وأنا أنتفض...أنتفض، سيدة لها ملامح كلّ النساء: يا ربّ ولد! وأنا أموت..."[٧٢]

لقد خلقت القاصّة في المقاطع السرديّة السابقة خطين سرديين متوازيين، خطاً يمثل عالم البطلة النفسي- والجسديّ أثناء الولادة، وخطاً آخر يمثل عالم المجتمع المحيط بها. وكان لتكرار كلمة (ولد) ومجيئها في جمل وصيغ مختلفة، الدور الأساس في تشكيل إيقاع يعبر عن المسافة الكبيرة بين العالَمين، واستحالة التقائهما. وتحققت هذه المسافة على المستوى الحواريّ أيضاً:

"بعد قراءة الأوراق سمعت أحدهم يقول: اعتصام! من أجل ماذا ؟!

-هس، مالك وهذا؟! همست في أذنه: عندما ولدت غضب والدي لأنّي جئت بعد بنت.

-هس، ليس وقته.

-ولماذا ولد!

-مالك وهذا؟!

تداخلت كل الأشياء في مخيلتي، أين سيكون؟ سألت: ولماذا؟ كلام كثير عن الموعد والمكان، وأنا؟! ربما أكون ألِدُ، همست مرة أخرى، في أذنه:

-رضعت من أمي سبعة أشهر...وإخوتي الغلاظ الشداد سنة كاملة!"[٧٣] غير أنّ القاصّة في الحوار السابق لم تكتف بالتركيز على كلمة (ولد)، وفعل الولادة (ألد)، فهذا الإيقاع أصبح راسخاً في ذهن المتلقي ماثلاً أمامه، لكنّها اتكأت هنا على إيقاع صوتيّ داخليّ تشكّل بتكرار حرف السين (تسع مرات)، وعملية تكرار الحرف لا تقل أهميّة عن تكرار الكلمة أو الجملة، فقد اعتاد الشعراء والأدباء عامة على استخدام هذا النوع من التكرار للتأثير في نفس المتلقي بالاتكاء على صفات الصوت المكرر، وطبيعة النغمة التي ترافقه، ومن المعلوم أنّ حرف السين حرف مهموس يتواءم بصفته هذه مع دلالة الفعلين الواردين في الحوار: فعل الأمر (هس) الذي تكرر مرتين: "هسّ الكلام: أخفاه"[٧٤]، والفعل الماضي: همَس: الهمْس: "الخفي من الصوت والوطء والأكل"[٧٥]، وبذلك أخذت الموسيقى الناعمة، الهادئة تنساب في هذا المشهد الحواريّ لتحقّق جانباً من

الجمال الخفيّ، وتوائم دلالة الصمت والسكوت، الموقف المطلوب من البطلة، في مجتمع يقصرها على الوظائف البيولوجية.

وقد كان التكرار في قصة (الغجر والصبية) من أهم العناصر الموسيقية التي ولّدت الإيقاع، وأسهمت في تشكيل جماليات النّص على المستويين السرديّ والحواريّ. وفي المثال التالي من الحوار الذي دار بين الصبية والنجمة (رمز من رموز الحريّة المفقودة) نجد أنّ التكرار لعب دوره الكبير في إحداث ما يمكن من تأثيرات دلاليّة وجمالية:

"سألت نجمتي عن الدنيا التي تسافر إليها فأجابت:

-ليتك تصبحين نجمة ونترحل معاً!

-ما الدنيا وراء نافذتي يا صديقتي؟!

-بحر ومروج خضراء...

-بحر!؟

-أرض زرقاء...زرقاء!

-كالسماء؟!

-نعم، وتحتها عوالم وتمخر طرقها عوالم أيضاً!

-أريد البحر...

-.....!

-يا إلهي، وماذا أيضاً!

-ثمة يا صديقتي صبايا يغنين على أبسطة خضراء وينثرن شعورهنّ في الهواء ويرقصن كالفراشات!

...

_أريد أنْ أغني حد هروب نسغ القلب.

-غَنّي!

-لا أعرف.

-غَنّي، غَنّي!

لا أستطيع.

-غَنّي، غَنّي..." (٧٦)

-غَنّي

"- أريد أن أغَنّي حد هروب نسغ القلب.

-غَنّي!

-لا أعرف.

-غَنّي، غَنّي!

-لا أستطيع.

_غَنّي، غَنّي ..." (٧٧)

فقد استطاعت القاصّة أنْ تدفع سير الحوار بما يحقق قدراً كبيراً من الإيحاء بالفكرة، مستغلة إمكانات اللغة، وتقنيات السواد والبياض في الكتابة، وعلامات الترقيم لجذب القارئ، والتأثير فيه. ولا بد أنْ اجتماع الكلمات (بحر، سماء، أرض، مروج...) قد شكّل كثافة دلاليّة تُحيل إلى عالم يتناقض مع مجتمع البطلة الضيق، كما تجتمع الصور البصريّة الناتجة عن دلالات هذه الألفاظ بصور سمعية ناتجة عن تكرار لفظة(غَنّي) ست مرات، وأخرى حركية ناتجة عن فعل الرقص (يرقصْنَ كالفراشات وينثرْنَ شعورهنّ)، إضافة إلى الصور اللونية الناتجة عن تكرار الألوان (مروج وأبسطة خضراء) و(أرض زرقاء... زرقاء، وشكّل هذا التكثيف لهذه الصور

رموزاً دالة بعمق على الحرية التي تبحث عنها بطلة القصّة.

و في ظل هذه الصور الموحية، واللغة الشعريّة التي تذكّر ألفاظها بلغة الرومانسيين (بحر، مروج، سماء...) كان من المناسب أنْ يتشكل الإيقاع تشكيلاً شعرياً كالذي ظهر في المقطع الآتي:

- بحر ومروج خضراء..
-بحر!؟
-أرض زرقاء... زرقاء!
-كالسماء؟!

فتكرار الأسماء الممدودة في الحوار: (خضراء) و (زرقاء...زرقاء) و(السماء)، بدا كأنّه تشكيل شعريّ، متكئ على تكرار حرف الهمزة، ممّا أوجد إيقاعاً سريعاً، وجميلاً، ومثيراً للانفعال، ومعبراً في الوقت ذاته عن تلك الحاجة المُلحّة للحرية والانطلاق، لاسيما أنّ الهمزة جاءت مسبوقة بحرف مد هوائي (الألف اللينة)، ممّا أتاح الفرصة لمدّ الصوت وانطلاقه وفق الدفقات الشعوريّة للقاصة، ثمّ البطلة، ثمّ المتلقي.

وساعد تكرار فعل الأمر (غَنّي) مع الفعل المضارع المسبوق بلا النافية (لا أعرف، لا أستطيع) إيقاعا آخر أسهم في تأكيد الدلالة الكلية للنصّ:

-غَنّي!
-لا أعرف.
-غَنّي، غَنّي!
-لا أستطيع.

إنّ هذا الإيقاع يشكل نغمة خفيفة، سريعة ترسخ في ذهن المتلقي، لدرجة يمكن معها الاستمرار بتشكيل إيقاع مكمّل له، بعد الانتهاء من قراءته أو الاستماع إليه فمرة نأتي بأمر (غَنّي)، ومرة بصيغة النفي (لا + فعل مضارع)(لا أتمكّن ،لا أقدر...)، ومن الجميل أنّ فعل الأمر (غَنّي) قد سار بالإيقاع في نغمة متصاعدة بما يحمله من الدلالة على الاستمرار والتجدد، لذلك تكرر على لسان النجمة، ليتلاءم والانفعال الكبير المصاحب له (غَنّي، غَنّي)، في الوقت الذي جاءت فيه الفعل المضارع (أستطيع) في إيقاع ساكن أحدثه وجود حرف النفي الذي قيد انطلاق الفعل ليحمل دلالة العجز، والثبوت، وعدم القدرة على التغيير.

وقد أشرنا سابقا إلى اتكاء قصص المجموعة على ضمير السرد الذاتي، وأدى تكرار هذا الضمير والأفعال المسندة إليه إلى إيجاد حالة من الاعتياد والألفة بينه وبين المتلقي، حتى أصبح ذلك يشكّل إيقاعاً نمطياً، مألوفاً، كالذي نجده في المقطع السرديّ الآتي من قصة (الشمس تحت جلدي): "قالت أمي إنّني أبدو كجمرة. وقال أخي إنّني ازددتُ بهاء وبياضاً. أحسستُ بالتوهّج. نظرتُ إليّ في المرآة، كتلة من الفوانيس خرافية الفتائل، استطعت أنْ أتبين ملامحي جيداً، لا أنكر الفرحة التي سبتني عندما رأيتُني لا أشبه بقية أخواتي وأهلي...الشمس كلها تحت جلدي"[٧٨].

وزيادة على ما ذكرناه سابقاً عن القيمة الدّلاليّة لضمير المتكلم، فإنّه أفضى- أيضاً إلى قمية جماليّة حين أسندت أغلب أفعال السرد إليه: (أبدو، أنْ أتَبينَ، أنكر، أشبِهُ: الضمير المستتر "أنا")، (ازددتُ، أحسّستُ، نظرتُ، استطعتُ: الضمير المتصل "تاء المتكلم")، وضمائر النصب والجر المتصلة بـ(إنني، إليّ، ملامحي، سبتني، رأيتني، أخواتي، أهلي، جلدي) وهذا التكرار بلغة القصّ نحو الشّعريّة، حين شكل إيقاعاً منبثقاً من حالة الاعتياد والألفة التي تولدت بين القارئ والنص، حين اعتاد هذه الضمائر، وأصبح يتوقعها، وينتظرها في كل جملة. ولعل وجود هذا النمط من السرد وحضوره حضوراً طاغياً، بما يحمل من شفافيّة وشعريّة زاد من العبء الملقى على كاهل القاصّة، فالأمر يحتاج قدرة خاصة على الإمساك بزمام السرد، وعدم السماح له بالانفلات، والوقوع في شرك التأمل الذاتي الطويل، الذي يعطل حركة السرد، ويعيق سير القصّة، فينحى بها المنحى العاطفي، أو الفلسفي التأملي. وهو مالم تقع به القاصّة لسيطرتها على الأحداث والشخصيات واللغة، سيطرة مكنتها من الحفاظ على لغتها القصصية، مع ما فيها من أناقة وجمال.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج نجملها فيما يلي:

- أظهرت الدراسة أهميّة التكرار بوصفه أحد الوسائل التعبيريّة، في الكشف عن موقف القاصّة تجاه قضيّة اجتماعيّة من قضايا المجتمعات العربيّة عامة، وهي قضيّة المرأة ومعاناتها في المجتمع الذكوريّ، حيث اتخذت من أسلوب التكرار على المستويين السرديّ واللغويّ وسيلة لإيصال رسالتها ومحمولاتها الفكريّة مع قدرتها على استغلال عناصر القصة وتوظيفها بما يخدم الثيمة المركزيّة (قضية المرأة)، وتؤدي للنص السرديّ وظائف فنيّة وموضوعيّة عميقة تشمل الجوانب الدلاليّة، والجماليّة، والبنائيّة.

-أكّدت الدراسة أنّ للتكرار وظيفة جماليّة، تنبع من دوره في تشكيل إيقاعات موحية، ومتناغمة في النص السرديّ سواء أكان ذلك بتكرار الحرف أم الكلمة أم الجملة والتركيب، حيث إنّ لغة السرد أخذت في أواخر القرن العشرين بالاقتراب من لغة الشعر، واستعارت بعض جمالياتها، مما سمح بتكرار الألفاظ بما يلائم هذه اللغة التي يشكل الإيقاع عنصراً أساسياً فيها.

-أفادت الدراسة من جهود علماء النّص، ونظرياتهم في تحليل الخطاب، لتسليط الضوء على النص السرديّ في قصة (الغجر والصّبيّة)، فوجدنا أنّ التكرار قد أسهم في بناء النص، من خلال حفاظه على استمراريّة حضور العناصر المكرّرة، ممّا يؤدي إلى اتساقه وشدّ أجزائه، بل إنّه يمكن للتكرار أنْ يعوض دور الضمائر

وأدوات الربط، حين تنقسم القصة إلى مقاطع سرديّة منفصلة، فيشكل تكرير العنصر اللغويّ في هذه المقاطع أداة تربط مفاصل القصة مع بعضها، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الفهم والتأويل (عملية الانسجام).

-توصي الدراسة بالالتفات إلى ظاهرة التكرار في النص السرديّ، وتقديم دراسات جادة حولها، سواء في فن القصة القصيرة، أو الرواية، أو غيرهما، فما زالت أغلب الدراسات تركز على دور التكرار في الشعر، وتوليه جلّ اهتمامها، ومع أهمية ذلك، إلا أنّنا نرى أنّ التكرار في النصوص السرديّة، والنثريّة عامة، يمكن أنْ يكون أكثر تشابكاً وتعقيداً؛ لذا، فهو بحاجة إلى مزيد من البحوث العلمية الجادّة.

الهوامش:

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، مادة(كرر)، ج٥/ ص ٣٩٠.

(٢) سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام هارون، (د.ط) عالم الكتب، بيروت، د. ت، ج٤ / ص ٨٣-٨٤، وانظر- الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة، تحقيق: أمين نسيب، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان،١٩٩٦م، ص ٤٢١، وابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط٢، دار هدى للطباعة، بيروت، لبنان، د.ت)، ج ٣/ ص١٠١.

(٣) الجاحظ، **البيان والتبين**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،١٩٩٨م، ج١ / ص٥.

(٤) الدّينوريّ، ابن قتيبة(ت ٢٧٦هـ)، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: إبراهيم بن شمس الدّين، (ط١)، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م، ص١٤٩.

(٥) الجرجانيّ، علي بن محمد علي الزين الشريف(ت٨١٦هـ)، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، ط١، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، ٢٠٠٧م، ص ١٣.

(٦) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده،(ط١)، دار ومكتبة الهلال،١٩٩٦م، ج١/ ص٥١٩.

(٧) انظر: عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة**، ط١، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص٢٠٠، وانظر: شرتح، عصام، جماليّة التكرار في الشعر السوريّ المعاصر، ط ١، دار رند للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٠م، ص٥٥.

(٨) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٢، دار التضامن، بغداد، العراق، ٩٦٥، ص ٢٤.

(٩) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، عدد164، الكويت، ص264 .

(١٠) عيد، رجاء، **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندريّة، مصر، ص٦٠.

(١١) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٧٦-٢٧٧.

(١٢) عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، ط١، المؤسسة العربيّة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص.٢٧.

(١٣) انظر: ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهليّ، (بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبيّ الثاني ١٩٨٨، جامعة اليرموك، إربد، ص. ٧٠. وانظر: بنيس، محمد، الشعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط٣، دار

توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١، ص ٤٦.

(١٤) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة الناشر: دار نهضة مصر، ١٩٧٧م، ج٢/ ص١٣٧.

(١٥) ابن معصوم (علي بن السيد بن أحمد المعصوم الدشتكيّ)، أنوار الربيع في أنواع البديع: تحقيق : شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٦٩ ج٥، ص ٣٤ـ ٣٥

(١٦) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٢، وانظر ياقوت، محمود سليمان، علم الجمال اللغوي،(د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ١٩٩٥، ص ٤٩٩.

(١٧) خطابيّ، محمد، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط١، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ص٥.

(١٨) خطابيّ، لسانيّات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص٦.

(١٩) روبرت دي بوجراند، النصّ والخطاب، ترجمة تمام حسّان،(د.ط)، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨، ص٤٨.

(٢٠) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، الرفايعة، جواهر، الغجر والصّبية، ط١، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٩٣، ص٩.

(٢١) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٩.

(٢٢) الرفايعة، الغجر والصّبية، ص١٩.

(٢٣) الحمدانيّ، حميد، بنية النص السرديّ من منظور النقد الأدبيّ، ط٣، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنّشر والتوزيع، الدار البضاء،٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢٤) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، بحث المنهج، ترجمة محمد معتصم وعمر حلّى وعبدالجليل الأزديّ، ط٢، (د.ن)، بغداد، ص٤٧.

(٢٥) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٩.

(٢٦) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٢.

(٢٧) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٢.

(٢٨) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٤.

(٢٩) الرفايعة، جواهر، الغجر والصّبيّة، ص١٤.

(٣٠) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٥.

(٣١) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٧.

(٣٢) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)، ص٣٨.

(٣٣) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)، ص٣٨.

(٣٤) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)**، ص٣٧.

(٣٥) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)**، ص٣٨.

(٣٦) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص١٥.

(٣٧) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)**، ص٣٨.

(٣٨) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الأسيرة)**، ص٦٤.

(٣٩) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)**، ص٣٨.

(٤٠) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة الثوب)**، ص٣٨.

(٤١) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص١٦.

(٤٢) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص١٥.

(٤٣) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة سريج البيت)**، ص٢٦.

(٤٤) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة (من قصة سريج البيت)**، ص٥٣.

(٤٥) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة سريج البيت)، ص٢٦.
(٤٦) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٣٧.
(٤٧) النصير، ياسين، إشكاليّة المكان في النصّ الأدبيّ، دراسات نقديّة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٦م، ص١٥١.
(٤٨) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة بين صباحين)، ص٥٥- ٥٦.
(٤٩) الر فايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة الناطور)، ص٥٤.
(٥٠) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة الناطور)، ص٣٨
(٥١) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٤، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٩٦، ص٤٧.
(٥٢) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٠.
(٥٣)الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٤.
(٥٤) انظر التعريف بالقاصة: الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٥.
(٥٥) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص١٨
(٥٦) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٩.
(٥٧) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٥٠.
(٥٨) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٥٠.
(٥٩) مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع١٤٢، كانون الأول، ١٩٩٨، ص١٨٧.
(٦٠) الرفايعة، الغجر والصّبيّة(من قصة زنبقة وأزهار أخرى لأحمد) ص٤٠.
(٦١) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٥٩.
(٦٢) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٦١.
(٦٣) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٦١.
(٦٤) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٦٠.
(٦٥) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٦٢.
(٦٦) الرفايعة، الغجر والصّبيّة (من قصة الأسيرة)، ص٦٤.
(٦٧) الرفايعة، الغجر والصبية، ص٣٨.
(٦٨) المرازيق، جهاد محمد، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ط١، دار الكرمل للتوزيع والنشر، عمان ٢٠٠٥، ص٢٣.
(٦٩) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد عبدالولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،١٩٨٦، ص١٥
(٧٠) الرفايعة، الغجر والصّبيّة ص٦١.
(٧١) الرفايعة، الغجر والصّبيّة ص٦١.
(٧٢) الرفايعة، الغجر والصّبيّة ص٦٠-٦١.
(٧٣) الرفايعة، الغجر والصّبيّة، ص٦١.
(٧٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة (هسس)، ج٦٤/١٥.
(٧٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة(همس)، ج٦٥/١٥.
(٧٦) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص١٢-١٣.
(٧٧) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص١٣.
(٧٨) الرفايعة، **الغجر والصّبيّة**، ص٢٢.